

Η
ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΗ
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο
(1914-1939)

ΤΟΜΟΣ Δ΄



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Γιώργος Θεοτοκάς

Παρουσίαση – Ανθολόγηση :

ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΡΑΓΗ

Ο Γιώργος Θεοτοκάς γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, τον Αύγουστο του 1905. Γόνος αστικής οικογένειας και γιος επιφανούς νομικού. Ο πατέρας του Μιχαήλ και η μητέρα του Ανδρονίκη – το γένος Νομικού – κατάγονταν από τη Χίο. Τελείωσε το Ελληνογαλλικό Λύκειο στην Κωνσταντινούπολη το 1922 και την ίδια χρονιά εγκαταστάθηκε οικογενειακώς στην Αθήνα, όπου φοίτησε στη Νομική Σχολή. Μετά την απόκτηση του πτυχίου του έκανε, για μια τριετία, ελεύθερες σπουδές στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Έκτοτε υπήρξε κάτοικος Αθηνών. Το 1940 προσήλθε στο στρατό εθελοντής. Ως συγγραφέας συνεργάστηκε με τα περισσότερα περιοδικά της εποχής του και ήταν τακτικός συνεργάτης στην εφημερίδα «Το Βήμα», καθώς και μέλος της συντακτικής επιτροπής στο περιοδικό *Εποχές*. Χρημάτισε Γενικός Διευθυντής στο Εθνικό Θέατρο κατά τα χρόνια 1945-6 και 1951-2, ενώ το 1964 διορίστηκε Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου στο Κρατικό Θέατρο Βόρειας Ελλάδας. Αντιπροσώπευσε τη χώρα μας στις Διεθνείς Συναντήσεις της Γενεύης (1954) και στο Διεθνές Συνέδριο του Εδιμβούργου (1962). Ταξίδεψε σε πολλές χώρες (Γαλλία, Αγγλία, Ελβετία, Αμερική, Ρωσία, Περσία, Βουλγαρία κ.ά.). Έργα του μεταφράστηκαν στη Σουηδική, Αγγλική, Γαλλική, Ιταλική, Γερμανική, Αραβική, Ισπανική, Δανική και άλλες γλώσσες. Το 1939 τιμήθηκε με το βραβείο πεζογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών για το μυθιστόρημά του *Το δαιμόνιο* και το 1957 του απονεμήθηκε το Α΄ Κρατικό Βραβείο δοκιμίου για το διβλίο του *Προβλήματα του καιρού μας*. Πέθανε στην Αθήνα τον Οκτώβρη του 1966 σε ηλικία 61 χρόνων.



T. Panayiotou
1926

Γεώργιος Θεοτοκάς

Έργα του σε διβλία

Αφηγηματικά: *Αργώ* (Α΄ μέρος 1933), ολοκληρωμένη έκδοση. «Πυρσός», Αθήνα 1936. *Ευριπίδης Πεντοζάλης*. «Πυρσός», Αθήνα 1937. *Το δαιμόνιο*, «Πυρσός», Αθήνα 1938. *Λεωνής*. «Πυρσός», Αθήνα 1940. *Ασθενείς και οδοιπόροι* (πρώτο μέρος, *Ιερά Οδός*, 1950), ολοκληρωμένη έκδοση. Φέξης, Αθήνα 1964. *Οι καμπάνες*. «Εστία», Αθήνα 1970.

Δοκιμακά: *Ελεύθερο πνεύμα*. Ράλλης, Αθήνα 1929 (με ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής). *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*. «Πυρσός», Αθήνα 1932. *Στο κατώφλι των νέων καιρών*. «Ίκαρος», Αθήνα 1945. *Προβλήματα του καιρού μας*. «Ίκαρος», Αθήνα 1956. *Πνευματική πορεία*. Φέξης, Αθήνα 1961.

Ποιητικά: *Ποιήματα του μεσοπολέμου*. «Ίκαρος», Αθήνα 1944.

Θεατρικά: Θεατρικά έργα Α΄ – Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο. «Εστία», Αθήνα 1965. (Περιλαμβάνονται τα έργα: *Αντάρα στ' Ανάπλι*, *Το γεφύρι της Άρτας*, *Όνειρο του Δωδεκάμερου*, *Το κάστρο της Ωριάς*, *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*, *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, *Το τίμημα της λευτεριάς*.) Θεατρικά έργα Β΄ – έργα διάφορα. «Εστία», Αθήνα 1966. (Περιλαμβάνονται: *Πέφτει το θράδυ*, *Αλκιδιάδης*, *Ο τελευταίος πόλεμος*, *Λάγκαινα*, *Σκληρές ρίζες*, *Η άκρη του δρόμου*.)

Ταξιδιωτικά: *Δοκίμιο για την Αμερική*. «Ίκαρος», Αθήνα 1954. *Ταξίδι στη Μέση Ανατολή και στο Άγιο Όρος*. Φέξης, Αθήνα 1961. *Ταξίδια* (Περσία, Ρουμανία, Σοβιετική Ένωση, Βουλγαρία). «Εστία», Αθήνα 1971.

Διάφορα: *Ώρες αργίας*. «Εστία», Αθήνα 1931. *Ημερολόγιο της «Αργώς» και του «Δαιμόνιου»*. «Πυρσός», Αθήνα 1939. *Η εθνική κρίση*. «Θεμέλιο» 1965. *Η Ορθοδοξία στον καιρό μας*. «Οι εκδόσεις των φίλων», Αθήνα 1975. *Πολιτικά κείμενα*, «Ίκαρος», Αθήνα 1976. *Τετράδια ημερολογίου*, (Εισαγωγή, επιμέλεια, Δ. Τζιόβας). «Εστία», Αθήνα 1987.

* * *

Ο Γ. Θεοτοκάς, αν κρίνουμε με βάση το κοινωνικό επίπεδο και την εποχή που διαμορφώθηκε, ήταν απτός του μεσοπολέμου. Ως συγγραφέας ανήκει στη γενιά του '30, της οποίας υπήρξε ένα από τα πλέον δραστήρια μέλη. Συγγραφικά μάλιστα είναι ασφαλώς ο πιο πολύπτυχος εκπρόσωπός της. Έγραψε άρθρα και δοκίμια πάνω σε ποικίλα θέματα, κριτικές, διηγήματα, μυθιστορήματα, ποιήματα, θεατρικά έργα, ταξιδιωτικές εντυπώσεις, ημερολογιακές σημειώσεις. Είχε ωστόσο κράση κατεξοχήν διανοούμενου, γεγονός που έδωσε τη σφραγίδα του σ' όλα τα είδη του λόγου που καλλιέρ-

γησε. Μια σφραγίδα που ανταποκρινόταν βέβαια στην πνευματική του συγκρότηση. Ως συγκροτημένος πνευματικός άνθρωπος ο Θεοτοκάς προσδιοριζόταν, σε εξαιρετικό βαθμό, από δυο γενικά πλέγματα ιδεών τα οποία αφορούσαν την παράδοση και το παρόν. Στην περίπτωση του παράδοση σήμαινε Ελληνισμός (ιδεώδη της κλασικής Αρχαίας Ελλάδας), Χριστιανισμός (Ορθοδοξία, βυζαντινή κληρονομιά) και λαϊκές μορφές πολιτισμού (δημοτικά τραγούδια, λαϊκές παραδόσεις, Μακρυγιάννης). Ενώ το παρόν είχε κατεξοχήν την έννοια της ευρωπαϊκής εξέλιξης από την περίοδο του Διαφωτισμού κι εδώθε. Μια εξέλιξη στην οποία προείχαν το ορθολογιστικό πνεύμα του Διαφωτισμού, οι ιδέες της γαλλικής επανάστασης και οι πνευματικές κατακτήσεις της Ευρώπης κατά τον 19ο αιώνα. Μια τέτοια εκδοχή της παράδοσης και του παρόντος, σε γόνιμο διάλογο μεταξύ τους, θα έπρεπε να είναι κατά το Θεοτοκά το απαραίτητο δάθρο για τον εκσυγχρονισμό της ελλαδικής κοινωνίας. Ο ίδιος είχε κάτι από την αναθεωρητική βούληση των διαφωτιστών και ταυτόχρονα βαθιά πίστη στην ελευθερία του ατόμου και στα πλεονεκτήματα της αστικής δημοκρατίας. Σχετικά εξάλλου με τις πνευματικές και ειδικότερα τις λογοτεχνικές κατακτήσεις της Ευρώπης ήταν ουσιαστικά προσηλωμένος στο 19ο αιώνα. Τις αντίστοιχες κατακτήσεις της πρώτης 30-ετίας του εικοστού αιώνα φαίνεται πως δεν τις αφομοίωσε, μολονότι είχε πάρει από νωρίς ευρωπαϊκή παιδεία και ταξίδεψε νέος στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Ακόμη και η επίδραση του Ζιντ πάνω του, τον οποίο μελετούσε με ιδιαίτερο ζήλο και τον ανάφερνε συχνά, υπήρξε μάλλον επιδερμική. Πάντως, μ' αυτόν τον εξοπλισμό και με την έμφυτη αισιοδοξία που τον χαρακτήριζε, ο Θεοτοκάς ευαγγελίστηκε με θέρμη, αμέσως μετά τη μικρασιατική καταστροφή, την αναγέννηση του ελλαδικού κόσμου. Την αναγέννηση βέβαια πριν απ' όλα της πνευματικής ζωής, παίρνοντας ο ίδιος ενεργό μέρος με τη συγγραφική του δραστηριότητα.

Από τα είδη του λόγου που καλλιέργησε εννοήθηκε ιδιαίτερα, λόγω ιδιοσυγκρασίας, η δοκιμιογραφία του. Εκεί ο συγγραφέας κατάφερε να διαμορφώσει ένα ευλύγιστο, εναργές και απλό γράψιμο, με όργανο μια εκκληκτικά στρωτή δημοτική, που είναι, καθώς πιστεύω, από τα κορυφαία επιτεύγματα της νεοελληνικής δοκιμιογραφίας. Μολαταύτα φαίνεται πως ο Θεοτοκάς έβλεπε τον εαυτό του πάνω απ' όλα πεζογράφο με σαφή προτίμηση στο μυθιστόρημα. Επιδόθηκε άλλωστε νωρίς στη μυθιστορηματογραφία και σε ηλικία 28 χρόνων παρουσίασε το πρώτο μέρος της *Αργώς*. Η επίδοσή του ωστόσο στη μυθιστορηματογραφία δεν υπήρξε πάντα ενδεδειγμένη. Ανάμεσα αϊφνης στο *Λεωνή* και στην ολοκληρωμένη έκδοση του *Ασθενείς και οδοιπόροι* μεσολάβησαν κάπου 28 χρόνια. Ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό, ο αφηγηματικός λόγος τον οποίο καλλιέργησε ανταποκρίνεται στο ευρωπαϊκό πρότυπο του 19ου αιώνα. Πρόκειται για το αστικό μυθιστόρημα εποχής, που βασίζεται στη θεματική διάρθρωση του υλικού, στη δημιουργία χαρακτήρων και στην αιτιατή πλοκή. Από την άποψη αυτή η πεζογραφία του



Ο Γ. Θεοτοκάς, βρέφος
με τους γονείς του.

Θεοτοκά προϋποθέτει το έργο του Σταντάλ, του Μπαλζάκ, του Φλομπέρ, του Τολστόι κλπ. Δεν προϋποθέτει όμως τις κατακτήσεις του είδους κατά τα πρώτα 30 χρόνια του 20ού αιώνα. Δεν προϋποθέτει λ.χ. τον Προυστ, τον Τζόις, τη Γουλφ, τον Κάφκα, τον Μούζιλ. Η ανάλογη σχέση του συγκεκριμένου έργου με τη νεοελληνική πεζογραφική παράδοση παραμένει αρκετά ασαφής. Ο ίδιος ο Θεοτοκάς μίλησε χωρίς για την ανάγκη να βγει η πεζογραφία της γενιάς του από το τέλμα της ηθογραφίας. Κι αυτό σημαίνει ότι θεωρούσε όλη ή σχεδόν όλη την προηγούμενη πεζογραφία στατικά ηθογραφική. Είχε όμως δίκιο; Μάλλον δεν είχε, γιατί η εθνική πεζογραφική κληρονομιά του ήταν στην πραγματικότητα πολύ ευρύτερη και ουσιαστικότερη. Αν δει κανείς την κληρονομιά αυτή στους τυπικούς της προσανατολισμούς θα αριθμήσει, μεταξύ άλλων, τις ακόλουθες επιδόσεις της. Αφήγημα κοινωνικο-ιστορικής επικαιρότητας (Καλλιγιάς, Βικέλας, Δραγούμης), ψυχογραφικό (Βιζυηνός), ηθογραφικό (Καρκαβίτσας, Κονδυλάκης), υπαρξιακό (Παπαδιαμάντης-Βαρδιάνος στα σπόρκα), αστικό (Χρηστομάνος, Ξενόπουλος). Στα κεκτημένα της παράδοσης αυτής ο Θεοτοκάς πρόσθεσε το πολυσέλιδο μυθιστόρημα με το πολυάριθμο αφηγηματικό προσωπικό, όπου κάνει την εμφάνισή της η μεγαλοαστική τάξη. Πρόσθεσε επίσης, μαζί με τον Τερζάκη, τον ιδεολογικό προβληματισμό της εποχής πάνω στα δυο-τρία βασικά κοινωνικά συστήματα. Κατά τα άλλα, η αστική ζωή, η ψυχολογία

Προσανατολισμός
δίκιος



Μαθητής στο Λύκειο
της Πόλης.

των χαρακτήρων, η ιστορική επικαιρότητα, ο κοσμοπολιτισμός και η ατομική συνείδηση, υπήρξαν ήδη αντικείμενα μελέτης και της προγενέστερης πεζογραφίας. Αν λοιπόν πάρουμε ως γνώμονα την πεζογραφική δουλειά του συγγραφέα, και όχι τις γνώμες του, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ουσιαστικά ανταποκρίνεται στα τυπικά δεδομένα, τόσο του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα, όσο και της παραδομένης μέχρι τότε νεοελληνικής πεζογραφίας.

* * *

Το αφηγηματικό έργο του Θεοτοκά συναποτελείται, σύμφωνα με τη σειρά της έκδοσης, από τ' ακόλουθα. *Αργώ*, μυθιστόρημα (δύο τόμοι), *Ευριπίδης Πεντοζάλης*, διηγήματα, *Το δαιμόνιο*, μυθιστόρημα, *Λεωνής*, μυθιστόρημα, *Ασθενείς και οδοιπόροι*, μυθιστόρημα (δύο τόμοι), *Οι καμπάνες*, μυθιστόρημα. Έχουμε δηλαδή πέντε μυθιστορήματα και έναν τόμο διηγήματα.

Να δούμε τώρα τα μυθιστορήματα αυτά, αφήνοντας τα διηγήματα γι' αργότερα, από καθαρά τεχνική σκοπιά, όσο γίνεται συνοπτικότερα. Για το σκοπό αυτό θα αναφερθώ σε τρεις συντελεστές δομής: Στο θέμα, στην αιτιατή πλοκή και στον αφηγητή.

Έργα

α) Το θέμα αφορά τον τρόπο με τον οποίο αποδίνεται ένα αυτοτελές επεισόδιο ως αφηγηματική ενότητα. Τον τρόπο δηλαδή κατά τον οποίο η αφήγηση καλύπτει την αρχή, την εξέλιξη και το τέλος ενός επεισοδίου. Πράγμα που σημαίνει ότι στο επίπεδο της αφήγησης «εικονίζεται» η στενή χωρική και χρονική αλληλουχία που χαρακτηρίζει το «όλον»¹ του επεισοδίου. Τότε στην περίπτωση αυτή διαρθρώνεται μια θεματική μονάδα. Έτσι για να έχουμε θεματική μονάδα είναι απαραίτητο να αποδίνεται αφηγηματικά ορισμένο επεισόδιο που ολοκληρώνεται σε συνεχόμενο χώρο και χρόνο². Η μέθοδος της θεματικής διάρθρωσης του υλικού, καθώς είναι φυσικό, δεν παρουσιάζει ποσοτικό περιορισμό. Και είναι δυνατό με διαδοχικές θεματικές μονάδες να σχηματίζονται πολύπτυχες αφηγήσεις. Κάτι που συμβαίνει κατά κανόνα στο μυθιστόρημα παραδοσιακού τύπου, όπως διαμορφώθηκε το 19ο αιώνα στη Γαλλία, στην Αγγλία και στη Ρωσία. Το ίδιο συμβαίνει και στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά που όλα παρουσιάζουν θεματική διάρθρωση. Στο σημείο τούτο, αν και δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς την τεχνική για την οποία μιλώ στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, θα ήταν σκόπιμο να δούμε ένα συναφές παράδειγμα.

Το πρώτο κεφάλαιο από το δεύτερο τόμο της *Αργώς*, που επιγράφεται «Ο λοχίας Πικιός και το ξανθό όραμα», έχει έκταση δώδεκα σελίδες. Αυτές οι δώδεκα σελίδες χωρίζονται σε τέσσερα μέρη με κενό μιας σειράς κάθε φορά ανάμεσά τους. Το καθένα από τα τέσσερα μέρη μας δίνει ένα αυτοτελές επεισόδιο του οποίου η εξέλιξη παρουσιάζει στενή χωρική και χρονική αλληλουχία. Τα επεισόδια είναι τα εξής: Το πρώτο συμβαίνει στις φυλακές Συγγρού της Αθήνας, όπου ο «λοχίας της αλλαγής» Πικιός ξεγελάει το νυχτερινό σκοπό και τον στέλνει στον Χαροκόπου ν' αγοράσει ασπιρίνες και τσιγάρα. Ο φαντάρος πηγαίνει, αλλά γυρίζοντας πέφτει θύμα στημένης ενέδρας που τον μεταφέρει στα Πετράλωνα, τον κακοποιεί και τον αφήνει ελεύθερο μετά από πολλή ώρα. Όταν επιστρέφει τελικά στις φυλακές διαπιστώνει ότι έχει γίνει απόδραση τριών κομμουνιστών. Το δεύτερο επεισόδιο διαδραματίζεται μια εβδομάδα αργότερα, πάλι νύχτα, σ' ένα κλειστό αυτοκίνητο που τραβάει για το Σούνιο από το δρόμο των Μεσογείων. Μέσα στο αυτοκίνητο είναι οι τρεις δραπέτες κομμουνιστές και ο λοχίας Πικιός με πολιτικά ρούχα. Το τρίτο επεισόδιο εκτυλίσσεται στο Σούνιο. Ο Πικιός αρνιέται τελεσίδικα να φυγαδευτεί με τους συννεόχους του στη Σοβιετική Ένωση. Κι ενώ εκείνοι απομακρύνονται με μια βενζινάκατο που τους μεταφέρει σ' ένα περαστικό σοβιετικό πλοίο, αυτός ανεβαίνει στο ναό του Ποσειδώνα και αυτοκτονεί. Το τέταρτο επεισόδιο έχει πρωταγωνιστή τον κομμουνιστή Δαμιανό Φραντζή που στέκεται την ίδια νύχτα στην πλώρη του σοβιε-

1. Αναφορά στο αριστοτελικό «όλον», που έχει αρχή, μέση και τέλος.

2. Τη θεματική υφή την έχω πραγματευτεί στο βιβλίο μου *Ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής Β'*, «Δωδώνη», 1988, σελ. 57-60.

01
τικού πλοίου, μόνος με τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Το πρώτο επεισόδιο πιάνει ως αφήγηση τρεις σελίδες περίπου, το δεύτερο δυο, το τρίτο τέσσερις και μισή και το τέταρτο δυο περίπου. Καθένα από αυτά τα κειμενικά μέρη αποτελεί μια αφηγηματική ενότητα που χωρίζεται από τις άλλες, όπως έχω πει, από κενό διάστημα μιας σειράς. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι τέσσερις αφηγηματικές ενότητες ισοδυναμούν με τέσσερις θεματικές μονάδες. Γιατί η κάθε μια αφηγηματική ενότητα αποδίνει ένα αυτοτελές επεισόδιο το οποίο παρουσιάζει αδιάσπαστη χωρική και χρονική συνέχεια.

6) Αιτιατή πλοκή. Η έννοια της πλοκής, αν και πολυσυζητημένη, παραμένει μάλλον ασαφής. Θα πρέπει συνεπώς να πω εδώ με ποια σημασία ακριδώς χρησιμοποιώ τη λέξη. Λέγοντας λοιπόν πλοκή εννοώ ό,τι συνδέει τη μια θεματική μονάδα με την άλλη ώστε να σχηματίζουν ευρύτερα θεματικά σύνολα κι ό,τι συνδέει πάλι αυτά τα σύνολα μέχρι να ολοκληρωθεί ορισμένο αφηγηματικό έργο. Αιτιατή εξέτασης είναι μια τέτοια πλοκή όταν η σύνδεση των θεματικών μονάδων ή συνόλων προϋποθέτει κάποιους αιτιώδεις παράγοντες. Στα παραδοσιακού τύπου μυθιστορήματα υπάρχει πάντοτε αιτιατή πλοκή. Κι οι βασικότεροι αιτιώδεις παράγοντες είναι η χρονολογική συνάφεια των γεγονότων, η ψυχολογία των αφηγηματικών προσώπων και οι διαπροσωπικές σχέσεις του εκάστοτε μυθιστορηματικού κόσμου. Ωστόσο οι παράγοντες αυτοί δεν έχουν πάντα την ίδια βαρύτητα για τη σύνδεση των διάφορων ενοτήτων. Ο χρονολογικός παράγοντας λ.χ. προέχει συνήθως όταν υπάρχει στενή χρονική εξάρτηση μιας ορισμένης ενότητας από μια άλλη. Ενώ ο ψυχολογικός μπορεί να είναι δραστικός ανάμεσα σε ενότητες με ίδια πρόσωπα ή με ένα τουλάχιστον ίδιο πρόσωπο. Ο διαπροσωπικός πάλι έχει εξαιρετική σημασία όταν συνδέονται ενότητες με διαφορετικά πρόσωπα. Εννοείται βέβαια πως η συνύπαρξη των τριών παραγόντων μαζί σε μία σύνδεση δεν αποκλείεται και είναι συνηθισμένο φαινόμενο. Να δούμε τρία αντίστοιχα παραδείγματα.

Στο πρώτο κεφάλαιο από τον δεύτερο τόμο της Αργώς, που συναντήσαμε προηγουμένως, η σύνδεση της δεύτερης θεματικής μονάδας με την τρίτη και της τρίτης με την τέταρτη γίνεται κατεξοχήν χρονολογικά. Ο ισχυρότερος συνδετικός τους κρίκος προκύπτει από τη χρονολογική τους συνάφεια. (Κάτι που δε συμβαίνει εξίσου με τη σύνδεση της πρώτης με τη δεύτερη, όπου είναι ζωτικότερης σημασίας ο διαπροσωπικός παράγοντας.) Το τρίτο κεφάλαιο από Το δαιμόνιο αποτελείται από δύο θεματικές μονάδες χωρίς διαχωριστικό κενό ανάμεσά τους. Η πρώτη καλύπτει κάπου οχτώ σελίδες και τελειώνει στη φράση «πειδή κοπιάσατε για τη μόρφωσή μου». Η δεύτερη αρχίζει με τα λόγια «Τον έλεγα αυθόρμητα “κύριε”, όπως όταν υπήρχε ανάμεσά μας η ιεραρχική σχέση του καθηγητή και του μαθητή» και φτάνει ως το τέλος. Εδώ η σύνδεση ανάμεσα στις δύο ενότητες βασίζεται κυρίως στην ψυχολογική σημασία που είχε η λέξη «κύριε» για τον εικοσαετή Παύλο



Φοιτητής στο Παρίσι (1927).

Δαμασκηνό. Με συνέπεια ο Δαμασκηνός να υποχωρήσει χρονικά στα γυμνασιακά του χρόνια και να ξαναζήσει τη συμπεριφορά του καθηγητή Χριστοφή μέσα στην τάξη του. Πρόκειται για σύνδεση σχεδόν καθαρά ψυχολογικής υφής. Το πρώτο κεφάλαιο από το *Ασθενείς και οδοιπόροι* διαδραματίζεται στην Αθήνα, στις 6 του Απριλίου του 1941, ημέρα που μας κήρυξε τον πόλεμο η Γερμανία. Το αμέσως επόμενο κεφάλαιο, το δεύτερο, έχει να κάνει με ορισμένο επεισόδιο στο αλβανικό μέτωπο, κατά το βράδυ και τη νύχτα του ίδιου μερόνυχτου. Ανάμεσα σ' αυτά τα δυο κεφάλαια δεν υπάρχουν κοινά πρόσωπα. Εξάλλου η χρονολογική τους σχέση δεν είναι από μόνη της αρκετός συνδετικός κρίκος. Θα πρέπει να διαβάσει κανείς μερικά κεφάλαια ακόμη για να καταλάβει πως ό,τι τα συνδέει είναι κατεξοχήν το γεγονός ότι τα βασικά πρόσωπά τους σχετίζονται μεταξύ τους.

γ) Σχετικά με τον αφηγητή υπάρχουν τρεις βασικοί τύποι: Ο αφηγητής παντογνώστης, ο αφηγητής θεατής και ο αφηγητής πρωταγωνιστής. Ο πρώτος, ο παντογνώστης, βρίσκεται έξω από τη δράση των κειμένων και συνεπώς δεν παίρνει μέρος στα εξιστορούμενα. Αλλά, σαν μικρός θεός, κατέχει τα πάντα αναφορικά με τα πρόσωπα και τα πράγματα για τα οποία μας μιλάει. Ακόμη και τι ξέρουν, τι σκέφτονται και τι αισθάνονται οι μυθιστορηματικοί ήρωες. Ο δεύτερος, ο αφηγητής θεατής, βρίσκεται επίσης έξω από τη δράση των κειμένων και δε μετέχει στα εξιστορούμενα. Δεν έχει όμως θεικές ιδιότητες και αφηγείται απλώς ό,τι πέφτει στην αντίληψή του: ό,τι βλέπει, ό,τι ακούει, ό,τι μαθαίνει, ό,τι σκέφτεται κι αισθάνεται ο ίδιος. Ο



Ο συγγραφέας το 1930.

τρίτος, ο αφηγητής πρωταγωνιστής, παίρνει μέρος στα γεγονότα των αφηγηματικών έργων και εκθέτει τις προσωπικές του εντυπώσεις, σκέψεις, συναισθήματα κλπ.

Έχοντας ήδη κατά νου αυτά ας πάρουμε ένα ένα τα μυθιστορήματα του Θεοτοκά. Στην *Αργώ* η εξιστόρηση των γεγονότων γίνεται από κάποιον που δε μετέχει σ' αυτά, αλλά είναι «πανταχού Παρών» και όλα τα ξέρει. Καθαρή περίπτωση αφηγητή παντογνώστη. Στο *Δαιμόνιο* μας μιλάει ο Παύλος Δαμασκηνός, ο οποίος εκθέτει τις προσωπικές του εντυπώσεις, γνώμες, αισθήματα κλπ., για περιστατικά στα οποία παίρνει μέρος ο ίδιος. Πρόκειται συνεπώς για αφηγητή πρωταγωνιστή. Στο *Λεωνή* έχουμε επίσης αφηγητή πρωταγωνιστή, τον ομώνυμο ήρωα. Όχι όμως απόλυτα, γιατί, κατά περίεργη συγγραφική ασυνέπεια, στα κεφάλαια ΙΖ' και ΙΗ' υπεισέρχεται αφηγητής παντογνώστης. Στο *Ασθενείς και οδοιπόροι* τα πράγματα είναι περίπλοκα. Το μυθιστόρημα χωρίζεται σε τρία μέρη. Στην «Ιερά οδό», στο «Αρχείο του μοναχού Τιμόθεου» και στους «Επιζώντες». Στην «Ιερά οδό» η εξιστόρηση γίνεται από αφηγητή παντογνώστη. Στο «Αρχείο του μοναχού Τιμόθεου» τα περιστατικά μας δίνονται από αφηγητή πρωταγωνιστή, αλλά όχι από έναν. Το μέρος αυτό χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια και το καθένα δίνεται από διαφορετικό αφηγητή πρωταγωνιστή. Έχουμε δηλαδή εδώ κάτι ανάλογο με την περίπτωση των *Κεκαρμένων* του Κάσδαγλη. Στους «Επιζώντες» τα κεφάλαια Α', Β', Γ', Δ', Ε', ΣΤ' και Ζ' δίνονται από αφηγητή παντογνώστη. Ενώ τα κεφάλαια Η', Θ' και Ι' από αφηγητή πρωταγω-



Στο Εμποριό Χίου, 1939.

νιστή. Στις *Καμπάνες* υπάρχουν πάλι αλλαγές αφηγητών. Στην «Εισαγωγή» συναντούμε αφηγητή παντογνώστη. Στο «Πρώτο μέρος», αφηγητή πρωταγωνιστή. Και στο «Δεύτερο μέρος», αφηγητή παντογνώστη.

Δυο λόγια τώρα για τα διηγήματα του τόμου *Ευριπίδης Πεντοζάλης*. Είναι γραμμένα κι αυτά με βάση τη θεματική διάρθρωση και την αιτιατή πλοκή. Αναφορικά με τον τύπο των αφηγητών συμβαίνουν τα εξής. Πέντε κείμενα («Ευριπίδης Πεντοζάλης», «Θεραπιά», «Η συμμορία», «Ο κήπος με τα κυπαρίσσια» και «Ουένστμινστερ») δίνονται με αφηγητή πρωταγωνιστή. Τρία κείμενα («Η λίμνη», «Σιμόνη την έλεγαν» και «Χρονικό του 1922») δίνονται με αφηγητή θεατή. Και δυο κείμενα («Όλα εν τάξει» και «Ταξίδι στο νησί της χίμαιρας») έχουν αφηγητή παντογνώστη.

Συμπερασματικά θα έλεγα ότι σχετικά με τους αφηγητές ο Θεοτοκάς χρησιμοποιεί και τους τρεις τύπους και με πολλές εναλλαγές, τόσο από έργο σε έργο, όσο και μέσα σε ίδια έργα.

* * *

Το αφηγηματικό έργο για το οποίο μιλώ, όπως και κάθε τέτοιο έργο, μπορεί να κοιταχτεί από τη σκοπιά της δομικής οικονομίας. Όπως φαίνεται από τη φράση, η έννοια της δομικής οικονομίας αφορά την πληθωριστική ή όχι

χρήση του αφηγηματικού υλικού. Είναι δηλαδή ένα κριτήριο με το οποίο ελέγχει κανείς ένα δομικό στοιχείο των έργων, το οποίο έχει θέση ανάμεσα στα τεχνικά και στα αισθητικά συστατικά. Και συνεπώς δεν έχει ούτε καθαρά τεχνικό χαρακτήρα ούτε καθαρά αισθητικό, αλλά ενδιάμεσο. Αν κοιτάξουμε λοιπόν από τη σκοπιά της δομικής οικονομίας την πεζογραφία του Θεοτοκά θα παρατηρήσουμε ότι παρουσιάζει σημαντικές ανισότητες. Πράγμα που σημαίνει ότι το αφηγηματικό υλικό άλλοτε έχει σταθμιστεί με περισσότερο και άλλοτε με λιγότερο ακριβή σταθμά. Πρόκειται για διαφορές που γίνονται αισθητές μέσα στα ίδια έργα αλλά και από το ένα έργο στο άλλο.

Η *Αργώ*, το πρώτο μυθιστόρημα του συγγραφέα, παρουσιάζει από την πλευρά αυτή έκδηλες ανισότητες. Θα έλεγα μάλιστα πως οι 480 σελίδες της θα ήταν δυνατό να μειωθούν αρκετά χωρίς να ζημιωθεί καθεαυτή η δράση. Και τούτο γιατί στην *Αργώ* υπάρχει πληθωριστική χρήση του υλικού σε τρία τουλάχιστο σημεία. Αυτά είναι οι πλεοναστικές πληροφορίες για πρόσωπα και τόπους, οι συχνά εκζητημένες ερμηνείες γεγονότων και καταστάσεων και, σε ορισμένες περιπτώσεις, σκηνές ή κεφάλαια που θα μπορούσαν να παραλειφτούν ολότελα. Έτσι π.χ. το πρώτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου αρχίζει με τη φράση του Καθηγητή Νοταρά στη Νομική Σχολή:

– Συνοψίζω, κύριοι, την προηγουμένη παράδοσιν.

Και ακολουθούν δυο σελίδες πληροφοριακές που δεν αφορούν τη δράση, ούτε αποτελούν απαραίτητο στοιχείο της. Κατά τον ίδιο τρόπο, λίγο παρακάτω, στο ίδιο κεφάλαιο συναντούμε τρεις σελίδες με σωρευτικές πληροφορίες για το άτομο του φοιτητή Μανόλη Σκυριανού. Στο τρίτο κεφάλαιο πάλι του ίδιου τόμου ο συγγραφέας αφιερώνει δύο σελίδες για να μας εξηγήσει τα αισθήματα του Νικηφόρου Νοταρά απέναντι στην Όλγα Σκινά, ενώ η συμπεριφορά του Νικηφόρου είναι πολύ πιο εύγλωττη από τις εξηγήσεις. Εκεί όμως που το μυθιστόρημα κάνει μεγαλύτερες «κοιλίες» είναι τα μέρη που προδίνουν τη συνοχή του και μοιάζουν πρόσθετα. Εννοώ μέρη σαν τις ερωτικές σκηνές του Νικηφόρου Νοταρά στο Παρίσι ή ολόκληρο το δεύτερο κεφάλαιο του δεύτερου τόμου. Συμπερασματικά θα έλεγα πως στην *Αργώ* ο συγγραφέας σταθμίζει το υλικό του έχοντας στο νου του τα μεγάλα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα, αλλά χωρίς να έχει βρει το δικό του μέτρο.

Στο επόμενο βιβλίο, το *Ευριπίδης Πεντοζάλης*, η κατάσταση δεν είναι πολύ καλύτερη. Τα κείμενα του τόμου μας δείχνουν το συγγραφέα να κινείται προς δύο κατευθύνσεις. Κατευθύνσεις μάλιστα σε μεγάλο βαθμό αντίθετες, καθώς η μία αποκλίνει προς το συγγραφικό πλεονασμό κι η άλλη προς τη συγγραφική λιτότητα. Έτσι από το ένα μέρος έχουμε τις ανοικτόμητες περιπέτειες του κ. Ευριπίδη Πεντοζάλη και την πληθωριστική περιγραφή του κ. Καραμπέτσα στο «Όλα εν τάξει» και από το άλλο μέρος έχουμε την εξαιρετικά μετρημένη αφήγηση στο «Ο κήπος με τα κυπαρίσσια».

72
934/1
21/8/02

70645
70116

Στο τρίτο βιβλίο εντούτοις τα πράγματα αλλάζουν. Θα 'λεγα εντυπωσιακά. Στο *Δαιμόνιο* δεν υπάρχουν πλεοναστικές σκηνές και κεφάλαια όπως στην *Αργώ*. Συναντούμε δέβαια ακόμη φλύαρες περιγραφές και περιττές ερμηνείες γεγονότων. Αλλά δοσμένες με σχετικό μέτρο και σε κάποιο συσχετισμό με την όλη δράση του βιβλίου. Πέρα απ' αυτά και γενικότερα ο συγγραφέας έχει φτάσει στο σημείο να χειραγωγεί το υλικό του σε εξαιρετικό βαθμό, κάτι που συμβαίνει για πρώτη φορά. Κι αλήθεια το βιβλίο αυτό φαίνεται να έχει γραφτεί με σημαντική αίσθηση του περιττού. Θα έλεγα λοιπόν πως *Το δαιμόνιο* από την πλευρά της δομικής οικονομίας αποτελεί σταθμό στη σταδιοδρομία του Θεοτοκά ως πεζογράφου.

Η σημασία που είχαν οι θετικές κατακτήσεις του *Δαιμόνιου* φάνηκαν καλύτερα στο επόμενο μυθιστόρημα. Όπου ο συγγραφέας πατώντας πάνω στα κεκτημένα κατάφερε να περιορίσει μέχρι και να μηδενίσει καθετί άσχετο με τη δράση του έργου του. Για το μυθιστόρημα αυτό, το *Λεωνή*, θα έλεγα πως όλα είναι καλοζυγισμένα. Τα πρόσωπα, οι αντιδράσεις τους, τα περιστατικά, οι συναντήσεις, τα συναισθήματα, τα τοπία κλπ. Δεν έχει κανείς παρά να πειραματιστεί. Να δοκιμάσει δηλαδή να αφαιρέσει από το κείμενο κάποια μέρη για να δει πόσο εδώ το καθετί έχει τη θέση του. Ο *Λεωνής*, σύμφωνα με το κριτήριο που προϋποθέτω όταν μιλώ έτσι, δείχνει να είναι έργο τεχνίτη που ξέρει να ελέγχει το υλικό του. Και μάλιστα να διαλέγει κάθε φορά ό,τι υπηρετεί καλύτερα την εσωτερική συνοχή του έργου και την εξωτερική συμμετρία του.

Η πορεία από την *Αργώ* ως το *Λεωνή*, αν κρίνουμε από τα αποτελέσματα, στάθηκε ένας αγώνας του Θεοτοκά με το περιττό. Αγώνας όμως που έδωσε θαυμάσια αποτελέσματα, αφού δυο έργα, *Το δαιμόνιο* και ο *Λεωνής*, υπήρξαν, με κορυφαίο το δεύτερο, επιτεύγματα απείρητης κατασκευής. Πέρασαν κάμποσα χρόνια ώσπου να εμφανιστεί στη δημοσιότητα το επόμενο έργο. Δεν ξέρω πώς το περίμεναν όσοι είχαν παρακολουθήσει την ανοδική πορεία του συγγραφέα. Το ζήτημα πάντως είναι ότι *το Ασθενείς και οδοιπόροι* αποτέλεσε, από τη συγκεκριμένη σκοπιά, μια αποκαρδιωτική οπισθοδρόμηση. Ουσιαστικά επανερχόμαστε με το μυθιστόρημα αυτό στο επίπεδο της *Αργώς*, αν όχι και χαμηλότερα. Έτσι βρισκόμαστε ξανά μπροστά σε πλεοναστικές πληροφορίες για πρόσωπα και τόπους, σε άσκοπες ερμηνείες γεγονότων και καταστάσεων κι ακόμη σε περιττές σκηνές ή κεφάλαια ολόκληρα. Ο συγγραφέας φαίνεται να παραπαίει πάλι κάτω από το βάρος του υλικού του με συνέπεια η αφήγηση να κάνει χαλαρές «κοιλίες». Παραδείγματα υπάρχουν πολλά. Τ' αφήνω για να πω μονάχα πως ολόκληρο το τρίτο μέρος, «Οι επιζώντες», είναι έξω από τη δράση του βιβλίου. Κι αυτό σημαίνει πως ουσιαστικά το έργο ολοκληρώνεται με το «Αρχείο του μοναχού Τιμόθεου».

Το τελευταίο πεζογράφημα του Θεοτοκά, *Οι καμπάνες*, θυμίζει αρκετά *Το δαιμόνιο*. Γιατί, αν και δεν έχει τη δομική συνέπεια του *Δαιμόνιου*, έχει

πολλά από τα πλεονεκτήματά του. Το θυμίζει επίσης επειδή παρουσιάζει διαφορά από τους *Ασθενείς και οδοιπόρους* παρόμοια μ' εκείνη του *Δαιμόνιου* προς την *Αργώ*.

Κοιτάζοντας εποπτικά τα πεζογραφήματα του Θεοτοκά, από τη σκοπιά της δομικής οικονομίας, βλέπει κανείς πως ο συγγραφέας ευνοήθηκε από το τάλαντό του στα συντομότερα μυθιστορήματά του. Αντίθετα στα εκτενή πολυπρόσωπα, στις πλατιές τοιχογραφίες εποχής, που ήταν καθώς φαίνεται η φιλοδοξία του, δεν είχε πάντα τον έλεγχο του υλικού του. Γεγονός που ίσως δείχνει ότι δεν είχε στόφα πεζογράφου πανοραμικών συνθέσεων.

* * *

Το ζήτημα της ποιότητας της συγκεκριμένης πεζογραφίας κρίνεται κυρίως πάνω σε δυο δυνητικά δεδομένα: τη δραματική αφήγηση και το εσωτερικό γίνεσθαι των βασικών προσώπων. Πρόκειται, καθώς είναι φανερό, για θεμελιώδεις πραγματώσεις τις οποίες θα χρειαστεί να τις δούμε κάπως διεξοδικά.



Δεκέμβριος 1940. Όρθιοι από αριστερά: Δημ. Γαλερίδης, Γεώργ. Καρτάλης, Μίμης Θιβαδόπουλος, Γιώργος Θεοτοκάς, Συμεώνογλου, Κώστας Μέγερ. Καθιστοί από αριστερά: Βαγγέλης Μαγκλιθέρης, Λάμπρος Κωσταντάρας, Κώστας Σάμιος, Τσαλίκης.

Mix
6x6144

α) Δραματική αφήγηση.

Ανάμεσα στις διακρίσεις που οφείλουμε στη σύγχρονη αφηγηματολογία, εκείνη που σχετίζεται από ορισμένη άποψη με την ποιοτική πλευρά των αφηγημάτων είναι η διάκριση ανάμεσα στο «δείχνω» και στο «λέγω». Για το λόγο ότι η διάκριση αυτή αποδίδει στον εντοπισμό μιας βασικής ιδιότητας της δραματικής αφήγησης. Της ιδιότητας να έχει η δράση παραστατική και όχι νοητή υφή. Τη διάκριση ανάμεσα στο «δείχνω» και στο «λέγω» την καταλαβαίνουμε καλύτερα αν σκεφτούμε δυο ακραίες εκδοχές των πόλων της: το θέατρο και την ιστορία. Το θέατρο έχει δεικτικό χαρακτήρα, δείχνει τη δράση στην κυριολεξία. Γεγονός που έχει ως συνέπεια να κυριαρχεί στο θέατρο η οπτική αναφορά στα πράγματα. Αντίθετα η ιστορία απλώς δηλώνει περιληπτικά τη δράση, την αναφέρει σχεδόν ονομαστικά, δηλαδή την «λέγει», όπως λ.χ. στη φράση «έγινε φονική μάχη», όπου δε βλέπει κανείς καμιά μάχη. Ο λόγος καθεαυτός έχει τη δυνατότητα να παρουσιάζει κατά τρόπο «θεατρικό», δηλαδή παραστατικό, ορισμένη δράση. Έχει επίσης τη δυνατότητα να τη δηλώνει με δυο λόγια, γενικά και αφηρημένα. Στην πρώτη περίπτωση, όπως είναι φυσικό, κυριαρχεί η παραστατική εκδοχή και στη δεύτερη η νοητή. Η παραστατική εκδοχή της δράσης στο επίπεδο του λόγου προϋποθέτει οπωσδήποτε ότι η ίδια εκδοχή υπάρχει ως αίσθηση στον άνθρωπο που εκφέρει το λόγο. Για να εκφράζει, μ' άλλα λόγια, ο συγγραφέας κατά τρόπο δεικτικό ορισμένο γεγονός θα πρέπει να το έχει συλλάβει παραστατικά ο ίδιος. Άρα η διάκριση ανάμεσα στο «δείχνω» και στο «λέγω» αφορά την ικανότητα των συγγραφέων να συλλαμβάνουν με ορατή μορφή ή όχι τη δράση των έργων τους. Κι εδώ ακριβώς βρίσκεται η αισθητική δικαίωση του «δείχνω» την οποία τόσο καθαρά διέκρινε ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* του.³ Βέβαια δεν υπάρχει κανένας νόμος που να ορίζει ότι οι πεζογράφοι οφείλουν να υιοθετούν τον τρόπο του «δείχνω» και όχι του «λέγω» στα κείμενά τους. Η πείρα όμως φανερώνει –κι η πείρα είναι αλάθευτη συνήθως– ότι οι έγκυρες αφηγήσεις έχουν πάντα το προσόν της ενάργειας.

Στην πεζογραφία του Θεοτοκά η δράση δίνεται τόσο με την εκδοχή του «δείχνω» όσο και του «λέγω». Ποσοτικά ωστόσο υπερέρχει η εκδοχή του «λέγω», η οποία επικρατεί στα περισσότερα έργα. Για να φανεί στην πράξη η εφαρμογή τους θα χρησιμοποιήσω παρακάτω δυο ενδοκειμενικά κριτήρια, ώστε με γνώμονα αυτά να κοιτάξουμε τα δοσμένα κείμενα. Τα κριτήρια είναι ο τρόπος με τον οποίο δίνονται τα βασικά αφηγηματικά πρόσωπα και

3. «Πρέπει δέ να πλέκη κανείς τους μύθους και να συντάσσει διά τῆς φράσεως τό ἔργον θέτων (τά διαδραματιζόμενα) ὅσον τό δυνατόν πρό τῶν ὀφθαλμῶν του. Διότι τοιοῦτοτρόπως, βλέπων αὐτά ὀλοζώντανα καί τρόπον τινά παρών εἰς αὐτά τά πραττόμενα, δύναται νά εὐρίσκη τό πρέπον καί ἐλάχιστα δύναται νά τοῦ διαφεύγουν τά ἀντιφατικά.» Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, μετάφραση Σίμος Μενάρδος, εισαγωγή, κείμενο, σχόλια Ι. Συκουτρής, Αθήνα, «Εστία» 1937, σελ. 142.



Με τη γυναίκα
του Ναυσικά.

ο τρόπος με τον οποίο περιγράφονται τα διάφορα γεγονότα. Να τα δούμε με τη σειρά.

1) Τα βασικά αφηγηματικά πρόσωπα ενός έργου υπάρχει το περιθώριο να παρουσιάζονται στον αναγνώστη είτε στατικά είτε δυναμικά. Στατικά παρουσιάζονται με τη μέθοδο των παρατακτικών πληροφοριών. Στην περίπτωση αυτή ο συγγραφέας, όταν κάποιο βασικό πρόσωπο πρωτοπαρουσιάζεται ή με άλλη ευκαιρία, σταματάει την αφήγηση και δίνει πληροφορίες για την ατομικότητά του. Πληροφορίες με τις οποίες ο αναγνώστης παίρνει μια κάποια ιδέα για το χαρακτήρα, τις συνήθειες, τις επιδιώξεις κλπ., του συγκεκριμένου ατόμου. Δυναμικά παρουσιάζονται τα αφηγηματικά πρόσωπα όταν η φυσιογνωμία τους προκύπτει βαθμιαία μέσα από τη συμμετοχή τους στη δράση του έργου. Έτσι ώστε, όσο συνεχίζεται η δράση του έργου, να διαρκεί και η ολοκλήρωση των προσώπων. Γι' αυτά τα πρόσωπα ο συγγραφέας μπορεί να μη δίνει καμιά ρητή πληροφορία ή να δίνει ελάχιστες.⁴

4. Περισσότερα, για τις δυο διαδικασίες με τις οποίες παρουσιάζονται τα αφηγηματικά πρόσωπα, στη διαφωτιστική μελέτη του Βαγγέλη Αθανασόπουλου «Οι μέθοδοι δημιουργίας χαρακτήρων και Το δαιμόνιο». Τετράδια «Ευθύνης», τόμος 26, σελ. 56.

Στην *Αργώ* ο Θεοτοκάς παρουσιάζει τους ήρωές του στον αναγνώστη με σωρευτικές πληροφορίες. Στον «Πρόλογο» π.χ. δίνει πληροφορίες για τον καθηγητή της Νομικής Θεόφιλο Νοταρά, στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου για το φοιτητή Μανόλη Σκυριανό, στο τρίτο κεφάλαιο για την Όλγα και τον Παύλο Σκινά κλπ. Για να πάρουμε μια ιδέα του πράγματος, παραθέτω ένα μικρό δείγμα από την παρουσίαση του Μανόλη Σκυριανού.

«Ο φοιτητής αυτός λεγότανε Μανόλης Σκυριανός κι ήταν ένα καλοφτιαγμένο παιδί, με ωραία χρώματα, ξανθά μαλλιά και μεγάλα γαλανά μάτια, που του έδιναν έναν αέρα υπερβόρειο. Ξεχώριζε αμέσως, με την εμφάνισή του, ανάμεσα στους τετρακόσιους μελαχρινούς συναδέλφους του, που γέμιζαν τη μεγάλη αίθουσα. Μα ξεχώριζε και για την ειλικρίνεια του βλέμματός του, για το αίσθημα της ισορροπημένης δύναμης, της στερεότητας και της εμπιστοσύνης που έδινε η μορφή του από την πρώτη στιγμή που την αντίκριζες(...). Αυτός ο Μανόλης Σκυριανός ήτανε σχεδόν ολότελα ξένος προς τα γράμματα, τις τέχνες, τη μεταφυσική και τα ρομαντικά ονειροπολήματα, που τυραννούσαν άσκοπα το φοιτητή που καθότανε δίπλα του...».

Στο *Δαιμόνιο* η κατάσταση δεν αλλάζει. Το ίδιο συμβαίνει στους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, καθώς και στο τελευταίο μυθιστόρημα, *Οι καμπάνες*. Σε όλα έχουμε στατική παρουσίαση των βασικών αφηγηματικών προσώπων. Όχι όμως στο *Λεωνή*, όπου η κατάσταση είναι διαφορετική. Εκεί τα κύρια αφηγηματικά πρόσωπα, με πρώτον πρώτον τον ομώνυμο ήρωα, προκύπτουν βαθμιαία μέσα από τη συμμετοχή τους στη μυθιστορηματική εξέλιξη. Η διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του Λεωνή π.χ. αρχίζει αμέσως από τις πρώτες σειρές του βιβλίου και συνεχίζεται μέχρι τις τελευταίες.

Το γεγονός ότι τα πρόσωπα στο μυθιστόρημα *Λεωνής* αναδύονται μέσα από τις πράξεις και τα λόγια τους τα κάνει εξαιρετικά παραστατικά. Αρχεί να πεις λ.χ. Λεωνής ή Ελένη Φωκά ή Δήμητρης και αμέσως ξεπηδάει μπροστά σου μια σφριγηλή ανθρώπινη μορφή. Ενώ αν πεις Κάρολος Δάνδολος (*Οι καμπάνες*) η σκέψη σου πηγαίνει σ' ένα νοητό ανθρώπινο σχήμα.

Από τα κείμενα του τόμου *Ευριπίδης Πεντοζάλης*, κοντά στο *Λεωνή*, από τη συγκεκριμένη σκοπιά, βρίσκονται τρία που έχουν γενικό τίτλο «Παιδική ηλικία». Είναι τα διηγήματα «Θεραπιά», «Η συμμορία» και «Ο κήπος με τα κυπαρίσσια».

2) Η περιγραφή με την οποία αποδίδονται τα διάφορα γεγονότα ενός αφηγηματικού έργου είναι δυνατό να είναι είτε άμεση είτε έμμεση.

Άμεση είναι όταν παραπέμπει στην κάθε εμπειρική στιγμή ενός ή περισσότερων ατόμων τα οποία μετέχουν σε ορισμένο γεγονός. Τότε η περιγραφή αποδίνει τις εμπειρικές λεπτομέρειες οι οποίες συνθέτουν την εναργή εικόνα ενός συμβάντος κατά τον τρόπο που συντελείται. Πιο απλά θα έλεγα ότι άμεση είναι η διατύπωση ενός περιστατικού όταν παρακολουθεί από πολύ κοντά την εξέλιξή του. Έμμεση είναι όταν αποδίνει τα διάφορα γεγονότα



Με τον Γιώργο Σεφέρη.

κατά τρόπο αφαιρετικό, δηλαδή γενικό κι έτσι ώστε να συλλαμβάνονται κυρίως νοητά. Αν π.χ. πει κανείς «Πρόφτασα το αεροπλάνο την τελευταία στιγμή και ταξίδεψα στη Θεσσαλονίκη» η περιγραφή είναι έμμεση. Αν όμως πει «Έφτασα καθυστερημένα. Όταν μπήκα στο αεροπλάνο ο κόσμος ήταν κιόλας τακτοποιημένος στις θέσεις του. Προχωρώντας διαστικά να φτάσω στη δική μου ένωθα τη βαριά μυρωδιά του πλαστικού να γεμίζει δυσάρεστα το χώρο» η περιγραφή τείνει να είναι άμεση.

Στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά συναντούμε, τόσο τον τύπο της άμεσης περιγραφής, όσο και τον τύπο της έμμεσης. Με τη διαφορά ότι η έμμεση απαντάει στην πλειονότητα των κειμένων και υπερέχει ποσοτικά. Κάτι που γίνεται αντιληπτό αν αναλογιστούμε σε ποια από το σύνολο των κειμένων απαντάει με πληρότητα και συνέπεια η άμεση. Κάνοντας ένα σχετικό απολογισμό θα έλεγα πως απαντάει για πρώτη φορά υπολογίσιμα σε μερικές

σελίδες του *Δαιμόνιου*. Ενώ τις σελίδες εκείνες στις οποίες περιγράφεται η νυχτερινή εκδρομή του Ρωμύλου και της Ιφιγένειας Χριστοφή, του Παύλου Δαμασκηνού και του Τζιν Μάρτιν στο Κάστρο του νησιού. Ύστερα από αυτές τις σελίδες περνάμε στο *Λεωνή*, όπου ολόκληρο σχεδόν το βιβλίο ανταποκρίνεται στους όρους της άμεσης περιγραφής. Ο *Λεωνής* είναι κι από την πλευρά αυτή μια ολοκληρωμένη εξαίρεση μέσα στο πεζογραφικό έργο του Θεοτοκά. Στα άλλα δυο μυθιστορήματα – το *Ασθενείς και οδοιπόροι* και *Οι καμπάνες* – επικρατεί ο τύπος της έμμεσης απόδοσης των γεγονότων. Με λαμπρή όσο και απροσδόκητη εξαίρεση το κεφάλαιο από τους *Ασθενείς και οδοιπόρους* που επιγράφεται «Έκθεση του Αγησιλάου Παντελίδη». Σ' αυτό το κεφάλαιο, ξαφνικά και απρόσμενα, ο λόγος του Θεοτοκά προσγειώνεται στις εμπειρικές λεπτομέρειες των δραματικών περιστατικών που εξιστορεί. Πώς γίνεται αυτό το θαύμα μέσα σ' ένα πολυσέλιδο μυθιστόρημα, όπου γενικά η άμεση απόδοση των περιστατικών παρουσιάζει παθητικό, είναι ένα ερωτηματικό. Η υπόθεση της ηθοποιού Θεανώς Γαλάτη, με την οποία έχει να κάνει το παραπάνω κεφάλαιο, θυμίζει την περίπτωση της γνωστής ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη. Άραγε ο συγγρα-



Η «Ομάδα των δώδεκα». Πρώτη σειρά, από αριστερά: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Γ. Θεοτοκάς, Κ. Ουράνης, Μ. Καραγάτσης και Ελένη Ουράνη. Στη δεύτερη σειρά όρθιοι, από αριστερά: Τ. Αθανασιάδης, Μιχ. Δ. Στασινόπουλος, Γ. Χατζίνης, Π. Χάρης, Η. Βενέζης, Άγγ. Τερζάκης και Στέλιος Ξεφλούδας, Αθήνα 1950.

φέας είχε υπόψη του κάποια αφήγηση αυτόπτη μάρτυρα, αναφορικά με τις συνθήκες που εκτελέστηκε στα δεκεμβριανά του '44 η Παπαδάκη, την οποία προσάρμοσε στο έργο του; Ή μήπως απλώς η ψυχική αλληλεγγύη προς την ηθοποιό τον βοήθησε να δώσει μια τόσο εμπράγματη περιγραφή σ' ένα ανάλογο περιστατικό; Το ζήτημα πάντως είναι ότι η «Έκθεση του Αγησιλάου Παντελίδη» ξεχωρίζει μέσα στους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, τόσο που να εντυπωσιάζει.

Εκτός από τα μυθιστορήματα, στον τόμο *Ευριπίδης Πεντοζάλης*, έχουμε επίσης άμεση περιγραφή περιστατικών στα τρία διηγήματα της «Παιδικής ηλικίας», με κορυφαίο ανάμεσά τους το «Ο κήπος με τα κυπαρίσσια».

δ) Το εσωτερικό γίνεσθαι των προσώπων.

Σχετικά με το γίνεσθαι των βασικών προσώπων χρειάζεται να διευκρινιστεί προκαταβολικά ότι δεν ταυτίζεται με τη δυναμική παρουσίασή τους. Η δυναμική παρουσίαση ενός αφηγηματικού προσώπου συντελείται βαθμιαία μέσα από τη συμμετοχή του στη δράση του έργου που παίρνει μέρος. Το εσωτερικό γίνεσθαι αντίθετα δεν έχει τέτοια διάρκεια και συμβαίνει –όταν συμβαίνει– σε κάποια ή σε κάποιες από τις φάσεις της ολικής δράσης ενός προσώπου. Εξάλλου, όταν τα αφηγηματικά πρόσωπα παρουσιάζονται από ένα συγγραφέα στατικά, δε σημαίνει ότι αποκλείεται οπωσδήποτε σ' αυτά ένα κάποιο γίνεσθαι. Θεωρητικά τουλάχιστο δεν αποκλείεται και στην πράξη, μολονότι όχι πολύ συχνά, είναι διαπιστωμένο. Θα το δούμε κι εδώ, λίγο παρακάτω, στην περίπτωση του Νικηφόρου Νοταρά.

Το εσωτερικό γίνεσθαι των αφηγηματικών προσώπων αφορά, όπως και στη ζωή την ίδια, τον υποστασιακό μεταβολισμό που έχει ως αποτέλεσμα τη διαφοροποίησή τους. Τη διαφοροποίηση όχι απλώς σχετικά με άλλα πρόσωπα (αλλαγή λ.χ. συμπεριφοράς απέναντί τους, πράγμα καθεαυτό χωρίς ιδιαίτερη σημασία) αλλά αναφορικά με τον εαυτό τους. Πρόκειται για οριστικό γεγονός της εσωτερικής ζωής κατά το οποίο περνάει κανείς από μια άλφα φάση του εαυτού του σε μια βήτα. Και περνάει με το ξεπέρασμα, ή αλλιώς την υπέρβαση, ενός ζωτικού ως εκείνη την ώρα δεδομένου του εαυτού του. Στα μυθιστορήματα του Θεοτοκά υπερβάσεις τέτοιας κατηγορίας δε βλέπουμε συχνά. Τα περισσότερα από τα βασικά αφηγηματικά του πρόσωπα παραμένουν ουσιαστικά αδιαφοροποίητα σ' όλη τη διάρκεια της παρουσίας τους μέσα στα κείμενα. Άλλοτε πάλι, ενώ έχουμε ορισμένη υπέρβαση, η πραγματοποίησή της στο επίπεδο της έκφρασης χωλαίνει, επειδή δεν δίνεται αρκετά εμπράγματα. Κάτι τέτοιο συμβαίνει με την περίπτωση του Νικηφόρου Νοταρά στην *Αργώ*. Στο τελευταίο μέρος από το τρίτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου ο Νικηφόρος Νοταράς, αργά το βράδυ, φεύγει από το σπίτι της ερωμένης του Όλγας Σκινά και φτάνει περπατώντας κάτω από τα Προπύλαια της Ακρόπολης. Εκεί κάθεται συλλογισμένος και καθώς κοιτάζει πάνω τις αρχαίες κολόνες αισθάνεται μέσα του ένα



Στο σπίτι του
Ανδρέα Εμπει-
ρίκου, Μάρ-
τιος 1953.

«περίεργο αίσθημα (...) σα να είχε αγγίσει ένα όριο τελειωτικό, που δεν μό-
ρεσε και δε θα μπορούσε ποτέ να το ξεπεράσει ανθρώπινος νους(...). Αισθα-
νότανε, για μια στιγμή, ολότελα λυτρωμένος από κάθε δεσμό με το ανθρωπο-
λόι, που βουρλιζότανε στα πόδια τρου μες στον απέραντο και πνιγερό βάλλο των
σπιτιών, ολότελα λυτρωμένος από κάθε φροντίδα και κάθε συμπόνια για τους
ανθρώπους, από κάθε ανάγκη των ανθρώπων».

Αυτό το βράδυ ο Νικηφόρος Νοταράς ξεπερνάει οριστικά το συναισθημα-
τικό δεσμό του με την Όλγα Σκινά και ίσως με τη φευγάτη μητέρα του. Ο
αναγνώστης μάλιστα, προτού φτάσει σ' αυτό το σημείο, έχει προειδοποιηθεί
από το συγγραφέα ότι κάτι κυφορείται στην ψυχή του Νικηφόρου.
Μερικές σελίδες πιο πριν διαδάζουμε πως

«Ο Νικηφόρος μιλούσε συχνά για εσωτερικές επαναστάσεις, για την ανάγκη
της φυγής, για τον πόθο του αγνώστου, μα δεν ήταν από κείνους που χαλνούν
εύκολα τη βολή τους. Καταλάβαινε πως θα του κόστιζε πολύ να χωριστεί την
Όλγα».

Κι αλλού μερικές σελίδες υστερότερα:

«Εκείνην τη στιγμή έμοιαζε σαν ένα δυνατό και τολμηρό αγόρι, γεμάτο υγεία
και φρέσκες ορμές, που ξεκινά πρώτη φορά στο δρόμο της ζωής, με κέφι και με



Από αριστερά: Μίνως Βολανάκης, Γιώργος Θεοτοκάς, Σωκράτης Καραντίνος (πρώτος διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε.).

πίστη, στην τύχη, χωρίς να ξέρει καλά-καλά πού πηγαίνει – μπροστά και ό,τι βρέξει ας κατεβάσει! – πηγαίνοντας ίσως να σπάσει το κεφάλι του».

Πρόκειται βέβαια για υπέρβαση, αλλά δοσμένη κάπως άτσαλα και στο κρίσιμο σημείο της – το τελικό στάδιο – με τρόπο εγκεφαλικό.

Στο *Δαιμόνιο* τα πρόσωπα μένουν ουσιαστικά αδιαφοροποίητα από την αρχή του έργου ως το τέλος του. Το άτομο που φαίνεται να πέρασε εξελικτικές φάσεις, ο Θωμάς Χριστοφής, δεν έχει μυθιστορηματική επιφάνεια. Έτσι παραμένει για τον αναγνώστη πρόσωπο αφανές και συνεπώς με ανέκφραστη την εσωτερική ζωή του.

Αντίθετα στο *Λεωνή* συναντούμε διαδοχικές καμπές υπερβάσεων και τις περισσότερες φορές ικανοποιητικά εκφρασμένες. Μια πρώτη γεύση παίρνουμε από το γερο-Μπιλαρίκη που – στο πέμπτο κεφάλαιο – σε μια παράτολμη έξαρση φτάνει να ξεπεράσει κάθε όριο φόβου και σύνεσης, αφήνοντας άναυδες τις γυναίκες του σπιτιού που στέκονται μάρτυρες μιας στιγμής με τρομερή ένταση. Έκτοτε ο ομώνυμος ήρωας του βιβλίου περνάει μια σειρά από φάσεις με ανατρεπτικό χαρακτήρα. Φάσεις με τις οποίες ανατρέπονται μέσα του λυτρωτικά η ακαδημαϊκή ζωγραφική, οι διεθνείς

παράτες, το Αμπανόζ, η εφηβεία, η ζωγραφική καθεαυτή κλπ. Η πιο «ιστορική» από αυτές αξίζει να μνημονευτεί εδώ συνοπτικά μια που έχει έντονα αντικειμενικό υλικό.

Ο Λεωνής, στο πέμπτο κεφάλαιο του διβλίου, παρακολουθεί την επίσημη είσοδο στην Πόλη του Γερμανού αυτοκράτορα. Είναι παραταγμένος σ' ένα πεζοδρόμιο με το σχολείο του κατά διαταγήν.

«Άξαφνα ακούστηκε ένα μεγάλο πρόσταγμα από μακριά, ένα δεύτερο πρόσταγμα κοντύτερα, ένα τρίτο πρόσταγμα μες στο δρόμο. Τα τουφέκια τραντάχτηκαν καταγής όλα μαζί, οι ξιφολόγχες άστραψαν απάνω από τα κεφάλια του πλήθους. Σ' ένα γειτονικό δρόμο ξέσπασε μια αόρατη στρατιωτική μουσική, διαστική, χαρούμενη και λιγάκι αστεία, γεμάτη θαρρείς από κατρακυλίσματα τενεκέδων. Ύστερα πέρασαν οι καθαλάρηδες της σουλτανικής φρουράς ντυμένοι από πάνω ίσαμε κάτω στα κόκκινα. Κρατούσαν μεγάλες λόγχες στολισμένες με μικρές κόκκινες σημαίες. Όλο το πλήθος κουνήθηκε κι ο καθένας τσαλαπάτησε το διπλανό του. Πίσω από τους καθαλάρηδες ερχόντανε κάτι αυτοκίνητα ανακατωμένα με άλογα, γυμνά σπαθιά, κράνη. Τα μέταλλα αστράφτανε, οι κόκκινες σημαίτσες κυμάτιζαν στον αέρα χαρωπά. Ο Λεωνής είδε καμπόσους ανθρώπους με μεγάλα μουστάκια μα ποιος ήταν ο αυτοκράτορας δεν πρόφτασε να καταλάβει.»

Ύστερα από μερικά χρόνια, στο δέκατο κεφάλαιο, ο Λεωνής παρακολουθεί, παραταγμένος ως πρόσκοπος τώρα, μια άλλη επίσημη είσοδο στην Πόλη. Είναι ο αρχιστράτηγος των συμμαχικών δυνάμεων στο ανατολικό μέτωπο στρατηγός Franchet d' Esperay.

«Η συνοδεία ήταν αυστηρή, πολεμική, χωρίς περιττές πολυτέλειες. Εμπρός πήγαινε μια ίλη αγγλικού ιππικού με χακί(...). Ο κόσμος κουνούσε τις σημαίτσες του, χειροκροτούσε και φώναζε στον Αρχιστράτηγο διάφορα καλωσορίσματα. Αυτός ωστόσο ήτανε σκυθρωπός, άκεφος, έμοιαζε κακός(...). Είχε πάρει κι αυτός την Πόλη, σαν τόσους άλλους καθαλάρηδες στο κύλισμα των αιώνων. Την είχε πάρει χωρίς έρωτα, τούτο ήτανε φανερό, και δεν είχε όρεξη να την κρατήσει. Ίσως να μην ήξερε κι ο ίδιος τι θα την έκανε και να στενοχωριότανε γι' αυτό. Μα τι σημασία είχαν αυτά; Ό,τι ήθελε ας την έκανε, δεν ήταν αυτό το ζήτημα. Το μεγάλο ζήτημα ήταν η παράξενη γοητεία που κατείχε τώρα τον Λεωνή, καθώς του φαινότανε πως η Πόλη, η Ευρώπη, ο κόσμος, δεν ήτανε πια άλλο τίποτα παρά μια απέραντη σκηνή θεάτρου, όπως άλλοτε ο Κήπος του Ταξιμού, μια σκηνή όπου κουνιόντανε τα έθνη, τα στρατεύματα, οι αρχηγοί καθάλα σε μεγάλα άλογα των παρελάσεων, κι έπαιζαν θαρρείς μια παράσταση, σύμφωνα με κάποιο μυστικό και ακατανόητο ρυθμό. Πήγαιναν, ερχόντανε, παραχωρούσαν τη θέση τους ο ένας στον άλλο, έκαναν υποκλίσεις».

Πρέπει να ειπωθεί ότι για το Λεωνή και την οικογένειά του η είσοδος του Γερμανού αυτοκράτορα στην Πόλη ήταν εχθρικό γεγονός, ενώ του Γάλλου στρατηγού έντονα φιλικό. Μολαταύτα ο Λεωνής συσχέτισε τη δεύτερη

παρέλαση με την πρώτη με βάση τα κοινά σημεία τους. Και συσχετίζοντάς τες έτσι έφτασε να τις τοποθετήσει στο ίδιο περίπου επίπεδο. Ενέργεια που τελικά τον βοήθησε να ξεπεράσει τη δοσμένη μέσα του αντίληψη για τη διαχωριστική γραμμή που υπήρχε ανάμεσα στις φιλικές και στις μη φιλικές παρελάσεις αυτής της κατηγορίας.

Στο τέταρτο μυθιστόρημα, το *Ασθενείς και οδοιπόροι*, υποστασιακό γίνεσθαι δε φαίνεται να συντελείται, στο επίπεδο της αφήγησης, σε κανένα πρόσωπο.

Στο τελευταίο μυθιστόρημα, τις *Καμπάνες*, υπάρχει δηλωμένη διαφοροποίηση στο κεντρικό πρόσωπο, τον Κωστή Φιλομάτη. Είναι όμως μια διαφοροποίηση που, πέρα από τη δήλωσή της από το συγγραφέα, πάσχει στο επίπεδο της διατύπωσης από αφαίρεση και εγκεφαλισμό. Με συνέπεια να μένει για τον αναγνώστη απραγματοποίητη ως λογοτεχνική πράξη.

Το ίδιο συμβαίνει, σε μεγαλύτερο μάλιστα βαθμό, με το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος «Ευριπίδης Πεντοζάλης» του ομώνυμου τόμου.

* * *

Συγκεφαλαιώνοντας όλα τα προηγούμενα θα είχα να παρατηρήσω με δυο λόγια τα ακόλουθα.

α) Ο τύπος της αφήγησης που καλλιέργησε ο Θεοτοκάς είναι η παραδοσιακή μυθιστορηματική του 19ου αιώνα.

β) Στα εκτενή μυθιστορήματα, τα μυθιστορήματα-τοιχογραφίες εποχής, ο συγγραφέας μάλλον δεν ευνοήθηκε από το τάλαντό του. Γιατί σ' αυτά φαίνεται να μην ελέγχει ικανοποιητικά το υλικό του. Αντίθετα στα μικρότερα μυθιστορήματα δείχνει να κινείται μέσα στα όρια των δυνατοτήτων του.

γ) Ο αφηγηματικός του λόγος στο μεγαλύτερο μέρος του πάσχει από έλλειψη παραστατικότητας. Κι αυτό σημαίνει πως σ' αυτό το μέρος ο Θεοτοκάς δεν έβλεπε πολύ καθαρά τη δράση των έργων του - πράγμα καθοριστικό για τη δραματική ενάργεια της αφήγησής του.

δ) Κρίνοντας με γνώμονα τη δομική οικονομία, τη δραματική αφήγηση και το γίνεσθαι των προσώπων, ξεχωρίζουν ως ποιοτικά κορυφαία τα κείμενα: *Λεωνής*, το κεφάλαιο «Έκθεση του Αγησιλάου Παντελίδη» από τους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, το διήγημα «Ο κήπος με τα κυπαρίσσια» και κάμποσες σελίδες από *Το δαιμόνιο* και την *Αργώ*.

ε) Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, ο Θεοτοκάς, αν και φιλοδόξησε να είναι πεζογράφος εκτενών και πολυπρόσωπων μυθιστορημάτων, απέδωσε καλύτερα στα μικρότερα, λιγοπρόσωπα και με αυτοβιογραφικό ιδίως υλικό. Και θα 'λεγα πως στην περίπτωση του, όπως και του Μυριβήλη, του Βενέζη και άλλων, όχι η μαθητεία και οι προθέσεις, αλλά η ποιητική μεσογειακή του ιδιοσυγκρασία καθόρισε τα αφηγηματικά του επιτεύγματα.



Ο Γ. Θεοτοκάς (πρώτος αριστερά) με τον Σωκράτη Καραντινό
στο Άγιον Όρος το 1960.