ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Ελληνική Λογοτεχνική Κριτική

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Κομοτηνή 4-6 Δεκεμβρίου 2015

Μνήμη Παναγιώτη Μουλλά

Επιμέλεια
Βασιλική Κοντογιάννη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

Γιωργος Αραγης

Ἐκδοχές τοῦ ἰδανικοῦ κριτικοῦ

Οἱ ἐκδοχές ἤ, ἀλλιῶς, οἱ πτυχές τοῦ ἰδανικοῦ κριτικοῦ εἶναι πολλές. Ἐδῶ θά σταθῶ σέ δυό ἀπό αὐτές. Ἡ πρώτη εἶναι ὅτι ὁ ἰδανικός κριτικός κρίνει ἐλεύθερα καί ἡ δεύτερη εἶναι ὅτι κρίνει χωρίς ἔξωθεν ἐγγυήσεις. Μελετώντας τή νεοελληνική κριτική τῆς λογοτεχνίας ἔχουμε τό περιθώριο νά ἐπισημάνουμε περιπτώσεις πού ἀνταποκρίνονται σ' αὐτές τίς συνθῆκες. Θά τίς δοῦμε συνοπτικά, ἀρχίζοντας ἀπό τήν πρώτη.

α) Ὁ ἰδανικός κριτικός κρίνει ἐλεύθερα. Χωρίς συνεπῶς δεσμεύσεις. Ἐξαιροῦνται οἱ τυχόν δεσμεύσεις πού ἐπιβάλλονται ἔξωθεν ἀπό αὐταρχικά κέντρα, πολιτικά, θρησκευτικά, ἤ ἄλλα. Ἡ ἐλευθερία πού συζητῶ ἔχει νά κάνει μέ ὅρους πού ἀφοροῦν τήν ἐσωτερική ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου πού κρίνει. Ὁ ἰδανικός κριτικός, ὅπως μποροῦμε νά τόν φανταστοῦμε μέσα ἀπό τίς πιό ἔγκυρες κριτικές πού ἔχουν γραφτεῖ, κρίνει ἐλεύθερα, χωρίς νά δεσμεύεται ἀπό τυχόν γενικές κριτικές ἀντιλήψεις πού κυκλοφοροῦν ἤ ἀπό ἀπόψεις-ἀρχές πού ἔχει υἱοθετήσει αὐτός ὁ ἴδιος.

Παρακάτω θά δώσω τέσσερα παραδείγματα. Πρῶτα δύο ὅπου ἔχουμε ὑπερβάσεις γενικῶν ἀντιλήψεων κι ἔπειτα ἄλλα δύο στά ὁποῖα ξεπερνιοῦνται προσωπικές θέσεις τῶν κριτικῶν τῶν ἴδιων. Λοιπόν:

Τό 1961 ἐκδόθηκε ὁ τόμος *Γιά τόν Σεφέρη. Τιμητικό ἀφιέρωμα στά τριάντα χρόνια τῆς «Στροφῆς»*. Ἡ γενική ἰδέα πού εἶχε καλλιεργηθεῖ ὥς τότε, ἀπό πολλές πλευρές καί ἀπό τό περιβάλλον τοῦ Σεφέρη, ἦταν ὅτι ἡ συλλογή *Στροφή* ἀποτέλεσε ἀνανεωτική καμπή γιά τήν ποίησή μας. Ὅτι δηλαδή ἡ συλλογή αὐτή ἄνοιξε τόν δρόμο στή νεότερη ποίηση. Ἀνάμεσα στους συνεργάτες τοῦ ἀφιερώματος ἦταν καί ὁ φίλος τοῦ Σεφέρη ὁ Ζήσιμος Λορεντζάτος. Αὐτός στό κείμενό του «Τό χαμένο κέντρο» ὑποστήριξε ὅτι ἡ ἀνανεωτική καμπή δέν ἔγινε τό 1931 μέ τή *Στροφή*. Καί ὅτι ὁ Σεφέρης σχετίζεται μέ τήν καμπή αὐτή μέ τή συλλογή του τό *Μυθιστόρημα* πού ἐκδόθηκε τό 1935. Ἐνῶ στό μεταξύ ἡ ἴδια καμπή εἶχε σημαδευτεῖ πολύ νωρίτερα ἀπό τόν Καρυωτάκη. «Ὅμως ἡ ἀληθινή στροφή», ἔγραψε ὁ Λορεντζάτος, «τῆς ἑλληνικῆς ποίησης δέ γίνηκε μέ τή *Στροφή*, ἀλλά ὁ Σεφέρης σχετίζεται μαζί της, ἐπειδή ἐκεῖνος εἶναι πού ἔδωσε τήν πρώτη ἀπάντηση, μέ τή συλλογή *Μυθιστόρημα* (1935), στήν κρίση τῆς ἑλληνικῆς ποίησης ἤ τοῦ ποιητικοῦ parlar, ὅπως θά ἔλεγε ὁ Δάντης – πού

τή σημαδεύουνε, δέκα σχεδόν χρόνια πρίν, τά *Ἐλεγεῖα καί Σάτιρες* (1927) τοῦ Καρυωτάκη».[1] Τή σημασία γιά τήν ἑλληνική ποίηση τῆς συλλογῆς τοῦ Καρυωτάκη θά τήν ἀναπτύξει οὐσιαστικότερα μερικές σελίδες παρακάτω. «Στήν Ἑλλάδα», σημειώνει ἐκεῖ ἀνάμεσα σέ ἄλλα, «μέχρι τά *Ἐλεγεῖα καί Σάτιρες* (1927) οἱ περισσότεροι ἐξακολουθοῦνε νά γράφουνε ξέγνοιαστοι ποιητικά ἤ εὐχαριστημένοι, ὁπωσδήποτε ἀνυποψίαστοι πώς μποροῦσε νά εἶχε κάτι συμβῆ, πού ἐρχότανε νά ἀμφισβητήση ἤ καί νά ὑπονομέψη ἀκόμη τά θεμέλια τῆς ἴδιας τῆς ποίησης (ὡς λειτουργία, ὄχι ὡς οὐσία) πού μέχρι τότες τή θεωρούσανε ἀπρόσιτη στό βάθρο της ἤ αἰώνια. Κανένας δέν ὑποψιαζότανε πώς ἡ ποίηση, ὕστερα ἀπό τή φανερή χρεωκοπία της μέ τήν Παλαιά Σχολή τῶν Ἀθηνῶν (1821 ἤ πρίν – 1888) –πού ἀποδόθηκε στήν καθαρεύουσα– εἶχε πάρει ἁπλῶς παράταση μέ τή Νέα Σχολή τῶν Ἀθηνῶν (1888-1927), καί πώς τήν ἀφανέρωτη τώρα –δηλ. μέχρι τό 1927– χρεωκοπία της, τήν ἔκρυβε ἀπό τά μάτια τοῦ κόσμου, μόνο ἡ ἀπατηλή χρησιμοποίηση τῆς δημοτικῆς, πού εἶχε συνδεθῆ στό ἀναμεταξύ –σήμαινε τόσα πολλά– καί μέ ἄλλα γενικώτερα αἰτήματα ἤ πόθους στή συνείδηση πολλῶν Ἑλλήνων».[2] Ὅπως γίνεται ἀντιληπτό, ἡ οὐσιαστική παρέμβαση τοῦ Λορεντζάτου δέν ἦταν τόσο ἡ μετάθεση τῆς ποιητικῆς καμπῆς ἀπό τή *Στροφή* τοῦ Σεφέρη στό *Μυθιστόρημά* του, ὅσο τό γεγονός ὅτι διεῖδε τήν ἀρχή τῆς καμπῆς στά *Ἐλεγεῖα καί Σάτιρες*. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή τό ἐξαγόμενο ἀπό τά προηγούμενα εἶναι ὅτι μέ ὅσα ἔγραψε πάνω στό συγκεκριμένο θέμα ὁ Λορεντζάτος ἔδειξε κριτική ἐλευθεροφροσύνη, τόσο ἀναφορικά μέ τά περί ποιητικῆς καμπῆς, ὅσο καί μέ τή σχέση πού εἶχε μαζί της ἡ *Στροφή* τοῦ Σεφέρη.

Δεύτερο παράδειγμα. Κατά γενική ὁμοφωνία, τό ποίημα «Ἱερά Ὁδός» τοῦ Α. Σικελιανοῦ ἀνήκει ἀνάμεσα στά διαλεχτότερα πού ἔχει γράψει. Ὁ Νίκος Φωκᾶς δημοσίευσε ἕνα κείμενο τό 1976 μέ τίτλο «Ἀνάμεσα στό "θά ἔρτει" καί στό "δέν θά ἔλθει"». Ἐκεῖ, ἀφοῦ ἀναφερθεῖ στά περί θεολογικῆς κοσμοθεωρίας τοῦ ποιητῆ, πού ἀντανακλᾶ στή γλώσσα του, κρίνει ἀπό τήν ἴδια ὀπτική γωνία τό ποίημα «Ἱερά Ὁδός». Ἔτσι μετά ἀπό τά γενικά σημειώνει τά ἀκόλουθα: «Εἴμαστε στό σημεῖο, ὕστερα ἀπό τήν κορυφαία σκηνή πού ὁ γύφτος τραβάει κακόβουλα τήν ἁλυσίδα στοῦ ἀρκουδιοῦ τό ρουθούνι γιά νά ὑποχρεωθεῖ ἡ μάνα ἀρκούδα νά χορέψει· στό σημεῖο πού ὁ ποιητής "βογγάει":

Θά ἔρτει τάχα ποτέ, θέ νά ἔρτει ἡ ὥρα
Πού ἡ ψυχή τῆς ἀρκούδας καί τοῦ Γύφτου
Κι ἡ ψυχή μου πού Μυημένη τήνε κράζω
Θά γιορτάσουν μαζί...

---

1. Ζ. Λορεντζάτος, «Τό χαμένο κέντρο», *Γιά τόν Σεφέρη. Τιμητικό ἀφιέρωμα στά τριάντα χρόνια τῆς «Στροφῆς»*, ἐκδ. «Νεφέλη», Ἀθήνα 1961, σ. 89.

2. *Ὅ.π.*, σ. 93.

Τήν ἀπάντηση τοῦ τή δίνει "ἕνα μούρμουρο" πού "ἔμοιαζ' ἔλεε: θά ἔρτει". Τό "θά ἔρτει" βέβαια αὐτό συνοψίζει τή μεταφυσική σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου, ὅσο μπορεῖ φυσικά νά τήν ἐγγυηθεῖ "ἕνα μούρμουρο" πού ἔρχεται σάν ἐξωτερική προσθήκη στό ποίημα, μέ κῦρος ὄχι πιά ποιητικό, ἀλλά θεολογικό, θά ἔλεγα, δογματικό, καί σέ συνδυασμό βέβαια μέ τήν κοντινή στή σκηνή τοῦ ποιήματος Ἐλευσίνα».[3] «Δέν συμβαίνει ὅμως τό ἴδιο [...] μέ τό "δέν θά ἔλθει" τοῦ Καβάφη, στό ποίημα "Δέησις". Ἐδῶ τό "δέν θά ἔλθει" πού τόσο καλά γνωρίζει ἡ Παναγία, καθώς προσεύχεται μπροστά της γιά τήν ἐπιστροφή τοῦ γιοῦ της ἡ μάνα τοῦ χαμένου ναύτη, εἶναι ἀλήθεια ποιητικό, δηλαδή ἄμεσα πιστευτό – καθόλου θεολογικό ἤ δογματικό. [...] Ἀπό τό 1900 περίπου πού γράφτηκε ἡ "Δέησις" ὥς σήμερα, στήν ποίησή μας κυριαρχεῖ ὄχι τό "θά ἔρτει" τοῦ Σικελιανοῦ, ἀλλά τό "δέν θά ἔλθει" τοῦ Καβάφη. Δέν λέω πώς εἶναι τελειωτικό. Κάθε ἄλλο. Ἀλλά γιά τήν ὥρα ἐπικρατεῖ. Ἐλπίζω ὡστόσο –ποιός δέν τό ἐλπίζει– πώς μιά μέρα ὕστερα ἀπό τή χρεωκοπία ὅλων τῶν σύγχρονων γλωσσῶν σωτηρίας θά γραφτεῖ ἐπιτέλους καί τό ποιητικό μας "θά ἔρτει". Αὐτό πού δέ γράφτηκε ἀπό τόν Σικελιανό».[4] Τήν ἴδια περίπου ἀστοχία τῆς ποιητικῆς γλώσσας ἐπισήμανε ὁ Φωκᾶς καί στό *Ἄξιον ἐστί* τοῦ Ο. Ἐλύτη, παρά τά ἀντιθέτως θρυλούμενα.

Στά δυό ἑπόμενα παραδείγματα ἔχουμε, ὅπως προανάφερα, περιπτώσεις στίς ὁποῖες οἱ κριτικοί γνωματεύουν ἐλευθερωμένοι ἀπό διαμορφωμένες ἤδη προσωπικές τους ἀπόψεις.

Ἔτσι ὁ Κ. Παλαμᾶς, κρίνοντας ἱστορικά, πίστευε ὅτι κατάλληλη γλώσσα γιά νά γράφει κανείς ποίηση ἦταν ἡ δημοτική καί ὄχι ἡ καθαρεύουσα. «Δέν γνωρίζω», ἔχει πεῖ, «διατί, ἐγώ τουλάχιστον, ἀδυνατῶ νά διακρίνω τήν ζωήν ταύτην καί τήν ἀρτιότητα [τῶν ἐφτανησιωτῶν ποιητῶν] καί εἰς τά ποιητικά προϊόντα τῆς καθαρευούσης. [...] Καί ὅτε ἀκόμη ἡ καθαρεύουσα αὕτη διαμορφοῦται κατ' ἀρχαϊκόν ζῆλον, καλλιτεχνικώτερον, καί τότε τά δημιουργήματα αὐτῆς φέρουσιν εἰς τήν μνήμην μου μίαν ἀπό τάς ὑπερφυεῖς ἡρωίδας ἑνός μεγάλου Ἄγγλου ποιητοῦ· πλάσμα περικαλλές καί γοητεῦον, ἀλλά πλασμένον φεῦ! ἐκ χιόνος».[5] Δέν εἶναι ἡ μόνη φορά πού ὁ Παλαμᾶς ἐκφράζει τήν πίστη του στήν ποιητική ὑπεροχή ἤ τή μοναδικότητα τῆς δημοτικῆς. Μολαταῦτα ὑπερασπίστηκε τήν ἀξία τοῦ καλβικοῦ ἔργου παρά τή γλωσσική μορφή του, ἔχοντας ἐπίγνωση τῆς ἀσυμβατότητας τοῦ πράγματος. «Ἀλλ' ὁ ποιητής», προειδοποίησε, «τοῦ ὁποίου τό ἐγκώμιον θέλω ἤδη νά πλέξω ἐνώπιον ὑμῶν, δικαίως δύναταί τις νά παρατηρήση ὅτι δέν ἔγραψεν εἰς τήν γλώσσαν τοῦ λαοῦ,

---

3. Νίκος Φωκᾶς, «Ἀνάμεσα στό "θά ἔρτει" καί στό "δέν θά ἔλθει"», εφ. «Ἡ Καθημερινή» (12.12.1976) καί στόν τόμο *Ἐπιχειρήματα γιά τή γλώσσα γιά τή λογοτεχνία*, ἐκδ. «Ἑστία», Ἀθήνα 1982, σ. 100.

4. *Ὅ.π.*, σσ. 101-102.

5. Κωστής Παλαμᾶς, «Κάλβος ὁ Ζακύνθιος», *Ἅπαντα*, τόμ. Β΄, ἐκδ. Μπίρη, Ἀθήνα χ.χ., σ. 34.

τήν ὁποίαν διά τόσω ζωηρῶν χρωμάτων ἐξαίρω».[6] Κι ἀλλοῦ στό ἴδιο κείμενο: «Δέν προτίθεμαι νά πλέξω στεφάνους εἰς τόν ποιητήν διά τήν γλῶσσαν τήν ὁποίαν μετεχειρίσθη».[7] Καί: «Ὁ Κάλβος περιέβαλε τήν ποίησιν αὐτοῦ ἰδιόρρυθμον, σχεδόν αὐθαίρετον ἔνδυμα».[8] Ὡστόσο ὅλα αὐτά δέν εἶναι ἀρκετά γιά νά θεωρηθεῖ ἀμελητέα ἡ ποίηση τοῦ Κάλβου, διότι ὑπάρχει ἕνα ἰσχυρό «ἀλλά». Κι αὐτό τό «ἀλλά» συνιστᾶ, καθώς θά ἔλεγε ὁ Ντοστογιέφσκι, «τό βάθος τῆς ὑπόθεσης». Τό διατυπώνει πολύ καθαρά ὁ κριτικός: «Ἀλλ' ὁ ποιητής τῶν Ὠδῶν, κατέχων ἐξαιρετικήν ὅλως θέσιν ἐν τῇ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας, ἐξαιρετικῶς πρέπει νά κριθῇ».[9] Θυμίζω ὅτι καμία «ἐξαιρετικήν ὅλως θέσιν ἐν τῇ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας» δέν κάτεχε ὡς ἐκείνη τή στιγμή ὁ Κάλβος. Πρόκειται συνεπῶς γιά ἄμεση διατύπωση μιᾶς προσωπικῆς ἐκτίμησης. Πράγμα πού διαφορετικά σημαίνει ὅτι σ' αὐτή τήν περίπτωση τό αἰσθητήριο τοῦ κριτικοῦ στάθηκε ἰσχυρότερο ἀπό τήν προσωπική του ἄποψη πάνω στήν ποιητική ἀξία τῆς δημοτικῆς γλώσσας. Γλώσσα τήν ὁποία δέν μεταχειρίστηκε στίς *Ὠδές* του ὁ Κάλβος.

Τό ἄλλο παράδειγμα προέρχεται ἀπό τόν Γ. Ξενόπουλο. Ὁ Ξενόπουλος ἔκρινε τό ἔργο τοῦ Δ. Βουτυρᾶ σύμφωνα μέ τούς κανόνες πού πίστευε ὅτι ἔπρεπε νά διέπουν ἕνα διήγημα. «Περισσότερο», ἔγραψε, «ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα εἴδη τῆς πεζῆς λογοτεχνίας, τό Διήγημα –ὅπως περίπου τό Σονέττο στήν ἔμμετρη– πρέπει νά εἶναι καμωμένο σύμφωνα μέ ὁρισμένους κανόνες πού συνηθίσαμε νά τούς θεωροῦμε νόμους».[10] Νόμους πού ἀφοροῦν εἰδικότερα τή διηγηματική γραφή. «Γλῶσσα, ὕφος καί σύνθεση», λέει ὁ Ξενόπουλος, «εἶναι τά στοιχεῖα πού ἀποτελοῦν τήν ἐξωτερική μορφή τοῦ λογοτεχνήματος. Στό διήγημα ὅμως ἡ σύνθεση παίζει τόν κυριώτερο λόγο».[11] Γιατί: «...κι' ἄν δέν εἶναι ὅλη ἡ οὐσία, εἶναι βέβαια ὅλος ὁ κόπος τοῦ τεχνίτη, αὐτή ἡ σύνθεση τοῦ διηγήματος. Πρέπει ν' ἀποτελῆ κάτι ἄρτιο, ἁρμονικό, στρογγυλό, τελειωμένο. Νἄχη τήν ἀρχή του, τή μέση του καί τό τέλος του».[12] Καί τήν ἀναλύει ὁ ἴδιος στά ἐπιμέρους στοιχεῖα της. «Ἡ σύνθεση τοῦ διηγήματος, ἀνεξάρτητ' ἀπό τό χωρισμό της σέ μέρη ἀνάλογα, συμμετρικά κι' ὁμοιόμορφα –ὅπως π.χ. θά χωρίζαμε ἕνα ὀργανικό σῶμα μέ μιά κάθετη γραμμή, ἀπό πάνω ὡς κάτω, καί μέ μιά ὀριζόντια στή μέση– μπορεῖ νά χωρισθῆ, ν' ἀναλυθῆ καλλίτερα ἔτσι: στό καθαυτό σχέδιο, στή διήγηση, στήν περιγραφή καί στό διάλογο».[13] Ἀπό αὐτά

6. *Ὅ.π.*, σσ. 34-35.
7. *Ὅ.π.*, σ. 40.
8. *Ὅ.π.*, σ. 43.
9. *Ὅ.π.*, σ. 35.
10. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ὁ Βουτυρᾶς καί τό διήγημα», *Ἅπαντα*, τόμ. ΙΑ', ἐκδ. Μπίρη, Ἀθήνα 1972, σ. 156.
11. *Ὅ.π.*, σ. 165.
12. *Ὅ.π.*
13. *Ὅ.π.*, σ. 166.

τά γνωρίσματα, σύμφωνα μέ τόν κριτικό, τά διηγήματα τοῦ Βουτυρᾶ διαθέτουν σέ ἐξαιρετικό βαθμό τό συστατικό τῆς διήγησης. Στά ὑπόλοιπα τρία ὑστεροῦν. Στό σχέδιο ἰδίως τά κάνουν θάλασσα, ἀφοῦ «...σχεδόν ὅλα, ἀρχίζουν ἀπ' ὅπου θέλουν καί τελειώνουν ὅπου θέλουν. Μερικά μάλιστα –ὅπως οἱ περίφημοι *Ἀλανιάρηδες*– νομίζεις ὅτι μποροῦσε καί νά ἐξακολουθήσουν».[14] Τό γενικό συμπέρασμα εἶναι ὅτι «Τό διήγημα τοῦ κ. Δημοσθένη Βουτυρᾶ ἀθετεῖ κάθε σχεδόν κανόνα ἤ νόμο».[15] Τούς κανόνες συνεπῶς αὐτούς τά διηγήματα τοῦ Βουτυρᾶ δέν τούς τηροῦσαν. Ἄρα ἦταν κακά διηγήματα καί ὁ κριτικός ὤφειλε νά τά ἀπορρίψει. Μολαταῦτα δέν τά ἀπέρριψε γιατί ὑπῆρχε κι ἐδῶ ἕνα ἰσχυρό «ἀλλά». Ἕνα «ἀλλά» τό ὁποῖο ὀνομάζει ὁ κριτικός «ἐπιβολή» κι ἐννοεῖ τή βαθιά ἀνταπόκριση τοῦ ἀναγνώστη στά διηγήματα τοῦ Βουτυρᾶ. Ἔτσι κάνει λόγο γιά τό στοιχεῖο «τῆς ἐπιβολῆς του, πού ἀναποδογυρίζει ὅλα τά συμπεράσματα».[16] «Ἄμ' ἄν δέν ἦταν αὐτό! Κανένα ζήτημα δέ θά γεννιότανε καί κανένα ἄρθρο δέ θά γράφαμε γιά τόν κ. Βουτυρᾶ. Θά τόν παίρναμε γιά γραφομανῆ, πού δέν ξέρει μάλιστα νά γράψη, καί θά τόν ἀφήναμε στή διάθεση τῶν νέων».[17] Συμπέρασμα: Ὁ Ξενόπουλος διέγνωσε τήν ἀξία πού εἶχαν τά διηγήματα τοῦ Βουτυρᾶ πέρα ἀπό τή σημασία τῶν κανόνων στούς ὁποίους πίστευε ὁ ἴδιος.

Θά ἔγινε, φαντάζομαι, ἀντιληπτό πώς κριτική ἐλευθεροφροσύνη δέν σημαίνει ἁπλῶς μιά τυπική ἀνεξαρτησία τοῦ πνεύματος. Διότι ὅ,τι μέτρησε περισσότερο στά τέσσερα παραδείγματα πού προανάφερα ἦταν ἡ διαγνωστική ἔλλαμψη τῶν κριτικῶν ἤ, ἀλλιῶς, ἡ κριτική τους ὀξύνοια. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή ἡ τέτοια ἐλευθεροφροσύνη ἑνός κριτικοῦ εἶναι ἀπότοκο τοῦ διεισδυτικοῦ του αἰσθητηρίου. Κάτι πού μέ φέρνει στό δεύτερο μέρος τοῦ θέματος.

β) Ὁ ἰδανικός κριτικός κρίνει χωρίς ἔξωθεν ἐγγυήσεις. Χωρίς συνταγές γνωστές ἀπό πρίν, χωρίς γνωστές ἰδέες, ἀρχές, ἀξιώματα, θεωρίες κλπ., ἀλλά, αὐτοδύναμα, βασισμένος μόνο στό κριτήριό του. Θά δώσω πάλι τέσσερα παραδείγματα ἀπό τήν Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς κριτικῆς.

Τό ἕνα ἀπό αὐτά τό συναντήσαμε νωρίτερα, εἶναι ἡ κριτική τοῦ Παλαμᾶ γιά τίς *Ὠδές* τοῦ Κάλβου. Ὅπως εἴδαμε, ὁ Παλαμᾶς προεξόφλησε τή θέση τοῦ καλβικοῦ ἔργου στήν Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ποίησης, μέ τή φράση «...κατέχων ἐξαιρετικήν ὅλως θέσιν ἐν τῇ Ἱστορίᾳ τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας...». Τό ἰδιαίτερο σ' αὐτή τή φράση εἶναι ὅτι εἰπώθηκε ὡς προσωπική γνωμάτευση, χωρίς ὁ κριτικός νά ἀναφερθεῖ σέ κάποια προηγούμενη συναφή ἑτυμηγορία ἤ νά ἐπικαλεστεῖ ὁρισμένη ἰδέα, θεωρία, δοξασία κλπ. Ὁ Παλαμᾶς μίλησε γιά τήν

14. *Ὅ.π.*
15. *Ὅ.π.*, σ. 156.
16. *Ὅ.π.*, σ. 160.
17. *Ὅ.π.*, σσ. 159-160.

ποιητική ἀξία ἑνός ἄγνωστου ἔργου καί μίλησε ἀποφασιστικά καί χωρίς ἐπιφυλάξεις, μέ εὐθύνη ἀποκλειστικά δική του. Ἔχοντας, μ' ἄλλα λόγια, μοναδικό ἐχέγγυο τήν κριτική του ἀγχίνοια. Καί ἄρα χωρίς κανένα ἔξωθεν βοήθημα.

Τό δεύτερο παράδειγμα προέρχεται ἀπό τήν κριτική τοῦ Γ. Ξενόπουλου γιά τόν Καβάφη (περ. *Παναθήναια* [30.11.1903]). Ὁ Ξενόπουλος στήν περίπτωση αὐτή ἔκρινε ἄξιο θαυμασμοῦ ἕνα ποιητικό ἔργο τό ὁποῖο βρισκόταν σέ ἀρχικό στάδιο. Καί τό ἔκανε χωρίς νά γνωρίζει κάποια θετική γνώμη γιά τήν καβαφική προσπάθεια, διαβάζοντας μόνο τά λίγα ποιήματα τοῦ Καβάφη πού εἶχε συναντήσει σέ διάφορα ἔντυπα. «Τά χρόνια», γράφει, «περνοῦσαν, καί καθένα [ποίημα] κάτι ἐπρόσθετεν εἰς τήν μικράν αὐτήν σκόρπιαν συλλογήν· ἀλλά συγχρόνως κάτι ἐπρόσθετε καί μέσα μου. Σιγά-σιγά ἡ προσοχή μου μετεβλήθη εἰς ἐκτίμησιν· κι' ἄξαφνα, μίαν ἡμέραν, παρετήρησα μ' ἔκπληξιν, μέ φόβον, ὅτι ἡ ἐκτίμησις εἶχε φθάσει τά ἐπικίνδυνα ὅρια τοῦ θαυμασμοῦ. Διότι δέν εἶναι ὁλωσδιόλου ἀκίνδυνον πρᾶγμα, πιστεύσατέ με, νά θαυμάζετε ἕνα ποιητήν πού ὀνομάζεται Καβάφης, καί εἶναι Ἀλεξανδρινός, καί δέν ἔγραψεν ἕως τώρα παρά δώδεκα, τό πολύ δέκα πέντε ποιήματα –καί αὐτά χωρίς ποτέ νά μαζευτοῦν καί νά τυπωθοῦν σέ γιαπωνέζικο χαρτί– καί πού ποτέ δέν ἐγράφη ἄρθρον δι' αὐτόν εἰς ἐφημερίδα, καί πού ποτέ δέν ἐφάνη τ' ὄνομά του ἀλλοῦ, παρά μετρημένες φορές κάτω ἀπό τούς ὀλίγους στίχους του».[18] Τό ἀπόσπασμα τά λέει ὅλα. Κυρίως ὅτι ὁ κριτικός εἶχε νά κάνει μ' ἕνα ἄγνωστο ἔργο σέ ἀνάπτυξη, ὅτι δέν εἶχε ὑπόψη του ἄλλες γνῶμες, καί ὅτι γνωμάτευε θετικά, μᾶλλον ὑπερθετικά, ἀπό τό πῶς ἀνταποκρινόταν ὁ ἔσω ἑαυτός του στήν ἀνάγνωση τῶν λίγων καβαφικῶν ποιημάτων.

Τό ἑπόμενο παράδειγμα, ὅπως καί τό μεθεπόμενο, προέρχεται ἀπό ἀνθρώπους πού ὡς κριτικοί δέν χαίρουν ἰδιαίτερης ἐκτίμησης. Ὅμως εἶχαν κι αὐτοί τίς εὐτυχισμένες στιγμές τους. Πρόκειται γιά τόν Κ.Θ. Δημαρᾶ καί τόν Τ. Μαλάνο.

Ὁ Δημαρᾶς ἔφερε στό φῶς καί ταυτόχρονα ἀξιολόγησε τό πεζογράφημα *Ἡ στρατιωτική ζωή ἐν Ἑλλάδι*. Τά λόγια τοῦ Mario Vitti στήν Εἰσαγωγή τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι χαρακτηριστικά: «Ὁ πρῶτος», ἔγραψε ὁ Vitti, «πού ἐπισήμανε τήν ὕπαρξη τοῦ ἔργου μέ πλήρη συνείδηση τῆς ἀξίας του εἶναι ὁ Κ.Θ. Δημαρᾶς. Στήν *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, τόμος Β΄, πού δημοσιεύτηκε τό 1949, στή σελίδα 64, βρίσκουμε ἕναν ὀξύτατο σύντομο χαρακτηρισμό».[19] Ὁ Δημαρᾶς ἀρχίζει τήν ἀναφορά του στό πεζογράφημα ὡς ἑξῆς: «Μετά τήν *Πάπισσα*, καί μέσα στήν περίοδο τήν ὁποία κλείνει ἡ Γενιά τοῦ 1880, λίγα ἔργα δημιουργικῆς φαντασίας θά εἶχαν λόγο νά μνημονευθοῦν. Ἐξαιρετικά σημαντικό, τό δίτομο ἔργο πού δημοσιεύτηκε στήν Βραΐλα τό 1870-1871 μέ τίτλο "Ἡ στρατιωτική ζωή ἐν Ἑλλάδι" καί χωρίς μνεία τοῦ συγ-

18. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Τό ἔργον τοῦ Καβάφη», *Ἅπαντα*, ὅ.π., σ. 51.

19. *Ἡ στρατιωτική ζωή ἐν Ἑλλάδι*, ἐπιμ. Mario Vitti, ἐκδ. «Ἑρμῆς», Ἀθήνα 1977, σ. ζ΄.

γραφέα». Λίγο παρακάτω παρατηρεῖ: «Ἡ μορφή τοῦ ἔργου εἶναι ἀφηγηματική, στό πρῶτο πρόσωπο· παρουσιάζεται σάν κομμάτι αὐτοβιογραφίας, ἀλλά μέ πολλά χαρακτηριστικά τῆς δημουργικῆς πεζογραφίας: διακρίνεται ἡ ροπή πρός τήν σύνθεση καί ἀφθονεῖ ὁ διάλογος, πού σέ μεγάλο ποσοστό ἀποτελεῖ τό μέσον τῆς παρουσίασης τῶν προσώπων καί τῶν περιστατικῶν. [...] Ἄλλωστε ἀπό ὅλο τό ἔργο βγαίνει ἕνας τόνος ἀνθρώπινος, βαρύς σέ οὐσία καί ἐπιβλητικός, μέ ὅλη τή χάρη τοῦ λόγου. Βλέπουμε στίς σελίδες τοῦ βιβλίου αὐτοῦ ἕναν ἄνθρωπο πού παρατηρεῖ σωστά, ξέρει νά ξεχωρίζει τήν σημαντική λεπτομέρεια, ξέρει νά τήν ἀποδώσει μέ ἀκρίβεια καί μέ κομψότητα καί στοχάζεται μέ σοβαρότητα πάνω στά πράγματα».[20] Λοιπόν, ὅπως ὁ Παλαμᾶς καί ὁ Ξενόπουλος, τό ἴδιο καί ὁ Δημαρᾶς μίλησε γιά τήν ἀξία ἑνός ἄγνωστου ἔργου μέ προσωπική εὐθύνη. Ἄρα καί χωρίς καμά ἔξωθεν μαρτυρία ἤ ἐγγύηση.

Τό τελευταῖο παράδειγμα ἀνήκει στόν Τίμο Μαλάνο. Ἀπό τήν κριτική του γιά τό πεζογράφημα τῆς Μέλπως Ἀξιώτη *Δύσκολες νύχτες*. Ὁ Μαλάνος, ὅταν (τό 1937) ἄκουσε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό τή συγγραφέα, προτοῦ νά ἐκδοθεῖ τό βιβλίο, «ἦταν», λέει, «σά νά εἶχα χάσει τά νερά μου, παρόλο πού μαζί μέ τό ξάφνιασμα δοκίμαζα καί μιά περίεργη γοητεία. Ὁ κόσμος πού ἀνοιγόταν μπροστά μου ἦταν συναρπαστικός».[21] Κι ὅταν διάβασε τό βιβλίο πού κυκλοφόρησε τό 1938, παρατήρησε, ἀνάμεσα σέ ἄλλα, τά ἀκόλουθα. «Βέβαια πρόκειται γιά ἕνα βιβλίο δυσκολοδιάβαστο. Ἀλλ' αὐτό δέ μ' ἐμποδίζει καθόλου νά πῶ, ὅτι ἡ κ. Ἀξιώτη μᾶς παρουσιάζεται ἤδη μ' αὐτό σάν μιά δυνατή συγγραφεύς, μέ πολύ τάλαντο, μέ πολύ χρῶμα καί προπαντός μέ ἰδιορρυθμία. [...] Τί εἶναι ὅμως ἐκεῖνο πού μέ ξάφνιασε καί μέ γοήτευσε ταυτοχρόνως; Εἶναι ὁ τρόπος ὁ ἰδιόρρυθμος πού μᾶς δίνονται ὅλα αὐτά. Πρόκειται γιά ἕνα κουβεντολόγημα ἀπ' τά πιό καθημερινά, ἀνάμικτο μέ ἀναμνήσεις μονολόγων καί διαλό-

---

20. Κ.Θ. Δημαρᾶς, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. Ἀπό τίς πρῶτες ρίζες ὥς τήν ἐποχή μας*, ἐκδ. «Ἴκαρος», Ἀθήνα [4]1968, σ. 335.

21. Τίμος Μαλάνος, «Μέλπω Ἀξιώτη: *Δύσκολες νύχτες*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 109 (31.12.1938), καί στό βιβλίο του *Ἡ δύναμη τῶν αἰσθητικῶν συγκινήσεων καί ἄλλα κριτικά*, ἐκδ. «Πρόσπερος», Ἀθήνα 1984, σ. 55. Αὐτές οἱ φράσεις θυμίζουν κάτι πού ἔγραψε ἐννιά χρόνια νωρίτερα ὁ Τ.Σ. Ἔλιοτ στό κείμενό του γιά τόν Δάντη. Ἀξίζει νά τό θυμηθοῦμε: «There is a first, or an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror» («Ὑπάρχει μιά πρώτη ἤ μιά πρώιμη στιγμή πού εἶναι μοναδική, ξαφνιάσματος καί ἔκπληξης, ἀκόμη καί τρόμου»)· «Dande», *Selected Essays*, Faber & Faber, Λονδίνο 1932, σ. 250, καί Τ.Σ. Ἔλιοτ, *Δάντης*, μτφρ. Μαρία Ἀνδρουλακάκη, ἐκδ. «Πανδώρα», Ἀθήνα 1971, σ. 32. Πρόκειται μᾶλλον γιά συνάντηση ἀπό διαφορετικό δρόμο, παρά γιά λογοκλοπή τοῦ Μαλάνου. Ἄλλωστε κάπου εἴκοσι ἕξι χρόνια πρίν ἀπό τόν Ἔλιοτ εἶχε κάνει λόγο γιά τήν ἴδια στιγμή ὁ Ξενόπουλος, μιλώντας γιά τά «Τείχη» τοῦ Καβάφη (*Ἅπαντα*, ὅ.π., σ. 57). Μάλιστα ἡ συνέχεια τῆς φράσης τοῦ Ἔλιοτ σχετίζεται στενότερα μέ τόν Ξενόπουλο, καθώς λέει ὅτι ἡ στιγμή αὐτή μένει «ἀξέχαστη» στή μνήμη καί ὅτι ἐνδέχεται μέ τόν καιρό νά διευρύνεται ἡ ἰσχύ της. Ὅ,τι δηλαδή ἔγραψε ἀκριβῶς ὁ Ξενόπουλος γιά τήν ἐπαφή του μέ τά πρῶτα ποιήματα τοῦ Καβάφη (*Ἅπαντα*, ὅ.π., σ. 54).

γων πού παίρνουν τή θέση περιγραφῆς, μέ πηδήματα τοῦ νοῦ ἀπό τό ἕνα στό ἄλλο, πρόκειται γιά ἕνα δυναμικό ἀνακάτωμα ἐντυπώσεων, ὅπου τό ὑλικό τῆς μνήμης, σ' ἕνα διαρκές κόχλασμα, ἀποφεύγει τό στατικό ψυχολογικό ξετύλιγμα. [...] Τέλος [ἡ Ἀξιώτη], γράφει μέ τήν εὐαισθησία της, τήν ἀνθρωπιά της καί τή μνήμη της. Ἀλλά εἶν' εὐτύχημα πού ἡ κ. Ἀξιώτη εἶναι προικισμένη μέ τήν καλλιτεχνική μνήμη. Σπάνια γυναικεῖο βιβλίο –καί μάλιστα πρῶτο– βρίσκεται τόσο κοντά στό νόημα τῆς ποιήσεως».[22] Πρέπει νά πῶ πώς τά λόγια τοῦ Μαλάνου εἰπώθηκαν προτοῦ νά ἀκουστοῦν ἄλλες γνῶμες γιά τή δουλειά τῆς Ἀξιώτη. Ὁ κριτικός δηλαδή μίλησε γιά ἕνα ἄκριτο ἀπό ἄλλους ἔργο καί μίλησε καθαρά μέ προσωπική εὐθύνη.

Στό σύνολό τους οἱ ἕξι κριτικοί πού προανάφερα (Λορεντζάτος, Φωκᾶς, Παλαμᾶς, Ξενόπουλος, Δημαρᾶς, Μαλάνος) δέν μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν ἰδανικοί κριτικοί. Ἁπλῶς σέ ὁρισμένες περιπτώσεις φέρθηκαν ὅπως περίπου θά φερνόταν ἕνας ἰδανικός κριτικός. Ὁ ἰδανικός κριτικός ὡς ἰδεατή ἔννοια ἀποτελεῖ βέβαια οὐτοπία. Μολαταῦτα ἡ θεωρητική σύλληψή του ἔχει κάποια σημασία, γιατί μᾶς προσανατολίζει πρός ὁρισμένο πρότυπο κριτικῆς. Τό πρότυπο πρός τό ὁποῖο θά πρέπει νά τείνει ὁ καθένας πού πιάνει τό μολύβι στό χέρι γιά νά κρίνει ἕνα λογοτεχνικό κείμενο. Ἤ ἔστω γιά νά ἔχει ἕνα μέτρο σύγκρισης γιά τή δουλειά πού κάνει, νά ξέρει δηλαδή ποῦ βρίσκεται ὁ ἴδιος. Ἔτσι ἡ θεωρητική ἐκδοχή τοῦ ἰδανικοῦ κριτικοῦ μᾶς ὑποδείχνει ἕναν τρόπο αὐτογνωσίας.

---

22. Τίμος Μαλάνος, «Μέλπω Ἀξιώτη: *Δύσκολες νύχτες*», ὅ.π., σσ. 56-57.