

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000338560

889

ΕΥΤ



ΕΥΤΥΧΙΣΜΟΣ

ΤΙΜΗ
ΣΤΟΝ
ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗ Γ. ΚΑΨΩΜΕΝΟ

*Πουλί πουλάκι, που λαλείς μ' όλα τα μάγια πόχεις
Ευτυχισμός α δέν είναι το θαύμα της φωνής σου
Καλό στη γη δεν άνθισε στον ουρανό κανένα.*

[Διονύσιος Σολωμός, "Ο Πόρφυρας"
Αυτόγραφα Έργα, 506.1-3, 508Α20-22]

*Απ' το βαθύν ευτυχισμό το πνέμα μου ως ξυπνάει
μες στην εγκόσμια χλαλοήν οπού το τυραννάει
δε λέω η άχραντη χαρά για μένα αν αναβρύζει
κι ο γλυκασμός που ασίγητο τραγούδι μουρμουρίζει*

[Άγγελος Σικελιανός, "Μήτηρ Θεού" IV,
Λυρικός Βίος, Δ', 31. 3-6]

*Υπάρχει ένας τρόπος να μπαινοβγαίνουμε στα καθημερινά γεγονότα, έτσι που το ρούχο μας
να μην πιάνεται απ' τα κλαδιά που απλώνει γύρω μας το συμφέρον... η αφαίρεση ενός
μικρότατου ευτυχισμού που ο άνθρωπος φυλάγει στα πιο ασφαλή θησαυροφυλάκια της ιδιωτικής του ζωής.*

[Οδυσσέας Ελύτης, Ο κήπος με τις αυταπάτες, 1995. 13.5-8]

Τείνω μ' όλους μου τους πόρους προς ένα – πώς να το πω – περιστρεφόμενο εκθαμβωτικό εἶ

[Οδυσσέας Ελύτης, "Μυρίσαι το άριστον, V",
Ο Μικρός ναυτίλος, 1985. 21. 6-7]



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ευτυχισμός

ΤΙΜΗ
ΣΤΟΝ
ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗ Γ. ΚΑΨΩΜΕΝΟ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ
ΚΛΕΟΝΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2010



Θερμές ευχαριστίες για την συνεργασία στην έκδοση του παρόντος τόμου
στο φιλόλογο Αντώνη Κοσμά και τη Χρυσούλα Ζήση

Γ.Λ.

© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ISBN: 978-960-233-198-9



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Του Πρύτανη του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων	XIII
Του Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής	XV
Των Επιμελητών του τόμου	XVII

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

Η «εκτυφλωτική έκρηξη» της παροντικότητας: ... από το στόμα της παλιάς Remington... του Γιάννη Πάνου	1
---	---

ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

Ο «ομφάλιος λώρος». Οδόσημο για μια ιστορική, κοινωνική, πολιτική και βιωματική ανάγνωση της ποίησης του Σεφέρη	11
--	----

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ

Προς μian ηλεκτρονική έκδοση των ευρισκομένων του Ανδρέα Κάλβου (με βάση αρχειακές πηγές)	21
--	----

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

Ο Ροΐδης ως λογοτεχνικός κριτικός	29
---	----

ΛΑΟΚΡΑΤΗΣ ΒΑΣΣΗΣ

Κριτικές παρατηρήσεις στις αναζητήσεις του Ερατοσθένη Καψωμένου για <i>Το Χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό</i>	33
---	----

ΑΘΗΝΑ ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ

Ο «χωριάτης» ποιητής και ο «λόντος του στίχου»: Από τον σατιρικό έλεγχο στη δημιουργική επίδραση (Γιώργος Κοτζιούλας και Άγγελος Σικελιανός)	37
---	----

JACQUES BOUCHARD

Trois cas de surrealisme peripherique: Roumanie-Québec-Crèce	49
--	----

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΤΟΥΡΗΣ

Το διπλό βιβλίο του Δημήτρη Χατζή. Η σκηνοθεσία της διάσπασης και η επαγγελία της σύνθεσης	37
---	----



ΗΛΙΑΣ ΓΙΟΥΡΗΣ	
Όψεις του παράδοξου στο έργο του Ε.Χ. Γονατά	71
ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΓΛΥΚΟΦΥΔΗ-ΛΕΟΝΤΣΙΝΗ	
Εθνικοί χαρακτήρες, πολιτισμική ταυτότητα και ελληνική Διασπορά	81
ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΛΛΑΣ	
Τα ατελή ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη. Η επανανάγνωση της επεξεργασίας δύο ποιημάτων	95
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΔΗΜΑΔΗΣ	
Ο Νίκος Καζαντζάκης πληροφορεί το αναγνωστικό κοινό στην Ελλάδα για την εκτέλεση του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα	107
MIGUEL CASTILLO DIDIER	
Creta: Vision lirica y escenario en la <i>Odisea</i> de Kazantzakis	137
ΝΙΚΗ ΕΙΔΕΝΕΙΕΡ	
Έλληνες, ελληνίζοντες ή ελληνικοί;	149
ΦΑΤΙΜΑ ΕΛΟΕΒΑ	
Υπερρεαλιστικό κείμενο σαν ξόρκι	161
GERHARD EMRICH	
Die interlineargedichte in den tagebucern des Giorgos Seferis	169
GUNTHER S. HENRICH	
Ο Γιώργος Χορτάτσης ποιητής του <i>Πιστικού Βοσκού</i> και της <i>Βοσκοπούλας</i>	179
ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ	
Οι <i>Γυναίκες με τ' αλογίσια μάτια</i> του Τ. Λειβαδίτη, <i>Ο λόφος με το σιντριβάνι</i> του Γ. Ρίτσου: δοκιμή συγκριτικής συμπαράθεσης	193
ΓΙΑΝΝΗΣ Η. ΙΩΑΝΝΟΥ	
Λευκίου Ζαφειρίου <i>Η θλίψη του απογεύματος</i>	199
ΒΑΣΙΛΕΙΑ (ΛΙΑΝΑ) ΚΑΛΟΚΥΡΗ	
Σημασίες και πολιτισμικοί κώδικες στην ποίηση του Χριστόφορου Λιοντάκη	205
ΣΑΒΒΑΣ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ	
Οι μεταφράσεις της Γαλλικής ποίησης στο λογοτεχνικό περιοδικό <i>Τα Νέα Γράμματα</i> (1935-1940, 1944-1945)	219
ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ	
Η αυθιστόρηση του παρελθόντος και η προβολή του παρόντος. Η περίπτωση του αυτοβιογραφικού <i>Από πολύ κοντά</i> της Έλλης Αλεξίου	235



ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Ι. ΚΑΜΗΛΑΚΗΣ	
Λογραφικές επισημάνσεις για τη ζωοκλοπή στην Κρήτη	243
ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ	
Ένα νέο χειρόγραφο της <i>Ερμηνείας της ζωγραφικής τέχνης</i> του ιερομόναχου Διονυσίου του εκ Φουρνά (cod. Dujcevan 408)	267
ΜΑΡΘΑ ΚΙΣΚΙΡΑ-SODERQUIST	
Η αφηγηματική φωνή και οι μεταλλαγές της στη <i>Συβαρίτισσα</i> της Λιλής Ζωγράφου	283
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΚΙΑΡΑΣ	
Στ. Καψωμένος, Ν. Ανδριώτης, Μ. Μανούσακας: τρεις από τους φίλους μου	293
ΙΟΑΝΝΑ CONSTANDULAKI-CHANTZOU	
Le scriptural et le pictural dans la nouvelle de Jacques Audiberti	299
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Φ. ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ	
ΚΑΡΙΝ ΜΠΟΚΛΟΥΝΤ-ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΥ	
Σημείωση, αισθητική και ποίηση	303
ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ	
Αισθητική σύνθεση και νεοτερικότητα. Η προοπτική του ρεαλισμού στην κριτική του Τέλλου Άγρα	319
PETER MACKRIDGE	
Η πανελλήνια προφορική γλώσσα, ο βόρειος φωνεντισμός και το δημοτικό τραγούδι	339
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΜΑΚΡΗΣ	
Ανδρέας Εμπειρικός: Ο άνευ ορίων, ο άνευ όρων απελευθερωτής του έρωτα	351
Π.Δ. ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ	
Ιστορία και οικογένεια στους <i>Πανθέους</i> του Τάσου Αθανασιάδη	361
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ	
ΕΛΕΝΗ ΣΙΩΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Η τρυφερότητα στην ποίηση της εξορίας και του στρατόπεδου: Αλεξάνδρου-Λειβαδίτης-Ρίτσος	367
ΓΙΩΡΓΟΣ Κ. ΜΥΑΡΗΣ	
Στοιχεία Γαλλικών επιδράσεων στην προβληματική των Νεοελλήνων διαφωτιστών για τις φυσικές επιστήμες	377
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΝΙΚΑΣ	
Η αλληλογραφία του Νικολάου Πολίτη με τον Angelo de Dubernatis	391



ΕΛΠΙΝΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ-ΣΟΥΡΗ	
Περιπτώσεις Ύβρεως και Τίσεως στην πεζογραφία του Νίκου Κάσδαγλη	403
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΝΟΥΤΣΟΣ	
Για την Κίχλη του Γ. Σεφέρη. Σημειώσεις αναγνωστικού ημερολογίου	417
ΕΥΑΓΓΕΛΗ ΑΡ. ΝΤΑΤΣΗ	
Συναξάρια Αγίων Γυναικών: Κοινοί τόποι της ποιητικής τους	423
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ	
Από την Ελληνική Βιβλιοθήκη στο Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν. Η περίπτωση Μπάρτ-Βικέλα	435
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΝΤΩΝΑΚΗΣ	
Λόγος και σιωπή, φως και σκοτάδι στην «παιδική» ποίηση του Γιάννη Ρίτσου	443
MASSIMO PERI	
Implicazioni numerlogiche in una <i>descriptio</i> di Niceta Eugenio	455
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ	
Λιμπρέτα όπερας στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία. Ο ρόλος του μουσικού θεάτρου στη μεταφραστική προσπάθεια συγκρότησης ενός ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου	463
ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ	
Η ποίηση του Γιώργου Πετούση	471
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΚΟΣ	
Για το δημόσιο Πανεπιστήμιο, τον πολιτισμό και την ολοκληρωμένη ανάπτυξη	485
VINCENZO ROTOLO	
Το παρελθόν και το μέλλον στην ποίηση του Νικηφόρου Βρεττάκου	497
ΖΩΗ ΣΑΜΑΡΑ	
Ο εχθρός της θεωρίας	505
ΣΟΦΙΑ ΣΙΑΜΑΝΙΔΟΥ	
Μια προσπάθεια συστηματοποίησης αρχαιογνωστικών ποιημάτων του Κ. Παλαμά	511
ΖΑΧΑΡΙΑΣ Ν. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ	
Παγκόσμια λογοτεχνία και διαφορά: Για έναν επαναπροσδιορισμό της προσέγγισης του λογοτεχνικού κειμένου	517
ALFONSO SILVÁN	
Η Ισπανία και η λογοτεχνική παράδοσή της στο έργο του Ν. Καζαντζάκη	529



ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΣΟΥΛΟΓΙΑΝΝΗΣ

Οι Έλληνες στην Αίγυπτο και την Αφρική (1949-σήμερα) 535

ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Από την Κούλια στον Πύργο του Κ. Χατζόπουλου. Η δύσκολη πορεία προς την έκφραση 545

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ

Η τελευταία φάση στην πεζογραφία του Γλασκοβίτη 555

HENRI TONNET

Φτώχεια και κοινωνικό ζήτημα στα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* (1868)
του Χριστόφορου Σαμαρτσίδα (1843-1900) 559

ΕΛΣΗ ΤΟΡΝΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΥ

Αν θες να γίνεις ποιητής... κατ' αναλογίαν του τίτλου The Making of a Saint 569

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΤΡΙΑΝΤΟΥ-ΚΑΨΩΜΕΝΟΥ

Christianity and paganism in the work of Alexandros Papadiamandis 577

ΓΕΩΡΓΙΑ ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ

ΝΙΚΟΣ ΜΑΥΡΕΛΟΣ

«El perfecto novelista» (1850) και οι τύχες του στην Ελλάδα μέσω Γαλλίας 583

ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΗ- HENRICH

Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός: δομιστικές συνιστώσεις
στον *Παλαιό των Ημερών* του Παύλου Μάτεσι 595

ANNA ZIMBONE

Το Μεσολόγγι από την Ελλάδα στην Ιταλία: Ταξίδι ενός μύθου 607



Χ Α Ι Ρ Ε Τ Ι Σ Μ Ο Σ

ΣΤΟΝ ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗ Γ. ΚΑΨΩΜΕΝΟ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΥΤΑΝΗ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΙΩΑΝΝΗ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ

Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος ως πανεπιστημιακός δάσκαλος, ερευνητής και μέλος της γιαννιώτικης κοινωνίας συνέδεσε τη ζωή και το έργο του με την ανάπτυξη και την ταυτότητα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Η πορεία του Ερατοσθένη Γ. Καψωμένου είναι αλληλένδετη με την καλλιέργεια της παιδείας, το σεβασμό στην πολιτισμική μας κληρονομιά, την προσφορά στην τοπική κοινωνία και είναι αλληλένδετη με τις εξελίξεις στο διεθνή χώρο – ιδιαίτερα στα γειτονικά Βαλκάνια.

Η προσφορά του είναι αδύνατον να αναλυθεί σε ένα προλογικό σημείωμα, τη στιγμή, μάλιστα, που οι τομείς των ενδιαφερόντων του και των δραστηριοτήτων του είναι πολλοί, δουλεμένοι σε βάθος, χάρη στην ποιότητα της σκέψης του, τις ευαισθησίες του και την ακαταπόνητη φιλεργατικότητα του. Παρά ταύτα, οφείλουμε να σημειώσουμε ορισμένους σταθμούς της σταδιοδρομίας του που άνοιξαν στη συνέχεια δρόμους στην επιστήμη και στον πολιτισμό. Η διδακτορική του διατριβή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη έθεσε τις βάσεις για να μελετηθεί το ύφος του ποιητικού κειμένου. Ο Ερατοσθένης Καψωμένος στο πλαίσιο των μεταδιδακτορικών σπουδών στο Παρίσι μελέτησε και δίδαξε τη Νεοελληνική Λογοτεχνία εισηγούμενος νέες μεθόδους ανάλυσης που βασίζονταν στις σύγχρονες θεωρίες προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων. Η επιστημοσύνη του, το πάθος για τις αξίες του ελληνικού πολιτισμού, η μεταδοτικότητα του ως δασκάλου ενθάρρυναν τους φοιτητές του να δοκιμαστούν και να συμπορευτούν με τις αναζητήσεις τους στις μεταπτυχιακές τους σπουδές υπό την εποπτεία του. Γι' αυτό συσπειρώθηκαν γύρω του ομάδες νέων ερευνητών που σήμερα προωθούν την έρευνα σε διαφορετικούς κλάδους της Φιλολογίας.



Ο Ερατοσθένης Καψωμένος κατόρθωσε να δημιουργήσει υποδομές στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων που συνετέλεσαν στη διεπιστημονική και διαπανεπιστημιακή συνεργασία. Υπήρξε ο ιδρυτής της πανεπιστημιακής σειράς Νεοελληνικές Έρευνες και ο επιστημονικός υπεύθυνος του αναπτυξιακού προγράμματος «Η διδασκαλία της Ελληνικής ως Ξένης Γλώσσας». Ως συντονιστής Προγραμμάτων, όπως του Σωκράτης /Ερασμος, διευκόλυνε πολυάριθμους φοιτητές και μέλη ΔΕΠ να μετακινηθούν από και προς την Ελλάδα, με στόχο την εμπέδωση της Νεοελληνικής Γλώσσας και την εμβάθυνση του Πολιτισμού μας. Ως επιστημονικός υπεύθυνος του Προγράμματος Πυθαγόρας συνεργάστηκε με μεταπτυχιακούς φοιτητές του και συντόνισε το έργο «Αρχείο Νεοελλήνων Συγγραφέων», ενώ η συμμετοχή του και ο συντονισμός που προσφέρει στο Διεθνές Πρόγραμμα “Βιβλιοθήκη Κλασικών Νεοελλήνων Συγγραφέων” έχει στόχο να προωθήσει τις Νεοελληνικές Σπουδές διεθνώς. Η διδασκαλία του, επίσης, στα μεγαλύτερα Πανεπιστήμια της Ευρώπης και της Αυστραλίας, η οργάνωση διεθνών συνεδρίων, η ενεργός συμμετοχή του στη Διεθνή Σημειωτική Εταιρεία έχουν καταστήσει το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων κόμβο στο δίκτυο συνεργασίας ερευνητών και φοιτητών από διαφορετικές χώρες.

Όλα αυτά είναι ελάχιστες επισημάνσεις σε σχέση με την τεράστια συμβολή του Ερατοσθένη Καψωμένου στην Παιδεία της χώρας μας. Ο παρών αφιερωματικός τόμος, με τον οποίο συνεργάτες και φίλοι του, Έλληνες και ξένοι, αναγνωρίζουν την προσφορά του δίνοντας τις επιστημονικές τους μελέτες, αποτελεί, παράλληλα, σημαντική συμβολή στον επιστημονικό διάλογο, πάνω σε ζητήματα της νεοελληνικής φιλολογίας.



**ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΗΤΟΡΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ**

Το να μιλήσει κανείς για την προσωπικότητα και την επιστημονική προσφορά του Ερατοσθένη Καψωμένου είναι ένα έργο ευχάριστο για εκείνον που το αναλαμβάνει. Όταν αναλογιστούμε την πολυετή του προσφορά στο Πανεπιστήμιο, την έρευνα και τον πολιτισμό δεν μπορούμε παρά να δεχτούμε ότι έχουμε μπροστά μας ένα πρότυπο πανεπιστημιακού δασκάλου, καινοτόμου θεωρητικού και ακούραστου ερευνητή.

Εντυπωσιάζει το εύρος του ερευνητικού και διδακτικού του πεδίου, το οποίο εκτείνεται σε όλες τις περιόδους της νεοελληνικής γραμματείας, δημώδους και λόγιας, από την Κρητική Λογοτεχνία της Αναγέννησης και το δημοτικό τραγούδι μέχρι τη νεότερη λογοτεχνική παραγωγή. Παράλληλα υπήρξε ένας από τους κύριους εισηγητές στην Ελλάδα των σύγχρονων μεθόδων Θεωρίας της Λογοτεχνίας, οι οποίες σε συνδυασμό με τη συστηματική και υποδειγματική εφαρμογή τους σε νεοελληνικά κείμενα εγκαινίασαν νέα γνωστικά πεδία, τα οποία αποτέλεσαν και τα αντικείμενα της πολυετούς πανεπιστημιακής του διδασκαλίας: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Ποιητική, Αφηγηματολογία, Θεωρία του μυθιστορήματος κ.ά.

Το ίδιο σπουδαία είναι η προσφορά του στην ανάπτυξη των σχέσεων του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με Πανεπιστήμια του εξωτερικού και στην προώθηση της νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας στην Ευρώπη. Είναι ο πρωτεργάτης ενός πλούσιου δικτύου διαπανεπιστημιακής συνεργασίας και ανταλλαγής με Τμήματα και Ινστιτούτα Βυζαντινής και Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Στην κατεύθυνση αυτή εργάζεται έως σήμερα ως γενικός Συντονιστής της Σύμπραξης Ευρωπαϊκών Πανεπιστημίων για την ενίσχυση των Νεοελληνικών Σπουδών διαμέσου του Προγράμματος “Βιβλιοθήκη Κλασικών Νεοελλήνων Συγγραφέων”. Πρόκειται για ένα εμπνευσμένο εκδοτικό εγχείρημα στο οποίο οι σπουδαιότεροι Νεοέλληνες ποιητές και ζωγράφοι παρουσιάζονται σε σειρές δίγλωσσων εκδόσεων με το ελληνικό κείμενο να αντικρίζει την αγγλική του μετάφραση ή την γαλλική, γερμανική, ισπανική και αραβική.

Τα τελευταία χρόνια το ερευνητικό του ενδιαφέρον προσανατολίστηκε στη θεωρία του πολιτισμού και, μέσα από τη συστηματική μελέτη των λογοτεχνικών εκφάνσεων της νεοελληνικής πολιτισμικής παράδοσης, στην ανάδειξη των διακριτικών γνωρισμάτων που ανασυνθέτουν το τοπικό πολιτισμικό σύστημα. Η εγγραφή



αυτού του συστήματος σε μια ευρύτερη "μεσογειακή πολιτισμική οικογένεια" συνιστά μια προοπτική περισσότερο επίκαιρη από ποτέ. Ανταποκρίνεται στο διάχυτο πλέον αίτημα για τη διατήρηση των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων και την υπεράσπιση του σύνθετου χαρακτήρα του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Αλλά ο Ερατοσθένης Καψωμένος δεν είναι μόνο αυτά. Είναι και κάτι άλλο. Για όσους τον γνωρίζουν είναι ο εμψυχωτής του συνομιλητή του, ο αφυπνιστής των ακροατών του και ο Κρητικός ο απλόχερος στους συνδαιτυμόνες του. Δεν είναι τυχαίο ότι το φως στο πανεπιστημιακό του γραφείο μένει ανοικτό μέχρι αργά το βράδυ, καθώς είναι από τους τελευταίους που εγκαταλείπουν το κτήριο. Υποθέτω ότι για εκείνον το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων δεν είναι απλά ένας εργασιακός χώρος. Είναι το δεύτερο σπίτι του. Και έτσι μας έχει βοηθήσει όλους να το αισθανθούμε με τον ίδιο τρόπο.



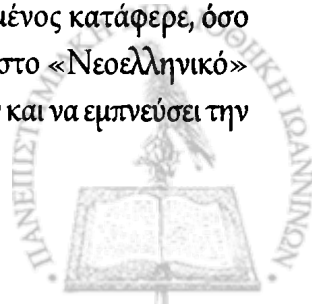
**ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ
ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΗ
ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟ ΜΠΕΝΑΤΣΗ
ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΚΛΕΟΝΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΥΔΑΚΗ**

*Ο μυστικισμός του φωτός ως αντίληψη που συμφιλιώνει τη φύση
(φυσικές αξίες) με τον πολιτισμό (πολιτισμικές: ηθικές και πνευματικές αξίες)
λογαριάζεται για στοιχείο της πολιτισμικής εντοπιότητας*

Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Αναζητώντας το χαμένο Ευρωπαϊκό Πολιτισμό

Όποια πτυχή από τη ζωή και το έργο του ακαδημαϊκού μας δασκάλου Ερατοσθένη Γ. Καψωμένου κι αν αναλογιστούμε, η διαύγεια, η ευκρίνεια, το βάθος της σκέψης του και μαζί η καλοσύνη του χαρακτήρα του με φως θα μας πλημμυρίσουν. Κι αυτό το φως έχει περάσει, επίσης, στις σπουδές των Νεοελληνικών Γραμμάτων και αναδεικνύει την ηθική και πνευματική ακτινοβολία των πόθων και των αγώνων της Ρωμιοσύνης, τη βαθιά πίστη σε αξίες που καθιστούν τον άνθρωπο κοινωνό των μυστικών δυνάμεων της φύσης, υπέρμαχο του μέτρου, έτοιμο να αρχίσει το διάλογο με το σύμπαν. Οι ακτίνες του ίδιου φωτός αγγίζουν τους φοιτητές του, από τα πρώτα χρόνια της διδασκαλίας του μέχρι τα πρόσφατα, συντελώντας ουσιαστικά στη διαμόρφωση ενός δασκάλου και επιστήμονα – ερευνητή όπου συμπορεύονται γνώση και μόρφωση, έρευνα και φροντίδα για τον άνθρωπο.

Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος συνέχισε την ανθρωποκεντρική παράδοση που εισήγαγαν με την ίδρυσή της οι πρώτοι Καθηγητές της Φιλοσοφικής Σχολής Ιωαννίνων παράδοση που αντίκριζε το φοιτητή ως πρόσωπο, ως φυσιογνωμία διαμορφωμένη ήδη στον δικό της το γενέθλιο τόπο η καθεμιά. Αυτός ο γενέθλιος τόπος διέφερε, όμως, σε πολλά από τον τόπο των σπουδών του, τα Γιάννενα, τη θρυλική πολιτεία της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, των Νεοελληνικών Γραμμάτων και της Ηπειρώτικης Φύσης. Ως μέλος της πανεπιστημιακής κοινότητας ο φοιτητής έπρεπε να προσαρμοστεί, λοιπόν, σ' έναν καινούργιο ζωτικό χώρο όπου άξιζε να μείνει, για να καλλιεργηθεί ως πολίτης και να συγκροτηθεί ως φιλόλογος. Ο Ερατοσθένης Καψωμένος κατάφερε, όσο χρόνο τον άφησε η Δικτατορία μέσα στο Σπύδουδαστήριο της Νεοελληνικής Φιλολογίας - στο «Νεοελληνικό» που λέγαμε εμείς -, να μετατρέψει σε πόλον έλξης το χώρο των εργαστηριακών συναντήσεων και να εμπνεύσει την



αναζήτηση του θεωρητικού στοχασμού ως απαραίτητης προϋπόθεσης για τη μελέτη και τη διδακτική των κειμένων. Η διδακτορική του διατριβή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη, οι μελέτες στο Δημοτικό Τραγούδι, στον Σολωμό, στον Σικελιανό, στον Ελύτη, στη λογοτεχνία Κρητών συγγραφέων, σε λογοτέχνες της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς κ. ά. συγκρότησαν μια πρωτόγνωρη για την ελληνική βιβλιογραφία επιστημονική πρόταση των σπουδών στη λογοτεχνία, όπου επισημαίνεται ο πολύπλοκος διάλογός της με την επιστήμη, το χρόνο και το περιβάλλον. Η άοκνη υποστήριξή του, επίσης, συντελεί ώστε οι διδακτορικές διατριβές, που εκπονούνται υπό την αυστηρή, απαιτητική εποπτεία του, να αναδεικνύουν τα έργα των Νεοελλήνων ποιητών και πεζογράφων ως αισθητικά πρότυπα που αντικατοπτρίζουν τον αέναο – ευδαιμονικό ή επώδυνο – διάλογο με τις αξίες της φύσης και του πολιτισμού.

Αν το Σπουδαστήριο της Νεοελληνικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής Ιωαννίνων επιτελεί και σήμερα αυτό το έργο στην έδρα του, οι δραστηριότητές του, από τις αρχές της δεκαετίας του '90, χάρη στον Ερατοσθένη Καψωμένο και τους συνεργάτες του, εξαπλώθηκαν σε πόλεις της νησιωτικής και της ηπειρωτικής Ελλάδας. Με προτάσεις προς την Τοπική Αυτοδιοίκηση και τους πολιτισμικούς φορείς οργανώνονται διεθνή επιστημονικά συνέδρια αφιερωμένα σε λογοτέχνες που με το έργο τους καθιστούν τον τόπο κέντρο αέναου πολιτισμικού γίγνεσθαι. Με το ίδιο πάθος συντονίζονται δράσεις των Ευρωπαϊκών Πανεπιστημίων που ανήκουν στο πρόγραμμα Erasmus, αποσκοπώντας ταυτόχρονα σε συνεργασίες που προωθούν τις Νεοελληνικές Σπουδές και αναδεικνύουν τις διαχρονικές οικουμενικές αξίες. Άλλωστε, αυτές εξακολουθούν να αποτελούν θεμελιώδες γνώρισμα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και γνώμονα αυτογνωσίας στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό.

Ο Ερατοσθένης Καψωμένος εμπιστεύεται, ιδιαίτερα, τη φιλοσοφία και τον πολιτισμό που αναπτύσσουν οι τοπικές κοινωνίες. Εκεί εντοπίζει τα μυστικά της ψυχικής και πνευματικής ισορροπίας των ανθρώπων και την ακατάλυτη πίστη στην αξιοπρέπεια. Γι' αυτό ευελπιστεί ότι οι τοπικοί πολιτισμοί έχουν και πρόταση αντοχής και επιβίωσης του ανθρώπου ενάντια στη μαζική κουλτούρα της ομοιομορφίας. Αυτή η έγνοια, αυτό το «ιστορικό καθήκον» δίνει στον ακαδημαϊκό μας δάσκαλο ανεξάντλητη δύναμη και τον καθιστά ήρωα «πρόμαχο» της Νεοελληνικής Φιλολογίας που αγωνίζεται να κρατήσει ζωντανή την παράδοση του Ελληνισμού και του κάθε τοπικού πολιτισμού στην Ευρώπη, απωθώντας ταυτόχρονα τη μανία του καταναλωτισμού. Και η πνευματική του μάχη, ακμαία και πρωτοπόρα, θεωρητική και πρακτική, τροφοδοτείται από το κέφι του για τη ζωή και από τη δύναμη που του δίνει η κοινότητα με τα τραγούδια, τους χορούς, το στοχασμό της. Η όλη κοσμοθεωρία του τον οδηγεί, τον τελευταίο καιρό, σε ένα έργο πνοής, που μπορεί να αποτελέσει παράδειγμα έρευνας και μελέτης των τοπικών πολιτισμών. Αυτή τη στιγμή στην ιδιαίτερή του πατρίδα, στ' Αλικιανού Χανίων, η Εταιρεία Κρητικών Σπουδών «Ίδρυμα Καψωμένου» φιλοδοξεί να εξελιχθεί σε ερευνητικό και επιμορφωτικό κέντρο που αναδεικνύει τις ποικίλες συναντήσεις των ανθρώπων του τόπου με τις ιστορικές και πολιτισμικές εξελίξεις.

Όσοι εκτιμούν και σκέπτονται τον άνθρωπο, τον επιστήμονα, το δάσκαλο καταθέτουν σ' αυτόν τον τόμο τον πνευματικό τους μόχθο ως σημείο συγκατάνευσης, θα λέγαμε, και ευχών για όσα οραματίζεται ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος. Ευχαριστούμε από καρδιάς, λοιπόν, τους εκλεκτούς συνεργάτες του αφιερώματος: όποια κι αν είναι η αφετηρία του κάθε κειμένου, η πορεία της γραφής και της σύνθεσης καταλήγει σ' ένα συμβολικό πεδίο αναγνώρισης και αγάπης προς τον άνθρωπο που είναι πια για όλους μας φωτεινό σημείο αναφοράς.

Τις ευχαριστίες μας θα θέλαμε να απευθύνουμε και προς το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων για την κάλυψη εξ ολοκλήρου της δαπάνης της παρούσας έκδοσης.





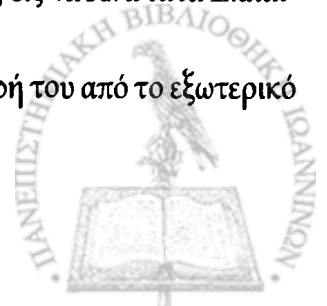
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗ Γ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΥ

Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος γεννήθηκε στα Χανιά της Κρήτης (26 Νοεμβρίου 1938) και έκανε τις γυμνασιακές σπουδές του στην ιδιαίτερη πατρίδα του, την κωμόπολη Αλικιανού Χανίων. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Φιλολογική κατεύθυνση), απ' όπου έλαβε το πτυχίο του το 1963 με το βαθμό "Άριστα". Υπηρέτησε τη στρατιωτική του θητεία ως έφεδρος ανθυπίαρχος Ιππικού-Τεθωρακισμένων (1963-1965). Στη συνέχεια, διορίστηκε ως καθηγητής φιλόλογος Μ.Ε. στο Γυμνάσιο Βάμου Χανίων (Αύγουστος 1965), όπου υπηρέτησε ως το Μάρτιο του 1966, οπότε παραιτήθηκε για να αναλάβει υπηρεσία στη νεοσύστατη Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων, ως Βοηθός της Α' Έδρας Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, υπό τον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά. Το 1969 εξελέγη, ύστερα από προκήρυξη της θέσης, Επιμελητής Σπουδαστηρίου Νέας Ελληνικής Φιλολογίας. Το 1973 υπέβαλε τη διδακτορική του διατριβή ("Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη. Υφολογική μελέτη") στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και έλαβε τον τίτλο του διδάκτορα με το βαθμό "Άριστα" (εισηγητής ο καθηγητής Μιχάλης Σετάτος - α' φάση: "τυπωθήτω", 1973 - β' φάση: δημόσια δοκιμασία, Μάρτιος 1975).

Το Φεβρουάριο 1973 τέθηκε σε εξάμηνη διαθεσιμότητα από το καθεστώς της Δικτατορίας (Φεβρουάριος - Σεπτέμβριος 1973), με το αιτιολογικό ότι «παρεκίνει τους φοιτητάς εις πράξεις και ενεργείας πολιτικού περιεχομένου». Τον Ιανουάριο του 1974 απολύθηκε από τη θέση του στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και αναχώρησε για μεταδιδακτορικές σπουδές στο Παρίσι, με υποτροφία της Γαλλικής Κυβέρνησης. Εγγράφηκε στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, στον τομέα Φιλοσοφίας-Αισθητικής (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, UER Philosophie-Ésthetique), με ειδίκευση στην Αισθητική και τη Θεωρία της Τέχνης και του Πολιτισμού (καθηγητής Olivier Revault d'Allonnes, 1974-1977). Παράλληλα παρακολούθησε Υφολογία, Σημειωτική της λογοτεχνίας και Ποιητική στο 7ο Πανεπιστήμιο του Παρισιού (Université de Paris VII) με τους καθηγητές Roland Barthes και Julia Kristeva, Αφηγηματολογία και Δομική Σημαντική στην École des Hautes Études en Sciences Sociales, με τους καθηγητές A.J. Greimas, Claude Bremond και Gérard Genette, καθώς και τα μαθήματα Εθνολογίας του Claude Lévi-Strauss στο Collège de France. Την ίδια περίοδο, παρακολούθησε τα μεταπτυχιακά σεμινάρια του καθηγητή Κ.Θ. Δημαρά στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης (Université de Paris-Sorbonne, Paris IV).

Μετά την πτώση της Δικτατορίας, ανέκτησε τη θέση του στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, βάσει της Συντακτικής Πράξης της 3ης Σεπτεμβρίου 1974, «περί αποκαταστάσεως της νομιμότητος εις τα Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα».

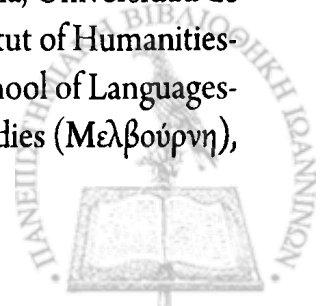
Κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης, ύστερα από την οριστική επιστροφή του από το εξωτερικό



(1977), υπηρέτησε για δύο χρόνια, με το ειδικό καθεστώς της "απόσπασης", στο νεοσύστατο Πανεπιστήμιο Κρήτης (1977-1979), όπου δίδαξε στη Φιλοσοφική Σχολή τα μαθήματα της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας. Το Φθινόπωρο του 1979 εκλέγεται Έκτακτος Καθηγητής της Α' Έδρας Νέας Ελληνικής Φιλολογίας στην ενιαία Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και το 1983, ύστερα από τη διαίρεση της Φιλοσοφικής Σχολής σε Τμήματα (Νόμος-πλαίσιο 1268/1982), εκλέγεται Τακτικός καθηγητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Στη διάρκεια της καθηγεσίας του, εξελέγη Κοσμήτορας της ενιαίας Φιλοσοφικής Σχολής, Πρόεδρος του Τμήματος Φιλολογίας (1983-1987) και, επί σειρά ετών, Διευθυντής του Τομέα Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας. Κατά την τελευταία τριετία της πανεπιστημιακής του θητείας (2002-2005) διετέλεσε Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής. Συνταξιοδοτήθηκε το Σεπτέμβριο του 2005 και το 2007 ανακηρύχθηκε από τη Σύγκλητο Ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Κατά το χειμερινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 2007-08, δίδαξε ως Επισκέπτης καθηγητής στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου.

Στη διάρκεια της μακράς πανεπιστημιακής του θητείας έχει συμμετάσχει ως εισηγητής και εκλέκτορας σε κρίσεις μελών ΔΕΠ σε ελληνικά και ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, έχει εποπτεύσει πολλές δεκάδες Διδακτορικές διατριβές, υπήρξε (και είναι ακόμη) μέλος πολλών Συμβουλευτικών Επιτροπών και έχει χορηγήσει μέχρι σήμερα, με την ιδιότητα του εισηγητή, υπέρ τα 20 διδακτορικά διπλώματα. Έχει επίσης συμμετάσχει ως εξωτερικός κριτής σε πολλές δημόσιες επί διδακτορία Δοκιμασίες σε πανεπιστήμια του εσωτερικού και του εξωτερικού: στη Σορβόννη (Paris I και Paris IV), στο Μονπελιέ της Γαλλίας (Université Paul Valéry, Montpellier III), στην Τενερίφη της Ισπανίας (Universidad de La Laguna - Tenerife), στο Πανεπιστήμιο Κύπρου (Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών). Υπήρξε επί σειρά ετών διδάσκων και μέλος Εξεταστικών επιτροπών σε Μεταπτυχιακά προγράμματα Νεοελληνικής λογοτεχνίας και Νεοελληνικών Σπουδών: του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου, του Νεοελληνικού Τμήματος του Πανεπιστημίου του Montpellier Γαλλίας, του Μεταπτυχιακού προγράμματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γρανάδας Ισπανίας (στα δύο τελευταία εξακολουθεί να μετέχει μέχρι σήμερα), στο Διεπιστημονικό Μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Τμήματος Μηχανικών Τοπογράφων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, στα Μεταπτυχιακά προγράμματα του Κέντρου Σημειωτικών Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης του Νέου Βουλγαρικού Πανεπιστημίου (Southeast European Center for Semiotic Studies – New Bulgarian University).

Με πρόσκληση των αντίστοιχων πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, έχει πραγματοποιήσει επισκέψεις διδασκαλίας στα ακόλουθα ξένα πανεπιστήμια: Γαλλία: Paris-Sorbonne (Paris IV), Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO - Paris), Paris-Nanterre (Paris X), Université Paul Valéry (Montpellier III). Γερμανία: Universität Bonn, Universität zu Köln. Ιταλία: Istituto Universitario Orientale (Napoli), Università di Catania, Università di Palermo, Università degli Studi di Napoli "L' Orientale". Ισπανία: Universidad de La Laguna (Tenerife), Universidad de Barcelona, Universidad de Granada. Ρωσία: Lomonosov State University (Moskow). Ουκρανία: Mariupol Institut of Humanities-Donetsk State University. Αυστραλία: The Flinders University of South Australia-School of Languages-Modern Greek Studies (Αδελαΐδα), La Trope University-Department of Hellenic Studies (Μελβούρνη),



University of Sydney-Department of Modern Greek (Σύδνεϊ)· Βουλγαρία: New Bulgarian University - Southeast European Center for Semiotic Studies (Σόφια).

Όσον αφορά το εκπαιδευτικό του έργο, έχει διδάξει Νέα ελληνική λογοτεχνία [γραμματολογικά και ερμηνευτικά αντικείμενα Ποίησης και Πεζογραφίας, που καλύπτουν όλες τις περιόδους της ελληνικής γραμματείας, λαϊκής και λόγιας, από την Κρητική λογοτεχνία της Αναγέννησης (16ος-17ος αι.) και το Δημοτικό τραγούδι έως την πρώτη Μεταπολεμική περίοδο (1970)]. Ακόμη έχει διδάξει Νεοελληνική μετρική, Θεωρία λογοτεχνίας, Θεωρία μυθιστορήματος και Μεθόδους ανάλυσης των ποιητικών κειμένων και Αφηγηματολογικές μεθόδους ανάλυσης της ελληνικής πεζογραφίας. Η ιδιαίτερη συμβολή του σ' αυτό το πεδίο έγκειται στο γεγονός ότι ανανέωσε το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Φιλοσοφικής Σχολής εισάγοντας νέα γνωστικά πεδία και διδακτικά αντικείμενα, όπως Θεωρία λογοτεχνίας, Αφηγηματολογία, Ποιητική, Κοινωνιοσημειωτική, Σημειωτική και Ψυχανάλυση, θέματα Θεωρίας του πολιτισμού.

Έχει λάβει μέρος σε πολλά τοπικά και διεθνή συνέδρια και έχει οργανώσει στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, ως πρόεδρος ή μέλος Οργανωτικών Επιτροπών, 39 πανελλήνια και διεθνή συνέδρια. Επίσης, ίδρυσε την πανεπιστημιακή εκδοτική σειρά «Νεοελληνικές Έρευνες» (1972-1988) και ήταν υπεύθυνος των αντίστοιχων ερευνητικών προγραμμάτων (Κυριότερα δημοσιεύματα της σειράς: [1]. *Λεξικό Σολωμού. Πίνακας λέξεων του ελληνόγλωσσου σολωμικού έργου* (Ερευνητική ομάδα: Ε.Γ. Καψωμένος, Επιστημ. υπεύθυνος – Μαρία Αντωνίου – Γεωργία Λαδογιάννη – Μάγδα Στρουγγάρη – Ιφιγένεια Τριάντου), Ιωάννινα, Επιστημ. Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής: «Δωδώνη», Παράρτ. αρ. 14, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1983. [2]. *Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη Αλληλογραφία. 716 γράμματα (1890-1923)*, Τόμ. Α': Κείμενα (συνεργασία: Ε.Γ. Καψωμένος, Στ. Καρατζάς και Ερευνητική ομάδα), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, «Νεοελληνικές Έρευνες», αρ. 6, 1988). Υπήρξε ο εμπνευστής και πρώτος Επιστημονικός υπεύθυνος του Αναπτυξιακού Προγράμματος «Η διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης γλώσσας» (1992-1997), που εξελίχθηκε στο σημερινό "Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας" του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Καλλιέργησε συστηματικά τις διεθνείς επιστημονικές και εκπαιδευτικές σχέσεις του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, αξιοποιώντας, ως Επιστημονικός υπεύθυνος για τις Νεοελληνικές Σπουδές, τα Διαπανεπιστημιακά Προγράμματα Συνεργασίας Erasmus, Lingua Σωκράτης/Erasmus, από τις αρχές της δεκαετίας 1990 έως το 2005, που εξήλθε από την ενεργό υπηρεσία. Σ' αυτό το πλαίσιο, οργάνωσε ένα δίκτυο εκπαιδευτικών ανταλλαγών με 25 Έδρες, Τομείς, Τμήματα ή Ινστιτούτα Νεοελληνικών Σπουδών ευρωπαϊκών Πανεπιστημίων, προκειμένου να συμβάλει στην προώθηση των Νεοελληνικών Σπουδών στις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Μέσω των Προγραμμάτων αυτών διακινήθηκαν δεκάδες προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητών και υποψηφίων διδασκόντων από και προς το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Από τις εξωπανεπιστημιακές του δραστηριότητες σημειώνουμε τις ακόλουθες:

Υπήρξε Εθνικός εκπρόσωπος στην Ομάδα Εργασίας του Προγράμματος Τηλεματικής της Ευρωπαϊκής Ένωσης, για την ηλεκτρονική επεξεργασία των ευρωπαϊκών γλωσσών (Working Party of the Telematics Programme Committee, 1993 έως 1997). — Εθνικός εκπρόσωπος στην Υποεπιτροπή της Commission για την Ευρωπαϊκή λογοτεχνία (Projet Eurolit: «Les études littéraires en Europe»), με την ιδιότητα του μέλους της Επιστημονικής Επιτροπής (Comité Scientifique) που είχε έδρα της την Κολογία (Universität zu Köln), από τον Απρίλιο 1996 έως την ολοκλήρωση του Προγράμματος. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Ελλη-



νικής Σημειωτικής Εταιρείας (1978) και για μεγάλο διάστημα, αντιπρόεδρος της, καθώς και Αντιπρόεδρος της Ομοσπονδίας Σημειωτικών Εταιρειών των Βαλκανικών χωρών (1997). Από το 1980 έως σήμερα, είναι μέλος της Διοικούσας Επιτροπής της Διεθνούς Σημειωτικής Εταιρείας. Υπήρξε μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής Γραμμάτων του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κυπριακής Δημοκρατίας για την απονομή των Κρατικών λογοτεχνικών βραβείων από το 1992 έως το 1996 και πάλι από το 2006 έως το 2009. Είναι ακόμη Αντεπιστέλλον μέλος του Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici «Bruno Lavagnini», Palermo από το 1996. — Μέλος της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού *Ελλωτία* (Χανιά) και *Ουτοπία* (Αθήνα), μέλος του Comité de lecture του περ. *Revue des Etudes Néohelléniques* (Paris). — Πρόεδρος του Συλλόγου “Συμφωνική Ορχήστρα Κρήτης” (από το 1994). — Υπεύθυνος της εκδοτικής Σειράς: «Θεωρία Λογοτεχνίας» των Εκδόσεων Πατάκη (1997 και εξής). Σήμερα διευθύνει την Εταιρεία Κρητικών Σπουδών – Ίδρυμα Καψωμένου, που περιλαμβάνει Ερευνητικό Κέντρο, Συνεδριακό Κέντρο, Αρχαιακό Τμήμα, Τμήμα εκδόσεων και Βιβλιοθήκη για τις Επιστήμες του ανθρώπου.

Έχει δημοσιεύσει 28 βιβλία μέχρι σήμερα και 235 επιστημονικές μελέτες, που καλύπτουν όλο το εύρος της ελληνικής λογοτεχνίας από την Κρητική λογοτεχνία της Αναγέννησης ως το τέλος του εικοστού αιώνα. Προνομιακά πεδία των μελετών του είναι το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι, ο Ερωτόκριτος του Κορνάρου, ο Διονύσιος Σολωμός, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Οδυσσεύς Ελύτης, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Γιάννης Ρίτσος και η Μεταπολεμική ποίηση και πεζογραφία.

Με τη συνεργασία Ερευνητικών ομάδων (από υποψήφιους διδάκτορες, μεταπτυχιακούς αλλά και προπτυχιακούς φοιτητές) που συγκρότησε και διηύθυνε από τη δεκαετία του 1960 έως σήμερα, εξέδωσε εφτά συλλογικές έρευνες, όπου υπογράφουν ως συγγραφείς τα μέλη των Ερευνητικών ομάδων. Σημειώνουμε τα δύο τελευταία:

- "Αρχείο Νεοελλήνων Συγγραφέων"- Πρόγραμμα Πυθαγόρας - Υποέργο 1691 (2004-2007): α. Λημματικός Πίνακας Λέξεων του Σολωμού (ηλεκτρονική και τυπογραφική έκδοση) [Κύριοι ερευνητές: Ε.Γ.Καψωμένος, επιστημ. υπεύθυνος - Βασ. Λέτσιος – Άκης Μάντζιος – Βασιλική Παπαστεφάνου]. β. Συμφραστικός Πίνακας Λέξεων (Concordance) του ελληνόγλωσσου σολωμικού έργου [Κύριοι ερευνητές: Ε.Γ. Καψωμένος – Χρίστος Πένητας – Σωκρ. Μπαλτζής – Άκης Μάντζιος – Βασιλική Παπαστεφάνου – Αναστ. Γιαννίκου – Γιώτα Γκότση – Δήμητρα Παπαϊωάννου – Κωνστ. Χαλιάσου].

- Το 1998 του ανατέθηκε από το Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, στο πλαίσιο του εορτασμού των 200 χρόνων από τη γέννηση του Σολωμού, η συγγραφή τριών έργων, από τα οποία το τρίτο υπήρξε αντικείμενο πενταετούς συλλογικής διεπιστημονικής έρευνας. Τα έργα αυτά είναι τα εξής:

[1]. *Ανθολόγιο θεμάτων της σολωμικής ποίησης*, Εισαγωγή - σχολιασμός: Ε. Γ. Καψωμένος, Ανθολόγηση: Ε.Γ.Καψωμένος-Κων/να Χαλιάσου-Αθαν. Ζήσης, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, 1998.

[2]. *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση*, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, 1998.

[3]. *Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος - το έργο - η ποιητική του*. Διαπανεπιστημιακή-Διεπιστημονική Έρευνα.

Επιστημονικός Υπεύθυνος: Καθηγ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος. **Α. Φιλολογική μελέτη:** Ε.Γ. Καψωμένος - Γιώτα Γκότση - Άκης Μάντζιος - Κωνσταντίνα Χαλιάσου.

Β. Ηλεκτρονική έκδοση (CD-ROM): Ε. Γ. Καψωμένος - Φιλολογική Ομάδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων



– Προγραμματιστές Π.Ι.: Τάσος Μικρόπουλος - Σωκράτης Μπαλτζής – Χρ. Σαβρανίδης - Μουσικό Τμήμα Ιονίου Πανεπιστημίου: Καθηγ. Χάρης Ξανθουδάκης - Ινστιτούτο Επεξεργασίας Λόγου: Καθηγ. Γεώργιος Καραγιάννης - Γρηγόρης Σταϊνχάουερ - Ιωάννα Αντωνίου - Χρίστος Πένητας
– Σκηνοθεσία: Δημήτρης Χ. Καψωμένος, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2005.

Είναι, τέλος, Γενικός Συντονιστής στο υπό εξέλιξη Διεθνές Πρόγραμμα για την προώθηση των Νεοελληνικών Σπουδών με τίτλο "Βιβλιοθήκη Κλασικών Νεοελλήνων Συγγραφέων", που προβλέπεται να περιλάβει 70 ποιητές και πεζογράφους, σε 7 δίγλωσσες εκδόσεις και στην οποία συνεργάζονται 60 καθηγητές από το εσωτερικό και το εξωτερικό (χρηματοδότες το Υπουργείο Παιδείας, η Βουλή των Ελλήνων, και άλλοι δημόσιοι φορείς). Το πρώτο βιβλίο της Σειράς είναι το Ανθολόγιο Ψυχάρη, με Εισαγωγή - Ανθολόγηση - Φιλολογική επιμέλεια του Εμμανουήλ Κριαρά (η ελληνική έκδοση κυκλοφόρησε το 2007). το δεύτερο είναι το Ανθολόγιο Καβάφη, με Εισαγωγή - Ανθολόγηση - Φιλολογική επιμέλεια Σόνιας Ιλίσκαγια (η αραβική έκδοση κυκλοφόρησε το 2009).

Ως ερευνητής καλλιέργησε τους τομείς της Θεωρίας και της Ερμηνείας της Λογοτεχνίας και υπήρξε ένας από τους εισηγητές της Σημειωτικής της λογοτεχνίας και της Στατιστικής υφολογίας στην Ελλάδα [αντιπροσωπευτικά έργα του: *Ποιητική ή Περί τοῦ πῶς δεῖ τῶν ποιημάτων ἀκούειν* και *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι της αφηγηματικής πεζογραφίας*]. Συνέβαλε σημαντικά στην επεξεργασία μεθόδων ανάλυσης των υπερρεαλιστικών ποιητικών κειμένων, στη βελτίωση των μεθόδων ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας, στη διατύπωση νόμων της στατιστικής υφολογίας και της θεωρίας της Κοινωνιοσημειωτικής. Από τη δεκαετία του 1990 το ερευνητικό του ενδιαφέρον έχει στραφεί στη Θεωρία του πολιτισμού και στην επεξεργασία εργαλείων για την ανάλυση κι ερμηνεία των πολιτισμικών φαινομένων. Οι σχετικές μελέτες του, όπου ανιχνεύει τα διακριτικά γνωρίσματα του ελληνικού πολιτισμικού προτύπου συγκεντρώνονται σε μια σειρά με το γενικό τίτλο: "Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό".

Το συμπέρασμα που προκύπτει από τις έρευνες του Καψωμένου στο πεδίο των πολιτισμικών δομών και αξιών είναι ότι η ελληνική πνευματική παράδοση αντιπροσωπεύει την αρχαιότερη και μακροβιότερη εκδοχή ενός αυτοδύναμου και σαφώς διακριτού πολιτισμικού προτύπου, που αναπτύχθηκε στους νησιώτικους πολιτισμούς της Νότιας Ευρώπης και το οποίο ονομάζει Μεσογειακό πολιτισμικό πρότυπο.

Με το σύνολο του ερευνητικού και συγγραφικού του έργου και με την πολυετή διδασκαλία, συγκρότησε μια ιδιαίτερη θεωρητική και ερμηνευτική τάση, που έχει πάρει τη θέση της στον τομέα της έρευνας όπως και στον τομέα της εκπαίδευσης.



ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

I. ΒΙΒΛΙΑ

1. *Εισαγωγή στη λυρική σκέψη του Σικελιανού*, Γιάννινα 1969.
2. *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη. Υφολογική μελέτη*, Αριστοτελείο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής, Παράρτημα αρ. 18, Θεσσαλονίκη 1975.
3. *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Η αισθητική, ο μύθος και η ιδεολογία του*, Ρέθυμνο 1978.
4. *Η σχέση ανθρώπου-φύσης στο Σολωμό*, Χανιά 1979 (α' φωτομηχανική έκδοση: Γιάννινα 1972).
5. *Ο Πειρασμός των Ελεύθερων Πολιορκημένων*. Ερμηνευτική δοκιμή, Ρέθυμνο 1979.
6. *Το κρητικό ιστορικό τραγούδι*, Θεμέλιο, Αθήνα 1979 (2η έκδ. Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, 1987).
7. *Εισαγωγή στην κοσμολογία του Σικελιανού*, Γιάννινα (1981) 1982.
8. *Λεξικό Σολωμού. Πίνακας λέξεων του ελληνόγλωσσου σολωμικού έργου* (Ερευνητική ομάδα: Ε.Γ. Καψωμένος, Επιστημ. υπεύθυνος – Μαρία Αντωνίου – Γεωργία Λαδογιάννη – Μάγδα Στρουγγάρη – Ιφιγένεια Τριάντου), Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Δωδώνη, Παράρτημα αρ. 14, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1983.
9. *Η σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας I. Θεωρία, μέθοδος, εφαρμογή στον αφηγηματικό λόγο*, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Ιωάννινα 1984.
10. *Η σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας II. Θεωρία, μέθοδος, εφαρμογή στη νεωτερική ποίηση*. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Ιωάννινα 1984.
11. *Αφηγηματολογία*. Πανεπιστημιακές παραδόσεις, Ιωάννινα 1987, 1991.
12. *Ποιητική*. Πανεπιστημιακές παραδόσεις, Ιωάννινα 1987, 1991, 1992.
13. *Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη Αλληλογραφία. 716 γράμματα (1890-1923)*, Τόμος Α': Κείμενα (συνεργασία: Ε.Γ. Καψωμένος, Στ. Καρατζάς και Ερευνητική ομάδα), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, *Νεοελληνικές Έρευνες* 6 (1988).
14. *Κοινωνιοσημειωτική της λογοτεχνίας*, Πανεπιστημιακές παραδόσεις, Ιωάννινα 1989.
15. *Κώδικες και σημασίες*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.
16. «*Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου*». Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρος, 1992.
17. *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990. [Νέα έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη, Πατάκης, Αθήνα 1996].



18. *Ανθολόγιο θεμάτων της σολωμικής ποίησης*, [Εισαγ.-σχολ.: Ε.Γ. Καψωμένος, Ανθολόγηση: Ε.Γ. Καψωμένος-Κωνσταντίνα Χαλιάσου-Αθαν. Ζήσης], Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1998.
19. *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1998.
20. *Εισαγωγή στη Σημειωτική της Λογοτεχνίας και των Τεχνών*. Πανεπιστημιακές παραδόσεις ακαδημαϊκού έτους 2001-2002, Ιωάννινα 2001.
21. *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Πανεπιστημιακές παραδόσεις ακαδημαϊκού έτους 2003-04, Ιωάννινα 2003.
22. *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Νεοελληνική ποίηση και πολιτισμική παράδοση*, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος, Πατάκης, Αθήνα 2002, 2003.
23. *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος, Πατάκης, Αθήνα 2003.
24. *Ποιητική ή Περί του πώς δει των ποιημάτων ακούειν. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005.
25. *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης. Ερμηνευτικά ζητήματα*, Εκδόσεις Περί τεχνών, Πάτρα 2005.
26. *Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος - το έργο - η ποιητική του*. Διαπανεπιστημιακή-Διεπιστημονική Έρευνα. Επιστημονικός Υπεύθυνος: Καθηγητής Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος.
Α. Φιλολογική μελέτη: Ε.Γ.Καψωμένος - Γιώτα Γκότση - Άκης Μάντζιος - Κωνσταντίνα Χαλιάσου.
Β. Ηλεκτρονική έκδοση (CD-ROM): Ε. Γ. Καψωμένος - Φιλολογική Ομάδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων- Προγραμματιστές Πανεπιστημίου Ιωαννίνων: Τάσος Μικρόπουλος - Σωκράτης Μπαλτζής - Χρ. Σαβρανίδης - Μουσικό Τμήμα Ιονίου Πανεπιστημίου: Καθηγητής Χάρης Ξανθουδάκης - Ινστιτούτο Επεξεργασίας Λόγου: Καθηγητής Γεώργιος Καραγιάννης - Γρηγόρης Σταϊνχάουερ - Ιωάννα Αντωνίου - Χρίστος Πένητας - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Χ. Καψωμένος, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2005.
27. *Διονύσιος Σολωμός. Λημματικός Πίνακας λέξεων του ελληνόγλωσσου έργου* (έντυπη και ηλεκτρονική έκδοση), Ερευνητές: Ε. Γ. Καψωμένος, Βασ. Λέτσιος, Άκης Μάντζιος, Βασιλική Παπαστεφάνου, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων - Φιλοσοφική Σχολή, "Πυθαγόρας" Ι - Υπόεργο αρ. 1691: Αρχείο Νεοελλήνων Συγγραφέων, Ιωάννινα 2007, 2008.
28. *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, [Εισαγωγή-Ανθολόγηση Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος], Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ -ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΜΩΝ

1. *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη* (Πρέβεζα, 11-14.9.1986), Επιμ. Μέμη Μελισσαράτου, Υπεύθ. Ε.Γ.Καψωμένος, Έκδοση Δήμου Πρέβεζας, Πρέβεζα 1990.
2. *Poesie de Grèce* (σε συνεργασία με Παν. Μουλλά - Γιάννη Δάλλα), Paris, UNESCO, 1990.



3. *Η ζωή των σημείων*, Τρίτο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής, [Επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος-Γρηγ. Πασχαλίδης], Ελληνική Σημειωτική Εταιρία: «Θέματα σημειολογίας και πολιτισμού», Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996.
4. Πρακτικά επιστημονικού Συμποσίου *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, [Επιμ. Ε. Γ. Καψωμένος – Χρ. Τζούλης – Χρ. Δανιήλ], Δωδώνη, Αθήνα 1998.
5. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, [Υπεύθυνος έκδ.-εισαγ. Ε.Γ. Καψωμένος], Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1999.
6. *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Κως, 25-29 Ιουνίου 1994), [Επιμ. - εισαγ. Ε.Γ. Καψωμένος], Γκοβόστης, Αθήνα 2000.
7. *Ελληνικός Μεταπολεμικός Υπερρεαλισμός*, [Εισαγ. Ε.Γ. Καψωμένος, Επιμ. Γιάννης Παππάς], Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων-Φιλοσοφική Σχολή, Εκδόσεις Περί τεχνών, Πάτρα 2005.

ΣΕΙΡΑ “ΘΕΩΡΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ”

Εκδόσεις Πατάκη - Διεύθυνση – Επιμέλεια: Ερατ. Γ. Καψωμένος

1. D. Fokkema - E. Ibsch, *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού αιώνα*, [Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκης, Αθήνα 1997.
2. Jean-Michel Adam, *Τα κείμενα: τύποι και πρότυπα*, [Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκης, Αθήνα 1999.
- 3[=24] *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Νεοελληνική ποίηση και πολιτισμική παράδοση*, [Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκης Αθήνα 2002.
- 4[=25] *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, [Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκης, Αθήνα 2003.
- 5[=26] *Ποιητική ή Περί του πώς δει των ποιημάτων ακούειν. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, [Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκη, Αθήνα 2005.
6. A.J. Greimas, *Δομική Σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, [Μετφρ. Γιάννης Παρίσης, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκη, Αθήνα 2005.
7. Gerard Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης. Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, [Μετφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Σειρά: Θεωρία της Λογοτεχνίας, Διεύθυνση σειράς και Επιμέλεια Ε.Γ. Καψωμένος], Πατάκη, Αθήνα 2007.



ΣΕΙΡΑ «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΤΤΓΡΑΦΕΩΝ»

Σύμπραξη Ευρωπαϊκών Πανεπιστημίων για την Προώθηση των Νεοελληνικών Σπουδών
Γενικός Συντονιστής: Καθηγήτριας Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος

1. *Ανθολόγιο Ψυχάρη*, [Προλεγ.- Ανθολόγ.- Φιλολογ. Επιμ.: Εμμανουήλ Κριαράς, Επιμέλεια Έκδοσης: Ε. Γ. Καψωμένος, Βιβλιοθήκη Κλασικών Νεοελλήνων Συγγραφέων 1, Ιωάννινα - Granada - Napoli - Berlin, 2007].
2. *Κ.Π.Καβάφης* (Δίγλωσση ελληνοαραβική έκδοση) [Εισαγ.-Ανθολόγ.-Φιλολογ. επιμ.: Σόνια Πίνσκαγια, Μεταφρ.: Σαμουήλ Μπισσάρας, Επιμ. έκδ.: Ε.Γ. Καψωμένος-Χρίστος Πένητας], Βιβλιοθήκη Κλασικών Νεοελλήνων Συγγραφέων 2, Ιωάννινα-Granada – Napoli – Berlin, 2009.

ΜΕΛΕΤΕΣ-ΑΡΘΡΑ

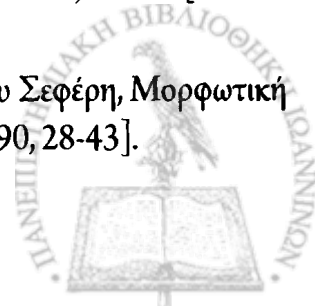
1. «Τα ελληνικά και οικουμενικά πλαίσια του σικελιανικού οραματισμού», *Κρητικά Γράμματα* 4 (Χανιά), (Γενάρης 1973).
2. «La poésie populaire grecque moderne», *Revue d'Esthétique. No Special: "Il y a de poètes partout"*, 3/4, (Paris 1975) 205-232.
3. «Σύγχρονες επιβιώσεις του κρητικού δημοτικού τραγουδιού. Τα ριζίτικα της Αντίστασης (1941-1945)», Επιστημονική ανακοίνωση στο Δ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο (29 Αυγούστου - 3 Σεπτεμβρίου 1976).
4. «Σεφέρη "Μυθιστόρημα, Γ": δομική ανάλυση», *Κώδικας/Code* 1 (1978) 50-77.
5. «Η αντίθεση φύσης-κουλτούρας στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», *Σημειωτική και Κοινωνία*. Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας (Θεσσαλονίκη 22-23 Ιουνίου 1979), Οδυσσεάς, Αθήνα 1980, 227-232.
6. «Βασικές όψεις του λαϊκού πολιτισμικού μοντέλου, όπως εμφανίζεται στο δημοτικό τραγούδι», *Συνάντηση και διάλογος για τη σημασία μιας παράδοσης στον καιρό μας*, Ανώγεια (Δήμος Ανωγείων – Μάνος Χατζιδάκης, Αύγουστος 1979), *Αντί* 134 (14 Σεπτεμβρίου 1979) 33-34.
7. «Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου. Ανάλυση του έργου», Πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης, Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου, Μάιος 1980, 13-22.
8. «Σημειωτική και θεωρία της ποίησης», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικής ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλίου 1981), Γνώση, Αθήνα (1983) 161-171.
9. «Η σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας. Θεωρητικές βάσεις - Μεθοδολογικές αρχές - Εφαρμογή μεθόδου στη νεωτερική ποίηση», [Εισήγηση σε ειδικό σεμινάριο για την ερμηνεία της νεωτερικής ποίησης (ΕΛΜΕ Ηρακλείου, Ιούνιος 1982)], *Διάλογος* 5 (Ηράκλειο Κρήτης), (Ιούλιος 1985) 3-29.
10. «Η σημειολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Σύντομο διάγραμμα απολογισμός», *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης* (Πάτρα 2-4 Ιουλίου 1982), Γνώση, Αθήνα 1983, 189-210.
11. «Σημειωτική και λογοτεχνία», *Αφιέρωμα: Σημειολογία Διαβάζω* 71 (15 Ιουνίου 1983) 30-35.



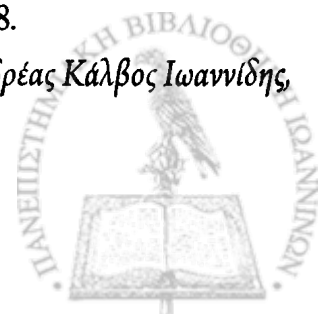
12. «Κριτήρια συνάρτησης λογοτεχνίας-ιστορίας-κοινωνίας. Η σχέση ήρωα-εξουσίας-θείου στο μοντέλο δράσης των ηρωικών δημοτικών τραγουδιών», Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (Αθήνα, 17-18 Δεκέμβρη 83) *Η δυναμική των σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής, Παρατηρητής*, 1986, Θεσσαλονίκη, 133-163.
13. «Αφηγηματικές κι ιδεολογικές δομές στο καζαντζακικό μυθιστόρημα *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*». Εισήγηση στο Φιλολογικό μνημόσυνο που οργάνωσε ο τομέας ΜΝΕΦ για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Καζαντζάκη (31 Μαΐου 1983), *Πολιτιστική 2* (Φεβρουάριος 1984) 31-38.
14. «Σημειωτική και Ιστορία. Διαχρονική εξέλιξη των δομών του ηρωικού δημοτικού τραγουδιού. Από τα ακριτικά στα σύγχρονα ιστορικά τραγούδια», *Fourth International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies* (Bloomington, 30 Μαΐου-24 Ιουνίου 1983) [= *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα 1990, 168-188].
15. «Θέματα ποιητικής στον *Ερωτόκριτο*», Πεπραγμένα Α' Φιλολογικού Συμποσίου για τον Βιντσέντζο Κορνάρο («*Κορνάρεια*», Σητεία 4-5 Ιουλίου 1983), *Αμάθεια* 56-57, 1983, 223-231.
16. «Ο θάνατος στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία* 11 (Μάιος 1984) 113-132.
17. «Μαρξισμός και Σημειωτική (οι σχέσεις τους στο πεδίο της θεωρίας της λογοτεχνίας)», Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Συμποσίου *Ο Καρλ Μαρξ και η Φιλοσοφία* (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 3-5 Νοεμβρίου 1983) Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1987, 322-338 [= περ. *Πολιτιστική* 12 (Δεκέμβριος 1984) 47-53].
18. «Η παράδοση της αρχαίας λυρικής ποίησης και το δημοτικό τραγούδι», *Αφιέρωμα: Αρχαία Λυρική Ποίηση, Διαβάζω* 107 (15 Δεκεμβρίου 1984) 40-44.
19. «Η διχοτομία "φύση-πολιτισμός" ως κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς». Εισήγηση στο Συμπόσιο για τη Μεταπολεμική Ποίηση (Ρέθυμνο, 29 Οκτωβρίου-2 Νοεμβρίου 1983), *Σπείρα* 2-3 (Φθινόπωρο-Χειμώνας '84) 113-132.
20. «"Τα παράθυρα". Σημειολογική διερεύνηση του καβαφικού αδιεξόδου», *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1984, 222-237.
21. «Ιδιώματα αμφισβήτησης και νεολαία». Εισήγηση στο Συμπόσιο *Νεολαία και Γλώσσα* (Υφυπουργείο Νέας Γενιάς, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 16-20 Μαΐου 1984), *Αντί* 269 (31 Αυγούστου 1984) 48-49.
22. «Ακριτικό τραγούδι. "Του Πορφύρη" (σημειολογική ανάλυση)», *Νεοελληνική Παιδεία* 1 (Απρίλιος 1985) 67-84.
23. «Λογοτεχνία και γλώσσα. Α. Εμπειρικού, "Των επιπτώσεων αι πτώσεις"», *Σεμινάριο 5: Γλώσσα και Εκπαίδευση* (Αφιέρωμα στον Καθηγητή Εμμ. Κριαρά), Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα, Ιούνιος 1985, 87-98.
24. «Το λαϊκό επαναστατικό μοντέλο στο δημοτικό τραγούδι. Διαχρονική εξέλιξη των δομών του ηρωικού τραγουδιού» Εισήγηση στο Συμπόσιο *Προβλήματα Σοσιαλισμού. Θεωρία και Πράξη* (Χανιά, 23-25 Ιουνίου 1985), *Πολιτιστική* 24 (Οκτώβριος 1985), 13-20.
25. «Ανέκδοτα ριζιτικά τραγούδια για τη Μάχη της Κρήτης και την Αντίσταση», *Αρχειό της Μάχης της Κρήτης* 7 (Χανιά, Αύγουστος 1985) 21-24.



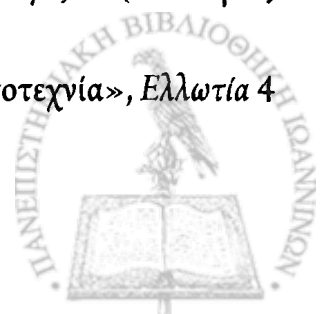
26. «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια για τον κυπριακό αγώνα», *Νέα Εποχή* (Λευκωσία) 175 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1985) 414-423.
27. «Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο. Ερμηνευτική συμβολή στους “Ελεύθερους Πολιορκημένους” του Σολωμού», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Π.Ι. Δωδώνη-Φιλολογία* 1Δ' (1985) 193-204.
28. “The relationship of hero-authority-God in the actantial model of heroic folk song”, *Semiotica* (Amsterdam-Berlin-New York) 59-3/4(1986) 281-301.
29. «Μεθοδολογία ανάλυσης υπερρεαλιστικών κειμένων. Ν. Εγγονόπουλου, “Γυψ και Φρουρά”», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Π.Ι. Δωδώνη-Φιλολογία* 15(1986) 83-129.
30. «Η δομή της αφήγησης στον “Ερωτόκριτο”», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου Β'*, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1986, 164-181.
31. «Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη». Ανακοίνωση στο Επιστημονικό Συμπόσιο για τον Κ.Γ. Καρυωτάκη (Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986), έκδοση Δήμου Πρέβεζας, Πρέβεζα 1990, 123-135 [= *Διαβάζω* 157(1986) 83-90].
32. «Η Ελληνική ταινία της ΕΡΤ και τα πολιτισμικά της πρότυπα». Ανακοίνωση στη Συνάντηση «Τηλέοραση και Επικοινωνία» (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 17-20 Απριλίου 1986), *Πολιτιστική* 32 (Ιούνιος 1986) 28-33 και *Πρακτικά Τηλεόραση και Επικοινωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1988, 241-255.
33. «Μεθοδολογικές προτάσεις για την ανάλυση της αφήγησης», *Νεοελληνική Παιδεία* 9 (Άνοιξη 1987) 11-24.
34. «Από την αλληλογραφία των πρώτων δημοτικιστών», *Ημερίδα Ψυχάρης 100 χρόνια από το «Ταξίδι μου»* (Cambridge, Σεπτέμβριος 1988), Αφιέρωμα: *Ψυχάρης, Νεοελληνική Παιδεία* 14 (1998) 24-35 [και περίληψη: *Μαντατοφόρος* 28, *Δελτίο Νεοελληνικών Σπουδών* (Δεκέμβριος 1988, 69-71)].
35. «Το σοσιαλιστικό πολιτισμικό μοντέλο και η νεοελληνική λογοτεχνία», *Σύγχρονα Θέματα* 38 (Μάιος 1989) 43-52 [και σε συντομότερη παραλλαγή: «Συλλογικότητα και ατομισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Αυγή*, 18 Ιουνίου 1989].
36. «Μυθικά και ιδεολογικά μοντέλα του δημοτικού τραγουδιού», *Πνευματικά Χανιά*, περιοδική έκδοση της Ένωσης Πνευματικών Δημιουργών Χανίων, έτος Ζ', 2 (Μάιος-Αύγουστος 1989) 4-20.
37. «“Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας”. Ζωικές και κοινωνικές αξίες στον Τάσο Λειβαδίτη», Αφιέρωμα *Τάσος Λειβαδίτης*, *Διαβάζω* 228 (13 Δεκεμβρίου 1989), 26-32.
38. «Ζητήματα μιας θεωρίας του πολιτισμού. Λογοτεχνικοί Μύθοι και πολιτισμικά μοντέλα», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Π.Ι., Δωδώνη-Φιλολογία* 1Θ' (1990) 267-284.
39. «Λογοτεχνία και Εκπαίδευση», *Το Δέντρο* 55 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1990) 10-15 [*Θαλλώ* (Χανιά, Καλοκαίρι, 1990) 27-33].
40. «Η μυθολογία του φωτός στην ποίηση του Σεφέρη», *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, Λευκωσία* 1991, 63-78 [= *Αλεβεβάν* 1, 1990, 28-43].



41. «Η ιδεολογία της επανάστασης στο κλέφτικο τραγούδι», *Πρεβεζιάνικα Χρονικά* 25 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1991) 129-141.
42. «Το πνεύμα της Αντίστασης στο δημοτικό τραγούδι», *Χανιά 1941-1991*, Ετήσια Έκδοση Δήμου Χανίων, 1991, 69-75.
43. «Το πολιτισμικό μας πρόβλημα στην προοπτική της ευρωπαϊκής ενοποίησης», *Διαλεκτική* 5 (Μάιος-Ιούνιος 1991) 55-62.
44. «Για την αναδιοργάνωση των Φιλοσοφικών Σχολών των ΑΕΙ», *Ο Πολίτης* 114 (Ιούλιος 1991), 33-36.
45. «À la recherche de la culture européenne perdue. Mythes littéraires et modèles culturels», *Revue d'Esthétique. No Special: "Grèce. Art-Culture"* 20 (Paris, 1991) 74-86.
46. «Η λειτουργία της ποιητικής εικόνας στο "Νέο Ερωτόκριτο" του Πρεβελάκη και στον "Ερωτόκριτο" του Κορνάρου», *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου Β', Φιλολογικός Σύλλογος «Ο Χρυσόστομος»*, Χανιά 1991, 213-229.
47. «Κοινωνικές διαστάσεις του θεσμικού προβλήματος των ΑΕΙ», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Το πανεπιστήμιο στην Ελλάδα σήμερα. Οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις* (Πάντειο Πανεπιστήμιο, 28 Νοεμβρίου- 1 Δεκεμβρίου 1990), Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1991, 15-20.
48. «Το ερμηνευτικό πρόβλημα της σολωμικής ποίησης και οι σημερινές συντεταγμένες του», *Σπείρα* 2 (Φθινόπωρο 1991) 40-56.
49. «Κοινωνικός ρεαλισμός και μυθικά αρχέτυπα στην πεζογραφία του Θεοτόκη. Ανάλυση ενός παραδείγματος», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Αφιέρωμα, Πόρφυρας* 57-58 (Κέρκυρα, Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1991) 469-478.
50. «Το σολωμικό κείμενο ως "σημαίνουσα πρακτική"», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου για το σολωμικό έργο* (Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων, 19-21 Μαΐου 1991), Σύλλογος Δασκάλων και Νηπιαγωγών Ζακύνθου "Διονύσιος Σολωμός", Ζάκυνθος 1991, 53-59. [= *Ο Πολίτης* 120, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1992) 48-52].
51. «Lo spirito terrestre. Η ποιητική εικόνα της Φεγγαροντυμένης στο Σολωμό», *Θαλλώ* 3 (Χανιά, Φθινόπωρο 1991) 41-76.
52. «Problèmes d'une approche socio-sémiotique de la littérature», *L'homme et ses signes, Actes du IVe Congrès Mondial de l'Association Internationale de Sémiotique*, I, Mouton de Gruyter, Berlin 1992, 499-506.
53. «Ο Δημήτρης Χατζής και το πολιτισμικό μας πρόβλημα», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμοσύνης*, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1999, 306-316 [= *Ουτοπία* 3 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992) 133-142].
54. «Ο Νεοελληνιστής Κριαράς», *Θαλλώ* (Χανιά, Φθινόπωρο 1992) 113-118.
55. «Ο Ανδρέας Κάλβος και η πολιτιστική μας παράδοση», *Αφιέρωμα: Ανδρέας Κάλβος Ιωαννίδης, Σημείο. Έκδοση κριτικής και λογοτεχνίας* 1, Λευκωσία 1992, 179-190.



56. «Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό», *Ουτοπία* 4 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1992) 63-74.
57. «[Γιάννης Ρίτσος] Ο ποιητής της τελευταίας προ Ανθρώπου Εκατονταετίας», *Κυριακάτικος Ριζοσπάστης*, 31 Μαΐου 1992.
58. «Το φως της φύσης και το σκοτάδι του μυστικισμού. (Από το Σολωμό στον Ελύτη)», *Ελευθεροτυπία*, 22 Ιουνίου 1992, 46-47.
59. «Ο Κωστής Παλαμάς, η εθνική ιδεολογία και η πολιτισμική μας παράδοση», *Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά, Φιλολογική* 45 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1993) 10-13.
60. «Σχήματα "πολιορκίας" στην ποίηση του Καβάφη. Μια σημειωτική του τραγικού», *Πρώτο Συμπόσιο Καβάφη (Κάιρο-Αλεξάνδρεια, 1992)*, *Ελλωτία*, Ετήσια Έκδοση Δήμου Χανίων, Β', 2 (1993) 11-21.
61. «Ο διαλογικός προσανατολισμός του μυθιστορηματικού λόγου στον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο», *Διαβάζω* 319 (29 Σεπτεμβρίου 1993) 48-55. [=Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός, Δωδώνη, Αθήνα 1998, 213-228].
62. «Αγγέλου Σικελιανού, "Μήτηρ Θεού": Ο μηχανισμός της μυθοπλασίας», *Διεθνές Συνέδριο "Άγγελος Σικελιανός, ένας οικουμενικός ποιητής"* (Λευκάδα-Πρέβεζα, Ιούνιος 1993), *Πόρφυρας* 66 (Κέρκυρα, Ιούλιος-Οκτώβριος 1993) 21-30.
63. «Προβλήματα μεθόδου σε μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», *Ουτοπία* 9 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1994) 85-94.
64. «Αφηγηματικές τεχνικές και σημασιακοί κώδικες. Ένα παράδειγμα ανάλυσης: "Το πλήθος, Ι" του Ανδρέα Φραγκιά», *Θαλλώ* 5 (Χανιά, Φθινόπωρο 1993) 7-16 [αναδημοσίευση: *Ελίτροχος* 2 (Απρίλιος-Ιούνιος 1994) 55-64].
65. «Εισαγωγικά στην ποιητική του Έκτορα Κακναβάτου», *Αφιέρωμα: Έκτωρ Κακναβάτος, Μανδραγόρας* 5 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1994) 27-29.
66. «Η σχέση φύσης-πολιτισμού στο ποιητικό σύμπαν του Κρυστάλλη», *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου Κώστας Κρυστάλλης, το έργο του στο τέλος της εκατονταετίας από το θάνατο του*, Εκδόσεις του Δήμου, Πρέβεζα 1994, 109-116.
67. «Μεθοδολογικά ζητήματα στην ανάλυση της υπερρεαλιστικής ποίησης. Ένα παράδειγμα ανάλυσης: Έκτορα Κακναβάτου, Τρίδος λυχνία», *Σεμινάριο 18: Θεωρία Λογοτεχνίας, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων*, Αθήνα 1994, 106-118.
68. «Οικολογικό κίνημα και πολιτισμικά μοντέλα», *Επιστήμες και περιβάλλον στα τέλη του αιώνα. Προβλήματα και προοπτικές*, Ε.Μ.Π. - Κέντρο Ερευνών και Μελετών Διεπιστημονικής Προσέγγισης της Ανάπτυξης / Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 1994, 73-77.
69. «Ιδεολογία και θεματική της Μεταπολεμικής πεζογραφίας», *Νεοελληνικός Λόγος* 30 (Ιανουάριος 1995) 8-13.
70. «Το πρόβλημα του πολέμου και της ειρήνης στη νεοελληνική λαϊκή λογοτεχνία», *Ελλωτία* 4 (1995) 15-27.



71. «Η ελληνική λογοτεχνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)», Πρακτικά 4ου Επιστημονικού Συνεδρίου Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, (Πάντειο Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμβρίου 1993), Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1995, 385-398.
72. “La révolution primitive dans la chanson populaire grecque. Le cas de la chanson klephtique. Une approche socio-sémiotique”, *Revue des Études Néo-helléniques* (Paris, 1993) II/1-2 (parue: 1995) 39-88.
73. «Ο Σολωμός θεμελιωτής του νεοελληνικού πολιτισμού», *Η Άλως* 2 (Χειμώνας 1995) 5-18.
74. «Από τη βυζαντινή στη νεοελληνική πολιτισμική φάση. Αξιολογικά πρότυπα στα λαϊκότροπα μεταβυζαντινά κείμενα», *Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συνεδρίου “*Neogreca Medii Aevi*”, Α', Βενετία 1993, 61-73.
75. «Η ρητορική της αντίθεσης στην Κρητική λογοτεχνία της Ακμής», Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β1, Τμήμα Βυζαντινών και Μέσων Χρόνων, Νέα Χριστιανική Κρήτη, έτη ΣΤ' -Ζ', 11-14, 1995, 313-325.
76. “Problème einer Kulturtheorie. Literarische Mythen und Kulturelle Modelle”, *Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien*, 7/1-2, Wien-Budapest-Madrid-Perpignan, 1995, 109-135.
77. «Ιδεολογία και ποιητική στην πρώτη μεταπολεμική γενιά: Αναγνωστάκης-Αλεξάνδρου-Κατσάρος», *Ελίτροχος* 7 (Πάτρα, Φθινόπωρο 1995) 12-30.
78. «Προβλήματα μεθόδου σε μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Παράδειγμα ανάλυσης: Το κλέφτικο τραγούδι», *Η Ζωή των Σημείων*. Τρίτο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (Ιωάννινα, 26-29 Οκτ. 1989). Επιμ. Ε.Γ. Καψωμένος – Γρηγ. Πασχαλίδης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996, 453-482.
79. «Νεοελληνική γλώσσα και πολιτισμός στην αυριανή πολυεθνική κοινωνία της Ευρώπης. Θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα», *Οι Νεοελληνικές σπουδές στην Ευρώπη*, Πρακτικά Συνάντησης των Ευρωπαίων Νεοελληνιστών (Αθήνα, 31 Μαρτίου - 4 Απριλίου 1995), Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1996, 317-323.
80. «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», *Θέματα Λογοτεχνίας* 1 (Αθήνα, Νοέμβριος 1995-Φεβρουάριος 1996), 19-36.
81. “The distinctive features of Neo-hellenic culture”, *International Conference Ukraine-Greece: Friendly Relations Experience and Cooperation Perspectives*, Mariupol 1996, 212-5.
82. «Ανάπτυξη και πολιτιστική κληρονομιά», Α' Επιστημονικό Συμπόσιο *Η επαρχία Κόνιτσας στο χώρο και στο χρόνο*, Κόνιτσα 1996, 579-588.
83. «Σεφερικοί κώδικες στο Σινόπουλο», Αφιερωματικός τόμος: *Τάκης Σινόπουλος. Ένοικος τώρα του παντοτεινού, κεκυρωμένος*, Αλφειός, Πύργος 1996, 49-65.
84. «Αφηγηματικές τεχνικές και πολιτισμικοί κώδικες στην πεζογραφία του Κονδυλάκη», Πεπραγμένα τον Α' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου *Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του (1862-1920)*,



- Έκδοση Δημοτικής Πολιτιστικής Επιχείρησης Χανίων, Χανιά, 1996, 181-191.
85. «Η συνάρτηση γλώσσας-κουλτούρας στη νεοελληνική διάλεκτο της Καλαβρίας», *Σύγκριση* 7(1996) 75-96.
86. «Εν όψει του 2000: Προτάσεις, προοπτικές», *Πρόταση 2* (Άρτα, 1996) 102-111.
87. «Το θεσμικό πρόβλημα των ΑΕΙ», *Άρδην* 1 (Μάρτιος 1996) 56-58.
88. "Le texte surréaliste. Problèmes de théorie et de méthode", revue "5". *Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien: Semiotics in Greece*, 8-4, Wien-Budapest-Madrid-Perpignan, 1996, 597-617.
89. «Η διδασκαλία της λογοτεχνίας στη Μέση Εκπαίδευση: Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου», *Σημειωτική+Εκπαίδευση. Συμπόσιο Φλώρινας* (1994), Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία / Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996, 28-44.
90. «Το Χρυσόνειρο. Ένα λανθάνον λυρικό επεισόδιο στο Β' Σχέδιο των Ελεύθερων Πολιορκημένων», *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη 1998, 181-199 [= Πόρφυρας (Κέρκυρα), *Απριλιος-Σεπτέμβριος* 1997, 463-476].
91. «Η ποιητική της αφήγησης στο Μήτσο Αλεξανδρόπουλο», *Ελίτροχος* (Πάτρα, Χειμώνας 1996-97) 162-172.
92. "Ideologia e tematica nella prosa del depoguerra", *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna* IV (Napoli 1991-93, έκδ. 1997), 37-44. 92. "Interdipendenza tra lingua e cultura nel dialetto greco della Bovesia Calabrese", *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura greco-moderna*, IV (Napoli 1991-93 - έκδ. 1997), 227-244.
93. «Ο Πολυλάς εκδότης του Σολωμού», Πρακτικά Συνεδρίου *Ιάκωβος Πολυλάς. Εις άλλοτε Κερκυραίος, Πόρφυρας*, 84- 85 (Γενάρης - Μάρτης 1998) 163-182.
94. «Η άνοιξη και αυτή προϊόν του ανθρώπου είναι», Σεμινάριο 23: *Οδυσσέας Ελύτης*, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα 1997, 165- 184.
95. «Το ποιητικό σύμπαν του Σολωμού», *Η λέξη* 142 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997) 660 κ.ε.
96. «Το πρόβλημα της επιβίωσης των τοπικών πολιτισμών στη σύγχρονη διεθνοποιημένη κοινωνία», «Επιστρέφοντας ένα μέρος του χρέους». *Το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο για το Μέτσοβο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 1998, 482-493.
97. «Το αφηγηματικό έργο του Μ. Αλεξανδρόπουλου. " Η ένατη πληγή" : ένα παράδειγμα ανάλυσης», *Θέματα Λογοτεχνίας* 7 (Νοέμβριος 1997 - Φεβρουάριος 1998) 67-81.
98. «Τα πεζά του Καρυωτάκη», Επιστημονικό Συμπόσιο *Καρυωτάκης και καρυωτακισμός* (31 Ιανουαρίου- 1 Φεβρουαρίου 1997), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1998, 27-41.
99. «Τυπολογικά κριτήρια στην έρευνα της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής», Πρακτικά Συμποσίου: *20 χρόνια νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση - Τομέας Νεοελληνικής



- Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 17- 19 Οκτωβρίου 1997), *Τα Τετράδια της Π.Π.Κ. 6* (Μάιος 1998) 116-119.
100. «Η σχέση φύσης-πολιτισμού στην ποίηση του Ελύτη»: *Φιλοσοφία, Επιστήμες και Πολιτική. Συγκομιδή προς τιμήν του ομότιμου καθηγητή Ευτύχη Μπιτσάκη, Δαρδανός, Τυπωθήτω, Αθήνα 1998, 117-127 [= Οδυσσέας Ελύτης. Ανιχνεύσεις στο έργο του, Σύνδεσμος Φιλολόγων Ν. Λέσβου, Μυτιλήνη 1998, 105-112].*
101. «Αφηγηματικές τεχνικές στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη», *Πεπραγμένα Επιστημονικού Δημέρου: Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα Χρόνια από το θάνατο του, ΔΗ.Π.Ε.Χ., Χανιά 1998, 203-214.*
102. «Ο Σολωμός και η ελληνική παράδοση», *Παρουσία 8* (Λευκωσία), (Μάρτιος 1999) 35-39.
103. «Οδυσσέα Ελύτη "Λακωνικόν". Μια σημειολογική ανάλυση», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Εκλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, 283-313.
104. «La letteratura neogreca del dopoguerra (1945-1967)», *Κανίσκιν. Studi in onore di Giuseppe Spadaro*, Università degli Studi di Catania, [1999, 141-153], Rubbettino Editore, Catanzaro 2002, 323-335.
105. «Ιστορική διαμόρφωση της νεοελληνικής κουλτούρας», *Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, 1453-1981* (Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998) // *Europäischer Kongress für Neogräzistik Die griechische Welt zwischen Ost und West, 1453-1981*, (Freie Universität Berlin, 1998), *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 1999, 395-408.
106. «Το Πανεπιστήμιο ανάμεσα στην "κοινωνία της εργασίας" και την "κοινωνία της κουλτούρας"», *Πρακτικά Πανελληνίου επιστημονικού συνεδρίου: Το Πανεπιστήμιο στην κοινωνία που αναδύεται* (Χανιά, 29-31 Αυγούστου 1997), *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 1999, 77-81.
107. "La relation entre nature et culture comme critère typologique des systèmes culturels", *Actes du VIème Congrès International de l'Association Internationale de Sémiotique La sémiotique: Carrefour de la Nature et de la Culture* (Guadalajara, Mexico 13-18 Ιουλίου 1997) [ηλεκτρονική έκδοση: CD-ROM].
108. «Το λογοτεχνικό έργο του Ρήγα», *Επιστημονικό Συνέδριο Ο Ρήγας Φεραίος. Για μια νέα ερευνητική συγκομιδή* (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 28-31 Μαΐου 1998), *Δωδώνη Μέρος 3^ο*, Ιωάννινα 1999, 33-41 [= *Νέα Εποχή 5-6* (Λευκωσία 1998) 52-56].
109. "L'image du héros dans la chanson populaire grecque", *revue Etudes Balkaniques. Cahiers Pierre Belon 7* [No Special: *L'image du héros dans les traditions orales du sud-est européen*], Paris 2000, 37-48.
110. «Ο Κρητικός του Σολωμού. Αφηγηματικές και σημασιολογικές δομές», *Αφιέρωμα στον Σολωμό, Νέα Εστία 1707* (Δεκέμβριος 1998) 1248-1288.
111. «Ο Σολωμός και οι νεοελληνικές πολιτισμικές αξίες», *Επιστημονικό Συμπόσιο Διονύσιος Σολωμός: "Κανών" νεοελληνικού πνευματικού βίου* (30 Οκτωβρίου -1 Νοεμβρίου 1997), *Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, Αθήνα 1999, 35-48.



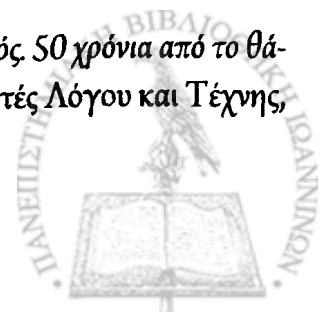
112. «“Φως που πατεί χαρούμενο τον Άδη και το Χάρο”. Ερμηνευτική συμβολή στους Ελεύθερους Πολιορκημένους του Σολωμού» - «“Lo spirito terrestre”. Η ποιητική εικόνα της Φεγγαροντυμένης, η καταγωγή της και η ερμηνεία της από την κριτική», *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*. Εκλογή κριτικών κειμένων, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, 317-326, 411-427.
113. “Narrative Poetics in the Work of Mitsos Alexandropoulos”, *Hellenic Quaterly* 2 (Winter - Spring 1999) 107- 109.
114. “Dionisio Solomos (1798- 1857). El valory y la actualidad de Solomos hoy, a los 200 anos de su nacimiento”, *Estudios Neogriegos* 3 (Junio 1999) 123 – 126.
115. “Los Estudios sobre Solomos y el problema actual de la edicion de su obra”, *Estudios Neogriegos* 3 (Junio 1999) 127 – 137.
116. “Traits pertinents de la culture néohellénique”, *Fortunatae*. Revista Canaria de Filologia, Cultura y Humanidades Clasicas 10 (1998) 53-65 (έκδοση, 1999).
117. «Η λογοτεχνική παραγωγή των ελληνόφωνων της Κάτω Ιταλίας και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της. Συγγένειες με τη νεοελληνική πολιτισμική παράδοση», Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου *Il dialetto Grico. Competenza linguistica e Comunicazione culturale/ Η διάλεκτος Γκρίκο. Ιστορική - γλωσσολογική - πολιτισμική προσέγγιση*, Εκπαιδευτικοί Προσανατολισμοί 21-22 (Ηράκλειο 1999), 32-38.
118. «Ο Παλαμάς και η Μεγάλη Ιδέα», *Αφιέρωμα στον Παλαμά Ομπρέλα* 46, (Σεπτέμβριος - Νοέμβριος 1999) 9-16.
119. «Η Ελλάδα στο γύρισμα του εικοστού αιώνα. Αποτίμηση – Προοπτικές», στον ομότιτλο τόμο των Εκπαιδευτηρίων Γείτονα, Εταιρεία Παιδείας και Πολιτισμού “Εντελέχεια”, Αθήνα 1999, 57-62.
120. «Το θέμα του νόστου στην ποίηση του Σεφέρη», 16ο Δήμερο Λόγου: *Για ένα Οδυσσέα μετά την Ιθάκη*, (Κέρκυρα, 14-15 7 Ιουλίου 99): *Πόρφυρας* 93 (Ιανουάριος - Μάρτιος 2000) 255-267.
121. «Προσέγγιση στο συγγραφικό έργο του Μίκη Θεοδωράκη», 3η Έκθεση Βιβλίου Κρητών συγγραφέων (Δήμος Χανίων - Σύλλογος Βιβλιοπωλών Χανίων, 31 Ιουλίου 1999), *Θαλλώ* 11 (Χανιά, Άνοιξη 2000) 17-39.
122. “Questioni riguardo una teoria sulla Cultura. Miti letterari e modelli culturali”, *Ιταλοελληνικά*. Rivista di cultura greco-moderna V (Napoli 1994-1996, 1999) 13-19.
123. «Ο έρωτας στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Σικελιανό στον Ελύτη», Επιστημονικό Συμπόσιο *Περί Έρωτος* (Καπέσοβο, 1-3 Οκτωβρίου 1999), *Επιστημονική Επετηρίδα Δωδώνη Μέρος 3ο*, Ιωάννινα 1999, 33-41.
124. «Η αντίληψη του τραγικού στο Σολωμό», *Θέματα Λογοτεχνίας* 15 (Ιούλιος-Οκτώβριος 2000) 95-124.
125. «Μνήμη Πόπης Βουτσινά», στο ομώνυμο Αφιέρωμα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας, Ιωάννινα 2000, 17-19.
126. «Η μυθολογία του Αιγαίου στην ποίηση του Ελύτη», *Ελληνική λογοτεχνία και θάλασσα*. Τριήμερες πολιτιστικές εκδηλώσεις για τη ναυτική μας παράδοση, Εκπαιδευτήρια Γείτονα/ Εταιρεία Παιδείας και πολιτισμού “Εντελέχεια”, Αθήνα 2000, 13-23.



127. «Ποιητικοί κώδικες στο Σεφέρη», *Ομπρέλα* 50 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2000), 4-13.
128. “Surrealistichnijat text. Problemi na teorijata metoda” [«Υπερρεαλιστική ποίηση. Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου»], (μετφρ. στα βουλγαρικά Β. Kovaleva), *Sborniv V* (EFSS '99) 40-54.
129. “Problemi na socio-semiotchnija podhod vm Literaturata” «Προβλήματα μεθόδου για μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», (μετφρ. στα βουλγαρικά Β. Kovaleva), *Sborniv V* (EFSS '99) 54-62.
130. «Η σύνθεση πρωτοπορίας και παράδοσης», *Επενδυτής*, “Επί του θέματος” 16/17 (1 Δεκεμβρίου 2000) 34-35.
131. «Ο νεοελληνικός πολιτισμός στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», *Επενδυτής*, “Ανακρίνοντας το Μέλλον” (30-31 Δεκεμβρίου 2000) 2.
132. “Gh. Viziinòs, “Perché la miliá non divenne miléa”. Un analisi semantica”, *Giornata di Studio: Georghios Viziinòs. 150 anni dopo (1849-1999)*, (17 Dicembre 1999), [a cura di Anna Zimbone], Editore Rubbetino, Catania 2000, 25-39.
133. «Ο Ευρωπαϊκός διαφωτισμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση», *Αρδην* Ν 29 (2000).
134. «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στην ελληνική λογοτεχνία. Ένας πολιτισμικός κώδικας», *Διάλογοι καταλλαγής* 58 (Ιούλιος- Αύγουστος- Σεπτέμβριος 2000) 514-518.
135. «Το κάλλος και το αγαθό», *Επενδυτής*, “Επί του θέματος” (5-6 Μαΐου 2001) 32-33.
136. «Το τεκμήριο της σύνθεσης», *Επενδυτής*, “Επί του θέματος”, (12-13 Μαΐου.01) 32-33.
137. «Η μάχη της Κρήτης στο κρητικό ριζίτικο τραγούδι», *Αφιέρωμα: Η Μάχη της Κρήτης, Τα Νέα* (“Πρόσωπα” · 21ος αιώνας) 116 (26 Μαΐου 2001) 24.
138. «Η ποίηση του Δημήτρη Τσαλουμά», 2ο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο: *Ο Ελληνισμός της Διασποράς. Τα προβλήματα της νέας γενιάς* (Τομέας Φιλοσοφίας Π.Ι., Κως 4-7 Αυγούστου 2000), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2001, 89-96.
139. «Για μια διεπιστημονική προσέγγιση των τοπικών πολιτισμών. Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου», Διεπιστημονικό Συνέδριο *Τεχνολογία - Πολιτισμός και Αποκέντρωση. Το Ε.Μ.Π. για το Μέτσοβο*, [Επιμ. Δημήτρης. Ρόκος], Μετσόβιο Κέντρο Διεπιστημονικής Έρευνας, Αθήνα 2001, 87-97.
140. «Η προμηθειική ιδέα στο κρητικό δημοτικό τραγούδι», *Κρητική Εστία* 8 (Χανιά 2000-2001) 233-247.
141. «Η μάχη της Κρήτης και η Αντίσταση στα κρητικά δημοτικά τραγούδια», *Πνευματικά Χανιά* 40-41 (Ιανουάριος-Ιούνιος 2001) 2-8.
142. «Τυπολογικά κριτήρια για μια σημειωτική της ελληνικής κουλτούρας», Πρακτικά 5ου Πανελληνίου Συνεδρίου Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας *Σημειωτική και πολιτισμός I, Κουλτούρα-λογοτεχνία-επικοινωνία*, Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2001, 43-63.
143. «Απέναντι στη νέα παγκόσμια τάξη. Το πρόβλημα του πολιτισμού», Πρακτικά Συνεδρίου *Εξουσία και Κοινωνίες στη “Μεταδιπολική” εποχή*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2001, 205-218.



144. «Άγγελος Σικελιανός. Η οικουμενικότητα του ποιητή», *Το Βήμα* (Νέες Εποχές), 24 Ιουνίου 2001.
145. «Από το άτομο στο πρόσωπο (μια σημαδιακή μεταστροφή)»: *Επενδυτής*, (14-15 Ιουλίου 2001).
146. «Η ιστορική εμπειρία της Μάχης της Κρήτης και της Αντίστασης στα ιστορικά τραγούδια της Δυτικής Κρήτης», *Χανιώτικα Νέα* (14 Αυγούστου 2001) 28.
147. «Πρωτοπορία και παράδοση στον Α. Εμπειρικό», *Επενδυτής*, (25-26 Αυγούστου 2001).
148. «Κοσμολογία και ισορροπία. Με τη σκέψη του Αντρέα Εμπειρικού», *Επενδυτής*, (1-2 Σεπτεμβρίου 2001).
149. «Ο βοσκός και το ηρωικό ήθος της Κρήτης στο ριζίτικο τραγούδι», *Χανιώτικα Νέα* (15 Σεπτεμβρίου 2001) 20 και 16 Σεπτεμβρίου 2001, 11 [= *Εποχές* 8 (Ρέθυμνο, Χειμώνας 2001-02) 32-40].
150. «Η ταυτότητα κάλλος = αγαθό στην ποίηση του Μαβίλη», *Λορέντζος Μαβίλης. Ο ποιητής και ο πολίτης*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, [Επιμ. Γεωργία Λαδογιάννη-Παναγιώτα Γκότση], Έκδοση Δήμων Παμβώτιδας-Ιωαννιτών-Κερκυραίων, Ιωάννινα 2001, 339-347.
151. "La relation entre nature et culture comme critère typologique des systèmes culturels", *ΜΟCΧΟΒΙΑ 1* (Moscow 2001) 185-193.
152. «Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Αυτός ο άνθρωπος περίμενε έναν αιώνα: 100 χρόνια από τη γέννηση του Ανδρέα Εμπειρικού*, Επιστημονικό Συμπόσιο, Πανεπιστήμιο Κύπρου - Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών (Λευκωσία 22-23 Μαΐου 2001), *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό, Πόρφυρας* 101 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001) 317-325.
153. «Άγγελου Σικελιανού, Μήτηρ Θεού. Ο μηχανισμός της μυθοπλασίας», *Αφιέρωμα Άγγελος Σικελιανός 50 χρόνια από την κοίμησή του, Θέματα Λογοτεχνίας* 17 (Μάρτιος-Ιούνιος 2001) 88-101.
154. «Ισπανική και ελληνική κουλτούρα στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*. Πρακτικά Α' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου του Κέντρου Κρητικής Λογοτεχνίας, *Βαρβάραι Κρήτης* 2001, 227-247.
155. «Όρια και περιεχόμενο της κρητικής λογοτεχνίας. Συζήτηση Στρογγυλής τράπεζας», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*. Πρακτικά Α' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου του Κέντρου Κρητικής Λογοτεχνίας, *Βαρβάραι Κρήτης* 2001, 397-413.
156. «Λογοτεχνία, πολιτισμικές αξίες και εθνική ταυτότητα», *Συνέδριο Ελληνικό σχολείο και πολιτισμός στην προοπτική του 21ου αιώνα*, Εταιρεία Παιδείας και Πολιτισμού "Εντελέχεια" - Εκπαιδευτήρια Γείτονα (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 19-20 Ιανουαρίου 2001), Αθήνα 2001, 143-148.
157. «Η σχέση ατόμου - κοινωνίας στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ένα πρόβλημα σοσιαλιστικής θεωρίας», *Οντοπία* 46 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2001) 117-126.
158. «Πρωτοπορία και παράδοση στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Άνευ ορίων, άνευ όρων*, Έκδοση Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ιωαννιτών, Ιωάννινα 2002.
159. «Ο Άγγελος Σικελιανός στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατο του*, Πρακτικά ΣΤ' Συμποσίου Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών (Γιορτές Λόγου και Τέχνης,



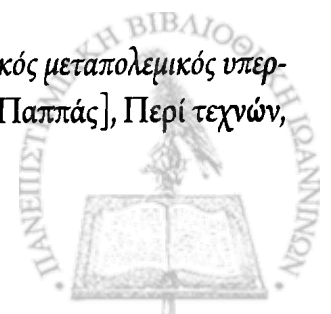
- Λευκάδα, 9-11 Αυγούστου 2001), Αθήνα 2002, 129-134.
160. «Η ελληνική ταινία στην τηλεόραση και τα πολιτισμικά της πρότυπα», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα* 1. «Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο» (Φεβρουάριος 2002) 15-24.
161. «Η κρητική μαντινάδα. Η δομή, η αισθητική και η θεματολογία της», *Πεπραγμένα Συνεδρίου Η κρητική μαντινάδα* (Δήμος Ακρωτηρίου Χανίων, 4-5 Αυγούστου 2001), Ακρωτήρι 2002, 41-75.
162. «*Η Μαζώχτρα* του Αργύρη Εφταλιώτη. Μια αφηγηματολογική και σημασιολογική ανάλυση», *Ο Αργύρης Εφταλιώτης στα Νεοελληνικά Γράμματα*, Πρακτικά Συνεδρίου Μήθυμνας (27-29 Ιουλίου 2001), Δήμος Μήθυμνας 2002, 124-130.
163. «Η σχέση ατόμου - κοινωνίας στο έργο του Μιχάλη Κατσαρού», *Ομπρέλα* 57 (Ιούνιος-Αύγουστος 2002) 11-13.
164. *Η πόλις άδουσα. Ανθολόγιο ηπειρωτικής πεζογραφίας*, [Εισαγ.-Ερμηνευτική ανάλυση Ε.Γ. Καψωμένος], Έκδοση Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2002, 7-26.
165. «*Η αλχημεία των λέξεων*», *Αφιέρωμα στο Νάνο Βαλαωρίτη, Μανδραγόρας* 27 (Μάρτης 2002) 42-45.
166. «Το ριζίτικο τραγούδι και οι σύγχρονες επιβιώσεις του», *Ελλωτία* 10, (2002) 29-38.
167. "Criterios tipologicos para una semiótica de la cultura griega", *Estudios Neogriegos* 4-5 (Dic. 2002) 59-74.
168. «Η αντίληψη του τραγικού στην ποίηση του Σεφέρη», *Giorgos Seferis. 100 annos de su nacimiento*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2002, 123-140.
169. «Διαχρονικοί πολιτισμικοί κώδικες στη Νεοελληνική λογοτεχνία: Παπαδιαμάντης - Ξενόπουλος - Σικελιανός - Εμπειρικός», *Grecia y la Tradition clasica*, Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica I, Universidad de La Laguna, Tenerife 2002, 15-36.
170. «Παγκοσμιοποίηση και οικουμενικότητα. Σημειωτική των όρων και των πολιτισμών», *Πολιτιστικές ταυτότητες και «παγκοσμιοποίηση»*. *Κείμενα Συνεδρίων* 2, Εταιρεία Παιδείας και Πολιτισμού «Εντελέχεια» - Εκπαιδευτήρια Γείτονα, (Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 19-21 Σεπτεμβρίου 2003), Εκδόσεις Εντελέχεια, Αθήνα 2003, 77 - 94.
171. «Αγγελος Σικελιανός», *Νέαρχος* 23 (Θεσσαλονίκη, Απρίλιος-Ιούνιος 2002) 28 κ.ε.
172. "Le corps nu et le code du Beau et du Bon dans la littérature et la culture néohelléniques" [«Το γυμνό σώμα και ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στη νεοελληνική λογοτεχνία και κουλτούρα»], *Actes du XVIIIe Colloque International des Néohellénistes des Universités francophones: Le corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les artes et arts du spectacle* (15-17 Mai 2003), [Textes réunis et mis en forme par Anna Olvia Jacovides Andrieu Paris], Université de Paris- Nanterre - Département de Grec, Société Culturelle Néo-hellénique, 2005, 381 -396.
173. "La mitología poetica di Seferis", *Giorgio Seferis. Giornata di Studi nel centenario della nascita* (Università degli Studi di Palermo, 30 novembre 2000), [a cura di A. Varvara], *ATTI Palermo* 2003, 15-36.



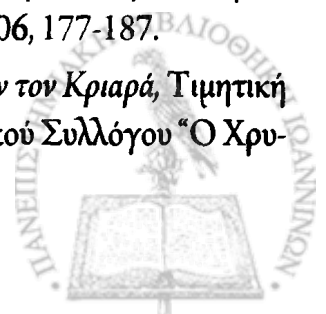
174. «Η αναλογία φυσικών και πολιτισμικών αξιών στην ποίηση του Κωστή Παλαμά», *Ηπειρωτικά Γράμματα*, περ. Β', 4 (Οκτώβριος 2003) 19 - 38.
175. «Το δημοσιογραφικό ιδίωμα και η Κοινή Νέα Ελληνική. Προβλήματα γλώσσας και πολιτισμού», «Μ.Μ.Ε. και πολιτισμός», 3ο Συνέδριο Εταιρείας Παιδείας και Πολιτισμού «Εντελέχεια» - Εκπαιδευτήρια Γείτονα, (Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 19 -21 Σεπτεμβρίου 2003), *Εντελέχεια*, Αθήνα 2004, 225-235.
176. «Νεοελληνικοί πολιτισμικοί κώδικες στο έργο του Κωστή Παλαμά», *Αφιέρωμα Κωστής Παλαμάς, Θέματα Λογοτεχνίας* 24 (Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 2003) 9 - 17.
177. «Λαϊκή ποίηση και πολιτισμική παράδοση στην ορεινή Ήπειρο», *Πρακτικά του Τρίτου Διεπιστημονικού Συνεδρίου του Ε.Μ.Π.*, με θέμα «Η ολοκληρωμένη ανάπτυξη στην ορεινή Ήπειρο. Θεωρία και πράξη», [Επιμ. Δημήτρης Ρόκος], *Μετσόβιο Κέντρο Διεπιστημονικής Έρευνας*, Αθήνα 2004, 293 -306.
178. «Ο αφηγηματικός λόγος του Πρεβελάκη», Θ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, *Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών*, Ελούντα (1-6 Οκτωβρίου 2001), *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, *Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών*, Γ2, Ηράκλειο 2005, 179 -188.
179. «Γλωσσική στατιστική και ύφος στον *Ερωτόκριτο*», *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, *Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών*, Β1, Ηράκλειο 2004, 89 -101.
180. «Η Πόλη στη λαϊκή μυθολογία», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Κωνσταντινούπολη. 550 χρόνια από την Άλωση* [= *Constantinople, 550 anos de su caída*], Γρανάδα, *Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas. Universidad de Granada*, τόμ. 3 (2006) 191-202 [= *Φηγός* 18 (Καλοκαίρι - Χειμώνας 2004) 73-80].
181. "Linguistique et Poétique / Γλωσσολογία και Ποιητική", *Recherches en Linguistique Grecque. I / Γλωσσολογικές Έρευνες για την Ελληνική*, I, *Actes du 5e Colloque International / de Linguistique grecque* (Université de Paris-Sorbonne, 13 - 15 Σεπτεμβρίου 2001), [éd., Christos Clairis], *Université René Descartes- Laboratoire Thedel, L' Harmattan*, Paris 2002, 267 - 270.
182. «Αφηγηματικές τεχνικές στο "Βοτάνι της αγάπης" του Γεωργίου Δροσίνη», *Ανάτυπο περ. Η Μελέτη*, περ. Β', Β', Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι 2004, 401 - 404.
183. «Η Άλκηστις του Ευριπίδη και η νεοελληνική πολιτισμική παράδοση», *Ηπειρωτικά Γράμματα*, Γ', 6 (Οκτώβριος 2004) 17 - 21.
184. «Η μυθολογία του Αιγαίου στή νεοελληνική λογοτεχνία», *Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, [Επιμ. Αστέριος Αργυρίου], *Ελληνικά Γράμματα*, Α', Αθήνα 2004, 399 - 415.
185. «Συγχρονικοί και διαχρονικοί κώδικες ανάγνωσης. Το πρόβλημα της ερμηνείας», *Μνήμη Αλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος*, *University Studio Press*, Θεσσαλονίκη 2004, 333 - 347.
186. «Νεοελληνική ποίηση: Εναλλακτικά πολιτισμικά πρότυπα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Λογοτέχνες και λογοτεχνία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, *Σύνδεσμος Φιλολόγων Ν. Καρδίτσας*, Καρδίτσα 2004, 131 - 146.



187. «Ο Σολωμός και η Ευρώπη», Πρακτικά Ζ' Πανιονίου Συνεδρίου (Λευκάδα, 26-30 Μαΐου 2002), Α', Ζητήματα πολιτισμικής ιστορίας, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2004, 259-276.
188. «Το δίκαιο και το νόμιμο στην ελληνική παράδοση: ένας πολιτισμικός κώδικας», Σημειωτικά συστήματα και Επικοινωνία, Πρακτικά βου Πανελλήνιου Συνεδρίου Σημειωτικής (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 28 - 30 Σεπτεμβρίου 2001), Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 2004, 385 - 410.
189. «Η εικονοπλασία του Τάσου Λειβαδίτη στην ποίηση της τρίτης περιόδου: Τα χειρόγραφα του Φθινοπώρου», Φιλόπατρις Σ. Αφιέρωμα στον Αλέξη Eudald Sola, [Επιμ. Μ. Μορφακίδης], Centro de Estudios Bizantinos, Postbizantinos, Neogriegos y Chipriotas -Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 2004, 411- 418.
190. «Οι κοσμολογικές διαστάσεις της ποιητικής μυθολογίας του Βρεττάκου: Η συλλογή "Ο Διακεκριμένος πλανήτης"», Διεθνές Συμπόσιο για τον ποιητή Νικηφόρο Βρεττάκο, Πρακτικά (Σπάρτη, 18-21 Μαΐου 2001), Εταιρεία Φίλων του Μυστρά - Δημόσια Βιβλιοθήκη Σπάρτης - Αρχείο Νικηφόρου Βρεττάκου, Αθήνα 2004, 29 - 41.
191. «Θωμά Μανόπουλου, Στο χορό των ανθρωποκυνηγών (Κοχλίας, Αθήνα 2004). Βιβλιοπαρουσίαση», Θέματα Λογοτεχνίας 28 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2005), 204 – 207 [= Φηγός. Γράμματα - Τέχνες - Πολιτισμός 19 (2005), 259-263].
192. «Το έργο του Νίκου Παναγιώτου "Ελλάδος Κάτοπτρον"»: Παρουσίαση του έργου Ελλάδος Κάτοπτρον του Νίκου Παναγιώτου, Λευκωσία 2005, 13-20.
193. «Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ένας πολιτισμικός κώδικας», Περιβάλλον και ανάπτυξη. Διαλεκτικές σχέσεις και διεπιστημονικές προσεγγίσεις, [Εισαγ.- Επιμ. Δημήτρης Ρόκος], Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2005, 177-188.
194. «Για μια σημειωτική της νεοελληνικής κουλτούρας», Περιβάλλον και ανάπτυξη. Διαλεκτικές σχέσεις και διεπιστημονικές προσεγγίσεις, [Εισαγ.- επιμ. Δημήτρης Ρόκος], Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2005, 189 - 209.
195. «Η Ρωμιοσύνη του Φώτη Κόντογλου», Φώτης Κόντογλου, Ηλίας Βενέζης, Ασημάκης Πανσέληνος. Οράματα και πάθη του Ελληνισμού. Εισηγήσεις Συνεδρίου (26-28 Σεπτεμβρίου 2003), Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ν. Λέσβου, Μυτιλήνη 2005, 39 - 48.
196. «Ο ιστορικός χρόνος στην ποίηση του Καβάφη και του Σεφέρη», Επιστημονικό Συμπόσιο Μορφές κατανόησης και διαχείρισης του χρόνου (Καπέσοβο, 25-26 Σεπτεμβρίου 2004), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας - Πολιτιστικός Σύλλογος «Αλέξης Νούτσος», Ιωάννινα 2005, 121 - 130.
197. «Κριτικές απόψεις του Ψυχάρη για τη γλώσσα και το ύφος των νεοελλήνων συγγραφέων», Ο Ψυχάρης και η εποχή του. Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού, ΙΑ' Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2005, 303 -312.
198. «Το υπερρεαλιστικό κείμενο. Προβλήματα θεωρίας και μεθόδου», Ελληνικός μεταπολεμικός υπερρεαλισμός (Πρακτικά Συνεδρίων), [Εισαγ. Ε.Γ.Καψωμένος, Επιμ. Γιάννης Παππάς], Περί τεχνών,



- Πάτρα 2005, 10-28.
199. «Νεοελληνικές τύχες του υπερρεαλισμού. Το παράδειγμα του Έκτορα Κακναβάτου», Επιστημονικό Συμπόσιο *Manifeste du surréalisme. 80 χρόνια μετά* (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 20 Δεκεμβρίου 2004), Τομέας Φιλοσοφίας, Ιωάννινα 2005, 81-90.
200. «Η λογοτεχνία της Ηπείρου» [πρώτη ανακοίνωση: “*Poeti del Mediterraneo. Secondo Recital: Grecia*”, Città di Lecce “Mediterranea. Estate 2004, Lecce, 6 Σεπτεμβρίου 2004], *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο* τόμ. ΚΔ'. Εις μνήμην Ελευθερίας Ι. Νικολαΐδη, Ιωάννινα 2005, 149-166.
201. «Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου», Χριστίνα Αργυροπούλου, *Η γλώσσα στην ποίηση του Έκτορα Κακναβάτου*, Αθήνα 2003, Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2006.
202. «Γεώργιος Δροσίνης. Ζητήματα ποίησης και ποιητικής», Ανάτυπο περ. *Η Μελέτη*, περ. Β', Γ', Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2006, 155 - 167.
203. «Τάσου Λειβαδίτη, “Η 25 Ραψωδία της Οδύσσειας”», *Αφιέρωμα στον καθηγητή Πάνο Μουλλά*, Θεσσαλονίκη 2005.
204. “*Criterios tipologicos para una semiótica de la cultura griega*”, *Byzantion Nea Hellas. Revista anual de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos* (Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos “*Fotios Malleros*”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile) 24 2005, 149 - 167.
205. «Αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Δημ. Νόλλα, Από τη μια εικόνα στην άλλη. Η πράξη της γραφής και η πράξη της ζωής», *Φηγός. Γράμματα - Τέχνες - Πολιτισμός* 20, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων (2005) 177 - 180.
206. «Οι αξίες της Κρήτης στο έργο του Μίκη Θεοδωράκη», Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου *Μίκης Θεοδωράκης. Ο άνθρωπος, ο δημιουργός, ο μουσικός, ο πολιτικός, ο Κρητικός και ο Οικουμενικός* (Χανιά 29-31 Ιουλίου 2005), Έκδοση Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Χανίων 2005, 223 - 236.
207. «Από την αφηγηματική στην ιδεολογική διάσταση του κειμένου. Ένα μεθοδολογικό πρόβλημα», *Μνήμη Αθανασίου Γκότοβου. Δωδώνη- Φιλολογία*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Π.Ι., 34 (2005) 183-196.
208. «Εθνικός και τοπικός πολιτισμός. Για μια τυπολογία της νεοελληνικής κουλτούρας», *Εκκλησία, Παιδεία - Εκπαίδευση και Πολιτισμός στα Κύθηρα (19ος - 20ός αιώνας)*, Πανελλήνιο Συνέδριο Κυθηραϊκών Μελετών (19-23 Σεπτεμβρίου 2001), τόμος πρώτος, [Επιμ. Γ. Ν. Λεοντσίνης], Ανοικτό Πανεπιστήμιο Δήμου Κυθήρων, Κύθηρα 2006, 257-268.
209. «Αφετηρίες της ποιητικής του Γιάννη Δάλλα», *Αφιέρωμα: Γιάννης Δάλλας. Δόκιμος σε συντεχνία, Πόρφυρας* 119 (Απρίλιος - Ιούνιος 2006) 184-190.
210. «Αυτοσυνειδησία και αλλοτρίωση. Μια σημειωτική του εκσυγχρονισμού», *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Εισηγήσεις Συνεδρίου*, [Επιμ. Λαοκράτης Βάσσης], Εταιρεία Παιδείας και Πολιτισμού «Εντελέχεια», Εκπαιδευτήρια Γείτονα, Αθήνα 2006, 177-187.
211. «Ο Εμμανουήλ Κριαράς και η Νεοελληνική Λογοτεχνία», *Τα Χανιά τιμούν τον Κριαρά*, Τιμητική εκδήλωση για τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από την ίδρυση του Φιλολογικού Συλλόγου “Ο Χρυ-



- σόστομος” (1899 -1999). Η Έκδοση αφιερώνεται στα εκατό χρόνια από τη γέννηση του τιμώμενου, Φιλολογικός Σύλλογος “Ο Χρυσόστομος”, Χανιά 2006, 21-28.
212. «Ζητήματα ποιητικής στο έργο του Νικόλα Κάλας», Νικόλαος Κάλας. *Ξαναδιαβάζοντας το έργο του (1907-1988)*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σειρά: Δοκίμια και κριτική, Μανδραγόρας, Αθήνα 2006, 200-206.
213. «Πολιτισμικοί κώδικες στη λογοτεχνία του 19ου αιώνα», Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Ο Ελληνισμός στο 19ον αιώνα: Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις (Πανεπιστήμιο Κύπρου, 22-24 Νοεμβρίου 2002), [Επιμ. Παντελής Βουτουρής - Γ. Γεωργής], Καστανιώτης, Αθήνα 2006, 207-227.
214. «Ποιητικοί κώδικες στο Σεφέρη», *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna VII: Atti del Convegno Internazionale: Giorgio Seferis: Cento anni dalla nascita* (Napoli, 14-15 dicembre 2000), Napoli 2006, 13-34.
215. «Παράδοση και πρωτοπορία στη Νεοελληνική ποίηση. Από το Σολωμό στον Ελύτη», *Cultura Neogriega. Tradición y Modernidad. Νεοελληνικός Πολιτισμός, Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica (Vitoria-Gasteiz, 2-5 de junio de 2005), [Ed. Javier Alonso Aldama y Olga Omatos Sáenz], Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, 355-362.
216. «Η αρχή της συνύπαρξης των αντιθέτων. Ένας αισθητικός και πολιτισμικός κώδικας στη νεοελληνική λογοτεχνία (από το 17^ο στον 20όν αιώνα)», Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα (Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006), [Επιμ. Κ.Α. Δημάδης], Β΄, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, 23-36.
217. «Η ποιητική του Σολωμού και η αντίληψη του τραγικού», *Μνήμη Διονυσίου Σολωμού. Εκατόν πενήντα χρόνια από την κοίμησή του*, [Επιμ. - Συναγ. κειμένων - Ανθολόγηση: Γ.Κ. Μύαρης, Συνεργασία: Ν. Ορφανίδης], Ακτή / Σειρά Ελληνομνήμων Ι1, Λευκωσία 2007, 67-82.
218. «Πρωτοπορία και παράδοση στον Ανδρέα Εμπειρικό», *Convegno Internazionale Alexandros Papadiamandis, Andreas Empirikos. Cento anni dalla nascita* (Napoli, 2001), *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna IX-X*, Napoli 2008, 337-342.
219. «Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος στην ποίηση του Καβάφη», *Convegno Internazionale Costantino P. Kavafis. 70 anni dalla morte e 140 dalla nascita*, (Napoli, 28- 29 novembre 2003), *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna*, IX, Napoli 2008, 37- 58.
220. «Η σχέση γλώσσας - πολιτισμού. Ένα θεωρητικό πρόβλημα», *Convegno Internazionale Lingua e Scrittura degli Ellenofoni del Sud Italia*, (Napoli, 27- 30 giugno 2002) *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna X*, Napoli 2008, 249- 257.
221. «Διαπολιτισμικότητα, πολυπολιτισμός και εθνικές ταυτότητες. Μια κριτική προσέγγιση της παγκοσμιοποίησης», *Διαπολιτισμικότητα, παγκοσμιοποίηση και ταυτότητες*, 7ο Εθνικό Συνέδριο Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας (Πάτρα 2004), [Επιμ. Ελένη Χοντολίδου, Γρηγ. Πασχαλίδης, Κυρ. Τσουκαλά, Ανδρ. Λάζαρης], Gutenberg, Αθήνα 2008, 19-34.



222. «Ερμηνευτικά στην ποίηση του Κώστα Μόντη», *Κώστας Μόντης (1914-2004). Ο περιηγητής του ουρανού. Ανακοινώσεις του Διεθνούς Συμποσίου Κώστας Μόντης*, Πανεπιστήμιο Κύπρου - Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου (Λευκωσία, 17-19 Ιουνίου 2005), [Επιμ. Κώστας Νικολαΐδης], Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία 2008, 97-104.
223. «Παράδοση και πρωτοπορία στην ποίηση και την ποιητική του Γιάννη Ρίτσου», *Διεθνές Συνέδριο Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις* (Αθήνα, 28 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2005), [Επιμ. Αικατ. Μακρυνικόλα - Στρατής Μπουρνάζος], Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος, Αθήνα 2008, 395-414.
224. «Πρωτοπορία και παράδοση στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά», *Atti del Convegno Internazionale Jorgos Theotokas: 100 anni dalla nascita (Napoli, 18- 19 novembre 2005)*, *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna* XI, Napoli 2008, 13-27.
225. «Η διδασκαλία της ποίησης. Το πρόβλημα της μεθόδου», *Επιστημονική Ημερίδα Η διδασκαλία της λογοτεχνίας. Ιστορική και συγχρονική προοπτική* (Διδασκαλείο του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Πατρών, 7 Δεκεμβρίου 2005), *Περί τεχνών*, Πάτρα 2008, 69-82.
226. «Πολιτισμικοί κώδικες στο δημοτικό τραγούδι», *Σεμινάριο 35: Το δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα ως σήμερα* (Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Χανιά, 8-10 Οκτωβρίου 2007), [Επιμ. Γεωργία Χαριτίδου - Αναστ. Στέφος], *Ελληνοεκδοτική*, Αθήνα 2008, 178-189.
227. «Η ποιητική του Σολωμού», *Ομπρέλα* (2007).
228. «Ελληνικότητα και πολιτικά κόμματα», *Ειδικό Αφιέρωμα: Η ελληνικότητα και οι στρατηγικές των πολιτικών κομμάτων*, *Monthly Review. Μηνιαία Επιθεώρηση* 50 (115), (Φεβρουάριος 2009) 68-72.
229. «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *Αφιέρωμα: Έρωτας, Αρχαιολογία – Τέχνες* 111 (Απρίλιος – Μάιος - Ιούνιος 2009) 34-39.
230. «Εικονοπλασία και πολιτισμικοί κώδικες στη νεοελληνική ποίηση», *Πρακτικά Εικοστού ογδού Συμποσίου Ποίησης Ποίηση και Εικόνα*, Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών (26-29 Ιουνίου 2008), *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2009, 134-149.
231. «Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος και το νεοελληνικό πολιτισμικό πρότυπο», *Θέματα Παιδείας* 37-38 (Άνοιξη-καλοκαίρι 2009) 225-232.
232. «Ανασκαφή στο ποιητικό εργαστήριο του Ε.Χ.Γονατά», *Αφιέρωμα Επαμεινώνδας Χ. Γονατάς, Μανδραγόρας* 41 (Νοέμβριος 2009) 83-86.
233. «Αξιακά πρότυπα του ριζιτικού τραγουδιού», *Πρακτικά Συνεδρίου Το ριζιτικό τραγούδι* (Ακρωτήρι Χανίων, 25, 26 και 27 Ιουλίου 2003), *Δήμος Ακρωτηρίου, Χανιά* 2009, 59-76.
234. «Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού. Από τον "Αλαφροϊσκιωτο" στη "Μελέτη θανάτου"», *Πρακτικά Η' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου* (Κύθηρα, 21-25 Μαΐου 2006), *Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, τόμος IV Α': Επτανησιακός πολιτισμός*, Κύθηρα 2009, 376-403.
235. «Γ. Βίζυηνου, "Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα". Μια σημασιολογική ανάλυση», *Γλώσσα, ψυχής άγγελος. Αφιέρωμα στην Ελευθερία Γιακουμάκη*. Επιμ. Ε. Παπαδοπούλου - Ι.Ρεμεδιάκη, Σήμα, Αθήνα 2010.



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ
ΣΥΜΠΡΑΞΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΩΝ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Συντονιστική Επιτροπή: Ε.Γ. Καψωμένος, Κ. Δημάδης, Μ. Μορφακίδης, Κ. Νίκας

ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΨΥΧΑΡΗ

Εισαγωγή-Ανθολόγηση-Φιλολογική Επιμέλεια
 Εμμανουήλ Κριαράς

Ιωάννινα – Granada – Napoli – Berlin, 2007

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ, ΑΡ. 1

ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΨΥΧΑΡΗ

Προλεγόμενα-Ανθολόγηση-Φιλολογική Επιμέλεια

Εμμανουήλ ΚΡΙΑΡΑΣ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ - GRANADA - NAPOLI - BERLIN

2007

ΣΥΜΠΡΑΞΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΩΝ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΩΘΗΣΗ ΤΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ

Συντονιστική Επιτροπή
 Ε.Γ. Καψωμένος, Κ. Δημάδης,
 Μ. Μορφακίδης, Κ. Νίκας



ΚΕΝΤΡΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ
 ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΥΠΡΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
 ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΤΗΣ ΓΡΑΝΑΔΑΣ

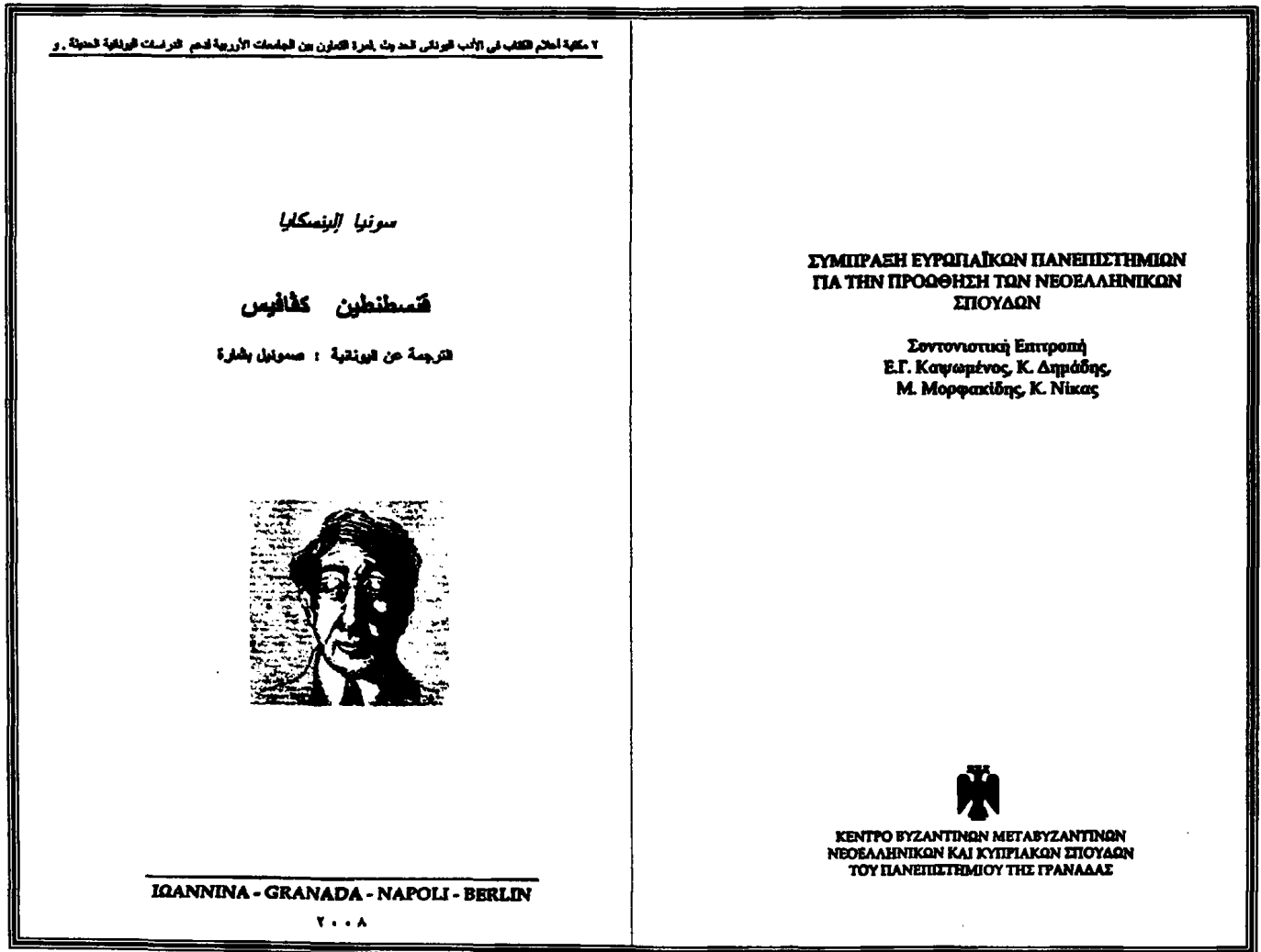


ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

Εισαγωγή-Ανθολόγηση-Φιλολογική Επιμέλεια Σόνια Γίνσκαγια
Μετάφραση Σαμουήλ Μπισσάρας

Ιωάννινα – Granada – Napoli – Berlin, 2007



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

**Η «ΕΚΤΥΦΛΩΤΙΚΗ ΕΚΡΗΞΗ» ΤΗΣ ΠΑΡΟΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ:
...ΑΠΟ ΤΟ ΣΤΟΜΑ ΤΗΣ ΠΑΛΙΑΣ REMINGTON...
ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΝΟΥ**

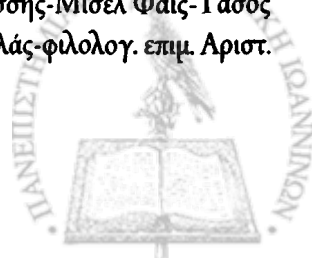
Στους δυο τρυφερούς συνεργάτες μου

1. Τι μπορεί να υποθέσει ο αναγνώστης του τίτλου του πρώτου μυθιστορήματος του Γ. Πάνου¹; Σπεύδω να απαντήσω: ότι προφανώς αυτός ο τίτλος είναι αποσπασμένος από το οικείο του περιβάλλον και έχει μεταφερθεί ως παράθεμα πλέον σε νέα συμφραζόμενα: όταν δε ο αναγνώστης φτάσει στον «Επιλογο» (σ. 215-218) θα μάθει ότι το παράθεμα προέρχεται από το ίδιο το μυθιστόρημα, όχι όμως από ένα «αναγνωρισμένο» σημείο του αλλά από ένα δυνητικό (αποτελεί εναλλακτική λύση για ορισμένη σκηνή που συζητείται μεταξύ άλλων και απορρίπτεται μαζί τους). Ειδοποιημένος από τον τίτλο ο αναγνώστης δεν θα εκπλαγεί με τη διαπίστωση ότι έχει μπροστά στα μάτια του ένα μυθιστόρημα-κέντρωνα, υφασμένο από ειδολογικώς διαφοροποιημένα κείμενα με δηλωμένη προέλευση και αρμόδια υπολογισμένη θέση στο νέο συμφραστικό τους περιβάλλον.

Το πολυφασμένο αυτό μυθιστόρημα (τα κείμενα που το αποτελούν υφαίνονται το ένα με το άλλο, τα ίχνη ωστόσο των ραφών δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτα, ενίοτε δε γίνονται απολύτως αδιόρατα)² εκτός από την άκρως ενδιαφέρουσα ιστορία των πρωταγωνιστών, κυρίως όμως του κεντρικού ήρωα Δημητρίου, με την «πολυσχιδή προσωπικότη[ά]» του (σ. 19), και συγγραφέα, θείου επιπλέον του αφηγητή, διηγείται ταυτόχρονα μια δεύτερη ιστορία, υποτυπωμένη, στην πρώτη: τα ίχνη αυτής της δεύτερης ιστορίας αφήνει να διαφανούν ο

1. Βλ. Γιάννης Πάνου, *...από το στόμα της παλιάς Remington...*, Ύψιλον, Αθήνα ²1983 (Τριλοφος, Θεσσαλονίκη ¹1981, Καστανιώτης, Αθήνα ³1998)· οι παραπομπές στο μυθιστόρημα γίνονται στη δεύτερη έκδοση.

2. Για το ζήτημα βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *... λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα. Ν. Καχτίτσας-Γ. Πάνου-Αλ. Κοτζιάς-Θ. Βαλτινός-Γ. Αριστηνός*, Σμίλη, Αθήνα 1993, 45-72. Για μια εμπειριστατωμένη κριτική επισκόπηση της κριτικής πρόσληψης της *Remington* αλλά και του μυθιστορήματος του Πάνου, που ακολούθησε (δημοσιεύτηκε λίγους μήνες πριν από το θάνατο του συγγραφέα: *Ιστορία των μεταμορφώσεων*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998), βλ. Αριστ. Σαΐνης, «Μια διαδρομή. Η κριτική πρόσληψη του αφηγηματικού έργου του Γιάννη Πάνου» Κώστας Βούλγαρης-Θωμάς Σκάσσης-Μισέλ Φάϊς-Τάσος Χατζητάσης, *25 χρόνια μετά. Γιάννης Πάνου, ... από το στόμα της παλιάς Remington...*, [πρόλ. Π. Μουλλάς-φιλόλογ. επιμ. Αριστ. Σαΐνης], Καστανιώτης, Αθήνα 83-128.



αφηγητής σε στρατηγικά σημεία της πραγμάτευσης της πρώτης, μέσα από το πρίσμα μετακειμενικών (αυτο)σχολίων.

Η δεύτερη λοιπόν ιστορία φαίνεται να λειτουργεί μάλλον ως θεωρία της πρώτης, μιας θεωρίας όμως που υπερβαίνει την αφηγηματική διάσταση των πραγμάτων (δεν πρόκειται απλώς για την αφηγηματική θεωρία του πραγματωμένου μυθιστορήματος) και θίγει τις συστατικές φιλοσοφικο-αισθητικές προϋποθέσεις του μυθιστορηματικού εγχειρήματος· ακριβέστερο θα ήταν να ειπωθεί ότι η δεύτερη ιστορία θίγει τους φιλοσοφικο-αισθητικούς όρους της καλλιτεχνικής (ειδικώς εδώ λογοτεχνικής) μορφοποίησης/αναπαράστασης του πραγματικού ανθρώπινου προσώπου ή μάλλον εκείνου το οποίο συνιστά την εκρηκτική παροντικότητα της πραγματικότητας.

Οι όροι της αφηγηματικής και φιλοσοφικο-αισθητικής θεωρίας η οποία τροφοδοτεί το μυθιστόρημα του Πάνου και την αφηγηματική τέχνη του, μπορούν να εντοπιστούν στους άξονες των παρακάτω δύο θεμελιωδών πυρηνικών ερωτημάτων:

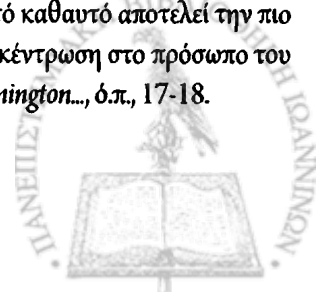
α) Ποιος/τι είναι ο Δημήτριος; Πώς αυτό μορφοποιείται αφηγηματικά/μυθιστορηματικά;

β) Τι σημαίνει μορφοποιώ/αναπαριστώ λογοτεχνικά το ανθρώπινο πρόσωπο, την παροντικότητα της πραγματικότητας;

2. Εξειδικευτικά τώρα: ο αφηγητής συνθέτει ένα μυθιστόρημα με κεντρικό άξονα αναφοράς το θείο του Δημήτριο, συγγραφέα αδικαίωτο στην εποχή του, ένα πρόσωπο που αν εξεταστεί «εποπτικά» (σ. 17), οδηγεί στη διαπίστωση ότι είναι «σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση» σ' αυτό «ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα» (σ. 18)³.

Το έργο που αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας ο αφηγητής, θεματοποιείται (ιδιαίτερα στα τρία πρώτα κεφάλαια και στον «Επίλογο») από τον ίδιο, με πλάγιο τρόπο, ως εξαιρετικά απαιτητικό, μιας και έχει αποφασίσει να χρησιμοποιήσει όχι μόνο τα κείμενα του ήρωά του (και θείου του), Δημητρίου (περιλαμβάνονται εδώ διηγήματα, ποιήματα και ημερολόγια, βαρύνουσα όμως μεταξύ αυτών είναι η σημασία των ημερολογίων) αλλά και άλλο κειμενικό υλικό της εποχής, το οποίο έχει στη διάθεσή του· έχει αποφασίσει κατά συνέπεια να λειτουργήσει ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα, εκείνο του ερευνητή που θέλει να είναι αντικειμενικός (έχει μελετήσει και γνωρίζει άριστα το κειμενικό υλικό), και εκείνο του μυθοπλασιακού αφηγητή που ξέρει να συνθέτει «ιστορίες», στις οποίες άλλοτε συμμετέχει (είναι αυτόπτης μάρτυρας ή εκ των ηρώων) και άλλοτε όχι. Είναι σε θέση λοιπόν αυτός ο αφηγητής να διαπλέει με τη διπλή, αδιαίρετη ιδιότητα του μυθοπλάστη και του ερευνητή-μελετητή, όλο τον κειμενικό κόσμο,

3. «Εποπτικά εξετάζοντας το φαινόμενο Δημήτριος διακρίνουμε σαν κύριο γνώρισμα της ζωής του τη στέρηση, όχι μόνο των υλικών εκείνων μέσων που θα του έδιναν τη δυνατότητα μιας ανάπτυξης σ' ένα προνομιούχο περιβάλλον, μα μια στέρηση περισσότερο ουσιαστική, σκληρή και αδυσώπητη, αγαπημένων προσώπων, αγαπημένης πατρίδας, αγαπημένης. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το ότι κλείστηκε σ' ένα αυστηρά προσωπικό και απρόσιτο για τους πολλούς κόσμο, γυρεύοντας διέξοδο μέσα στο πάθος της δημιουργίας. Κι αν αυτό του το πάθος το πλήρωσε με την ίδια τη ζωή του, χωρίς να βρει μια δικαίωση και μια δημόσια αναγνώριση, έξω από τον στενό συναδελφικό του κύκλο – όσο ζούσε τουλάχιστον – το γεγονός αυτό καθαυτό αποτελεί την πιο τρανή μαρτυρία της σωστής εκλογής του δρόμου του πεπρωμένου του. Είναι σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση στο πρόσωπο του Δημητρίου ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα»: Πάνου, ... *Remington...*, ό.π., 17-18.



δικό του και άλλων (εν προκειμένω κυρίως του Δημητρίου), και εννοείται, είναι σε θέση να τον σχολιάζει ως αφηγητής και ως ερευνητής αντίστοιχα⁴.

Τα πράγματα γίνονται συνθετότερα μιας και ο ερευνητής-αφηγητής φαίνεται να συσχετίζει το στίγμα του δικού του (μυθιστορηματικού) εγχειρήματος με το έργο του Δημητρίου και ειδικότερα με τα ημερολόγιά του, «δείχνοντας» ταυτόχρονα και αυτά τα ίδια τα κείμενα, όπως γίνεται, για παράδειγμα, με αφορμή τις «πρώτες επαφές» του αφηγητή «με τον κόσμο της λογοτεχνίας και του θεάτρου όσο και τον ταραγμένο και μυστηριώδη κόσμο του πρωτόγνωρου ερωτικού σκιρτήματος και την ανακάλυψη της ένοχης ηδονής» (σ. 110), στις οποίες αναφέρεται στο τέταρτο κεφάλαιο (σ. 32-36), για να επανέλθει αργότερα με άξονα τις ομολογίες του θείου του: «Όταν στην προσπάθειά μου να συγκεντρώσω τα ξεφτίδια των συγκινήσεων της παιδικής ηλικίας αναφέρθηκα σε κείνες τις πρώτες επαφές μου με τον κόσμο της λογοτεχνίας και του θεάτρου όσο και τον ταραγμένο και μυστηριώδη κόσμο του πρωτόγνωρου ερωτικού σκιρτήματος και την ανακάλυψη της ένοχης ηδονής, δεν μπορούσα ποτέ μου να φανταστώ ότι θα συναντούσα μέσα στα γραφτά κατάλοιπα του Δημητρίου ένα παρόμοιο τρίπτυχο. Το περίεργο είναι ότι ο Δημήτριος αποδίδει αρκετά μεγάλη σημασία στα αντίστοιχα γεγονότα της δικής του εμπειρίας, τα οποία και τοποθετούνται στο φθινόπωρο του 1920 [...]. Αν και όχι τόσο από καταγωγή όσο από παράδοση και τρόπο ζωής είμαι αδιαπέραστος από κάθε είδος μεταφυσικής πνοής, δεν μπορώ παρά να εκφράσω την συγκίνησή μου μπροστά στη φράση του: «Θα πρέπει να σημειώσω πως τούτη τη χρονιά πρωτοαντίκρισα τις τρεις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της ζωής, τον караγκιόζι, το θέατρο, το σινεμά». Χαλάσαμε τον κόσμο από τις φωνές και τη φασαρία στην είσοδο της μάντρας προσπαθώντας να πείσουμε τον караγκιόζοπαίχτη να μας αφήσει να περάσουμε [...]. Εκείνες τις μέρες στην πόλη είχε ξεσπάσει παντού ξεστσίπωτος ο παλαιοκομματισμός [...]. Μέσα σε όλο αυτό το χαλασμό πλάκωσε κι ένα μπουλούκι να παίζει θέατρο στο μεγάλο καφενείο της πλατείας [...]. Ήταν την ίδια χρονιά που πρωτόδα και σινεμά [...]. Από τότε προτιμώ και τα λιγόλογα φιλμ ή τα τελειώς βουβά, που μου προσφέρουν όχι ό,τι μου δίνει το θέατρο αλλ' ό,τι εκείνο δεν μπορεί. Θυμάμαι ότι την ώρα που τα φώτα άναψαν στη πλατεία [...] κι ένα κόκκινο χλιομπαλωμένο πανί έκρυψε από τα μάτια μας τα πτώματα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, ρώτησε αμέσως τη γνώμη μου για το έργο και την παράσταση [...]: «Μου άρεσαν πολύ τα ρούχα που φορούσαν», απάντησα βιαστικά [...]. Όταν γυρίσαμε το φθινόπωρο στην πόλη, χωρίς καν να με ρωτήσει, με πήγε το πρώτο κιόλας βράδι στο θίασο του Γιώργου Παπά, που εκείνες τις μέρες βρισκόταν σε τουρνέ στα μέρη μας» (σ. 110-114).

Έτσι, η κειμενική διαστρωμάτωση όπως προκύπτει από την στρατηγική του αφηγητή και συγκροτεί την επιφάνεια της *Remington*, ορίζει τις συντεταγμένες του διαλόγου του ανιψιού με το θείο, αισθητικο-φιλοσοφικός πυρήνας του οποίου είναι ακριβώς οι όροι καλλιτεχνικής/μυθιστορηματικής μορφοποίησης/αναπαράστασης της πολισχιδούς παροντικότητας και των ομολογών φορέων της, των ανθρώπινων δηλαδή προσώπων, που συγκροτούν «έναν κόσμο ρευστό και ασταθή, ένα κόσμο διόλου απολιθωμένο, που ζει συνεχώς μέσα στην ιστορία, ένα κόσμο πολιτικό», όπως πολύ εύστοχα έχει επισημανθεί⁵.

3. Ό,τι φαίνεται να υπαινίσσεται ο σε θέση ισχύος ευρισκόμενος αφηγητής, είναι ότι τον «αληθιν[ό]» Δη-

4. Βλ. αναλυτικά: Αγγελάτος, ... *λογόδειπνον*..., ό.π., 45-72.

5. Βλ. Τάσος Χατζητάσης, «Σαν ατέρμων κοχλιάς», 25 χρόνια μετά, ό.π., 65-80· το παράθεμα: ό.π., 76-77.



αφηγητής σε στρατηγικά σημεία της πραγμάτευσης της πρώτης, μέσα από το πρίσμα μετακειμενικών (αυτο)σχολίων.

Η δεύτερη λοιπόν ιστορία φαίνεται να λειτουργεί μάλλον ως θεωρία της πρώτης, μιας θεωρίας όμως που υπερβαίνει την αφηγηματική διάσταση των πραγμάτων (δεν πρόκειται απλώς για την αφηγηματική θεωρία του πραγματωμένου μυθιστορήματος) και θίγει τις συστατικές φιλοσοφικο-αισθητικές προϋποθέσεις του μυθιστορηματικού εγχειρήματος· ακριβέστερο θα ήταν να ειπωθεί ότι η δεύτερη ιστορία θίγει τους φιλοσοφικο-αισθητικούς όρους της καλλιτεχνικής (ειδικώς εδώ λογοτεχνικής) μορφοποίησης/αναπαράστασης του πραγματικού ανθρώπινου προσώπου ή μάλλον εκείνου το οποίο συνιστά την εκρηκτική παροντικότητα της πραγματικότητας.

Οι όροι της αφηγηματικής και φιλοσοφικο-αισθητικής θεωρίας η οποία τροφοδοτεί το μυθιστόρημα του Πάνου και την αφηγηματική τέχνη του, μπορούν να εντοπιστούν στους άξονες των παρακάτω δύο θεμελιωδών πυρηνικών ερωτημάτων:

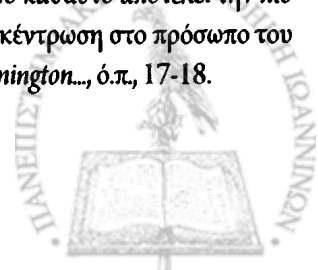
α) Ποιος/τι είναι ο Δημήτριος; Πώς αυτό μορφοποιείται αφηγηματικά/μυθιστορηματικά;

β) Τι σημαίνει μορφοποιώ/αναπαριστώ λογοτεχνικά το ανθρώπινο πρόσωπο, την παροντικότητα της πραγματικότητας;

2. Εξειδικευτικά τώρα: ο αφηγητής συνθέτει ένα μυθιστόρημα με κεντρικό άξονα αναφοράς το θείο του Δημήτριο, συγγραφέα αδικαίωτο στην εποχή του, ένα πρόσωπο που αν εξεταστεί «εποπτικά» (σ. 17), οδηγεί στη διαπίστωση ότι είναι «σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση» σ' αυτό «ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα» (σ. 18)³.

Το έργο που αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας ο αφηγητής, θεματοποιείται (ιδιαίτερα στα τρία πρώτα κεφάλαια και στον «Επίλογο») από τον ίδιο, με πλάγιο τρόπο, ως εξαιρετικά απαιτητικό, μιας και έχει αποφασίσει να χρησιμοποιήσει όχι μόνο τα κείμενα του ήρωά του (και θείου του), Δημητρίου (περιλαμβάνονται εδώ διηγήματα, ποιήματα και ημερολόγια, βαρύνουσα όμως μεταξύ αυτών είναι η σημασία των ημερολογίων) αλλά και άλλο κειμενικό υλικό της εποχής, το οποίο έχει στη διάθεσή του· έχει αποφασίσει κατά συνέπεια να λειτουργήσει ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα, εκείνο του ερευνητή που θέλει να είναι αντικειμενικός (έχει μελετήσει και γνωρίζει άριστα το κειμενικό υλικό), και εκείνο του μυθοπλασιακού αφηγητή που ξέρει να συνθέτει «ιστορίες», στις οποίες άλλοτε συμμετέχει (είναι αυτόπτης μάρτυρας ή εκ των ηρώων) και άλλοτε όχι. Είναι σε θέση λοιπόν αυτός ο αφηγητής να διαπλέει με τη διπλή, αδιαίρετη ιδιότητα του μυθοπλάστη και του ερευνητή-μελετητή, όλο τον κειμενικό κόσμο,

3. «Εποπτικά εξετάζοντας το φαινόμενο Δημήτριος διακρίνουμε σαν κύριο γνώρισμα της ζωής του τη στέρηση, όχι μόνο των υλικών εκείνων μέσων που θα του έδιναν τη δυνατότητα μιας ανάπτυξης σ' ένα προνομιούχο περιβάλλον, μα μια στέρηση περισσότερο ουσιαστική, σκληρή και αδυσώπητη, αγαπημένων προσώπων, αγαπημένης πατρίδας, αγαπημένης. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το ότι κλείστηκε σ' ένα αυστηρά προσωπικό και απρόσιτο για τους πολλούς κόσμο, γυρεύοντας διέξοδο μέσα στο πάθος της δημιουργίας. Κι αν αυτό του το πάθος το πλήρωσε με την ίδια τη ζωή του, χωρίς να βρει μια δικαίωση και μια δημόσια αναγνώριση, έξω από τον στενό συναδελφικό του κύκλο –όσο ζούσε τουλάχιστον– το γεγονός αυτό καθαυτό αποτελεί την πιο τρανή μαρτυρία της σωστής εκλογής του δρόμου του πεπρωμένου του. Είναι σχεδόν ιδανική η συγκέντρωση στο πρόσωπο του Δημητρίου ενός τόσο μεγάλου αριθμού συγκυριών, όπως στα παλιά μυθιστορήματα»: Πάνου, ... *Remington...*, ό.π., 17-18.



δικό του και άλλων (εν προκειμένω κυρίως του Δημητρίου), και εννοείται, είναι σε θέση να τον σχολιάζει ως αφηγητής και ως ερευνητής αντίστοιχα⁴.

Τα πράγματα γίνονται συνθετότερα μιας και ο ερευνητής-αφηγητής φαίνεται να συσχετίζει το στίγμα του δικού του (μυθιστορηματικού) εγχειρήματος με το έργο του Δημητρίου και ειδικότερα με τα ημερολόγιά του, «δείχνοντας» ταυτόχρονα και αυτά τα ίδια τα κείμενα, όπως γίνεται, για παράδειγμα, με αφορμή τις «πρώτες επαφές» του αφηγητή «με τον κόσμο της λογοτεχνίας και του θεάτρου όσο και τον ταραγμένο και μυστηριώδη κόσμο του πρωτόγνωρου ερωτικού σκιρτήματος και την ανακάλυψη της ένοχης ηδονής» (σ. 110), στις οποίες αναφέρεται στο τέταρτο κεφάλαιο (σ. 32-36), για να επανέλθει αργότερα με άξονα τις ομολογίες του θείου του: «Όταν στην προσπάθειά μου να συγκεντρώσω τα ξεφτίδια των συγκινήσεων της παιδικής ηλικίας αναφέρθηκα σε κείνες τις πρώτες επαφές μου με τον κόσμο της λογοτεχνίας και του θεάτρου όσο και τον ταραγμένο και μυστηριώδη κόσμο του πρωτόγνωρου ερωτικού σκιρτήματος και την ανακάλυψη της ένοχης ηδονής, δεν μπορούσα ποτέ μου να φανταστώ ότι θα συναντούσα μέσα στα γραφτά κατάλοιπα του Δημητρίου ένα παρόμοιο τρίπτυχο. Το περίεργο είναι ότι ο Δημήτριος αποδίδει αρκετά μεγάλη σημασία στα αντίστοιχα γεγονότα της δικής του εμπειρίας, τα οποία και τοποθετούνται στο φθινόπωρο του 1920 [...]. Αν και όχι τόσο από καταγωγή όσο από παράδοση και τρόπο ζωής είμαι αδιαπέραστος από κάθε είδος μεταφυσικής πνοής, δεν μπορώ παρά να εκφράσω την συγκίνησή μου μπροστά στη φράση του: «Θα πρέπει να σημειώσω πως τούτη τη χρονιά πρωτοαντίκρισα τις τρεις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της ζωής, τον караγκιόζη, το θέατρο, το σινεμά». Χαλάσαμε τον κόσμο από τις φωνές και τη φασαρία στην είσοδο της μάντρας προσπαθώντας να πείσουμε τον караγκιόζοπαίχτη να μας αφήσει να περάσουμε [...]. Εκείνες τις μέρες στην πόλη είχε ξεσπάσει παντού ξεστσίπωτος ο παλαιοκομματισμός [...]. Μέσα σε όλο αυτό το χαλασμό πλάκωσε κι ένα μπουλουκι να παίξει θέατρο στο μεγάλο καφενείο της πλατείας [...]. Ήταν την ίδια χρονιά που πρωτόδα και σινεμά [...]. Από τότε προτιμώ και τα λιγόλογα φιλμ ή τα τελειώς βουβά, που μου προσφέρουν όχι ό,τι μου δίνει το θέατρο αλλ' ό,τι εκείνο δεν μπορεί. Θυμάμαι ότι την ώρα που τα φώτα άναψαν στη πλατεία [...] κι ένα κόκκινο χλιομπαλωμένο πανί έκρυψε από τα μάτια μας τα πτώματα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, ρώτησε αμέσως τη γνώμη μου για το έργο και την παράσταση [...]: «Μου άρεσαν πολύ τα ρούχα που φορούσαν», απάντησα βιαστικά [...]. Όταν γυρίσαμε το φθινόπωρο στην πόλη, χωρίς καν να με ρωτήσει, με πήγε το πρώτο κιόλας βράδι στο θίασο του Γιώργου Παπά, που εκείνες τις μέρες βρισκόταν σε τουρνέ στα μέρη μας» (σ. 110-114).

Έτσι, η κειμενική διαστρωμάτωση όπως προκύπτει από την στρατηγική του αφηγητή και συγκροτεί την επιφάνεια της *Remington*, ορίζει τις συντεταγμένες του διαλόγου του ανιψιού με το θείο, αισθητικο-φιλοσοφικός πυρήνας του οποίου είναι ακριβώς οι όροι καλλιτεχνικής/μυθιστορηματικής μορφοποίησης/αναπαράστασης της πολισχιδούς παροντικότητας και των ομολογών φορέων της, των ανθρώπινων δηλαδή προσώπων, που συγκροτούν «έναν κόσμο ρευστό και ασταθή, ένα κόσμο διόλου απολιθωμένο, που ζει συνεχώς μέσα στην ιστορία, ένα κόσμο πολιτικό», όπως πολύ εύστοχα έχει επισημανθεί⁵.

3. Ό,τι φαίνεται να υπαινίσσεται ο σε θέση ισχύος ευρισκόμενος αφηγητής, είναι ότι τον «αληθιν[ό]» Δη-

4. Βλ. αναλυτικά: Αγγελάτος, ... *λογόδειπνον* ..., ό.π., 45-72.

5. Βλ. Τάσος Χατζητάσης, «Σαν ατέρμων κοχλίας», 25 χρόνια μετά, ό.π., 65-80· το παράθεμα: ό.π., 76-77.



μήτριο δεν πρόκειται να τον βρει κανείς στα διηγήματα και ποιήματά του, στα συντελεσμένα δηλαδή λογοτεχνικά κείμενά του, αλλά στα ημερολόγια («Από αυτά ακριβώς τα ημερολόγια αντλούμε και τις πιο θετικές πληροφορίες για το αληθινό πρόσωπο του Δημητρίου»)⁶. Υπάρχουν συνεπώς, «εξακολουθεί» υπαινικτικά ο αφηγητής, δύο τουλάχιστον Δημήτριοι που οφείλουν την «ύπαρξή» τους στον «αρχικό» Δημήτριο της πραγματικότητας, ο οποίος χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει, άλλοτε επινοεί τον εαυτό του ως συγγραφέα και άρα του «επιτρέπει» να γράψει διηγήματα και ποιήματα⁷, άλλοτε αφήνει να φανεί το άλλο του πρόσωπο (το αληθινό υποστηρίζει ο αφηγητής) γράφοντας τα ημερολόγιά του· ο αφηγητής δεν κάνει, υποτίθεται, τίποτα περισσότερο από το να σημασιολογήσει τη διπλή αυτή φορά του ήρώα του, φέρνοντάς τον όμως «μέσα» σ' ένα μυθιστόρημα το οποίο οικοδομείται και μορφοποιείται με τα υλικά του παραπάνω εννοιολογικού ζεύγους *επινοήση-αλήθεια*.

Η αμιγώς ωστόσο λογοτεχνική πλευρά (ο επινοημένος Δημήτριος) δεν φαίνεται να κερδίζει το ενδιαφέρον του αφηγητή, αλλά εκείνη των ημερολογίων (το «αληθινό πρόσωπο του Δημητρίου»).

«Εδώ», σημειώνει ο αφηγητής για την «αλήθ[εια]» των ημερολογίων του θείου του, «κάθε λογοτεχνικό ντύμα απορρίπτεται και το γεγονός παρουσιάζεται ωμό και ανεπεξέργαστο, ο λόγος κοφτός, η ανάσα σπασμένη. Πολλές φορές επανέρχεται στα ήδη ειπωμένα, η πρωινή βεβαιότητα γίνεται νυχτερινή αμφιβολία, η χρήση των ερωτηματικών καταντά πληθωρική. Ανάμεσα στις γραμμές μισοτελειωμένοι στίχοι, προσχέδια μαθήματος, κατάλογοι αγοράς βιβλίων, σκέψεις και διαθέσεις της στιγμής αρθρωμένες με μίαν ανορθόδοξη στίξη, καθημερινοί διάλογοι ελλειπτικά μεταφερόμενοι, γεμίζουν μικρές σελίδες από ατζέντες και πρόχειρα σημειωματάρια. Είχε τη συνήθεια να καταγράφει τα πιο σημαντικά και, κατά περίεργο τρόπο, άκρως συμβολικά όνειρά του. Είναι χαρακτηριστικό», υπογραμμίζει εν κατακλείδι ο αφηγητής, «ότι όλα τα μεγάλα γεγονότα της ζωής του συνοδεύονται από μια σειρά ενυπνίων, στις σκηνές των οποίων οι προσφιλείς νεκροί επανέρχονται χωρίς την καθοριστική τους ιδιότητα, ενώ τα εν ζωή ευρισκόμενα αγαπημένα πρόσωπα εμφανίζονται την στιγμή ακριβώς που περνούν από την εδώ κατάσταση στην επέκεινα» (σ. 19).

Τα όνειρα αυτά σε αντίθεση με την γνωστή από τη λογοτεχνική παράδοση χρήση τους (ο αφηγητής τής αφιερώνει μια φιλολογική σημείωση που ξεκινά από τον Όμηρο και αφού διατρέξει το έργο του Shakespeare, τα «Βυζαντιν[ά]», κατά τη διατύπωσή του, «μυθιστορήματ[α]» [σ. 20], καταλήγει στον Ν. Καχίτση), «δεν έρχονται σαν ομιχλώδη πετάσματα, πίσω από τα οποία ξετυλίγεται μια δράση ασήκωτη από την καθημερινή πραγματικότητα, ούτε σαν προμηνύματα μελλοντικών καταστάσεων», αλλά «[α]ντίθετα εμφανίζονται με όλη την καταστροφική τους ένταση και σκληρότητα και μάλιστα επανέρχονται πολλές φορές, και για πολλά χρόνια, μετά το πραγματικό γεγονός που τα προκάλεσε, ματώνοντας παλιές πληγές μέσα στην αγωνία της νύχτας» (σ. 21). Σχετικά ευδιάκριτος είναι εδώ ο τρόπος που οργανώνεται το πέρασμα από το λόγο του αφηγητή-ερευνητή σ' εκείνον των παρατιθέμενων ημερολογίων του Δημητρίου, με την ακαριαία σχεδόν συνύφανση

6. Πάνου, ... *Remington...*, ό.π., 19.

7. Σημειώνει επ' αυτού ο αφηγητής: «Σαν διηγηματογράφος ο Δημήτριος αντλεί το υλικό του από ένα κόσμο που σχεδόν ταυτίζεται με κείνον του μεγάλου Σκιαθίτη [...]. Εκεί όμως που ξεπερνά τον Παπαδιαμάντη είναι ο χαμηλός τόνος, η ασύλληπτη γλωσσική ευλυγισία, η καυτή σάτιρα και το πικρό πολλές φορές χιούμορ. Στα πρώτα του ποιήματα, ομοιοκατάληκτα τετράστιχα τα περισσότερα, αφήνεται στη λατρεία της φύσης [...].», (Πάνου, ... *Remington...*, ό.π., 18).



των λέξεων «αγωνία» και «νύχτα», στο τέλος και στην αρχή επάλληλων παραγράφων, η οποία ρευστοποιεί τη διαφορά των χρονικών επιπέδων του αφηγητή-ερευνητή και του Δημητρίου, του λόγου ακριβέστερα του αφηγητή-ερευνητή και εκείνου του Δημητρίου: «Στην περίπτωση του Δημητρίου, τα όνειρα δεν έρχονται[...], ματώνοντας παλιές πληγές μέσα στη αγωνία της νύχτας. Αγωνία όλη νύχτα· ούτε ύπνος ούτε τίποτα. Μόνο ένα βύθος, κάτι σα νάρκη. Είμαι στο σπίτι καθισμένος στον καναπέ και κοντά μου βρίσκεται και εκείνη που προσπαθεί να μου γλυκάνει την λύπη. Γυρίζω το κεφάλι, δεν θέλω να την δω» (ό.π.).

Τα ημερολόγια αποδίδουν, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, τα κύματα μιας ακατάβλητης και αέναης παροντικής ενέργειας, με αιχμή του δόρατος, τα όνειρα, τα οποία ακριβώς έχουν κατακτήσει την παροντικότητα τους, αφού το περιεχόμενό τους, η «δράση» τους, διεκδικεί και κερδίζει την «καθημερινή πραγματικότητα» που τα γέννησε και εξακολουθεί «μέσα στην αγωνία» της, κάθε, βάσει του προηγούμενου παραθέματος, «νύχ[ας]», να τα ξαναγεννά (ό.π.)· η παροντική αυτή ενέργεια οδηγεί αναπόδραστα με ελλειπτικές τροχιές τον Δημήτριο στα συγγραφικά αποτελέσματα των ημερολογίων του, και μαζί της τον προνομιακό αναγνώστη τους στην αφηγηματική και συγγραφική πλέον εννόηση της σπουδαιότητάς τους (αυτό «δείχνει» η συνύφανση της «αγωνίας» με τη «νύχτα»).

Πρόκειται συνεπώς για διαφορετικής τάξεως μορφοποιήσεις (από τη μια η «οριστική», ας πούμε, λογοτεχνία, από την άλλη το «ασυντέλεστο», ή το εν προόδω ημερολόγιο) που «πιέζουν» τον αφηγητή να θέσει στην αρχή του μυθιστορήματος ένα (κρίσιμο) αφηγηματικό και φιλοσοφικο-αισθητικό ζήτημα, απευθυνόμενος ευθέως στον άλλο του «εαυτό», τον ερευνητή, και πλαγίως στον θείο του: «Προς το παρόν, το πρόβλημα που απασχολεί τον ερευνητή είναι το γιατί ο Δημήτριος καλλιέργησε μια τέτοια πολυσχιδή προσωπικότητα, και τι ήταν εκείνο που τον έκανε ν' αναπτύσσει ξέχωρα, μα χρονικά παράλληλα, κάθε επιφάνεια του πρισματικού εαυτού του. Μήπως με αυτή του την πολυμέρεια αγωνιούσε με κυκλική κίνηση να εκπορθήσει μια θέση, σφίγγοντας μέρα με τη μέρα ένα κλοιό, ως τη στιγμή που πεσμένος αιμόφυρτος ένωσε ότι αποτελεί το κέντρο του;» (σ. 19).

Σχολιάζοντας το συγκεκριμένο σημείο σε προγενέστερο δημοσίευσμά μου⁸ υποστήριξα ότι ο αφηγητής επιδιώκει πρώτον να «εξηγήσει» στον Δημήτριο ότι κατάλαβε σε ποιο σημείο εκείνος έφτασε ως συγγραφέας, και δεύτερον να «δείξει» με τη *Remington*, στον θείο του το δυνητικό αποτέλεσμα μιας κατάκτησης που ο τελευταίος δεν κατάφερε παρά να της ανοίξει το δρόμο.

Αν ο Δημήτριος σύμφωνα με την αντίληψη του ανηψιού του, έφτασε σταδιακά, στο τέλος της ζωής του, να «νιώσει» (σ. 19) ότι ως συγγραφέας δεν μπορεί να είναι ένας αλλά πολλοί, ότι δηλαδή οφείλει να συνδυάζει διαφορετικούς (ειδολογικούς) τρόπους αντίληψης των πραγμάτων, η «θέση» εκείνη, η λογοτεχνία, που ο Δημήτριος προσπαθούσε πιεστικά (ο «κλοιός») να «εκπορθήσει» (ό.π.), ήταν, διευκρινίζω εδώ, ο ίδιος ο Δημήτριος, θεωρημένος (από τον αφηγητή και δι' αυτού από τον αναγνώστη) ως ακατάπαυστη ροή παροντικής ενέργειας, ως «δίνη[...] γεγονότων» (σ. 36)· η πολύμορφη κειμενικότητα και ειδολογικότητα αυτής της ενέργειας μπορεί να αποδοθεί, κατέχοχην στα ημερολόγια, εννοημένα από τον αφηγητή μέσα από το πρίσμα

8. Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο «ατέρμων κοχλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος», *Αυγή* (17 Σεπτεμβρίου 2005) [=Αφιέρωμα για τον Γ. Πάνου]· για τη *Remington*, βλ. ακόμα στο ίδιο αφιέρωμα: Γιάννης Δάλλας, «Επαναξίωση ενός έργου» και Δημήτρης Δημηρούλης, «Η γραφομηχανή ως όπλο».



μιας υπερ-ειδολογικής απόβλεψης, μέσα από το πρίσμα, θα διευκρινίζα, του υπερ-ειδολογικού τύπου λόγου, που ονομάζουμε *αυτοβιογραφικό* (το ζήτημα της *αυτοβιογραφίας*, αν δηλαδή είναι είδος ή υπερβαίνει τις ιστορικά προσδιορισμένες ειδολογικές συμβάσεις, είναι ασφαλώς μεγάλο⁹: αρκεί κανείς να σκεφτεί σε πόσα «αναγνωρίσιμα» λογοτεχνικά είδη προστίθεται ο εξειδικευτικός προσδιορισμός «αυτοβιογραφικό»).

4. Ο Δημήτριος, χωρίς να το έχει καταλάβει (αυτό του «λέει» ο ανιψιός του), αγωνιζόταν ως συγγραφέας, να «εκπορθήσει» την ίδια του τη ζωή, να μορφοποιήσει/αναπαραστήσει την πολυσχιδή παροντικότητα της ζωής του, γι' αυτό «αναπτύσσει ξέχωρα, μα χρονικά παράλληλα, κάθε επιφάνεια του πρισματικού εαυτού του» (σ. 19). ο Δημήτριος δηλαδή στο εγχείρημά του αυτό να «γράψει» τη ζωή του, δεν υιοθέτησε μια στρατηγική διαίρεσης των επιφανειών του «πρισματικού εαυτού» του, σε εύτακτα και διακριτά μεγέθη, αλλά μια στρατηγική *συμπίεσής* τους, ώστε η παραλληλία τους ενοφθαλμισμένη σε κάθε ξεχωριστή μονάδα χρόνου, μεγάλη ή μικρή, να ασφυκτιά λιγότερο ή περισσότερο αντίστοιχα. Αυτή η στρατηγική *συμπίεσής* είναι ορατή κατά κύριο λόγο στα ημερολόγια, όμως ακριβέστερο μάλλον θα ήταν να ειπωθεί ότι η λογική του συγγραφικού αγώνα του Δημητρίου παραδειγματοποιείται στον αυτοβιογραφικό τύπο λόγου των ημερολογίων.

Η εικόνα του βαθιά εννοημένου από τον αφηγητή, αγώνα του Δημητρίου, περνά μέσα από το πρίσμα της εγγελιανής *Αισθητικής* σχετικά με το καλλιτεχνικό εγχείρημα για μορφοποίηση (*σωματοποίηση* ήταν ο σχετικός όρος που χρησιμοποιούσε σε ανάλογα συμφραζόμενα ο Σολωμός στους «Στοχασμούς» για τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*)¹⁰ της διαλεκτικά θεωρημένης *Ολότητας*¹¹.

Το επιδιωκόμενο ωστόσο στην αντίληψη πάντα του αφηγητή, δεν είναι η λογοτεχνική/αφηγηματική απόδοση του εξισοροποιητικού αναπτύγματος των *Στιγμών* (Moment)¹², εκείνων δηλαδή των «σημείων» ή «στοιχείων», βάσει των οποίων και συγκεκριμενοποιείται η διαλεκτική κίνηση της *Ιδέας*¹³, αλλά εγκαταλείποντας τη λογική του αθροιστικού αφηγηματικού αποτελέσματος της «ανάπτυ[ξης]» των «επιφανει[ών] του πρισματικού εαυτού» του Δημητρίου (σ. 19), να απαλλάξει την *Στιγμή* από τη διαλεκτική της ολοποιητική απόβλεψη· να την απαλλάξει αποσυμπιέζοντάς την, ώστε να «κρατήσει» από τις ταυτόχρονες πολυειδείς αντιθέσεις των όψεων του αισθητού κόσμου, ό,τι πλέον εκείνος θα μπορεί να θεωρεί ως ανα-

9. Για το ζήτημα των ορίων μεταξύ του ιστορικά προσδιορισμένου είδους και του τρόπου, θεωρημένου μέσα από το πρίσμα υπερ-ειδολογικών παραμέτρων διατοπικής και διαχρονικής ισχύος, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Λιβάνης, Αθήνα 1997, 127-156.

10. Βλ.: «Η ασώματη ψυχή του ποιήματος που φεύγει από τον Θεό, και αφού κάμει τον κύκλο σωματοποιημένη (corporeizzata στο πρωτότυπο) στα όργανα του τόπου, του χρόνου, της εθνικότητας, της γλώσσας, με διάφορες σκέψεις, αισθήματα, εντυπώσεις κτλ, να φτιάχνει ένα μικρό σύμπαν σωματικό κατάλληλο να την εκδηλώσει κατά το δυνατόν (un piccolo universo corporeo atto a manifestarla)· και πάλι φεύγει από όλα αυτά <και> επιστρέφει στον Θεό», Διονυσίου Σολωμού *Στοχασμοί*, [Επιμ. ιταλ. κειμ.: M. Peri, προλεγ.-μτφρ.: Στυλ. Αλεξίου, φιλοσοφ. σχολ.: Κ. Ανδρουλιδάκης], *Στιγμή*, Αθήνα 1999, 35.

11. Βλ. G. W. F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική* (1835), [μετφρ.-εισαγ.-σχόλ.: Γιώργος Βελουδής· Επίμετρο: Κοσμάς Ψυχσπαιδής], Πόλις, Αθήνα 2000.

12. Βλ. ό.π., 229. Για τον όρο *Στιγμή* με άξονα αναφοράς το σολωμικό έργο, βλ. επιπλέον τις επισημάνσεις του Γιώργου Βελουδής, Διονυσίου Σολωμός. *Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα 1989, 215, και του Κώστ. Ανδρουλιδάκη, Διον. Σολωμού *Στοχασμοί*, ό.π., 76.

13. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, ό.π., 191-196.



παραστάσιμη, λογοτεχνικά/αφηγηματικά μιλώντας παροντικότητα.

Τη συμπίεση/αποσυμπίεση ως αφηγηματική και κατ'έκταση λογοτεχνική (και καλλιτεχνική) στρατηγική, αποτέλεσμα μιας διευρυμένης, δι-υποκειμενικής συγγραφικής συνείδησης¹⁴, υποστηρίζει και εκφράζει στην πράξη με την *Remington*, ο ανιψιός του Δημητρίου, γι' αυτό και επανεργοποιεί τον τύπο του συγγραφικού αγώνα του θείου του, παραδειγματοποιημένου στον τύπο λόγου των ημερολογίων εκείνου, στην προοπτική όμως του δικού του, νέου πολυφασμένου μυθιστορήματος.

Ο αφηγητής της *Remington* θα εργαστεί λοιπόν κατ' αρχήν (το υπογραμμίζω αυτό) στην κατεύθυνση της συμπίεσης των αφηγηματικών όγκων, έχοντας εδραιώσει την φιλοσοφικο-αισθητική αντίληψή του για τον παραδειγματικό χαρακτήρα του χρόνου (κάθεται τομές και εμβάθυνση στην ακαριαία ταυτοχρονία των όψεων του παρόντος), ως ικανή συνθήκη εννόησης και απόδοσης/αναπαράστασης της παροντικότητας. Η παραθεματική πρακτική που διέπει το μυθιστόρημα, το γεγονός δηλαδή ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα μυθιστόρημα-κέντρο, όπως ανέφερα στην αρχή, είναι απόρροια της στρατηγικής της συμπίεσης: τα παραθέματα αποτελούν συνεπώς όγκους που συμπίεζον ακαριαία μια ξεχωριστή μονάδα χρόνου και μαζί την πολυπρισματική παροντικότητα της.

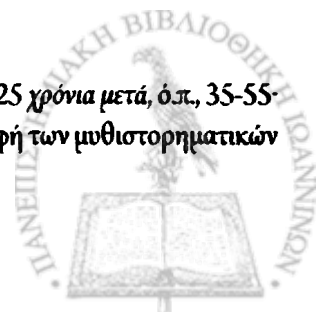
Μέχρις εδώ παρακολουθούμε την «κληροδοτημένη» από τον Δημήτριο στον ανιψιό του, στρατηγική της συμπίεσης. Αυτή ωστόσο δεν είναι παρά το πρώτο στάδιο, ο πρώτος, ας πούμε, «χρόνος», άρθρωσης της *Remington*. Χρειάζεται να περάσουμε στο δεύτερο «χρόνο».

5. Τα παραθέματα της *Remington*, οι κάθετες, ας πούμε, χρονικές τομές, αποδίδουν τον αγώνα του αφηγητή-ανιψιού του Δημητρίου, που έχει επίγνωση ότι «χαμένος μέσα στο χρόνο», μηδενισμένος «μπρος στην οριζόντια απεραντοσύνη», περιπλανάται «μέσα στα γεγονότα» σύμφωνα με «μια τροχιά κυκλική, πάντα την ίδια», χωρίς να μπορεί να πλησιάσει «το κέντρο» (σ. 36). αν η κατάκτηση του «κέντρου» (ή λίγο πιο τολμηρά της *Ολότητας*) είναι μια υπόθεση χαμένη για την τέχνη και ειδικώς εδώ για το μυθιστόρημα, το εγχείρημα του αφηγητή φαίνεται να εξειδικεύεται και να αφορά την απόδοση ενός πλέγματος σχέσεων και προσώπων, που «καθώς περνούν αφήν[ουν] εκπληκτικά έντονες χρωματικές εντυπώσεις από λεπτομέρειες, ενώ το όλο σχήμα, η ουσία, παραμένει κλειστή και απροσπέλαστη» (ό.π.).

Η απόδοση των κάθετων αυτών «εκπληκτικά έντον[ων]» λόγω του προβεβλημένου όγκου τους (τα παραθέματα), «χρωματικ[ών] εντυπώσε[ων] από λεπτομέρειες», των ακαριαίων δηλαδή κάθετων τομών στην παροντικότητα, αποτελεί επιλογή δικαιολογημένη (για τον αφηγητή που έχει εγκαταλείψει τον ευθύγραμμο δρόμο της ιστορίας), γιατί μόνον από τη συγκεκριμένη αφετηρία της συμπίεσης μπορεί να επιτευχθεί, στο δεύτερο «χρόνο» δράσης της στρατηγικής που οδηγεί στην αποσυμπίεση, ό,τι δηλαδή συνιστά το κεντρικό ζητούμενο του μυθιστορήματος του Πάνου, θεματοποιημένο στο τέλος, στον «Επίλογο»: η απόδοση της «εκτυφλωτικ[ής] έκρηξ[ης]» (σ. 216) εικόνων, που διασκορπίζουν την ενική συγγραφική συνείδηση, διασκορπίζουν δηλαδή τους αφηγηματικούς (βλ. παραθεματικούς) όγκους των *Στιγμών*, για να αφήσουν να διαφανεί «μέσα» στο μυθιστόρημα ό,τι από την παροντικότητα είναι εφικτό να αρθρωθεί, να αναπαρασταθεί¹⁵.

14. Βλ. Αγγελάτος, «Ο «ατέρμων κοιλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος», ό.π.

15. Βλ. σχετικά: Θωμάς Σκάσης, «Μεγεθυσεις εκ του μη όντος, σμικρύνσεις εκ του αχανούς», 25 χρόνια μετά, ό.π., 35-55-ειδικότερα, την επισήμανσή του: «Νομίζω, λοιπόν, ότι ο Γιάννης Πάνου δούλεψε εξ αρχής την περιγραφή των μυθιστορηματικών



μιας υπερ-ειδολογικής απόβλεψης, μέσα από το πρίσμα, θα διευκρινίζα, του υπερ-ειδολογικού τύπου λόγου, που ονομάζουμε αυτοβιογραφικό (το ζήτημα της αυτοβιογραφίας, αν δηλαδή είναι είδος ή υπερβαίνει τις ιστορικά προσδιορισμένες ειδολογικές συμβάσεις, είναι ασφαλώς μεγάλο⁹: αρκεί κανείς να σκεφτεί σε πόσα «αναγνωρίσιμα» λογοτεχνικά είδη προστίθεται ο εξειδικευτικός προσδιορισμός «αυτοβιογραφικό»).

4. Ο Δημήτριος, χωρίς να το έχει καταλάβει (αυτό του «λέει» ο ανιψιός του), αγωνιζόταν ως συγγραφέας, να «εκπορθήσει» την ίδια του τη ζωή, να μορφοποιήσει/αναπαραστήσει την πολυσχιδή παροντικότητα της ζωής του, γι' αυτό «αναπτύσσει ξέχωρα, μα χρονικά παράλληλα, κάθε επιφάνεια του πρισματικού εαυτού του» (σ. 19). ο Δημήτριος δηλαδή στο εγχείρημά του αυτό να «γράψει» τη ζωή του, δεν υιοθέτησε μια στρατηγική διαίρεσης των επιφανειών του «πρισματικού εαυτού» του, σε εύτακτα και διακριτά μεγέθη, αλλά μια στρατηγική συμπίεσης τους, ώστε η παραλληλία τους ενοφθαλμισμένη σε κάθε ξεχωριστή μονάδα χρόνου, μεγάλη ή μικρή, να ασφυκτιά λιγότερο ή περισσότερο αντίστοιχα. Αυτή η στρατηγική συμπίεσης είναι ορατή κατά κύριο λόγο στα ημερολόγια, όμως ακριβέστερο μάλλον θα ήταν να ειπωθεί ότι η λογική του συγγραφικού αγώνα του Δημητρίου παραδειγματοποιείται στον αυτοβιογραφικό τύπο λόγου των ημερολογίων.

Η εικόνα του βαθιά εννοημένου από τον αφηγητή, αγώνα του Δημητρίου, περνά μέσα από το πρίσμα της εγγελιανής Αισθητικής σχετικά με το καλλιτεχνικό εγχείρημα για μορφοποίηση (σωματοποίηση ήταν ο σχετικός όρος που χρησιμοποιούσε σε ανάλογα συμφραζόμενα ο Σολωμός στους «Στοχασμούς» για τους Ελεύθερους Πολιορκημένους)¹⁰ της διαλεκτικά θεωρημένης Ολότητας¹¹.

Το επιδιωκόμενο ωστόσο στην αντίληψη πάντα του αφηγητή, δεν είναι η λογοτεχνική/αφηγηματική απόδοση του εξισοροπητικού αναπτύγματος των Στιγμών (Moment)¹², εκείνων δηλαδή των «σημείων» ή «στοιχείων», βάσει των οποίων και συγκεκριμενοποιείται η διαλεκτική κίνηση της Ιδέας¹³, αλλά εγκαταλείποντας τη λογική του αθροιστικού αφηγηματικού αποτελέσματος της «ανάπτυξης» των «επιφανειών» του πρισματικού εαυτού» του Δημητρίου (σ. 19), να απαλλάξει την Στιγμή από τη διαλεκτική της ολοποιητική απόβλεψη· να την απαλλάξει αποσυμπιέζοντάς την, ώστε να «κρατήσει» από τις ταυτόχρονες πολυειδείς αντιθέσεις των όψεων του αισθητού κόσμου ό,τι πλέον εκείνος θα μπορεί να θεωρεί ως ανα-

9. Για το ζήτημα των ορίων μεταξύ του ιστορικά προσδιορισμένου είδους και του τρόπου, θεωρημένου μέσα από το πρίσμα υπερ-ειδολογικών παραμέτρων διατοπικής και διαχρονικής ισχύος, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Λιβάνης, Αθήνα 1997, 127-156.

10. Βλ.: «Η ασώματη ψυχή του ποιήματος που φεύγει από τον Θεό, και αφού κάμει τον κύκλο σωματοποιημένη (corporeizzata στο πρωτότυπο) στα όργανα του τόπου, του χρόνου, της εθνικότητας, της γλώσσας, με διάφορες σκέψεις, αισθήματα, εντυπώσεις κτλ, να φτιάνει ένα μικρό σύμπαν σωματικό κατάλληλο να την εκδηλώσει κατά το δυνατόν (un piccolo universo corporeo atto a manifestarla)· και πάλι φεύγει από όλα αυτά <και> επιστρέφει στον Θεό», Διονυσίου Σολωμού *Στοχασμοί*, [Επιμ. ιταλ. κειμ.: Μ. Peri, προλεγ.-μτφρ.: Στυλ. Αλεξίου, φιλοσοφ. σχολ.: Κ. Ανδρουλιδάκης], Στιγμή, Αθήνα 1999, 35.

11. Βλ. G. W. F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική* (1835), [μετφρ.-εισαγ.-σχόλ.: Γιώργος Βελουδής· Επίμετρο: Κοσμάς Ψυχσπαιδής], Πόλις, Αθήνα 2000.

12. Βλ. ό.π., 229. Για τον όρο Στιγμή με άξονα αναφοράς το σολωμικό έργο, βλ. επιπλέον τις επισημάνσεις του Γιώργου Βελουδής, Διονυσίου Σολωμός. *Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα 1989, 215, και του Κώστ. Ανδρουλιδάκη, Διον. Σολωμού *Στοχασμοί*, ό.π., 76.

13. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, ό.π., 191-196.



παραστάσιμη, λογοτεχνικά/αφηγηματικά μιλώντας παροντικότητα.

Τη συμπίεση/αποσυμπίεση ως αφηγηματική και κατ'έκταση λογοτεχνική (και καλλιτεχνική) στρατηγική, αποτέλεσμα μιας διευρυμένης, δι-υποκειμενικής συγγραφικής συνείδησης¹⁴, υποστηρίζει και εκφράζει στην πράξη με την *Remington*, ο ανιψιός του Δημητρίου, γι' αυτό και επανεργοποιεί τον τύπο του συγγραφικού αγώνα του θείου του, παραδειγματοποιημένου στον τύπο λόγου των ημερολογίων εκείνου, στην προοπτική όμως του δικού του, νέου πολυφασμένου μυθιστορήματος.

Ο αφηγητής της *Remington* θα εργαστεί λοιπόν κατ' αρχήν (το υπογραμμίζω αυτό) στην κατεύθυνση της συμπίεσης των αφηγηματικών όγκων, έχοντας εδραιώσει την φιλοσοφικο-αισθητική αντίληψή του για τον παραδειγματικό χαρακτήρα του χρόνου (κάθεται τομές και εμβάθυνση στην ακαριαία ταυτοχρονία των όψεων του παρόντος), ως ικανή συνθήκη εννόησης και απόδοσης/αναπαράστασης της παροντικότητας. Η παραθεματική πρακτική που διέπει το μυθιστόρημα, το γεγονός δηλαδή ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα μυθιστόρημα-κέντρο, όπως ανέφερα στην αρχή, είναι απόρροια της στρατηγικής της συμπίεσης: τα παραθέματα αποτελούν συνεπώς όγκους που συμπιέζουν ακαριαία μια ξεχωριστή μονάδα χρόνου και μαζί την πολυπρισματική παροντικότητα της.

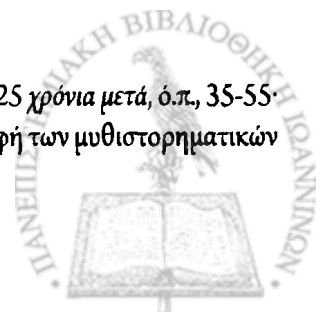
Μέχρις εδώ παρακολουθούμε την «κληροδοτημένη» από τον Δημήτριο στον ανιψιό του, στρατηγική της συμπίεσης. Αυτή ωστόσο δεν είναι παρά το πρώτο στάδιο, ο πρώτος, ας πούμε, «χρόνος», άρθρωσης της *Remington*. Χρειάζεται να περάσουμε στο δεύτερο «χρόνο».

5. Τα παραθέματα της *Remington*, οι κάθετες, ας πούμε, χρονικές τομές, αποδίδουν τον αγώνα του αφηγητή-ανιψιού του Δημητρίου, που έχει επίγνωση ότι «χαμένος μέσα στο χρόνο», μηδενισμένος «μπρος στην οριζόντια απεραντοσύνη», περιπλανάται «μέσα στα γεγονότα» σύμφωνα με «μια τροχιά κυκλική, πάντα την ίδια», χωρίς να μπορεί να πλησιάσει «το κέντρο» (σ. 36). αν η κατάκτηση του «κέντρου» (ή λίγο πιο τολμηρά της *Ολότητας*) είναι μια υπόθεση χαμένη για την τέχνη και ειδικώς εδώ για το μυθιστόρημα, το εγχείρημα του αφηγητή φαίνεται να εξειδικεύεται και να αφορά την απόδοση ενός πλέγματος σχέσεων και προσώπων, που «καθώς περνούν αφήν[ουν] εκπληκτικά έντονες χρωματικές εντυπώσεις από λεπτομέρειες, ενώ το όλο σχήμα, η ουσία, παραμένει κλειστή και απροσπέλαστη» (ό.π.).

Η απόδοση των κάθετων αυτών «εκπληκτικά έντον[ων]» λόγω του προβεβλημένου όγκου τους (τα παραθέματα), «χρωματικ[ών] εντυπώσε[ων] από λεπτομέρειες», των ακαριαίων δηλαδή κάθετων τομών στην παροντικότητα, αποτελεί επιλογή δικαιολογημένη (για τον αφηγητή που έχει εγκαταλείψει τον ευθύγραμμο δρόμο της ιστορίας), γιατί μόνον από τη συγκεκριμένη αφετηρία της συμπίεσης μπορεί να επιτευχθεί, στο δεύτερο «χρόνο» δράσης της στρατηγικής που οδηγεί στην αποσυμπίεση, ό,τι δηλαδή συνιστά το κεντρικό ζητούμενο του μυθιστορήματος του Πάνου, θεματοποιημένο στο τέλος, στον «Επίλογο»: η απόδοση της «εκτυφλωτικ[ής] έκρηξ[ης]» (σ. 216) εικόνων, που διασκορπίζουν την ενική συγγραφική συνείδηση, διασκορπίζουν δηλαδή τους αφηγηματικούς (βλ. παραθεματικούς) όγκους των *Στιγμών*, για να αφήσουν να διαφανεί «μέσα» στο μυθιστόρημα ό,τι από την παροντικότητα είναι εφικτό να αρθρωθεί, να αναπαρασταθεί¹⁵.

14. Βλ. Αγγελάτος, «Ο «ατέρμων κοιλίας» και η ποιητική του μυθιστορήματος», ό.π.

15. Βλ. σχετικά: Θωμάς Σκάσης, «Μεγεθυσεις εκ του μη όντος, σμικρύνσεις εκ του αχανούς», 25 χρόνια μετά, ό.π., 35-55· ειδικότερα, την επισήμανσή του: «Νομίζω, λοιπόν, ότι ο Γιάννης Πάνου δούλεψε εξ αρχής την περιγραφή των μυθιστορηματικών



«Η συνέπεια», υπογραμμίζει ο αφηγητής, «απέναντι στο υλικό και ο σεβασμός της περιρρέουσας πραγματικότητας, η προσήλωση δηλαδή στην εσωτερική και εξωτερική αλληλουχία των γεγονότων, αποτέλεσαν τους δύο πόλους ανάμεσα στους οποίους προσπάθησα να τεντώσω τα νήματα της ιστορίας, έχοντας πάντα κατά νου τα όρια της αντοχής τους. Το περίτεχνο κέντημα της δαντέλας γύρω στα τεντωμένα αυτά νήματα ίσως κάποιες φορές να μας έβγαλε από το δρόμο, να ξεστράτιζε την ιστορία. Αλλά τι είναι δρόμος, τι είναι ιστορία; Από παλιά με απασχολούσε η τελική γενίκευση, η συμπύεση που θα οδηγούσε στην εκτυφλωτική έκρηξη, όπου τα γνωστά πρόσωπα, πεσμένα πια από τα βάρη της διογκωμένης υποκειμενικότητας, θα έπαιρναν την ανάλογη θέση τους, θα χάνονταν δηλαδή μέσα στο πλήθος» (σ. 216).

Το ζήτημα είναι βέβαια αν όντως διακρίνουμε στη *Remington* το αποτέλεσμα της δράσης συμπύεσης και αποσυμπύεσης, την «εκτυφλωτική έκρηξη» που μπορεί να κάνει τα «πρόσωπα» και την παροντικότητά τους αναπαραστάσιμα. Γι' αυτό πρέπει να ξεκινήσουμε (πάλι) από την αρχή: εννοώ να ξαναδιαβάσουμε και να ξαναδιαβάσουμε (ο «ατέρμων κοχλίας», σ. 218) τη σύνθεση αυτού του αποσυμπιεσμένου μυθιστορήματος και να δούμε το επίτευγμα της αφηγηματικής απόδοσης/αναπαράστασης των «εκτυφλωτικ[ών]» λάμπσεων από το στρόβιλο των στιγμών της αέναης παροντικότητας: την πλάγια σύσταση προς αυτή την κατεύθυνση θα διατυπώσει ο Πάνου με αφορμή την «περιήγησή» του στην Τρίπολη (ειδικότερα στο καταληκτήριο σημείο της, επιγραφόμενο «Χωροχρονική Αποτύπωση») και άξονα αναφοράς τα φωτογραφικά «ενσταντανέ»: «Συναισθηματική επιστροφή σημαίνει ενσάρκωση στο ρευστό παρόν ενός άλλου χρόνου, παρελθόντος ή μέλλοντος, αδιάφορο. Η παλιά εμφάνιση στα νύχια του φωτογράφου, στοιχείο διαχρονικό αναμφισβήτητο, όπως η πραγματικότητα ή κάποια αποτύπωσή της τέλος πάντων που βγαίνει μέσα από τις λεκάνες του. Ναι, έχω κάτι παλιές φωτογραφίες. Μην τού 'χεις εμπιστοσύνη, γέρασε και τ'χει χαμένα, μπέρδεψε τα φιλμ, δεν είναι φωτογραφίες της Τρίπολης αυτές. Θυμήθηκα τότε κάτι μισόλογα και φήμες ότι ανακατώνει δήθεν αλλιώτικα υγρά και φάρμακα, ότι από κάθε παραγγελία κρατάει μυστικά ένα αντίγραφο, που ποτέ δεν μοιάζει μ' αυτό που δίνει στον πελάτη, ότι προσθέτει αόρατους τρίτους σε γαμήλιες πόζες. Στο τέλος, για πρώτη φορά ίσως στη ζωή του, υπήρξε ρηξικέλευθος: Λόγια, λόγια, λόγια των ανταγωνιστών μου. Η πόλις, στην οποία αναφέρεστε, ούτε υπήρξε ούτε θα υπάρξει ποτέ. Αντ' αυτής σας προσφέρω μερικά ενσταντανέ, που σύμφωνα με το νόμο των πιθανοτήτων αποτελούν τη μόνη υπαρκτή πραγματικότητα»¹⁶.

6. Ήταν αρκετή ώρα πίσω μου αμίλητος και με παρακολουθούσε, όπως συνηθίζει άργησα να τον αντιληφθώ και όταν γύρισα το κεφάλι μου, εκείνος ατάραχος με ρώτησε «Για πες μου μπαμπά, το βιβλίο αυτό με την ωραία κοπέλα – βασίλισσα είναι; - που της χτενίζουν τα μαλλιά και εκείνη τα βλέπει στον καθρέφτη, το έγραψε ο κύριος με τα μεγάλα άσπρα γένια που είναι στη φωτογραφία;». Του απάντησα πως ναι εκείνος το έγραψε, έκλεισα τον υπολογιστή και βγήκαμε μαζί έξω. Δεν άκουσα τι ακριβώς είπε στην αδελφή του, αλλά σχεδόν αμέσως μετά μου ανακοίνωσαν ότι αποφάσισαν να ζωγραφίσουν και να χρωματίσουν το εξώφυλλο του βι-

προσώπων του με τέτοιο τρόπο, ώστε να τα ρίξει «από τα βάρη της διογκωμένης υποκειμενικότητας», χωρίς να αναγκαστεί να καταφύγει στην «τελική γενίκευση», ανοίγοντας έτσι ένα νέο δρόμο στην ελληνική αφηγηματική τέχνη, όπου κυρίαρχο ρόλο δεν έχει μόνο η φιλοσοφία της ζωής, αλλά η φιλοσοφία της Ιστορίας» (ό.π., 52).

16. Βλ. «Η Τρίπολις, πόλις, η απερίγραπτος». Μια περιήγηση με το συγγραφέα Γιάννη Πάνου» [στήλη: «Περίπατοι στις Πολιτείες»], *Το Τέταρτο* 20 (1986), 60-62· το παράθεμα: ό.π., 62..



βλίου, και να το πάνε στο σχολείο τους. Ο Χρήστος είπε ότι θα το πήγαινε στην τάξη του γιατί αυτός είχε την ιδέα και η Κατερίνα μου ζήτησε να τελειώσω γρήγορα, αν μπορώ, και να της εξηγήσω τι γράφω γι' αυτό το βιβλίο, γιατί εκείνη, τόνισε, είναι πιο μεγάλη, πηγαίνει εξάλλου στην Πέμπτη Δημοτικού, και θέλει να ξέρει.

Μετά από τρεις ημέρες δεν είχα ασφαλώς τελειώσει ό,τι έγραφα για το βιβλίο του «κυρίου με τα μεγάλα άσπρα γένια». Πριν φύγω πολύ νωρίς το πρωί, σκυμμένο από πάνω τους να τα δω για λίγο, ενώ κοιμόνταν ήσυχα, με πήρε είδηση ο Χρήστος: ανασηκώθηκε κάπως και σχεδόν μέσα στον ύπνο του μαζί με το ζεστό φιλί που είχε για μένα, ψιθύρισε «Μπαμπά μην πάρεις μαζί σου το βιβλίο, δεν έχουμε τελειώσει ακόμα με τα χρώματα».

Πέρασαν τρεις ημέρες και η ζωγραφιά του εξωφύλλου της δεύτερης έκδοσης της *Remington* είχε αναρτηθεί σε περίοπτη θέση στην αίθουσα της Δευτέρας Δημοτικού· με την αδημονούσα Κατερίνα τα είπαμε λίγο αργότερα (της μετέφερα και τα χαιρετίσματα της Ρούλας).



ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

**Ο «ΟΜΦΑΛΙΟΣ ΛΩΡΟΣ». ΟΔΟΣΗΜΟ ΓΙΑ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ,
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ
ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΣΕΦΕΡΗ**

Τον Αύγουστο του 1946, απαντώντας στην έρευνα, "Η Τέχνη και η Εποχή", που έκανε το περιοδικό *Νέα Εστία*, και συγκεκριμένα στο ερώτημα: "τι πρέπει να κάνει ο πνευματικός εργάτης απέναντι στους θρησκευτικούς φανατισμούς που είχαν εξαπολύσει οι πολιτικές ορθοδοξίες του καιρού", ο Σεφέρης λέει:

Όταν λέω τέχνη, δεν εννοώ διόλου τη θεωρία που πρόσβευε "η τέχνη για την τέχνη". [...] Εννοώ μόνο την πνευματική τάξη που δημιουργούν τα καλά έργα της τέχνης, περασμένα ή σημερινά, εκείνα που νομοθετούν, εκείνα που θα μας διδάξουν. Αν κοιτάξουμε λοιπόν τα συμπεράσματα που βγαίνουν από αυτά τα έργα, θα ιδούμε πως δεν είναι διόλου ξένα από τους αγώνες και τους πόθους της εποχής τους. "Ο μεγάλος καλλιτέχνης", όπως είπαν, "δεν είναι της εποχής του, είναι αυτός ο ίδιος η εποχή του". Και αληθινά, η ζωή του ποιητή: αυτό το σύνολο των εντυπώσεων, αισθήσεων, αντιδράσεων που αποτελούν το υλικό του έργου του, είναι συνάμα ένα κομμάτι της ανθρωπότητας που τον περιστοιχίζει με τους καημούς της, τους πόθους της, το μεγαλείο της, τους εξευτελισμούς της. Όσο περισσότερο "όμοιος εαυτώ" είναι ο καλλιτέχνης - και θα ήθελα τούτο να νοηθεί, όχι με την έννοια μιας επιφανειακής συνείδησης, αλλά μιας γνώσης που ανατρέχει στα πιο βαθιά και αγνοημένα στρώματα της ανθρώπινης ύπαρξης - τόσο πιο πλέρια μεταγγίζει την εποχή του στο έργο του. Ο δεσμός του ποιητή με την εποχή του δεν είναι ο διανοητικός ή και ο συναισθηματικός ακόμη δεσμός που συνδέει τους ανθρώπους σε μια πολιτική διαδήλωση, αλλά ένας ομφάλιος λώρος, όπως το έμβρυο με τη μητέρα του, ένας δεσμός καθαρά βιολογικός¹.

Ο Σεφέρης γεννήθηκε στη Σμύρνη, το 1900. Το 1914, με την αρχή του Α' Παγκόσμιου Πολέμου, φεύγει με την οικογένειά του από τη Σμύρνη κι έρχεται στην Αθήνα, όπου τελειώνει τις γυμνασιακές σπουδές του. Από το 1918 ως το 1925 σπουδάζει νομικά και - καθώς είπε ο ίδιος - πολύ λογοτεχνία στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Το 1926 διορίζεται ακόλουθος στο Υπουργείο Εξωτερικών, κι από τότε ακολουθεί μια διπλωματική καριέρα που τελειώνει το 1962 με το βαθμό του πρεσβευτή στη σημαντική πρεσβεία του Λονδίνου.

Τα γεγονότα μέσα στα οποία έζησε και έγραψε τα έργα του ήταν δραματικά για τον κόσμο και ιδιαίτερα για τη χώρα του. Οι απελευθερωτικοί Βαλκανικοί Πόλεμοι του 1912 - 13· το απερίγραπτο μακελειό του Α' Παγκόσμιου Πολέμου· η Ρωσική Επανάσταση του 1917· η απόβαση του ελληνικού στρατού στη Μικρασία· ο εθνικός διχασμός, που χώρισε το ελληνικό έθνος σε αντιμαχόμενες παρατάξεις δημοκρατικών και βασιλι-

1. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, Α'* (1936 - 1947), Ίκαρος, Αθήνα 1974, 264 - 267.



κών· η μικρασιατική καταστροφή, που "βούλιαξε στο λιμάνι της Σμύρνης" τα όνειρα που έθρεψαν αιώνες σκλαβιάς και αυταπάτης· το δράμα του ξεριζωμού του μικρασιατικού ελληνισμού από τα χώματα όπου έζησε χιλιάδες χρόνια, και της αφομοίωσής του με τον ελλαδικό ελληνισμό· οι συνέπειες των πολέμων αυτών και της μικρασιατικής καταστροφής, οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, πνευματικές και ηθικές· η μεγάλη παγκόσμια κρίση του 1929 και η ανάπτυξη του φασισμού στην Ευρώπη· η γέννηση της ελληνικής δημοκρατίας, στα χρόνια του μεσοπολέμου, και ο θάνατός της, με τη δικτατορία του Μεταξά· το ακόμα μεγαλύτερο μακελειό του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, που κλόνησε βαθιά τα ιδανικά και τις αξίες του ευρωπαϊκού πολιτισμού· το έπος της Αλβανίας, το δράμα της Κατοχής και το έπος της Εθνικής Αντίστασης· η τραγωδία του Εμφυλίου Πολέμου· η προδοσία των ιδανικών του αντιφασιστικού πολέμου στην Κύπρο και σε όλο τον κόσμο· η κυριαρχία της τεχνολογίας και της ωμά κερδοσκοπικής αποτίμησης της ζωής, που σαρώνουν κάθε μέρα ό,τι απομένει ψυχικά και συναισθηματικά ζωντανό στον μεταπολεμικό κόσμο· και τέλος, η δικτατορία των συνταγματαρχών, με την πίκρα της οποίας, το Σεπτέμβριο του 1971, έκλεισε τα μάτια του ο ποιητής.

Αν δεσμός του ποιητή με την εποχή του είναι, καθώς αισθάνεται ο Σεφέρης, «ένας ομφάλιος λώρος όπως (αυτός που συνδέει) το έμβρυο με τη μητέρα του, ένας δεσμός καθαρά βιολογικός», τότε θα πρέπει να μπορούμε να ανιχνεύσουμε το λώρο αυτό στις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα γεγονότα αυτά και στον τρόπο που τα έζησε ως ατομικός άνθρωπος, ως δημόσιος λειτουργός και ως ποιητής. Και η ανίχνευση αυτή δεν μπορεί παρά να φωτίσει το περιεχόμενο των έργων του και συνακόλουθα τη μορφή με την οποία εκφράζεται το περιεχόμενο αυτό, και τη φραστική τους λειτουργία, τον τόνο τους.

Για την ανίχνευση αυτή μας άφησε ο ίδιος πολύτιμες μαρτυρίες στους δύο τόμους των *Δοκιμών* του, στο *Χειρόγραφο Σεπτέμβρης '41*, που τό 'γραψε στην Pretoria της Νότιας Αφρικής κι αποτελεί μια συνοπτική καταγραφή των γεγονότων και των συναισθημάτων που έζησε από τότε που κατάλαβε τον κόσμο, που την έκανε, όπως λέει, για «να βάλει τάξη στη συνειδησή του»· στους επτά τόμους του *Ημερολογίου* του και στους δύο τόμους του *Πολιτικού Ημερολογίου* του, που έχουν εκδοθεί ίσαμε σήμερα, όπου αποδείχεται έξοχος στυλίστας, όχι μόνο του ποιητικού, αλλά και του πεζού λόγου.

Ο Σεφέρης άρχισε να κρατάει ημερολογιακές σημειώσεις από τις 16 Φεβρουαρίου 1925. Στις 18 Σεπτεμβρίου 1940 γράφει σχετικά μ' αυτό: «Νύχτα. Κοντεύουν μεσάνυχτα' [...] Ξεφύλλισα λίγο το τετράδιο που τέλειωσα το απόγεμα. Δεν πήγε και τόσο άσχημα. Δε θέλω να πω πως με ικανοποιεί. Ένα ημερολόγιο σε τι μπορεί να ικανοποιήσει: είναι εργαλείο, δεν είναι έργο. Ούτε, για όνομα του Θεού, πως με αντιπροσωπεύει»². Περίπου δέκα χρόνια αργότερα αισθάνεται την ανάγκη να ταχτοποιήσει τις ως τότε ημερολογιακές σημειώσεις του και, στις 15 Μαρτίου 1950, γράφει: «Πάει καιρός που άρχισα την ταχτοποίηση των προσωπικών μου σημειώσεων, από το 1925. Σποραδικά πρόπερσι· εντατικά από το γυρισμό μας απ' την Προύσα ως το τέλος του '49 [...]. Όμως δεν είχα σκοπό να γράψω την ιστορία της ζωής μου μέρα με τη μέρα. Μέρα με τη μέρα ζούμε τη ζωή μας· δεν τη γράφουμε - το γράψιμο, ό,τι και να κάνεις, είναι μόνο ένα μέρος της ζωής»³. Δεκαεφτά χρόνια αργότερα, στις 15 Δεκεμβρίου 1957, επανέρχεται στο ίδιο θέμα: «[...] διόλου δε θα νόμιζα

2. Γ. Σεφέρης, *Μέρες, Γ'* (16 Απρίλη 1934 - 14 Δεκέμβρη 1940). Ίκαρος, Αθήνα 1977, 242.

3. Γ. Σεφέρης, *Μέρες του 1945 - 1951*. Ίκαρος, Αθήνα 1973, 152.



αυτές τις βιαστικές σημειώσεις ότι είναι εγώ· περισσότερο από άλλα κείμενα»⁴.

Η επιμελήτρια του τόμου *Μέρες, Ζ'*, Θεανώ Μιχαηλίδου, στο Προλογικό Σημειώμά της, αναφερόμενη στο θέμα της αξιοπιστίας του αυτοβιογραφικού συγγραφέα, μέσα από το πρίσμα «των θεωρητικών ζυμώσεων των τελευταίων δεκαετιών», γράφει τα ακόλουθα:

Η αυτογνωσία που προβάλλεται μέσα από τις ημερολογιακές εγγραφές δεν προσλαμβάνεται εξ ορισμού ως αξιόπιστη όπως άλλοτε· και οι συγγραφείς δεν θεωρούνται πλέον οι μόνοι κάτοχοι της αλήθειας τους, οι καλύτεροι ερμηνευτές του εαυτού τους, οι εγκυρότεροι μάρτυρες της ζωής και του έργου τους.

Ο Σεφέρης αμφισβητεί και αυτός την αντιπροσωπευτικότητα των ημερολογιακών του κειμένων, για λόγους όμως άσχετους προς την προβληματική σχέση γλώσσας και εμπειρίας, την αέναη μεταφορικότητα της γλώσσας και τις κειμενικές αναπαραστάσεις του "εγώ". [...] Οι λόγοι για τους οποίους ο Σεφέρης υποβαθμίζει τις *Μέρες*, προβάλλοντας μια εργαλειακή αντίληψη του ημερολογίου, δεν ενδιαφέρουν εδώ τόσο όσο οι πιθανές συνέπειες της υποβάθμισης αυτής στην πρόσληψη / αξιολόγηση του *Μέρες, Ζ'*, και του έργου του γενικότερα. Αν τελικά οι κρίσεις του Σεφέρη για τις *Μέρες* εκληφθούν ως οι κατ' εξοχήν αναγνωστικές οδηγίες, τρεις μπορεί να είναι οι βασικές συνέπειες: Με την πριμοδότηση του ευκαιριακού εις βάρος του σπουδαίου προλαμβάνεται και αναστέλλεται η κριτική για τους περιορισμούς και τις ελλείψεις της ημερολογιακής καταγραφής. Αποθαρρύνονται οι αναγνώστες που θα ανακάλυπταν στις *Μέρες* την αυθεντική προσωπική "αλήθεια" του ποιητή, και επομένως μειώνονται οι πιθανότητες να καταλάβουν τα ημερολόγια πλεονεκτική θέση σε μελλοντικές αποτιμήσεις - ως τα αποκαλυπτικότερα κείμενά του - εις βάρος των Ποιημάτων ή των Δοκιμών. Τέλος, δηλώνοντας ότι το "εγώ" του δε φανερώνεται περισσότερο στις *Μέρες* από ό,τι σε άλλα του έργα, ο Σεφέρης υποβάλλει μιαν "αυτοβιογραφική" ανάγνωση της ποίησής του, υποδεικνύοντας, μέσω των ημερολογιακών του εγγραφών, τις αλήθειες που ο αναγνώστης οφείλει να αναζητήσει σ' αυτήν.

Πέρα από όλα αυτά όμως το ερώτημα παραμένει: πώς θα διαβάσουμε τις *Μέρες, Ζ'*, ή, καλύτερα, ποιές μπορεί να είναι οι προσδοκίες του αναγνώστη από έναν ακόμη ημερολογιακό τόμο του Σεφέρη; Όσοι επιδιώκουν την περαιτέρω τεκμηρίωση γύρω από τα έργα και τις ημέρες του ποιητή θα γυρέψουν νέα στοιχεία, σημαντικά ή ασήμαντα, για τον πολιτικό Σεφέρη, για τις σχέσεις του με τη γλώσσα, την κοινωνία, την εποχή του, για τον "αισθητή", το στοχαστή. Άλλοι πάλι θα αποδυθούν στην ανίχνευση εντάσεων και συγκρούσεων ανάμεσα στον Σεφέρη ως συγγραφικό υποκείμενο και στον Σεφέρη ως συγγραφικό αντικείμενο - ανίχνευση που ευνοείται από τα αδόλευτα, χωρίς λειάνσεις κείμενα των εγγραφών. Και κάποιοι, ίσως οι περισσότεροι, θα αναζητήσουν απλώς την "απόλαυση του κειμένου" - τη γοητεία των ανεξάντλητων παραλλαγών του ποιητή πάνω στο ίδιο θέμα: "το ζωντανό σώμα του"⁵.

Με αυτές τις πολύ εύστοχες παρατηρήσεις, η Θεανώ Μιχαηλίδου βλέπει μια πολυδιάστατη ανάγνωση που συνδέεται με τις "προσδοκίες του αναγνώστη", για τις *Μέρες, Ζ'*, αλλά που ισχύει για όλες τις *Μέρες*, και οφείλεται στο γεγονός ότι, στις ημερολογιακές σημειώσεις του Σεφέρη συγκλίνει και καταγράφεται από μέρα σε μέρα, σε μια πρώτη, ακατέργαστη, μορφή, το πολυδιάστατο ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό, ιδεολογικό, συναισθηματικό, ψυχικό και αισθητικό βίωμα μιας συγκλονιστικής εποχής, όπως το αισθάνθηκε και όπως το είδε με τα μάτια της τραγικά διχοτομημένης ψυχής του, ένας ευσυνείδητος διπλωμάτης και ένας μεγάλος ποιητής,

4. «Ανέκδοτες σελίδες από ημερολογιακές σημειώσεις του Γ. Σεφέρη», *Αντί* (5 Φεβρουαρίου 1977) 19.

5. Γ. Σεφέρης, *Μέρες, Ζ'* (1 Οκτώβρη 1956 - 27 Δεκέμβρη 1960), Ίκαρος, Αθήνα 1990, 15 - 18.



εξαιρετικά ευαίσθητος στα δρώμενα της ζωής. Μέσα από το βίωμα αυτό, πολύ τραγικό την εποχή που έτυχε να ζει, διαμορφώνεται η κοσμοαντίληψή του, η αισθητική του όραση και η ποίησή του.

Στις ημερολογιακές σημειώσεις του καταγράφεται, από μέρα σε μέρα, ανεπεξέργαστο αυτό το πολυδιάστατο βίωμα. Το ταχτοποιεί και το επεξεργάζεται αργότερα χωρίς ν' αλλάξει τον ημερολογιακό χαρακτήρα του. Σε άλλη, πιο επεξεργασμένη μορφή το περνάει στα Δοκίμιά του και, αποκρυσταλλώνεται μεταπλασμένο σε υψηλή καλλιτεχνική μορφή στην ποίησή του.

Η πολυδιάστατη ανάγνωση των *Ημερολογίων* του, μπορεί να συνδέεται με τις "προσδοκίες του αναγνώστη", αφού στο περιεχόμενό τους υπάρχουν στοιχεία αυτού του βιώματος που ενδιαφέρουν τον ίδιο τον αναγνώστη, αλλά μπορεί να συνδέεται και με τη βούληση του συγγραφέα, ιδιαίτερα γιατί η ειλικρίνεια και η αξιοπιστία του Σεφέρη, σε ό,τι αφορά τα βιώματα που καταγράφει στις ημερολογιακές σημειώσεις του, επιβεβαιώνεται από τα ιστορικά, τα πολιτικά, τα κοινωνικά, τα πνευματικά και τα ατομικά συμβάντα στα οποία αναφέρεται.

Μπορεί κανείς να έχει μια διαφορετική αντίληψη και εκτίμηση για τις συνέπειες της μικρασιατικής καταστροφής για τον εθνικό διχασμό για τον τρόπο που έγιναν δεκτοί στην Ελλάδα οι Μικρασιάτες πρόσφυγες, για τη δικτατορία του Μεταξά, για την αναντιστοιχία ανάμεσα στο ηρωικό πνεύμα αντίστασης του ελληνικού λαού και το πνεύμα φοβίας, ηττοπάθειας, δολοπλοκίας, ιδιοτέλειας, μικροψυχίας και ανικανότητας της πολιτικής και στρατιωτικής ηγεσίας του στα χρόνια του πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης· για τη διάβρωση των αξιών του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού από τις "αξίες" ενός άναρχου, ανεύθυνου, μηχανοποίητου, τουριστικού και ωμά κερδοσκοπικού σύγχρονου πολιτισμού· για το τι είναι και τι δεν είναι αυθεντικό, και ηθικό και αισθητικά ωραίο. Αλλά δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει την ειλικρίνεια του συγγραφέα των *Ημερολογίων*.

Στην εποχή που αναφέρονται τα *Ημερολόγια*, όπως και τα *Ποιήματα* του Σεφέρη, έγιναν και πολλά άλλα που δεν είδε και δεν μπορούσε να δει και να εκτιμήσει ο Σεφέρης, όπως υπήρχαν και διαφορετικές αντιλήψεις για το τι είναι αυθεντικό και ηθικό και αισθητικά ωραίο στην τέχνη. Αλλά δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει, ότι αυτά που είδε από τη σκοπιά της θέσης του και κατάγραψε στα ημερολόγιά του ήταν μέρος της πραγματικότητας στην εποχή που έτυχε να ζει. Και δεν μπορεί, επίσης, να αμφισβητήσει, ότι από τα βιώματα αυτής της πραγματικότητας διαμορφώθηκαν η αντίληψή του για τον κόσμο, και, συνακόλουθα, η ποιητική του και η ποίησή του.

Η βούληση του Σεφέρη, κρατώντας ημερολογιακές σημειώσεις, φαίνεται καθαρά στην επιλογή του υλικού της ζωής, προσωπικής, συλλογικής, πνευματικής και καλλιτεχνικής, που καταγράφει, στον τρόπο της γραφής και της κατοπινά επιμελημένης επεξεργασίας τους, και στις εκτιμήσεις του γι' αυτές. Ο Σεφέρης καταγράφει σημαντικά, για τον ίδιο, ως άνθρωπο και ως ποιητή, για τον τόπο και για τον κόσμο, συμβάντα, την εποχή που έτυχε να ζει, και για τα οποία είχε μια άμεση, ή έμμεση γνώση. Τα καταγράφει με πλήρη συνείδηση πως αποτελούν μαρτυρίες για τα δρώμενα στην εποχή του, για τη δική του συμμετοχή σ' αυτά και για τη σημασία τους στη διαμόρφωση του ποιητικού "εγώ" του, της ποιητικής του και της ποίησής του.

Δεν θεωρεί πως γράφει με αυτές τις εγγραφές «την ιστορία της ζωής του μέρα με τη μέρα», γιατί «μέρα με τη μέρα ζούμε τη ζωή μας, δεν τη γράφουμε». Δεν θεωρεί τις σημειώσεις αυτές «ότι είναι εγώ περισσότερο από άλλα του κείμενα», αλλά τις θεωρεί κείμενα και τα επεξεργάζεται αργότερα προσεχτικά για δημοσίευση,



μετά το θάνατό του. Ωστόσο τα κείμενα αυτά δεν τα θεωρεί έργο: «Ένα ημερολόγιο είναι εργαλείο, δεν είναι έργο». Εργαλείο για τί; Μα είναι προφανές, για να καταλάβουμε την εποχή που περιγράφουν, και το ποιητικό του έργο, που συνδέεται με αυτή την εποχή «μ' έναν ομφάλιο λώρο, όπως το έμβρυο με τη μητέρα του, έναν δεσμό καθαρά βιολογικό». Και θεωρεί αναγκαίο το εργαλείο αυτό για να καταλάβουμε τη σχέση που έχει η ποίησή του με τη ζωή, γιατί, όπως γράφει σε μια από τις ημερολογιακές σημειώσεις του, ξέρει πως «υπάρχουν άνθρωποι που "θεωρούν" ότι ο ποιητής έχει φαντασία, είναι δηλαδή ένα σύννεφο που παλαλά πάνω σ' ένα άλλο σύννεφο. Η αλήθεια είναι ότι ο ποιητής αντιγράφει τη ζωή από πολύ πιο κοντά παρά που τη βλέπουν οι άλλοι. Τόσο κοντά, που το αντιγραμμένο αντικείμενο (η όψη εκ του φυσικού) διαλύεται. Ίσως γι' αυτό οι άλλοι δεν καταλαβαίνουν»⁶.

Όπως, πολύ σωστά παρατηρεί η Θεανώ Μιχαηλίδου, «δηλώνοντας ότι το "εγώ" του δε φανερώνεται περισσότερο στις Μέρες από ό,τι σε άλλα του έργα, ο Σεφέρης υποβάλλει μιαν "αυτοβιογραφική" ανάγνωση της ποίησής του, υποδεικνύοντας, μέσω των ημερολογιακών του εγγραφών, τις αλήθειες που ο αναγνώστης οφείλει να αναζητήσει σ' αυτήν»⁷. Υποδεικνύοντας, θα έλεγα, με άλλα λόγια, τον βιολογικό ομφάλιο λώρο που συνδέει την ποίησή του με την εποχή του και γενικά με την πολύπλοκη πραγματικότητα της ζωής.

Η δική μου ανάγνωση ακολουθεί αυτήν την υπόδειξη του ποιητή, και χρησιμοποιεί ως εργαλείο, τόσο το ημερολογιακό όσο και το δοκιμακό του έργο και τα γράμματά του σε φίλους, που έχουν εκδοθεί. Ο λίγος χώρος που έχω στη διάθεσή μου, δεν μου επιτρέπει να δείξω στην εφαρμογή της αυτή την ανάγνωση, γι' αυτό περιορίζομαι σε μερικές γενικές αναφορές σε δυο συλλογές του:

Ο Σεφέρης δημοσίευσε την πρώτη του συλλογή, τη *Στροφή*, το Μάιο του 1931. Τα ποιήματα που περιέχει γράφτηκαν στα χρόνια 1924 - 1930. Τα χρόνια αυτά καλύπτουν και οι *Μέρες*, Α', 16 Φεβρουαρίου 1925 - 17 Αυγούστου 1931. Όσα καταγράφει σ' αυτόν τον πρώτο τόμο των ημερολογίων του, μαρτυρούν πως αυτό που κυριαρχούσε τα χρόνια αυτά στην ψυχή του και στη σκέψη του ήταν: το πάθος της έκφρασης, ένα πάθος πιο δυνατό κι απ' τον έρωτα, που τον έκανε, όπως γράφει ο ίδιος, να πληγώσει αστόχαστα τη γυναίκα που αγαπούσε⁸: ο έρωτας, σαν οδυνηρή βιολογική και ψυχική ανάγκη, σαν πικρή εμπειρία και σαν τυραννική νοσταλγία: η συνείδηση της φθοράς των αξιών της κοινωνίας και της ζωής στο σύγχρονο κόσμο: η δυσκολία του να προσαρμοστεί σ' αυτή τη φθορά, η μοναξιά, η οδυνηρή ενδοσκόπηση και η αναζήτηση εξόδου από την οδύνη της ενδοσκόπησης με την ποίηση.

6. Γ. Σεφέρης, *Μέρες*, Β' (24 Αυγούστου 1931 - 12 Φεβρουαρίου 1934), Ίκαρος, Αθήνα 1984, 54.

7. Σεφέρης, *Μέρες*, Ζ', ό.π., 17.

8. Για τη γυναίκα αυτή, για την οποία ο ποιητής μιλάει στο ημερολόγιό του, και μάλιστα σε σχέση με το πάθος του για την ποίηση, μιλάει και η αδερφή του Ιωάννα Τσάτσου στο βιβλίο της *Ο Αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, Εστία, Αθήνα 1973, 212: "... την άνοιξη του '23. συναντά την κοπέλα που θ' αγαπήσει, συναντά τον μεγάλον έρωτα. Θα ήθελε με όλη την ψυχή του να την παντρευτεί. Μα πώς; Φτωχός, κατεστραμένος φοιτητής, χωρίς κανένα δικό του πόρο, τι μπορούσε να της προσφέρει; Για έντεκα χρόνια τουλάχιστον, παρ' όλους τους χωρισμούς και τις σχέσεις του με άλλες γυναίκες, η Jacqueline - έτσι την έλεγαν - είναι η κυρίαρχη σκέψη του. Το μεγάλο μέρος της ερωτικής του ποίησης είναι για κείνην. Ο "Ερωτικός Λόγος" είναι η τραγωδία του μαζί της, το ρόδο της μοίρας, το σκοτεινό ανατρίχιασμα στη ρίζα, ο πόθος ο βαθύς σαν ίσκιος καρδιάς. Και η απαντοχή του στην πέτρα της υπομονής, θα καταλήξει στην ανελέητη λύση της εγκαρτέρησης. [...] Ο "Ερωτικός Λόγος" για να γραφεί, μια ψυχή έχει ακολουθήσει τη δραματική της πορεία προς τον έρωτικό θάνατο".



Ο έρωτας αποτελεί το πρώτο και κύριο θέμα της *Στροφής*: η κοινωνική φθορά το δεύτερο και η αναζήτηση της δικής του ποιητικής φωνή, το τρίτο.

Ο έρωτας, ή καλύτερα, το ψυχικό βίωμα ενός ερωτικού δεσμού που έχει διακοπεί από δυνάμεις υπέρτερες κι αναπόδραστες, αλλά ο απόηχός του, βαθύς κι οδυνηρός, κυριαρχεί στους σκοτεινούς θαλάμους της ψυχής, στα ανεξερεύνητα υποστρώματα της συνείδησης, είναι, όπως φαίνεται ιδιαίτερα στον *Ερωτικό Λόγο*, ένα εσωτερικό αισθηματικό δράμα που εξελίσσεται ολόκληρο στο χώρο της ψυχής, με πρωταγωνίστρια την ίδια και υποβολέα τη μνήμη. Οι περιπέτειές του χαράζουν μια πορεία της ερωτευμένης ψυχής, οδυνηρή, πολύπλοκη, κυκλική, αναπόδραστη, καθώς ανεβοκατεβαίνει από τις κορφές της πιο γλυκιάς έκστασης στα φαράγγια της πιο πικρής απογοήτευσης πάλι και πάλι, ώσπου να παραδεχτεί την απώλεια του αγαπημένου προσώπου και να γαληνέψει. Το τέρμα της πορείας και η λύση του δράματος είναι η φιλοσοφημένη παραδοχή του αναπόδραστου, η γαλήνια εγκαρτέρηση, το καταστάλαγμα της οδυνηρής εμπειρίας σ' ένα αίσθημα που πλουτίζει την ψυχή, σ' ένα στοχασμό που πλουτίζει το πνεύμα, σ' ένα βίωμα που ωριμάζει συναισθηματικά τον άνθρωπο. Τελικά η δημιουργική μετατροπή και η κρυστάλλωσή του σε τέχνη, με την οποία κατορθώνει την έξοδο απ' τον οδυνηρό λαβύρινθο της ενδοσκόπησης:

*Αυγάξει ξάφνου το άγαλμα. Μα τα κορμιά έχουν σβήσει
στη θάλασσα στον άνεμο στον ήλιο στη βροχή.
Έτσι γεννιούνται οι ομορφιές που μας χαρίζει η φύση
μα ποιός το ξέρει αν πέθανε στον κόσμο μια ψυχή.*

Ο τέταρτος τόμος των ημερολογίων του Σεφέρη, *Μέρες, Δ' 1 Γενάρη 1941 - 31 - Δεκέμβρη 1944*, καλύπτει τα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής ως την απελευθέρωση και τα Δεκεμβριανά, κι αποτελεί το πιο σημαντικό βοήθημα για να καταλάβουμε το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Β'* που περιλαμβάνει ποιήματα που γράφτηκαν από το Μάιο του 1941 ως τον Οκτώβριο του 1944. Την τραγωδία και το μεγαλείο αυτής της εποχής, ο Σεφέρης τα έζησε από μακριά, γιατί δεν ήταν στο μέτωπο, αλλά στην Αθήνα, και στην Κατοχή δεν ήταν στην Ελλάδα, αλλά στην Αφρική και στη Μέση Ανατολή. Αλλά από την άλλη μεριά τα έζησε από κοντά, γιατί, από τη θέση του Προϊσταμένου της Διευθύνσεως Τύπου και Πληροφοριών της Ελληνικής Κυβέρνησης, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στη Μέση Ανατολή, βρίσκεται σε άμεση επαφή με την ηγεσία της χώρας σε όλα τα ανώτερα επίπεδα του κρατικού μηχανισμού, καθώς και με τους ξένους διπλωματικούς παράγοντες, και πληροφορείται για όσα συμβαίνουν στην Ελλάδα, στη Μέση Ανατολή και στον κόσμο. Οι ημερολογιακές εγγραφές του, που φτάνουν τις 383 σελίδες, δίνουν μια ζοφερή εικόνα του αντιμαχόμενου κόσμου, και ιδιαίτερα του κόσμου που κυβερνούσε τότε, και που θέλησε και πέτυχε να κυβερνήσει την Ελλάδα και ύστερ' απ' τον πόλεμο.

Θαυμάζει, πρώτ' απ' όλα, το μεγαλείο της αντίστασης του ελληνικού λαού στην Αλβανία, στη Μακεδονία και στην Κατοχή, και το παραβάλλει διαρκώς με το πνεύμα του φόβου, της μικροπρέπειας, της συναλλαγής και της υποταγής που χαρακτήριζε την πολιτική και στρατιωτική ηγεσία του. Αισθάνεται αηδία για την αυτοεξόριστη Ελληνική Κυβέρνηση και τον κόσμο που την ακολουθεί στην Αφρική και στη Μέση Ανατολή:

Υπάρχει ένα είδος αυτοδηλητηριασμού που κουβαλάει μαζί του αυτό το συγκρότημα: θανατεροί ψίθυροι στους διαδρόμους, μακιαβελική σιωπή γεμάτη κακοήθη μικρόβια, μπηχτές στη ράχη καθώς προχωρείς ανύποπτος. Και η κατάσταση τραβάει και σέρνεται. Φύγαμε για να συνεχίσουμε τον πόλεμο, και ο καθένας δε σκέπτεται παρά τον εαυτό



του. [...] Αλλά οι κεφαλές, για όνομα του θεού, οι κεφαλές τους συλλογίζεσαι κι έχεις όρεξη για κλάματα. Τώρα έγινε ό,τι έγινε και τίποτε δεν μπορεί ν' αλλάξει όσο να λευτερωθεί ο τόπος. Η μόνη παρηγοριά είναι ότι, σαν φτάσουμε στο τέλος της μεγάλης περιπέτειας, όλοι ετούτοι θα έχουν σαρωθεί από εκείνους που ζούνε το σημερινό δράμα της σκλαβιάς. Εκείνους που, καθώς φαντάζομαι, θα είναι σε θέση να μιλήσουν τη λαλιά της Ελλάδας⁹

γράφει στο ημερολόγιό του στις 9 Ιουλίου του 1941.

Υπάρχει κάποια ελπίδα σ' αυτά τα τελευταία λόγια. Ο Σεφέρης δεν μπορούσε, τον Ιούλιο του 1941, να φανταστεί πως αυτό το συγκρότημα, που σε μια προηγούμενη εγγραφή του αποκαλεί «τέρας της αποκάλυψης»¹⁰, θα ξαναγύριζε στην Ελλάδα, και με τη βοήθεια, την προτροπή και το στρατό των Βρετανών συμμάχων θα τη βύθιζε στον πιο φριχτό εμφύλιο σπαραγμό για να «καρπωθεί το αίμα» του ηρωϊκού και βασανισμένου λαού της. Θα το καταλάβει τρία χρόνια αργότερα και στις 4 Οκτωβρίου του 1944, στο δρόμο της επιστροφής στην απελευθερωμένη πατρίδα, στο ιταλικό χωριουδάκι Cava dei Tirreni, κοντά στο Salerno, όπου η Κυβέρνηση της Εθνικής Ενότητας σταμάτησε, περιμένοντας την άδεια των Άγγλων για να συνεχίσει το ταξίδι της, γράφει στο ημερολόγιό του:

Όπως τα ρούχα που αφήνεις σε μια βαλίτσα από καιρό κλειστή μαζεύονται και μουδιάζουν, το καθένα με τις δικές του ζαρωματιές, ο ελληνισμός της Κάβας αποχτά έθιμα, σχηματίζει παρέες, χωρίζεται σε κοινωνικές τάξεις. Οι ικανοποιημένοι και οι ανικανοποίητοι, εκείνοι που έχουν αυτοκίνητο κι εκείνοι που δεν έχουν, οι ερωτοτροπούσες και οι μποβαρίζουσες, οι χαφιέδες και οι χαφιεδιζόμενοι. Το δράμα είναι αυτή η απογνωσμένη βεβαιότητα πως δεν μπορεί ν' αλλάξει τίποτε από δική σου βούληση. Είμαστε όλοι σαν ένα γκιουβέτσι που κλείσανε μέσα στο φούρνο· θα ψηθούμε, όπως θα ψηθούμε μαζί με την ντομάτα, την πατάτα, τ' αλάτι και το πιπέρι, και θα μας σερβίρουν όπως θα μας σερβίρουν¹¹.

Την άλλη μέρα, 5 Οκτωβρίου '44, όπως μας πληροφορεί, αρχίζει να γράφει το πιο σημαντικό ποίημα του Ημερολογίου Καταστρώματος, Β', τον «Τελευταίο Σταθμό», όπου, καθώς γράφει ο Στρατής Τσίρκας, σαν "Τερεσίας ή Απολλώνιος από τα Τύανα; "είδε" το μεταπελευθερωτικό δράμα της Ελλάδας αγχοτικά οραματισμένο":¹²

Ερχόμαστε απ' την Αραπιά, την Αίγυπτο την Παλαιστίνη
τη Συρία·
το κρατίδιο
της Κομμαγηνής πού 'σβησε σαν το μικρό λυχνάρι
πολλές φορές γυρίζει στο μυαλό μας,
και πολιτείες μεγάλες που έζησαν χιλιάδες χρόνια
κι έπειτα απόμειναν τόπος βοσκής για τις γκαμούζες
χωράφια για ζαχαροκάλαμα και καλαμπόκια.

9. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ'*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, 118-119.

10. Σεφέρης, *Μέρες Δ'*, ό.π., 104.

11. Σεφέρης, *Μέρες Δ'*, ό.π., 363.

12. Στρατής Τσίρκας, «Μια άποψη για το Ημερολόγιο Καταστρώματος, β'», *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό Αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, Αθήνα 1961, 247.



Ερχόμαστε απ' την άμμο της έρημος απ' τις θάλασσες του
 Πρωτέα,
 ψυχές μαραγκιασμένες από δημόσιες αμαρτίες,
 καθένας κι ένα αξίωμα σαν το πουλί μές στο κλουβί του.
 Το βροχερό φθινόπωρο σ' αυτή τη γούβα
 κακοφορομίζει την πληγή του καθενός μας
 ή αυτό που θά'λεγες αλλιώς, νέμεση μοίρα
 ή μοναχά κακές συνήθειες, δόλο και απάτη,
 ή ακόμη ιδιοτέλεια να καρπωθείς το αίμα των άλλων.

.....
 Πάλι τα ίδια και τα ίδια, θα μου πεις, φίλε.
 Όμως τη σκέψη του πρόσφυγα τη σκέψη του αιχμάλωτου
 τη σκέψη
 του ανθρώπου σαν κατάντησε κι αυτός πραιμάτεια
 δοκίμασε να την αλλάξεις, δεν μπορείς.

.....
 Όμως ο τόπος που τον πελεκούν και που τον καίνε σαν
 το πεύκο και τον βλέπεις
 είτε στο σκοτεινό βαγόνι, χωρίς νερό, σπασμένα τζάμια,
 νύχτες και νύχτες
 είτε στο πυρωμένο πλοίο που θα βουλιάξει καθώς το δείχνουν
 οι στατιστικές,
 ετούτα ρίζωσαν μες στο μυαλό και δεν αλλάζουν

.....
 Κι ά σου μιλώ με παραμύθια και παραβολές
 είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα, κι η φρίκη
 δεν κουβεντιάζεται γιατί είναι ζωντανή
 γιατί είναι αμίλητη και προχωράει
 στάζει τη μέρα, στάζει στον ύπνο
 μνησιπήμων πόνος.

Τα προαισθήματα που εξέφρασε ο Σεφέρης στον «Τελευταίο Σταθμό» αποδείχτηκαν γρήγορα τραγικές πραγματικότητες. Γυρίζοντας στην Ελλάδα με την Κυβέρνηση της Εθνικής Ενότητας, δεν αργούν να ξεσπάσουν τα Δεκεμβριανά. Στις 6 Δεκέμβρη του 1944 σημειώνει στο ημερολόγιό του:

Μαύρη μέρα. Από την αυγή ο αλληλοσπαραγμός. Τα προαισθηματά μου και οι βραχνάδες βγαίνουν αληθινά¹³.

13. Σεφέρης, *Μέρες, Δ'*, ό.π., 371.



Όλη την τραγωδία που ξετυλίγεται γύρω του την παρακολουθεί άγρυπνος από το παράθυρο του γραφείου του, πίσω απ' τα κλειστά παντζούρια και σημειώνει στο ημερολόγιό του περιστατικά που βλέπει στους δρόμους γύρω από το σπίτι, ή τις αντιδράσεις και τις σκέψεις του. Έτσι, στις 18 Δεκέμβρη σημειώνει:

Η τραγωδία σήμερα είναι που κανείς δεν έχει σαφή συνείδηση των διεθνών δεδομένων της κρίσης που περνά ο τόπος. Αγγλική πολιτική και Ρωσική πολιτική. Οι φόβοι που δεν έπαψα να λέω στο Κάιρο, ως το σημείο να παρέξηγηθώ, γίνονται τώρα απειλές τρομαχτικά παρούσες¹⁴. Τρεις μέρες αργότερα, προσθέτει: "Η Ελλάδα, αλίμονο η Ελλάδα: Ένα σταυρωμένο κορμί κι όλοι το καρφώνουν, λυσσασμένοι¹⁵.

14. Σεφέρης, *Μέρες*, Δ', ό.π., 378.

15. Σεφέρης, *Μέρες*, Δ', ό.π., 379.



ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ

ΠΡΟΣ ΜΙΑΝ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΥΡΙΣΚΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟΥ
(ΜΕ ΒΑΣΗ ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ)*

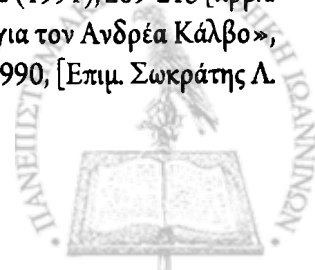
Η ενασχόληση με τον Ανδρέα Κάλβο δεν είναι εύκολη υπόθεση. Δύσκολα τον βαριέται κανείς και με μεγαλύτερη δυσκολία τον εγκαταλείπει. Αυτό μπορεί εύκολα να επαληθευθεί με πλήθος παραδειγμάτων από τον χώρο της νεοελληνικής κριτικής, στο διάστημα είκοσι περίπου δεκαετιών, αφού δεν είναι λίγοι εκείνοι που ασχολήθηκαν συστηματικά (και διά βίου) μαζί του. Η αντοχή, άλλωστε, του έργου του στον χρόνο δεν πιστοποιείται μόνο από τις αλληπάλληλες εκδόσεις, μεταφράσεις και ανθολογήσεις των ωδών του, αλλά και από τις πολυάριθμες μελέτες που σχετίζονται με αυτόν, τις διαδοχικές μελοποιήσεις ποιημάτων του, τις καλλιτεχνικές συνθέσεις που εμπνέονται από την ποίησή του και την επίδραση που άμεσα ή έμμεσα έχει ασκήσει σε ουκ ολίγους ομοτέχνους του¹.

Οι περισσότεροι πιστεύουν ότι είναι η ιδιοτυπία της ποιητικής φωνής του που κάνει τους ενασχολούμενους με αυτόν να τον αγαπούν με πάθος και πολλές φορές να αφιερώνουν πολύ χρόνο και κόπο στη μελέτη του. Η πορεία της πρόσληψης του έργου του², μάλιστα, καταδεικνύει με ενάργεια το αληθές της προαναφερ-

* Επεξεργασμένη μορφή ανακοίνωσης στο συνέδριο «Πηγές Επτανησιακής Φιλολογίας (1500-1940)». 'Αγνωστα έργα - Φιλολογικά αρχεία - Φιλολογικές αρχειακές συλλογές - Χειρόγραφα. Μνήμη Γιώργου Γ. Αλισανδράτου», το οποίο πραγματοποιήθηκε από την Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών και το Πανεπιστήμιο Πατρών, στο Αργοστόλι και στο Ληξούρι, από τις 28 έως τις 30 Οκτωβρίου 2006.

1. Βλ. σχετικά, Γιώργος Ανδρειωμένος, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Κάλβου (1818-1988)*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1993 και του ίδιου, «Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά». *Συνοπτικό χρονολόγιο, αναλυτική εργογραφία και επιλεγμένη βιβλιογραφία Ανδρέα Κάλβου*, Ergo, Αθήνα 2007.

2. Βλ. συναφώς τις δύο αυτοτελείς εργασίες του γράφοντος: George Andreiomenos, *The Reception of Kalvos by Modern Greek Criticism: An Account of the Bibliography (1818-1960)*, PhD thesis, I, The University of Birmingham, Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies 1991, ix+457 & II, xii+403 και *The Reception of Kalvos by Modern Greek Criticism (1818-1889). Published on the occasion of the bi-centenary of Andreas Kalvos's birth*, Periplous, Athens 1992, καθώς και τις μελέτες του ίδιου: «The Politics of Reception: Kalvos and the Greek Left», *Balkan Studies* 31,2 (1990), 239-257. «The Reception of Kalvos by Modern Greek Criticism: Some Introductory Remarks», *Balkan Studies* 32,2 (1991), 209-215 [πρβλ. *Τετράμηνα* 46/47 (1991), 3099-3105]. «Στη βαριά σκιά του Σολωμού: Οι Επτανήσιοι λόγιοι για τον Ανδρέα Κάλβο», *Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης: Διονυσίος Σολωμός, Πανεπιστήμιο Πατρών 6-8 Ιουλίου 1990*, [Επιμ. Σωκράτης Λ.



θείσας θέσης. Ωστόσο, κάποια στιγμή θα πρέπει να αναδειχθεί και «ο άλλος Κάλβος», με τη θαυμαστή πολυμέρεια των ενδιαφερόντων, τα οποία κινούνται από τη θεολογία και τα μαθηματικά ίσαμε τη φιλοσοφία και τη δημοσιογραφία ή από τη λογοτεχνική κριτική και τη γραμματική διδασκαλία έως τη μετάφραση και τη φιλολογική μελέτη. Με τον τρόπο αυτό, θα φανεί καλύτερα η συνολική συμβολή του στα νεοελληνικά γράμματα και θα σκιαγραφηθεί η πορεία της ζωής και του έργου του σε πιο στέρεες βάσεις³. Για τούτο και είναι καλοδεχούμενες πρόσφατες συστηματικές εργασίες που εστιάζουν στις φιλοσοφικές παραδόσεις του στην Ιόνιο Ακαδημία⁴ ή μελετούν το ύφος του συνολικά και εξελικτικά, από τις πρώτες του επιστολές έως τις τελευταίες του μεταφραστικές απόπειρες στην ελληνική, καταδεικνύοντας το εύρος των γνώσεών του και την ουσιαστική ελληνομάθειά του⁵.

Ένα από τα σημαντικότερα εμπόδια στην ανάδειξη της πολυσύνθετης φυσιογνωμίας του Ζακυνθινού βάρδου είναι η έλλειψη μιας συγκεντρωτικής έκδοσης όλων όσα αυτός έγραψε, παρά το ότι το σχετικό ζήτημα είχε ξεκάθαρα θέσει ο Γιώργος Σεφέρης από το 1942: Έγραφε ο νομπελίστας ποιητής: «Το πρώτο είναι μια έκδοση πλήρης των όσων έγραψε ο Κάλβος. Φυσικά εκείνο που μας ενδιαφέρει πριν απ' όλα είναι οι Ωδές. Αλλά ο Κάλβος έγραψε και γράμματα και έργα στα ιταλικά, και άρθρα στις εφημερίδες της Κέρκυρας, ίσως και

Σκαρτοής], Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1992, 234-247 [πρβλ. *Πόρφυρας* 56 (1991) 151-158]. «Η πρόσληψη της ποίησης του Κάλβου: Η κριτική ματιά των Ελλήνων υπερρεαλιστών», *Δελτίο της Οργανωτικής Επιτροπής για το Έτος Κάλβου* 10 (1992) 317-334 [ισπανική μετάφραση του μελετήματος, από τον καθηγητή Miguel Castillo Didier, δημοσιεύθηκε με τον τίτλο: «La recepción de la poesía de Kalvos: La mirada crítica de los surrealistas griegos», *Bizantion Nea Hellas* 11/12 (1991-1992) 51-64]. «Η ποίηση της Αρετής και η Πολιτεία των Γραμμάτων: Οι Καλβικές Σπουδές στην προοπτική του χρόνου», *Εμβόλιμον* 20 (Χειμώνας 1993- Άνοιξη 1994) 53-59 [πρβλ. *Άνθρωπος* 13 (1991-1997) 466-475 και *Ανδρέας Κάλβος 1792-1992*, Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών, Β' Συνέδριο, Πρακτικά, Πνευματικό Κέντρο, Ζάκυνθος 24-27 Σεπτεμβρίου 1992, Αθήνα 1998, 91-98]. «Greek national poets and academic critics (1926-1960)», *ΕΕΦΣΠΑ*, ΛΔ' (2002-2003) 397-405 [πρβλ. *Πόρφυρας* 64/65 (1993) 338-347 και Πρακτικά Δωδέκατου Συμποσίου Ποίησης: *Ανδρέας Κάλβος*. Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλίου 1992, [Επιμ. Σωκράτης Λ' Σκαρτοής, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα, 1994, 120-136]. «Η λογοτεχνική κριτική της Αριστεράς και ο Ανδρέας Κάλβος: Η περίπτωση του Κ. Πορφύρη», *Επτανησιακά Φύλλα*, ΚΕ' 1-2 (' Άνοιξη-Καλοκαίρι 2005) 91-109.

3. Βλ. την προβληματική που αναπτύσσεται στο άρθρο του Γιώργου Ανδρειωμένου, «Ο Ανδρέας Κάλβος ως άνθρωπος των γραμμάτων», *Τετράμηνα* 51-52 (1994) 3727-3736 [πρβλ. «Νέα Εφημερίδα», Κέρκυρα, 26 Νοεμβρίου 1998, 5· 27 Νοεμβρίου 1998, 5· 28 Νοεμβρίου 1998, 5· 1 Δεκεμβρίου 1998, 5].

4. Βλ. τον τόμο: *Ανδρέα Κάλβου, Μαθήματα Φιλοσοφίας. Πανεπιστημιακές παραδόσεις στην Ιόνιο Ακαδημία, Κέρκυρα 1840-41*. Πρώτη έκδοση από τις σημειώσεις του ιεροσπουδαστού (Θεοκλήτου) Θεμιστοκλέους Αλιπράντη με ερμηνευτική εισαγωγή υπό Παναγή Δ. Αλιπράντη, [Επιμ. Λίνου Γ. Μπενάκη- Προλεγ. Ευαγγέλου Α. Μουτσοπούλου, Αθήνα 2002 Ακαδημία Αθηνών. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας. [Πρβλ. Παναγής Αλιπράντης, *Η Φιλοσοφία στην Ιόνιο Ακαδημία (1824-1864): Τα «Μαθήματα Φιλοσοφίας του Ανδρέα Κάλβου (1840-1841)»*. Τόμος πρώτος. - Σημειώσεις του ιεροσπουδαστή Θεμιστοκλή (Θεοκλήτου) Αλιπράντη, των «Μαθημάτων Φιλοσοφίας» του Ανδρέα Κάλβου, που παραδόθηκαν στην Ιόνιο Ακαδημία το 1840-41, Τόμος δεύτερος (παράρτημα), Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 1996].

5. Βλ. Χρυσούλα Καραντζή, *Η αξιοποίηση της γλωσσικής πολυτυπίας στη δημιουργία του ύφους. Το παράδειγμα του Ανδρέα Κάλβου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2000 [υποβλήθηκε σε μια πρώτη μορφή ως διδακτορική διατριβή στον Τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1999 (σε δύο τόμους)].



αλλού. Όλα αυτά πρέπει να μαζευτούν, να ταχτοποιηθούν και να τυπωθούν σ' ένα σώμα. Τα ελληνικά με την ορθογραφία και τη στίξη του Κάλβου· τα ξενόγλωσσα στο πρωτότυπο με ελληνική μετάφραση, όσο γίνεται πιο πιστή, και κυρίως, όχι ποιητική. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι να έχουμε τον Κάλβο όσο το δυνατό πιο απόφιο και χωρίς την παρεμβολή της ιδιοσυγκρασίας τρίτων. Ύστερα από μια τέτοια εργασία, αν υπάρχουν σημαντικά ξενόγλωσσα ποιήματα, θα προσφέρει βέβαια υπηρεσία ο ποιητής που θα τους δώσει μια ελληνική φωνή. Αλλά η δουλειά που δε δέχεται αναβολή είναι η πρώτη και θα πρέπει να γίνει κάποτε το ταχύτερο», κατέληγε σχετικά⁶. Δεδομένου ότι στα τελευταία εξήντα πέντε (και πλέον) έτη πολλά νέα κείμενα του ποιητή της Αρετής έχουν επισημανθεί από τους ειδικούς μελετητές, καταλαβαίνει κανείς πόσο επιτακτικές ηχούν οι προαναφερθείσες απόψεις του Σεφέρη, παρά το γεγονός πως, στα χρόνια που μεσολάβησαν, υπήρξαν αρκετές συστηματικές απόπειρες έκδοσης κυρίως των ελληνόγλωσσων ωδών του⁷, των ιταλικών έργων του⁸ και μέρους από την αλληλογραφία του⁹.

Το αίτημα για συνολική και έγκυρη έκδοση των καλβικών ευρισκομένων, βέβαια, δεν είναι εύκολο να ικανοποιηθεί, από τη στιγμή που τα ποικίλα δημοσιεύματά του είναι δυσεύρετα και εγκατεσπαρμένα σε πλήθος εντύπων τα οποία απόκεινται σε διάφορες βιβλιοθήκες της Ελλάδας και του εξωτερικού¹⁰. Το ίδιο συμβαίνει και με τα αυτόγραφα του που επίσης βρίσκονται σε ποικίλα αρχεία της ημεδαπής και της αλλο-

6. Γιώργος Σεφέρης, «Πρόλογος», *Κάλβου: Η Λύρα*. Με πρόλογο Γιώργου Σεφέρη, Εκδόσεις Νεοαλεξανδρινών, Αλεξάνδρεια 1942, 9-54 [βλ., μεταξύ άλλων, και Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Τυπογραφείο Α. Γιούλη, Κάιρο, 1944, 38-69 και του ιδίου, *Δοκιμές, Α'*, (1936-1947), *Ίκαρος*, Αθήνα 3 1974, 179-210, 488-492· πρβλ. και περ. *Νέα Εστία*, έτος ΛΔ', 68 (Σεπτέμβριος 1960) 206-217].

7. Με σημαντικότερες, ενδεχομένως, τις ακόλουθες: Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Κάλβου: Ωδαί μετά της πρώτης γαλλικής μεταφράσεως υπό St. Julien και Pauthier de Censay*, Σπουδαστήριο Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, 33, Αθήναι 1962· Μ. Γ. Μερακλής, *Ανδρέα Κάλβου Ωδαί (1-20). Ερμηνευτική έκδοση*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολιάρου & Σίας Α.Ε., Αθήνα 1965, (άλλες εκδόσεις στα 1976 και 1994 από τον ίδιο εκδοτικό οίκο)· *Ανδρέα Κάλβου, Ωδαί*. [Κριτ. έκδ. Filippo Maria Pontani-εισαγ. Κ. Θ. Δημαράς - Γλωσσάριο Anna Gentilini], *Ίκαρος*, Αθήνα 1970 (άλλη έκδοση *Ίκαρος*, Αθήνα 1988)· Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί*, [στη σειρά: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Γενική εποπτεία: Απόστολος Σαχίνης, Φιλολογ. επιμ. Στέφανος Διαλησιμάς], *Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη*, Αθήνα 1988· Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί. Η Λύρα - Λυρικά. Απόσπασμα άτιτλου ποιήματος*, [Φιλολογ. επιμ. Γιάννης Δάλλας], *Ωκεανίδα* Αθήνα 1997 [Οι Επτανήσιοι - 5. Διεύθυνση σειράς: Γιάννης Δάλλας].

8. Ξεχωρίζουν οι ακόλουθες συγκεντρωτικές εκδόσεις ιταλικών έργων του Κάλβου: Andrea Calbo, *Opere italiane [...]* A cura del prof. Giorgio Zoras [...], Istituto per l'Europa Orientale, Roma, MCMXXXVIII - XVI· Mario Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano [...]*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1960.

9. Επισημαίνονται οι εξής τόμοι που περιέχουν σημαντικό αριθμό επιστολών του Ανδρέα Κάλβου: Mario Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου (Επιστολές 1813-1820)*, *Ελληνικά* 15 (Περιοδικόν σύγγραμμα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών - Παράρτημα), Θεσσαλονίκη 1963· Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, *Νεότερα Καλβικά*, Περίπλους, Αθήνα 1999.

10. Θα πρέπει να γίνει ενδελεχής έρευνα σε βιβλιοθήκες πρωτίστως της Βρετανίας και της Ιταλίας, καθώς και της Ελλάδας (κυρίως της Αθήνας και της Κέρκυρας), προκειμένου να εντοπιστούν σπάνιες καλβικές δημοσιεύσεις, οι οποίες έχουν πραγματοποιηθεί αυτοτελώς ή σε περιοδικά και εφημερίδες της εποχής του. Εντελώς πρόσφατα, το Μουσείο Μπενάκη ανέλαβε την πρωτοβουλία να προβεί σε συγκεντρωτική έκδοση των ευρισκομένων του Κάλβου, με τη συνδρομή πλειάδας ειδικευμένων καλβιστών· δεν μπορεί κανείς παρά να ευχηθεί ολόψυχα να υλοποιηθεί μια τέτοια απόπειρα, από τη στιγμή που το εν λόγω Ίδρυμα διαθέτει τους απαραίτητους πόρους και το κατάλληλο ερευνητικό δυναμικό.



δαπής¹¹. Μια φιλολογικά αποκαταστημένη έκδοση των έργων του Ζακυνθινού βάρδου δεν μπορεί να λάβει υπόψιν της μόνο τις κατά καιρούς δημοσιεύσεις των γραπτών του· ο επιμελητής της οφείλει να συσχετίσει κριτικά μεταξύ τους τις κυριότερες από αυτές και να αντιπαραβάλει το εκδεδομένο κείμενο με εκείνο των καλβικών χειρογράφων – με την προϋπόθεση ότι αυτά σώζονται. Και τούτο γιατί αρκετές είναι οι περιπτώσεις κατά τις οποίες διαπιστώνονται ανακολουθίες, παραλείψεις, λανθασμένες αναγνώσεις και αναίτιες επεμβάσεις από την πλευρά των εκάστοτε εκδοτών, με αποτέλεσμα να μην αποδίδεται πάντοτε ανόθευτη η βούληση του δημιουργού. Αρκεί, για παράδειγμα, να παραβάλει κανείς το τυπωμένο κείμενο κάποιων επιστολών του με το αντίστοιχο χειρόγραφο, για να διαπιστώσει του λόγου το αληθές.

Ωστόσο, έως ότου ετοιμαστεί η έντυπη και φιλολογικά αποκαταστημένη έκδοση των καλβικών ευρισκομένων, την οποία επιχείρησε να πραγματοποιήσει και ο αείμνηστος Γεώργιος Θ. Ζώρας πριν από μια τεσσαρακονταετία¹², θα μπορούσε να υλοποιηθεί μια πρώτη συγκεντρωτική δημοσίευσή τους σε ηλεκτρονική μορφή, με βάση τις πρώτες δημοσιεύσεις και τις πλέον έγκυρες εκδόσεις των γραπτών του Κάλβου. Η κατάταξη των κειμένων σε μια τέτοια έκδοση καλό θα ήταν να γίνει με βάση τη γλώσσα γραφής τους (ελληνική, ιταλική, αγγλική και γαλλική) αλλά και το κειμενικό είδος εντός της κάθε γλώσσας (ποίηση - θέατρο, δοκίμια - άρθρα - μελετήματα, μεταφράσεις και αλληλογραφία), ενώ σε κάθε κατηγορία η σειρά δημοσίευσης των έργων θα ήταν δυνατό να γίνει κατά χρονολογική τάξη, ώστε να δίνεται διαχρονικά η δημιουργική πορεία του Κάλβου σε κάθε γλώσσα και είδος που χρησιμοποιήσε, από τα πρώτα στάδια γραφής του ίσαμε την τελική του ωρίμανση¹³.

Με τον τρόπο αυτό θα μπορούσε να προετοιμαστεί καλύτερα και η έκδοση των καλβικών απάντων σε έντυπη μορφή, αφού θα υπήρχε η δυνατότητα γρήγορης και εύκολης αναζήτησης λέξεων-κλειδιών ή γραμματικοσυντακτικών σχημάτων, η οποία θα διευκόλυνε τις τελικές επιλογές της οριστικής έκδοσης. Άλλωστε, η συναφής εμπειρία έχει δείξει ότι η ηλεκτρονική έκδοση των παπαδιαμαντικών απάντων του Νίκου Τριανταφυλλόπουλου αποτελεί έναν πρώτης τάξεως οδηγό για μια νέα, εγκυρότερη και οριστικότερη, δημοσίευσή τους από τον ίδιο, αφού έχει πλέον τη δυνατότητα να ελέγξει κριτικά προγενέστερες αναγνώσεις λέξεων ή φράσεων μέσα σε πληρέστερα και αντικειμενικότερα συμφραζόμενα. Χώρια που η ηλεκτρονική έκδοση των έργων του Κάλβου μπορεί να υλοποιηθεί γρηγορότερα και οικονομικότερα από ό,τι η έντυπη, ενώ είναι δυνατόν να εμπλουτιστεί με εκτενή συμπληρωματικά δεδομένα, όπως μεταφράσεις των έργων του, εικόνες που σχετίζονται με τη ζωή και τη δράση του, ηχογραφημένες αναγνώσεις και μελοποιήσεις των ωδών του ή χρονολόγιο, βιβλιογραφία και ενδεικτικό ανθολόγιο με κρίσεις περί του ποιητή. Και όλα αυτά σε ένα μικρό CD, το οποίο θα παρέχει στους ερευνητές τη δυνατότητα για λεξιλογικές αναζητήσεις, από τις απλούστερες έως τις πιο σύνθετες.

11. Βλ. τον συναφή κατάλογο που παρατίθεται στο βιβλίο του Λεύκιου Ζαφειρίου, *Ο βίος και το έργο του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869)*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, 161-162.

12. Βλ. σχετικά, Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Τα Άπαντα του Κάλβου: Μια ατελέσφορη πρωτοβουλία της Ακαδημίας», *Πρακτικά Δωδέκατου Συμποσίου Ποίησης Ανδρέας Κάλβος*, ό.π., 137-145.

13. Μια τέτοια κατάταξη ακολουθεί και η παράθεση της καλβικής εργογραφίας στο βιβλίο του Ανδρειωμένου, «*Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά*»..., ό.π.



Η έκδοση αυτή προετοιμάζεται από τον γράφοντα σε συνεργασία με το Ίδρυμα «Θησαυρός της Ελληνικής Γλώσσας», στο οποίο έχει παραδοθεί από τον προαναφερθέντα το σύνολο, σχεδόν, της καρβικής εργογραφίας. Παράλληλα, συγκροτήθηκε ένα συναφές, «προπαρασκευαστικής» φύσεως, εγχειρίδιο, το οποίο περιλαμβάνει συνοπτικό χρονολόγιο, αναλυτική εργογραφία (σύμφωνα με τη φιλοσοφία που αναλύθηκε πιο πάνω) και επιλεγμένη βιβλιογραφία για τον ποιητή της Αρετής, η οποία εκτείνεται χρονικά από το 1818 έως σήμερα, συμπυκνώνοντας το υλικό της εκδεδομένης *Βιβλιογραφίας Ανδρέα Κάλβου* (ΕΛΙΑ, Αθήνα 1993) και συμπληρώνοντάς το για τα έτη 1989-2006¹⁴.

Όπως διευκρινίστηκε πρωτύτερα, η ηλεκτρονική αυτή έκδοση θα αποτελέσει τη βάση για την οριστική φιλολογική έκδοση των έργων του Ανδρέα Κάλβου, η οποία, με τη σειρά της, καλό θα είναι να συνοδεύεται από μια αντίστοιχη ηλεκτρονική έκδοση που θα διευκολύνει πρωτίστως τους ερευνητές στις αναζητήσεις τους. Μόνο που ως τότε, για να υλοποιηθεί η προτεινόμενη εδώ έκδοση των καρβικών ευρισκομένων σε ηλεκτρονική μορφή, θα πρέπει να λυθούν μια σειρά από ιδιόζοντα τυποτεχνικής και εκδοτικής φύσεως προβλήματα που σχετίζονται από την αναγνώριση και ένταξη στον ίδιο γλωσσικό τύπο λέξεων οι οποίες απαντώνται σε διάφορες ορθογραφικές παραλλαγές έως την τυπογραφική επιλογή του Κάλβου να θέτει υποσημειώσεις σε υποσημειώσεις κάποιων κειμένων που μεταφράζει¹⁵. Δεν μένει παρά να βρεθεί ο χρόνος και οι κατάλληλες συνθήκες για να ολοκληρωθεί η όλη εργασία. Εδώ απλώς διατυπώθηκε, εν είδει πρόδρομης ανακοίνωσης, η πρόθεση του γράφοντα να την πραγματοποιήσει.

14. Βλ. πλέον, Ανδρειωμένος, «Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά»..., ό.π.

15. Βλ., π.χ., την τακτική που ακολουθήθηκε στην εντελώς πρόσφατη έκδοση: *Οι τελευταίες θρησκευτικές μεταφράσεις του Ανδρέα Κάλβου. i. Περί δογμάτων, διοικήσεως και ιερουργιών της Αγγλικής Εκκλησίας - ii. Ποία κατά τους αρχαίους η κυριαρχία του πάπα*, [Εισαγ. - έκδ. κειμένων Γιώργος Ανδρειωμένος - Επίμ. π. Γεώργιος Δ. Μεταλληνός], Παπαζήσης, Αθήνα 2008.



ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟΥ

(συνοπτική περιγραφή)

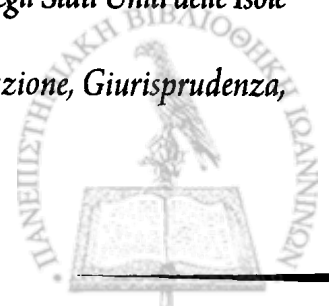
στην οποία θα μπορούσε να στηριχθεί η ηλεκτρονική έκδοση των ποικίλων γραπτών του

i. ΠΟΙΗΣΗ - ΘΕΑΤΡΟ

1. [*Ippia*] (1812-1813;).
2. [*Soliloqui*] (1812-1814;).
3. *Teramene* (1813).
4. «Ode agli Ionii» (1814).
5. *Le Danaidi* (1815, London MDCCCXVIII).
6. [Απόσπασμα ατίτλου ποιήματος].
7. Αυτόγραφο σχέδιο ποιήματος προς τον G. Naldi (1819;).
8. *Ελπίς Πατρίδος. Ωδή εν τη των νυν Ελλήνων διαλέκτω*, London: Samuel Bagster Α ΩΙΘ΄.
9. *Η Λύρα. Ωδαί Α. Κάλβου Ιωαννίδου του Ζακυνθίου*. [...] Εν Γενέβη: Εκ της τυπογραφίας Guile Fick αωκδ΄.
10. Κάλβου και Χρηστοπούλου, *Λυρικά μετά Γαλλικής μεταφράσεως*, Εν Παρισίοις: Εκ της τυπογραφίας Ρενουάρδου αωκστ΄.
11. Οχτώ στίχοι του Κάλβου στα ιταλικά, γραμμένοι σε λεύκωμα (1831).

ii. ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ - ΔΟΚΙΜΙΑ - ΜΕΛΕΤΕΣ

1. *Progetto di nuovi principj di Belle Lettere applicabili alle Belle Arti* (1812-1820).
2. *Apologia del suicidio* (1812-1820).
3. *Del sistema di Erasmo. Ricerche* (1812-1820).
4. [*Su Teofrasto e Korais*] (1812-1820).
5. *Italian Lessons in four parts*. [...] By Andrea Calbo, London: Printed for Alexander Black, Pall-Mall MDCCCXX.
6. [Εισαγωγή στο:] *Libro delle preghiere pubbliche e della amministrazione de' sacramenti* [...], pubblicato sotto la direzione e cura del sig. A. Calbo, Londra: Samuele Bagster [...] MDCCCXXI.
7. [*Modern Greek Grammar*, στον τόμο:] *A Harmonical Grammar of the principal Ancient and Modern Languages*, Part I. By the Rev. Frederick Nolan [...], London: Printed for Samuel Bagster [...] MDCCCXXII, 79-84.
8. *Remarks on a passage in Eusebius's Ecclesiastical History with translations in Modern Greek and Italian* (Communicated by M. Calvo to the Rev. F. Nolan L.L.D., F.R.S.L.), London [1819;].
9. C*, de Zante, «Italie. Littérature italienne. Il poeta di teatro. Le poëte de théâtre. Par F. Pananti», *Le Globe*, 2 (1825), 829-830.
10. C*, de Zante, «Littérature grecque moderne», *Le Globe*, 3 (1826), 199.
11. A. Kalvos, «Iles Ioniennes. – Corfou. – Climat. Population. Instruction publique. Université, lycée, bibliothèque, jardin botanique. École de dessin et de sculpture (Extrait d'une lettre du 17 février 1827)», *Revue Encyclopédique*, XXXIV (1827), 260-265.
12. A. Kalvo, «A G. Therianò Lettera congratulatoria di A. Calvo», *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, Κέρκυρα, 24 Marzo s.v. (5 Aprile s.n.) 1828 (Παράρτημα).
13. C.E.J., «Letteratura e Varietà. É. Clima di Kordofan», *Giornale di Legislazione, Giurisprudenza,*



Letteratura, Scienze e Varietà di utili conoscenze, 1 (1845), 34-36.

14. A.K., «Coltivazione della seta», *Giornale di Legislazione, Giurisprudenza, Letteratura, Scienze e Varietà di utili conoscenze*, 1 (1845), 59-63.

15. [Ανυπόγραφο εισαγωγικό σημείωμα στην αποσπασματική έκδοση] *Frammenti dell'Inno alle Grazie [του Ugo Foscolo]*, *Giornale di Legislazione, Giurisprudenza, Letteratura, Scienze e Varietà di utili conoscenze*, 2 (1846), 248.

16. «Επίκρισις Θεολογική», εφημ. *Πατρίς*, 29 Ιανουαρίου / 10 Φεβρουαρίου 1849.

iii. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

1. *Le Stagioni dell'Abate Meli Siciliano* tradotte da uno certo Didimo Laico [=Andrea Calbo], Firenze MDCCCXIV.

2. *Βιβλίον των Δημοσίων Προσευχών και της Υπηρεσίας των Μυστηρίων και άλλων Εκκλησιαστικών Θεσμών και Τελετών [...]*. Μεταφρασθέν εκ της Αγγλικής εις την κοινήν της Ελλάδος διάλεκτον υπό Α. Κάλβου Ιωαννίδου, London: Samuel Bagster [...] MDCCCXX.

3. Αναφορά περί της πτώσεως του Μεσολογγίου, γραμμένη από νεαρό Ζακυνθινό λόγιο και μεταφρασμένη στα γαλλικά από τον Ανδρέα Κάλβο για να δημοσιευτεί στο Παρισινό περιοδικό *Le Constitutionnel*, προσαρτημένη σε επιστολή προς τον Γάλλο Buchon (29.05.1826).

4. 'Ερευνα περί της φύσεως του διαφορικού υπολογισμού παρά του Δ.ρος Ιωάννου Καρανδηνού, Κεφαλλήνος, εφόρου της Ιονίου Ακαδημίας, δεκάνου της σχολής της Φιλοσοφίας και διδάκτορος του διαφορικού και ολοκληρωτικού υπολογισμού, Κερκύρα: Εν τη τυπογραφία της Διοικήσεως 1827. – *Recherches sur la nature du calcul différentiel par M.r le D.r J. Carandinò, de Céphalonie, éphore de l'Université Ionienne, doyen de la Faculté de Philosophie, et professeur de mathématique. Traduction du grec moderne par A. K.[alvos], Corcyre: De l'imprimerie du gouvernement MDCCCXXVII.*

5. *Περί Δογμάτων, Διοικήσεως και Ιεουργιών της Αγγλικής Εκκλησίας, ποιημάτιον Κοσίνου Επισκόπου Δυνέλμου [...]*. Εκδίδοντος Φριδερίκου Μερρίκου, Τ.Δ. Μετάφρασις εκ του Λατινικού παρά του Δ.[ιδάκτορος] Α. Κάλβου [...]. Δημοσιευθέν εν Οξονία παρά Παρκέρω. Εν Λονδίνω παρά Παρκέρω κατά το Στρανδ, αριθ. 377. Εν Νέω Εβροράκω παρά Δάνα και Συντρ. Εν Μελίτη παρά Μυίρω ΑΩ' ΝΣΤ'.

6. *Ποία κατά τους αρχαίους η κυριαρχία του Πάπα· υπό Αιδ. Ιακ. Μερρίκου [...]*. Μετάφρασις παρά του Δ.[ιδάκτορος] Α. Κάλβου [...]. Εν Λονδίνω ΑΩΞΑ' παρά Παρκέρω κατά το Στρανδ, αρ. 377 και εν Μελίτη παρά Μυίρω.

iv. ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

1. Επιστολή προς τον Ugo Foscolo (18.06.1814).

2. Επιστολή του Κάλβου(;) (21.09.1814).

3. Επιστολή του Κάλβου(;) (23.09.1814).

4. Επιστολή προς τον Ugo Foscolo (09.12.1815).

5. Επιστολή προς την Quirina Mocenni-Magiotti (27.12.1815).

6. Επιστολή προς τον Ugo Foscolo (17.05.1816).

7. Επιστολή προς την Quirina Mocenni-Magiotti (27.05.1816).

8. Επιστολή προς την Quirina Mocenni-Magiotti (12.06.1816).

9. Επιστολή προς την Quirina Mocenni-Magiotti (06.07.1816).

10. Ανυπόγραφο αυτόγραφο (19.09.1816).



11. Επιστολή προς την Quirina Mocenni-Magiotti (25.10.1816).
12. Αυτόγραφο σχέδιο επιστολής (ίσως προς τη S. F. Ridout) (1817;).
13. Αυτόγραφο, κολημμένο σε επιστολή της Quirina Mocenni-Magiotti (04.05.1817).
14. Σχέδιο επιστολής προς τη Miss Pearson (02.07.1817).
15. Επιστολή προς τον Sir Charles Monck (19.08.1817).
16. Αυτόγραφο σχέδιο επιστολής (09.09.1817).
17. Επιστολή προς τον Sir Charles Monck (10.12.1817).
18. Αυτόγραφο σχέδιο επιστολής προς τη S. F. Ridout (1818;).
19. Αυτόγραφο σχέδιο απάντησης του Κάλβου προς τον C. R. Pritchett (24.08.1818).
20. Αυτόγραφο απόσπασμα σχεδίου επιστολής (05.02.1819).
21. Αυτόγραφο σχέδιο επιστολής (07.04.1819).
22. Επιστολή προς τον λόρδο Guilford (16.08.1819).
23. Επιστολή προς τον λόρδο Guilford (21.11.1819).
24. Επιστολή προς τον λόρδο Guilford (30.11.1819).
25. Αυτόγραφο σχέδιο επιστολής προς τη Miss Chichester (οπωσδήποτε προ του 1820).
26. Ευχαριστήριο γράμμα 158 Ελλήνων προσφύγων της Γενεύης προς τους Ελβετούς φιλέλληνες (24.05.1824).
27. Επιστολή προς τον Ανδρέα Λουριώτη (03.03.1825).
28. Επιστολή προς τον λόρδο Guilford (07.04.1825).
29. Επιστολή προς τον Conte Foscardi (07.04.1825).
30. Επιστολή προς τον Ανδρέα Λουριώτη (22.08.1825).
31. Επιστολή προς τον monsieur Buchon (29.05.1826).
32. Επιστολή προς τον λόρδο Guilford (06.08.1827).
33. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (14.11.1836).
34. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (10.12.1836).
35. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (16.03.1837).
36. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (29.03.1837).
37. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (12.04.1837).
38. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (03.05.1837).
39. Παρατηρήσεις του Α. Κάλβου στα περιθώρια επιστολής του Γ. Θερειανού (15.05.1837).
40. Απόσπασμα επιστολής του Α. Κάλβου προς τη «Nobile Commissione alla Pubblica Istruzione» (12.05.1837).
41. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (15.05.1837).
42. Παρατηρήσεις του Α. Κάλβου στα περιθώρια επιστολής του Γ. Θερειανού (16.05.1837).
43. Επιστολή προς τον Γ. Θερειανό (17.05.1837).

v. ΒΕΒΑΙΩΣΕΙΣ

1. Βεβαίωση του Κάλβου για τον μαθητή του Ανδρέα Βλαντή (02.11.1837).
2. Βεβαίωση προς τον «Ελλογιμότατον Κύριον Διονύσιον Βέγιαν» (28.04.1841).

vi. ΑΙΤΗΣΗ

1. Αίτηση «A quanti governano Zante» (01.10.1813).



Ο ΡΟΪΔΗΣ ΩΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΚΡΙΤΙΚΟΣ

Το συγγραφικό έργο του Ροΐδη είναι έργο κριτικό. Τα κείμενά του – που συγχωνεύουν, σε σημαντικό βαθμό, διάφορα είδη λόγου – ακόμη και τα μυθοπλασιακά του πεζογραφήματα, άμεσο ή απώτερο σκοπό είχαν να κρίνουν την κοινωνία και τον πολιτισμό των ανθρώπων, γενικά, και των Ελλήνων, ειδικότερα. Ο Ροΐδης ήταν – για να χρησιμοποιήσω τον όρο της εποχής μας που αποδίδει πιστότερα τη συγγραφική φυσιογνωμία του – πολιτισμικός κριτικός, όμως με δύο ορατές διαφορές από τον σημερινό του ομόλογο: ασκούσε κριτική για τα φαινόμενα όχι μόνο της εποχής του αλλά και μιας ευρείας διαχρονίας που έφτανε ως την αρχαία εποχή· τα κριτικά του κείμενα, απ' όσο γνωρίζω, περιέχουν έναν βαθμό λογοτεχνικότητας (πραγματικής λογοτεχνικότητας) μεγαλύτερο απ' ό,τι τα κείμενα οποιουδήποτε άλλου σημερινού πολιτισμικού κριτικού.

Μέσα από αυτή την οπτική θα πρέπει να δούμε και τα κείμενα που δημοσίευσε για λογοτεχνικά θέματα. Το πρώτο χαρακτηριστικό τους είναι ότι σε σύγκριση με το σύνολο του γνωστού έργου του (170 περίπου, ποικίλης εκτάσεως, κείμενα) τα κείμενα αυτά είναι λίγα (μόλις φτάνουν τα 20): δύο κριτικές (1860, 1871) πριν από τη διαμάχη με τον Άγγελο Βλάχο (αναφερόμενες στον Πόθεν η κοινή λέξις “τραγουδώ”; του Σπ. Ζαμπελίου και στις κωμωδίες του Βλάχου), τα τρία κείμενα της διαμάχης (1877), η μελέτη για τον Βαλαωρίτη (1879), οι πρόλογοι στις *Ποιήσεις* του Δ. Κόκκου και στα διηγήματα του Κ. Βοσπορίτη (1890, 1899), η «Κρίσις Ρετσιναίου Διαγωνισμού» (1895), το «Αι γράφουσαι Ελληνίδες» (1896), τρεις βραχύτατες “γνώμες” για Έλληνες και οκτώ ολιγοσέλιδα κείμενα για ξένους συγγραφείς (Σαίξπηρ, Ρίχτερ, Σίλλερ, Ουγκώ, Μύργκερ, Πόε, Ντοστογιέφσκι). Το δεύτερο χαρακτηριστικό των κειμένων αυτών είναι ότι κατά μεγάλο (συχνά κατά το μεγαλύτερο) μέρος τους μιλούν λιγότερο για τη λογοτεχνία και περισσότερο για κάτι που μικρή σχέση έχει με τη λογοτεχνία. Ένα τρίτο χαρακτηριστικό τους είναι ότι, στον βαθμό που μιλούν για τη λογοτεχνία, η οπτική τους είναι θεωρητική περισσότερο παρά κριτική.

Αλλά και μέσα στις συντεταγμένες αυτού του τρίτου χαρακτηριστικού ο περί λογοτεχνίας λόγος του Ροΐδη έχει στραμμένη την προσοχή του περισσότερο στους εξωτερικούς παράγοντες του λογοτεχνικού φαινομένου και λιγότερο στις εσωτερικές, στις κειμενικές λειτουργίες του (ακόμη και οι αναφορές του στο γλωσσικό πρόβλημα, στον βαθμό που συνάπτονται με τη λογοτεχνία, εξωτερικής οπτικής είναι). Είναι φανερό ότι η λογοτεχνική κριτική ενδιέφερε τον Ροΐδη κυρίως στον βαθμό που θα μπορούσε να εικονογραφήσει την πολιτισμική κριτική του.

Από το κείμενο της εισήγησής του στον «Δραματικόν Αγώνα» του 1877 του «Παρνασσού», το οποίο προκάλεσε την κριτική διαμάχη με τον Βλάχο – που είναι περισσότερο θεωρητική διαμάχη – η λογοτεχνία

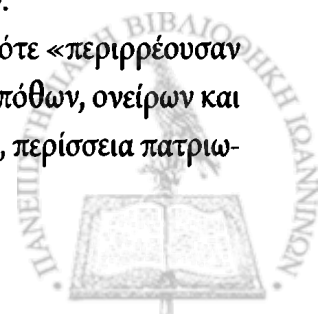


απουσιάζει, ίσως όχι τόσο γιατί κανένα από τα κρινόμενα έργα δεν ήταν άξιο να βραβευτεί, όσο γιατί αισθάνεται κανείς ότι ο Ροΐδης έγινε μέλος της κριτικής επιτροπής (για πρώτη φορά), επειδή ζητούσε ένα επίσημο βήμα για να διατυπώσει, με τον δικό του ιδιότυπο τρόπο, την προκλητική, θλιβερή για την ελληνική πραγματικότητα, πολιτισμική του διάγνωση. Η προκλητικότητα του κειμένου του, ωστόσο, δεν βρίσκεται στο περιεχόμενό του. Η διαπίστωση του Ροΐδη ότι τις τελευταίες δεκαετίες δεν παραγόταν στην Ελλάδα άξια λόγου ποίηση αποτελούσε διαδεδομένη γνώμη, ενώ η θεωρία της επίδρασης του περιβάλλοντος, με την οποία ο Ροΐδης εξηγούσε αυτή τη στειρότητα, ήταν κοινός θεωρητικός τόπος. «Λέγομεν μετά πεποιθήσεως ότι δεν έχουμε σήμερα λυρικήν ποίησιν εν Ελλάδι», έγραφε ο Θ. Ορφανίδης ένα χρόνο πριν, προσδιορίζοντας ως αίτια του φαινομένου την απομάκρυνση από την ηρωική εποχή της Επανάστασης και την «τροπήν αποκλειστικώς προς τας υλικάς ωφελείας, δι' ης το ανθρώπινον πνεύμα ταπεινείται», δηλαδή τα ίδια αίτια που προσδιορίζει και ο Ροΐδης.

Ο Ροΐδης, λοιπόν, δεν έλεγε κάτι το καινούργιο. Εκείνο που προκάλεσε την αντίδραση του Βλάχου, αλλά και όλων όσων συντάχτηκαν με αυτόν, θα πρέπει να ήταν ο – διαφορετικός από εκείνον του Ορφανίδη – υπεροπτικός τόνος της εισήγησής του, η αφ' υψηλού θεώρηση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, για την οποία άλλωστε δεν είχε, όπως είπαμε, δείξει ως τότε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τα επιχειρήματα του Βλάχου, του οποίου την ποιητική σημαντικότητα η εισήγηση αμφισβητούσε, ήταν τόσο ισχυρά, που ο Ροΐδης, ο οποίος ως εκείνη τη στιγμή αντιμετώπιζε κατώτερους του αντιπάλους, θα πρέπει να αισθάνθηκε ότι κλονιζόταν το πνευματικό κύρος που είχε οικοδομήσει με την *Πάπισσα Ιωάννα* και με τα υπόλοιπα κείμενά του. Έπρεπε να υπερασπιστεί τις θέσεις του όσο πιο πειστικά μπορούσε, και η υπεράσπιση αυτή δεν μπορούσε να κινείται χωρίς τον κίνδυνο της αντίφασης (τον οποίο τελικά δεν κατόρθωσε να αποφύγει), προς μια κατεύθυνση διαφορετική από εκείνη που είχε απερίσκεπτα ορίσει με την εισήγησή του (απερίσκεπτα για τη βαθύτερη αίσθησή του της λογοτεχνίας). Όσο κι αν αγωνιζόταν πάντοτε, όπως διαβεβαίωνε, να μεταβάλλει «δι' επιπόνου μετουσιώσεως πάσαν αφηρημένην ιδέαν εις εικόνα ψηλαφητήν», η ανάγκη να κυρώσει την επιπόλαιη, στη συγκεκριμένη περίπτωση, υπεροψία του δεν μπορούσε να ικανοποιηθεί με μια πραγματιστική ποιητική (στην οποία αρκετές οξυδερκέστατες, πριν και μετά τη διαμάχη, επιμέρους παρατηρήσεις του για λογοτεχνικά έργα δείχνουν ότι θα είχε οδηγηθεί, αν τον ενδιέφερε περισσότερο η λογοτεχνική κριτική), αλλά με μια γενικολογική και σχηματική θεωρία, που θα αποδείκνυε την εγκυρότητά της με όσο το δυνατόν λιγότερα συγκεκριμένα παραδείγματα.

Έτσι θα χρειαστούν πενήντα πέντε ολόκληρες σελίδες, με την επίκληση ενός πλήθους ξένων ονομάτων, θεωριών και απόψεων, και την τροποποίηση (ακόμη και με λαθροχειρίες) κάποιων θέσεών του, για να αναπτύξει (καλύτερα: για να διαμορφώσει) ο Ροΐδης – πριν φτάσει στην αναπόφευκτη πλέον γι' αυτόν ανάλυση της σύγχρονης ελληνικής ποίησης – την βραχύτατη στην εισήγησή του και γενικόλογη (γιατί είναι φανερό ότι ήταν ακόμη αδιαμόρφωτη) θεωρία του για την επίδραση του περιβάλλοντος στην τέχνη (έκανε έξι μήνες για να γράψει την απάντηση στον Βλάχο). Θεωρία που, και τώρα, εμφανιζόταν ελάχιστα λιγότερο γενικόλογη, όχι μόνο γιατί έδινε την έμφασή της στην ανάλυση του περιβάλλοντος περισσότερο παρά της ποίησης, αλλά και για την πτωχεία των επί του συγκεκριμένου ζητήματος αποδεικτικών της στοιχείων.

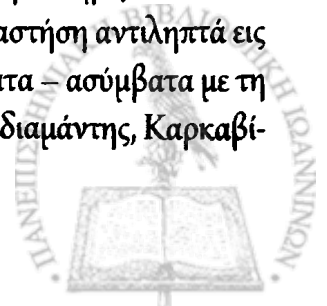
Για να δείξει την υπεροχή της παλαιότερης ποίησης, που οφειλόταν στην υπάρχουσα τότε «περιρρέουσαν ποιητικήν ατμοσφαίραν» – διότι κυριαρχούσε το «ιδανικόν»: η έκφραση των «μύχιων πόθων, ονείρων και εφέσεων της φυλής», δηλαδή των «πατριών ηθών» («ευσέβεια, αυταπάρνηση, λιτότητα, περίσσεια πατριω-



τισμού», αγώνας για ελευθερία) – ο Ροΐδης παραθέτει στίχους του Σολωμού, του Χριστόπουλου και του Βηλαρά, από τους οποίους, ωστόσο, μόνο του πρώτου μπορούν να υποστηρίξουν τη θεωρία του: οι στίχοι του Χριστόπουλου (συμποσιακοί) και του Βηλαρά (φιλοπαίγμονες) όχι μόνο είναι μέτριοι, αλλά και έχουν πολύ μεγαλύτερη συνάφεια με το πνεύμα της σύγχρονης του παρακμής, την οποία βλέπει και επικρίνει ο Ροΐδης, παρά με τα ηρωικά ήθη της εποχής τους. Ακόμη, ο Ροΐδης αναγκάζεται να παραδεχτεί ότι «υπάρχουσι και σήμερα οι δυνάμενοι να συγκριθώσι» προς τους τρεις παραπάνω ποιητές, ο Βαλαωρίτης και ο Αχ. Παράσχος, προσπαθώντας βέβαια να μετριάσει την αντιφατικότητα αυτής της παραδοχής με την υπογράμμιση των ελαττωμάτων τους (στον Χριστόπουλο και στον Βηλαρά δεν έβρισκε ψεγάδια). Αλλά και όποιος άλλος σύγχρονος ποιητής θα μπορούσε να επιδεινώσει τη θέση του Ροΐδη κατά την απάντησή του στον Βλάχο εκβάλλεται από τους άξιους λόγου ποιητές, προφανώς ως ασήμαντος, ή απουσιάζει (ο Δ. Παπαρρηγόπουλος, για τον οποίο το 1873 ο Ροΐδης εξέφραζε τη μεγάλη του εκτίμηση, συναναφέροντάς τον με τον Μπωντλαίρ με την επισήμανση ότι είναι «δύο ποιηταί ουχί αρκούντως τιμηθέντες»· ο Μαρκοράς, που είχε ήδη – το 1875 – δημοσιεύσει τον *Όρκο*).

Ότι ο Ροΐδης το 1877 δεν θα πρέπει να είχε ευρεία γνώση της νεοελληνικής λογοτεχνίας συνάγεται από το γεγονός ότι, όπως όλα δείχνουν, δεν γνώριζε ολόκληρο το έργο του Σολωμού. Οι αναφορές του στη σολωμική ποίηση περιορίζονται (ως το τέλος της ζωής του) στον *Υμνο* (τον οποίο θεωρεί το καλύτερο έργο του ποιητή), στο δημοσιευμένο το 1834 απόσπασμα του *Λάμπρου*, στο επίγραμμα για τα Ψαρά και στην ωδή για τον Μπάυρον. Είναι φανερό ότι δεν έχει διαβάσει τον Σολωμό της έκδοσης των *Ευρισκομένων* (1859· ως εκ τούτου ούτε και τα «Προλεγόμενα» του Πολυλά), διαφορετικά δεν θα παρέθετε στίχους του με ορθογραφική μορφή άλλη από εκείνη αυτής της έκδοσης (ενίοτε μάλιστα λανθασμένους), δεν θα παρέλειπε να αναφέρει κάποιο από τα μετά τον *Λάμπρο* μείζονα σολωμικά ποιήματα ή (ως το 1893) τον *Διάλογο* για τη γλώσσα, ούτε θα θεωρούσε σημαντικότερο κριτικό της ως το 1877 εποχής τον Κ. Ασώπιο. Αλλά ούτε και τις ωδές του Κάλβου αναφέρει ο Ροΐδης (τα *Λυρικά* είχαν επανεκδοθεί το 1864, στην Αθήνα), είτε γιατί δεν τις γνώριζε, είτε γιατί η γλώσσα τους ήταν ασύμφωνη με το θεωρητικό του σχήμα.

Η απάντηση του Βλάχου στην εισήγηση του 1877 υπήρξε καθοριστική για τη διαμόρφωση του προσώπου του Ροΐδη ως λογοτεχνικού κριτικού. Διότι όχι μόνο τον ανάγκασε να ασχοληθεί με τον λόγο περί λογοτεχνίας περισσότερο απ' ό,τι φαινόταν διατεθειμένος ως τότε, αλλά και – πράγμα παράδοξο εκ πρώτης όψεως – τον οδήγησε, όπως είπαμε, θετικιστή αυτόν, σε μια, παρά τα φαινόμενα περί του αντιθέτου, αντιθετικιστική θεωρία της λογοτεχνίας. Όλα σχεδόν τα περί λογοτεχνίας κείμενα του Ροΐδη μετά τη διαμάχη συνεχίζουν την ανταπάντησή του στην παρέμβαση του Βλάχου, που θα πρέπει να τον συντάραξε, και προσπαθούν να υπερασπιστούν τη θεωρία του του 1877 με αξιολογήσεις, αλλά και με αποσιωπήσεις έργων, οι οποίες προκαλούν απορία: Το 1890 (όταν ο Δροσίνης έχει δημοσιεύσει τους *Ιστούς αράχνης*, τους *Σταλακτίτες* και τα *Ειδύλλια*) θεωρεί τον Δ. Κόκκο «ως μάλλον των άλλων [ποιητών της γενιάς του 1880] καθιστώντα καταφανή την αντίθεσιν μεταξύ της πριν και της σήμερα ποιητικής σχολής»· τον Δεκέμβριο του 1898, όταν ο Παλαμάς έχει δώσει τα *μάτια της ψυχής μου*, τους *Ιάμβους* και *αναπαίστους* και τον *Τάφο* χαρακτηρίζει τον Σουρή ως τον «κάλλιον παντός άλλου εκ των ζώντων ποιητών», γιατί κατόρθωσε «να καταστήση αντιληπτά εις τον πολύν κόσμον όσα αισθάνεται»· πεζογράφος ο ίδιος, αδιαφορεί για τα σημαντικότερα – ασύμβατα με τη θεωρία του – που συμβαίνουν στη μετά το 1877 πεζογραφία (Βικέλας, Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης, Καρκαβί-



τσας κ.ά.), και ασχολείται μόνο με τον Κ. Βοσπορίτη (1899), υποβαθμίζοντας με συνοπτικότητα διαδικασία την υπόλοιπη πεζογραφία ως ηθογραφική (ο σχολιασμός του Ταξιδιού του Ψυχάρη, που περιέχει και μια φευγαλέα φιλοφρόνηση για την «αβρότητα του αισθήματός του», είναι μόνο γλωσσικός).

Ο χώρος δεν επιτρέπει να αναφερθούμε στη σημασία της διαμάχης Ροΐδη – Βλάχου για την πορεία της λογοτεχνικής κριτικής μας, τα ύδατα της οποίας τάραξε εκείνη την εποχή. Κρίνοντάς την μόνο μέσα στο στενότερο πλαίσιο μιας αξιολόγησης του έργου του Ροΐδη, θα λέγαμε ότι δεν το ωφέλησε· γιατί εξέτρεψε, όπως είπαμε, από τη φυσική του κλίση τον περί λογοτεχνίας λόγο του Ροΐδη, χρεώνοντάς τον με θέσεις και εκτιμήσεις κατώτερες της κριτικής του οξύνοιας. Η οποία οξύνοια ωστόσο, είναι αβέβαιο αν θα είχε εκδηλωθεί ενεργότερα, γιατί η λογοτεχνική κριτική δεν ήταν στις πρώτες του προτεραιότητες.



ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗ ΚΑΨΩΜΕΝΟΥ
ΓΙΑ ΤΟ ΧΑΜΕΝΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

Ο Ερατοσθένης Καψωμένος είναι διακεκριμένος επιστήμονας, καθηγητής της Νεοελληνικής Φιλολογίας με πλούσιο έργο. Είναι, όμως, και διανοούμενος, όχι κλειστού χώρου αλλά ανοιχτών πεδίων και οριζόντων, αυτοστρατευμένος στα ωραία και στα υψηλά της ζωής.

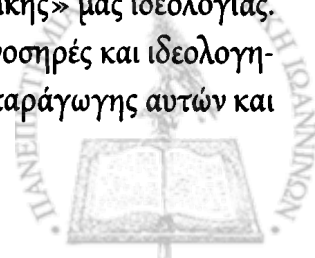
Οι δυο αυτές διαστάσεις είναι αλληλοπροσδιοριζόμενες. Η επιστήμη συνεισφέρει την πρώτη ύλη, που κατοχυρώνει την εγκυρότητα του στοχασμού του, ενός αναγωγικού ως προς την επιστημονική του βάση στοχασμού, κι η αξιακή – ιδεολογική βάση του διανοούμενου διαποτίζει και εμπνέει τις επιστημονικές αναζητήσεις του.

Φρονώ πως το σημαντικότερο στην περίπτωση του είναι ακριβώς αυτή η επιστημονική βάση στην οποία εδράζονται οι θεωρητικές αναγωγές και οι στοχαστικές αναζητήσεις του, κάτι που, ευκρινέστερα από όλο του το έργο, το διαπιστώνει κανείς στο βιβλίο του *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό* (Εκδόσεις Πατάκη), όπου, μέσα απ' την ερευνητική προσέγγιση και με ενιαία ερμηνευτικά κλειδιά, αναζητά στις δομές βάθους της Νεοελληνικής ποίησης τον πυρήνα των αξιών της πολιτιστικής μας παράδοσης και ζωής.

Θα αντιπαρέλθω τον πειρασμό της αναλυτικότερης αναφοράς στον τρόπο δουλειάς του, στη μεθοδολογία της έρευνάς του δηλαδή, όχι όμως και τον μεγαλύτερο πειρασμό της αναφοράς στον συγκεκριμένο καρπό της έρευνας και του στοχασμού του, έναν εξαιρετικό για την πνευματική και την πολιτιστική μας γενικότερα ζωή, θα πρόσθετα, ιδιαίτερα εξαιρετικό και για την πολιτική μας ζωή καρπό, σε μια εποχή όπου η πολιτική πολιτισμού στην προοπτική του 21^{ου} αιώνα, πολιτική πολιτισμού με ορίζοντα την Ευρώπη και τον κόσμο, είναι απ' τα στρατηγικότερα αιτήματα του τόπου μας.

Γιατί όμως εξαιρετικός καρπός και μάλιστα καρπός με πνευματική, πολιτιστική και ευρύτερα πολιτική σημασία και αξία; Για δυο λόγους: Ο πρώτος σχετίζεται με τη στόχευση και το χαρακτήρα αυτού του βιβλίου, με τις αγωνίες που το γέννησαν και στις οποίες απαντά σε αντιδιαστολή πάντοτε με τις στοχεύσεις της «εκσυγχρονιστικής» (νεοταξικής) διάνοησής μας, ο δεύτερος σχετίζεται με το περιεχόμενό του, μ' αυτό που αντικειμενικά συνεισφέρει και που αποτελεί το κρίσιμο κριτήριο της δικαίωσής του ή όχι.

α) Ως προς τον πρώτο λόγο: Έχουμε πληρώσει ακριβά τα προγονολατρικά, ελληνολατρικά και ελληνοχριστιανικά ιδεολογήματα, που επί δεκαετίες αποτέλεσαν βασικές διαστάσεις της «εθνικής» μας ιδεολογίας. Δεν μιλώ, προφανώς, για προγονικές, ελληνικές ή και χριστιανικές αξίες, αλλά για τις νοσηρές και ιδεολογηματικές ακρότητές τους, αδυσώπητα παγιδευτικές και επικίνδυνες ως συστατικά της παράγωγής αυτών και



εξίσου νοσηρής κυρίαρχης ιδεολογίας. Χωρίς όμως να τελειώσουμε με τις επιβιώσεις, αναβιώσεις και μεταμορφώσεις αυτού του φαινομένου, που σίγουρα δεν είναι πια κυρίαρχο στη μεταπολιτευτική Ελλάδα, αρχίσαμε να ταλαιπωρούμαστε και από διαμετρικώς αντίθετα ιδεολογήματα, που, υπό το πρόσχημα και το μανδύα ενός προοδευτικοφανούς «εκσυγχρονισμού» και «ευρωπαϊσμού», αποδομούν παν τι το ελληνικό ή το ενοχοποιούν ως αυτόχρονο εθνικιστικό, κρυπτοεθνικιστικό και τα παρόμοια.

Οι αναζητήσεις του Καψωμένου διαπερνούν το παγιδευτικό αυτό δίπολο και συνεισφέρουν στην κατάκτηση μιας λειτουργικής πολιτικής πολιτισμού, που θα αποτελέσει και τη βάση της συνολικότερης στρατηγικής του ελληνισμού στην τροχιά του 21^{ου} αιώνα στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του παγκοσμιοποιούμενου διεθνούς περιβάλλοντος. Στην πολύ σημαντική εισαγωγή του βιβλίου θα βρούμε και αυτά που δεν αφήνουν περιθώρια στους «νεο-εθνικόφρονες» του ultra εκσυγχρονισμού και του ultra ευρωπαϊσμού... να τον πετροβολήσουν. Αναφέρω ενδεικτικά λόγια του: «Το ζητούμενο του κοινού ευρωπαϊκού πολιτισμού μόνο ως πολυκενρικό σύστημα συστημάτων θα μπορούσε να βρει μια καθολική αποδοχή» ή «Η ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων αποτελεί στόχο άμεσης προτεραιότητας... για να κατοχυρωθεί η πολλαπλότητα... και να προκύψει αβίαστα η συνεκτική ιδέα ενός ευρωπαϊκού διαφωτισμού».

β) Περνώ στο δεύτερο λόγο, στο περιεχόμενο δηλαδή του βιβλίου, προτάσσοντας δυο αναγκαίες παρατηρήσεις, συνυφασμένες με τις μεθόδους και συνακόλουθα με το επιστημονικό ήθος της έρευνάς του.

Η πρώτη: Ο Καψωμένος δεν αναζητά δικαίωση μέσα απ' την έρευνά του κάποιων μεταφυσικών περί ελληνισμού μύθων και δοξασιών, ούτε και υποβάλλει, συνακόλουθα, τα στοιχεία της έρευνάς του στην προσαρμοστική δοκιμασία μιας εκπορευόμενης από τέτοιους μύθους και δοξασίες προκρούστειας λογικής. Αν δεν κάνω λάθος, παρ' ότι ανασαίνει κανείς αγωνία ελληνικότητας, κάτι που μόνο επίμεμπτο δεν είναι, λείπει απ' το βιβλίο του ακόμα κι ο επίμαχος αυτός όρος, που ως γνωστόν βρέθηκε στο επίκεντρο της πνευματικής αγωνίας της μεγάλης γενιάς του '30. Οι συμπερασματικές αναγωγές του είναι η αβίαστη προέκταση των ερευνητικών διαπιστώσεων, που κι αυτές προκύπτουν, όπως ήδη προείπαμε, μέσα από κοινά ερευνητικά και ερμηνευτικά κλειδιά. Κι αυτές οι συμπερασματικές αναγωγές είναι, όπως ο ίδιος σημειώνει, «κοσμοθεωρητικές και βιωματικές επιλογές που διαμορφώνουν τις συντεταγμένες μιας δεσποζούσας ποιητικής και πολιτισμικής παράδοσης». Είναι, θα πρόσθετα, θεμελιακές αξίες που, ως εσώτατος πυρήνας ενός λειτουργικού πολιτισμικού μοντέλου με βαθιές ρίζες στο παρελθόν, συνιστούν ορίζουσες μιας ανθεκτικής στο χρόνο πολιτισμικής σοφίας και φιλοσοφίας εξαιρετικά μάλιστα επίκαιρης, καθώς οι ορίζουσες του παγκοσμίως κυρίαρχου καταναλωτικού μοντέλου, ιδιαιτέρως αλλοτριωτικού για τον άνθρωπο και εχθρικού για τη φύση, κινούνται στον αντίποδά του.

Η δεύτερη: Σχετίζεται με το ερευνητικό του πεδίο, με τη χρυσοφόρο δηλαδή πηγή του ποιητικού μας λόγου (δημοτικό τραγούδι, μεταβυζαντινή ποίηση, Σολωμός, Κάλβος, Παλαμάς, Σικελιανός, Καβάφης, Σεφέρης, Ελύτης, Λειβαδίτης και Ρίτσος), τον οποίο θεωρεί «κορυφαία έκφραση του νεοελληνικού πνευματικού πολιτισμού» και «προνομιακό πεδίο για την ανίχνευση πολιτισμικών δομών, όπου οι διάχυτες διυποκειμενικές δομές ιδεών, αξιών και προθέσεων που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία, συλλαμβάνονται και αποδίδονται σε ένα ευκρινές συνεκτικό σύστημα». Προσθέτω απλώς πως οι συμπερασματικές αναγωγές προκύπτουν από μίαν άλλη ανάγνωση των υψηλών αισθητικών συμπυκνώσεων του ποιητικού μας λόγου, στις οποίες αβίαστα, όχι από σκοπού δηλαδή, κρυσταλλώνονται και οι μεγάλες πολιτισμικές αξίες τόπων και εποχών, υπάρχουσες ή κατακτώμενες απ' τους δημιουργούς και προστιθέμενες στην πολιτισμική συνείδηση των κοινωνιών. Είναι η

ανάγνωση του θεωρητικού του πολιτισμού, που όταν, όπως στην περίπτωση μας, είναι και εκ των πλέον εγκύρων αναλυτών του αισθητικού φαινομένου, μπορεί να φωτίσει το αθέατο δια γυμνού και αγυμνάστου οφθαλμού πολιτισμικό βάθος της ποιητικής δημιουργίας, εν συνειδήσει πάντοτε πως πρόκειται για μια κατεξοχήν αισθητική δημιουργία στην οποία οι άλλες, οι μη αισθητικές δηλαδή αξίες, είναι, αν μου επιτρέπεται η έκφραση, παρεμπίπτουσες, υπό την έννοια πως δεν είναι το κινούν αίτιό της. Σε κάθε περίπτωση ο ποιητικός λόγος, αυτόχρονα αισθητικός και πολιτισμικός λόγος, είναι μια απ' τις αυθεντικότερες πηγές αναζήτησης και ανάγνωσης της ουσίας του πολιτισμικού βάθους των κοινωνιών.

Τι κομίζει η ερευνητική και στοχαστική διείσδυση του στο πολιτισμικό βάθος της νεοελληνικής ποιητικής μας κοίτης;

Πρώτα απ' όλα την καίρια διαπίστωση πως στο νεοελληνικό πολιτισμικό μοντέλο ο χαρακτηριστικός ήρωας είναι αυτός που σκοτώνεται για τους άλλους κι όχι αυτός που σκοτώνει τους άλλους, αυτός που «είναι έτοιμος κάθε στιγμή να θυσιάσει για να ζήσουν οι άλλοι, όχι να θυσιάσει τους άλλους για να ζήσει αυτός». Τη θεωρώ καίρια διαπίστωση, γιατί η στάση ζωής του ήρωα πρόμαχου, όπως τον αποκαλεί, προσδιορίζεται απ' τα αξιακά φορτία ενός αμυντικού και αντιστασιακού μοντέλου δράσης, που εδράζεται και προσδιορίζεται απ' την αξιακή βάση του πολιτισμικού μοντέλου του λαού μας και του τόπου μας. Είναι μια αξιακή βάση, όπως σημειώνει άλλου «της κοσμολογίας που διαμορφώνει την αντίληψη για την κοσμική ευθύνη του ανθρώπου όχι μόνο απέναντι στην κοινωνία του και την ανθρωπότητα αλλά και απέναντι στον κόσμο». Είναι αυτή η «βαθιά αίσθηση ευθύνης στην οποία θεμελιώνεται η νεοελληνική αντίληψη του προσώπου, που επιβάλλει αυτόματα και σαν αυτονόητη τη θυσία της ατομικής ζωής για χάρη της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και ελευθερίας, αξιών που υπερβαίνουν στην κοινή συνείδηση την ατομική ύπαρξη ως βιολογική αξία». Παρακάμπτοντας τις αντιπαραθετικές συγκρίσεις του χαρακτηριστικού ήρωα του πολιτισμικού μας μοντέλου με τους χαρακτηριστικούς ήρωες του κυριαρχούντος αμερικάνικου μοντέλου, τους καου-μπόηδες και τους ράμπο, περιορίζομαι στο να τονίσω πως το αξιακό φορτίο του ήρωα πρόμαχου και η περί προσώπου αντίληψη συνιστούν καταστατικές ρήτρες που αναδεικνύουν την εξαιρετική διακριτότητα των ελληνικών πολιτισμικών αντιλήψεων προς τις κυρίαρχες της νεωτερικής δύσης και προπαντός προς τη χυδαία αμερικάνικη εκδοχή τους.

Οι βασικές, τώρα, συντεταγμένες του πολιτισμικού μοντέλου, οι ρήτρες του, όπως ανακεφαλαιωτικά παρατίθενται στην εισαγωγή του βιβλίου, είναι:

πρώτον, η ενότητα ανθρώπου-κόσμου και η συνεπαγόμενη ισορροπία πολιτισμού-φύσης·

δεύτερον, η αρμονία πολιτισμικών-φυσικών αξιών κι η συνακόλουθη ισοτιμία φυσικών και ηθικών αξιών·

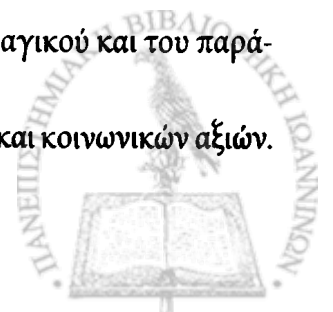
τρίτον, η ταύτιση κάλλους-αγαθού με τις πολυσήμαντες συνεπαγωγές και τα αντίστοιχα αξιολογικά κριτήρια που επιβάλλει·

τέταρτον, η βίωση της μεσογειακής φύσης ως χώρου του κάλλους και του αγαθού, όπου εγκοσμιώνονται οι μεταφυσικές αξίες·

πέμπτον, η σύνθεση ορθολογισμού-μυστικισμού, ή, αλλιώς, ο ελληνικός ορθός λόγος, που καθόλου δεν ταυτίζεται με τον εργαλειακό ορθολογισμό της δύσης και της νεωτερικότητας·

έκτον, η αρχή της συνύπαρξης των αντιθέτων και η συνακόλουθη αναδοχή του τραγικού και του παράλογου ως στοιχείων της ζωής·

έβδομον, η εναρμόνιση των σχέσεων ατόμου-κοινωνίας και η συνύπαρξη ατομικών και κοινωνικών αξιών.



Δεν μπορούμε, στο μικρό αυτό κείμενο να τις αναλύσουμε ούτε, πολύ περισσότερο, να διερευνήσουμε τις αρχετυπικές τους ρίζες και την περιπέτειά τους στον ιστορικό χρόνο, πάντοτε με συνείδηση πως ούτε ο ελληνικός πολιτισμός είναι θρησκεία ούτε η ελληνικότητα αναλλοίωτο (μεταφυσικό) δόγμα. Μπορούμε όμως να προβούμε σε μια συνεπτυγμένη αξιολογική κρίση.

Καθεαυτές οι πολιτισμικές συντεταγμένες, που διαπιστώνει στην κοίτη του ποιητικού μας λόγου ο Ερατοσθένης Καψωμένος, προφανώς και δεν συνιστούν κλειστό σύστημα αξιών ή αξιακό δόγμα ζωής. Είναι αξίες ρήτρες και συνάμα μήτρες αξιών και μήτρες πολιτισμικού ήθους. Συνθέτουν ένα ανοιχτό πολιτισμικό σύστημα και συνιστούν ύμνο στον άνθρωπο, στη φύση και στη ζωή. Προκύπτουν αλλά και απαντούν στις βαθύτερες ανάγκες του ανθρώπου, προσιδιάζουν αλλά και αναδεικνύουν τον ελεύθερο άνθρωπο. Είναι απολύτως συμβατές με όλες τις γνήσια ανθρωποκεντρικές φιλοσοφίες ζωής, που ναι μεν θέλουν τον άνθρωπο στην κορυφή της κλίμακας των αξιών, ποτέ όμως απέναντι στη φύση ως επίδοξο κατακτητή της. Είναι όμως και απολύτως ασύμβατες με τις συντεταγμένες του επικυρίαρχου στον κόσμο μας και τραγικά αδιέξοδου για την ανθρωπότητα αμερικάνικου πολιτισμικού μοντέλου, με ό,τι αυτό σημαίνει για τη σημασία τους και την αναγκαιότητά τους στην αναζήτηση διεξόδων προς το μέλλον σ' αυτό το κρίσιμο γύρισμα των καιρών. Θα ήταν υπερβαλλόντως και αφελώς αλαζονικό αν υπονοούσα πως αυτές οι πολιτισμικές συντεταγμένες συνιστούν λύση του πολιτισμικού προβλήματος στον κόσμο μας. Θα ήταν όμως υπερβαλλόντως και αφελώς άδικο, για να μην πω ανιστόρητο, να μην τις υπολογίζουμε ως ελληνική συνεισφορά στην κατάκτηση της λύσης. Ως ελληνική συνεισφορά στη διαμόρφωση του αυριανού πολιτισμικού προσώπου της Ευρώπης, αλλά και συνεισφορά στο να αντέξει η ανθρωπότητα τις «ερπύστριες» της αμερικάνικης υποκουλτούρας και να κινηθεί σε πολιτισμικές λογικές, που εκπορεύονται και απ' την αξιακή βάση του δικού μας πολιτισμού.

Κι ως προς αυτό το έργο του Καψωμένου ως Νεοελληνιστή φιλολόγου, ως θεωρητικού του πολιτισμού και ιδιαιτέρως ως θεωρητικού του Νεοελληνικού πολιτισμού, είναι εξαιρετικά σημαντικό, σε συνάρτηση πάντοτε με την κρισιμότητα της εποχής μας, το διογκούμενο πολιτιστικό μας έλλειμμα και την αποδομητική σύγχυση της παραπαίουσας μηρυκαστικής ή, επί το ευπρεπέστερον, μεταπρατικής διανόησής μας.

Υ.Γ. Ο τιμώμενος μ' αυτόν τον αφιερωματικό τόμο Ερατοσθένης Καψωμένος είναι απολύτως ταυτισμένος με τη λειτουργία της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

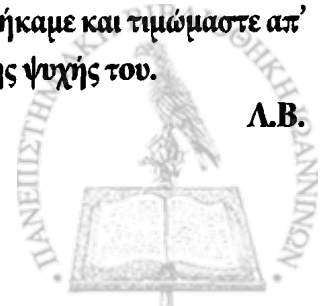
Την υπηρέτησε διδακτικά απ' τα πρώτα της βήματα, δίπλα στις ιστορικές μορφές του Στυλιανού Καψωμένου, του Σταμάτη Καρατζά, του Δημήτρη Λουκάτου και του Σωτήρη Δάκαρη.

Τίμησε το ιδρυτικό δημοκρατικό της πνεύμα με τη συμμετοχή του στον αντιστασιακό αγώνα εναντίον της Χούντας της 21^{ης} Απριλίου 1967, χωρίς να διανοηθεί να «ρευστοποιήσει» τη δράση του στο μεταπολιτευτικό πολιτικό χρηματιστήριο.

Επισφράγισε και καταξίωσε με την επί δεκαετίες ακάματη επιστημονική και διδακτική συνεισφορά του το Νεοελληνικό Τμήμα της Σχολής, αφήνοντας πίσω του δυσαναπλήρωτο κενό.

Είμαστε πολύ τυχεροί όσοι ακούσαμε τις πρώτες διδασκαλίες του. Όσοι συμπορευτήκαμε μαζί του σε όμορφους αγώνες για τη δημοκρατία, την παιδεία και τον πολιτισμό. Όσοι τιμηθήκαμε και τιμώμαστε απ' τη φιλία του. Όσοι «κερδίσαμε» και «κερδίζουμε» απ' τον ανεκτίμητο πλούτο της ψυχής του.

Λ.Β.



**Ο «ΧΩΡΙΑΤΗΣ» ΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Ο «ΛΟΡΔΟΣ ΤΟΥ ΣΤΙΧΟΥ»:
ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΑΤΙΡΙΚΟ ΕΛΕΓΧΟ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΗ
(ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΤΖΙΟΥΛΑΣ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ)**

*... να κάμεις έμπνευση την ίδια σου κατάντια
(Κοτζιούλας 1952)*

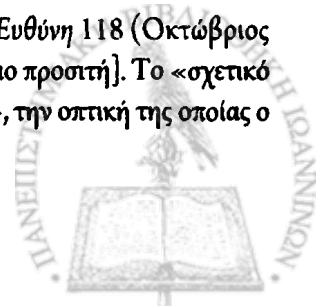
Ο Σικελιανός έγινε στόχος της έμμετρης σάτιρας του εικοσάχρονου Κοτζιούλα με αφορμή μία -την πιο πολυσυζητημένη- από τις επισκέψεις του στην ετοιμοθάνατη Μαρία Πολυδούρη στη «Σωτηρία» το 1930, όπου με τη γνωστή αριστοκρατική του αβρότητα της πρόσφερε μια ανθοδέσμη από ακριβά τριαντάφυλλα¹. Ενοχλημένος από αυτή την άτοπα επιδεικτική, όπως τότε την εξέλαβε, επίσκεψη ο Κοτζιούλας έγραψε το πικρά σαρκαστικό σονέτο «Μαρία Πολυδούρη», που οφείλει κάτι από την αιχμηρότητά του στις καρυωτακικές Σάτιρες και ξεχωρίζει, με τον ρεαλισμό και την κοινωνική ευαισθησία του, ανάμεσα στα υπόλοιπα ποιήματα της νεοσυμβολιστικής και νεορομαντικής πρώτης συλλογής του, *Εφήμερα* (1932)². Όπως γράφει ο ίδιος ο Κοτζιούλας εικοσιτέσσερα χρόνια μετά, αναφερόμενος στα χρόνια του μεσοπολέμου και μιλώντας εκ μέρους μιας ομάδας λογοτεχνών που θα πρέπει να ανήκαν στη γενιά των νεοσυμβολιστών και των επιγόνων τους:

Προτιμούσαμε να κρατάμε απέναντί του, θεωρητικά εννοείται, μια αλύγιστη, σχεδόν σαρκαστική στάση, επιδοκιμάζοντας ολόψυχα τους στυφούς στίχους του Καρυωτάκη στο σχετικό ποίημα και πικρογελώντας όταν μαθαίναμε την πομπική του επίσκεψη στην κατάκοιτη ποιήτρια της 'Σωτηρίας'³.

1. Καρπός της επίσκεψης αυτής υπήρξε το τρυφερό ποίημα του Σικελιανού «Στη Μαρία Πολυδούρη» (*Λυρικός Βίος Ε'*, [Επιμ. Γ. Π. Σαββίδης], Ίκαρος, Αθήνα 31978, 9-10). Το συγκινητικό σημείωμα με το οποίο συνόδευσε ο Σικελιανός την πρώτη έκδοση του ποιήματος στο *Ελληνικόν Ημερολόγιον «Ορίζοντες»* (Β', 1943) είναι ένα από τα καλύτερα δείγματα του πεζού λόγου του και δείχνει ότι η καχυποψία με την οποία είχαν αντιμετωπιστεί τα κίνητρα και ο τρόπος με τα οποία προσέγγισε την άρρωστη Πολυδούρη ήταν άδικη. (Όπως γράφει, μεταξύ άλλων, η άρρωστη ποιήτρια τού θύμιζε την αδερφή του Πηνελόπη, που είχε επίσης πεθάνει νεότατη από φυματίωση).

2. Βλ. Γιώργος Κοτζιούλας, *Άπαντα, Α'*, Ποιήματα 1928-1942, Δίφρος, Αθήνα 1956, 1-43 (=24).

3. Γιώργος Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά του Σικελιανού» (1950), *Νέοι σταθμοί*, 1960, 5-11 [=Ευθύνη 118 (Οκτώβριος 1981) 511-516 (=512)]: στο εξής οι παραπομπές θα γίνονται σε αυτή τη δημοσίευση, που είναι και η πιο προσιτή]. Το «σχετικό ποίημα» του Καρυωτάκη στο οποίο αναφέρεται ο Κοτζιούλας είναι βέβαια η σάτιρα «Δελφική εορτή», την οπτική της οποίας ο Κοτζιούλας υιοθετεί πλήρως όταν αναφέρεται στις Δελφικές Εορτές στο κείμενο αυτό.



Μέχρι τότε, εξάλλου, ο Κοτζιούλας δεν είχε διαβάσει, όπως ομολογεί, την ποίηση του Σικελιανού και το μόνο που ήξερε γι' αυτόν ήταν οι ξένες προς τη διόλου μεταφυσική ιδιοσυγκρασία του ομιλίες για τη Δελφική Ιδέα και ο δημοσιογραφικός θόρυβος που είχε δημιουργηθεί γύρω από τις Δελφικές Εορτές. Και ήταν βέβαια απόλυτα φυσικό ο πάμφτωχος ποιητής, που βίωνε στο πετσί του την «κακοδαιμονία» της αθηναϊκής μεσοπολεμικής ζωής, να αγανακτεί με τον «προνομιούχο, αφρόντιδο ποιητή που ξόδευε για το βάθρο της φήμης του σωρό τα προικώα δολλάρια» σε μια εποχή «οπού αυτοκτόνησε από απόγνωση ο Καρυωτάκης, γύριζε τρελός έξω στους δρόμους ο Φιλύρας και σιγόλυωνε στον μαρτυρικό πυρετό της η Πολυδούρη»⁴.

Εκείνο που δεν φανταζόταν ο Κοτζιούλας όταν έγραφε τη «Μαρία Πολυδούρη» ήταν ότι λίγα χρόνια μετά, το 1937, θα δεχόταν και ο ίδιος μια παρόμοια επίσκεψη από τον Σικελιανό, το ενδιαφέρον του οποίου είχε κεντρίσει κάποιο δημοσιευμένο στον περιοδικό τύπο ποίημα του Κοτζιούλα (δυστυχώς δεν γνωρίζουμε ποιο)⁵. Το σκηνικό αυτής της εξίσου «μεγαλόσχημης», όπως περιγράφεται από τον Κοτζιούλα το 1954⁶, επίσκεψης δεν ήταν η 'Σωτηρία' αλλά ένα Σανατόριο για φτωχούς αρρώστους στην Πεντέλη, όπου φιλοξενούνταν στην παράγκα κάποιου φίλου του προκειμένου να αναρρώσει από τη φυματίωση που τον ταλαιπωρούσε. Η προσφερθείσα ανθοδέσμη ήταν εξίσου πολυτελής με εκείνην της Πολυδούρη, μόνο που τη φορά αυτή δεν αποτελούνταν από τριαντάφυλλα αλλά από χρυσάνθεμα⁷. Και ο Σικελιανός εμφανιζόταν, με το ευγενικό δώρο του, μακάρια, και πάλι, «ανύποπτος» για τη γύρω του πραγματικότητα⁸. Όπως σχολίασε χαρακτηριστικά ο φίλος του Κοτζιούλα μετά την αποχώρηση του Δελφικού ποιητή, «Μωρέ, τόσα λεφτά που πέταξε στα λουλούδια δεν τάνει στο Ζήση το μάγερα, να τρωσ καμιά βδομάδα!»⁹. Η συνομιλία του με τον Σικελιανό κατά την επίσκεψη αυτή προξένησε στον Κοτζιούλα ανάμικτα συναισθήματα: από την μια τον ευχαρίστησε η έντονα επικριτική τοποθέτηση του καθιερωμένου ποιητή σχετικά με τον θεσμό της «Νεολαίας» του Μεταξά καθώς και η αγάπη που εξέφρασε για τον λαό και τη γλώσσα του (αν και με τις βαθιά ριζωμένες, τότε, προκαταλήψεις του ο Κοτζιούλας δυσκολευόταν, όπως ομολογεί, να φανταστεί «πως αυτός ο ημίθεος είχε ζήσει ποτέ κοντά σε χωριάτες, σαν ίσος προς ίσο») και από την άλλη τον ενόχλησε το «υπερβατικό, αφηρημένο ύφος» του συνομιλητή του, οι «συνηθισμένες μεγαληγορίες του» και η ναρκισσιστική τάση του να μονοπωλεί τη συζήτηση¹⁰.

Όταν, τον επόμενο χρόνο, ο Κοτζιούλας δημοσίευσε τρεις ποιητικές συλλογές μαζί, τις έστειλε στον

4. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 512.

5. Οι δύο ποιητές είχαν έρθει σε πρώτη επαφή το 1932, όταν ο Κοτζιούλας είχε στείλει από το χωριό του επιστολή στον Σικελιανό παρακαλώντας τον να του αποστείλει τον *Διθύραμβο του Ρόδου*, πράγμα που ο Σικελιανός έκανε αμέσως, συνοδεύοντας μάλιστα το βιβλίο με ένα δελτάριο «με λόγια θερμά, σαν ποιμενάρχης προς νεοφώτιστο». Όμως η «χλιαρή εντύπωση» που προξένησε στον Κοτζιούλα το έργο αυτό δεν έδωσε συνέχεια, όπως γράφει, στην επικοινωνία τους (Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 512).

6. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 514.

7. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 513.

8. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 513.

9. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 514.

10. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 513.



Σικελιανό, από τον οποίο όμως δεν έλαβε ούτε ένα ευχαριστήριο σημείωμα. Ο ίδιος αποδίδει τη σιωπή αυτή στο γεγονός ότι το κείμενο με το οποίο είχε συνοδεύσει τις συλλογές του δεν κολάκευε τον «κακομαθημένο τόσα χρόνια απ' τα λιβανίσματα των άλλων» ποιητή¹¹. Ξεχνάει όμως (ή μήπως αποσιωπά;) ότι λίγους μήνες πριν, σε μελέτημά του στο εικονοκλαστικό περιοδικό *Νεοελληνικά Σημειώματα* που εξέδιδε στην Εύβοια ο Σκαρίμπας, είχε κάνει μια παρατήρηση που θα πρέπει να δυσαρέστησε έντονα τον Σικελιανό:

όταν διαβάζει κανείς Παπαδιαμάντη και Βίζυηνό και τους συγκρίνει με τον Καρκαβίτσα να πούμε και το Σικελιανό, δε βρίσκει να κάμανε και τόση πρόοδο οι τελευταίοι θόρυβο, να. Οπωσδήποτε η περίοδος του δημοτικισμού που συνηθίζουν να την ονομάζουν με αυταρέσκεια ηρωική δεν εξυπηρέτησε όσο φανταζόμαστε την τέχνη¹².

Τον Οκτώβριο του 1942, σε επιστολή προς τον νεαρό φίλο του Ε.Χ. Γονατά, ο Κοτζιούλας ασκεί δριμύτατη κριτική στον Σικελιανό με αφορμή τη δημοσίευση του περίφημου «Προλόγου» του *Λυρικού Βίου* στη *Νέα Εστία* του προηγούμενου μήνα. Ο Κοτζιούλας συντονίζεται με όσους θεωρούν «ακατανόητο» τον πεζό λόγο του Σικελιανού (φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να τον χαρακτηρίσει «ανόητο, νέτα σκέτα»), ενώ για τον ποιητή πιστεύει ότι από τότε που «ανέβηκε στα σύγνεφα της μεταφυσικής» έπαψε «να συγκινεί αισθητικά τους αναγνώστες του»¹³. Στην επιστολή αυτή ο Κοτζιούλας εμφανίζεται πάντως ευμενέστερος απέναντι στον ποιητή απ' ό,τι ο Βάρναλης στο λίγες μέρες πριν δημοσιευμένο άρθρο του «Περί σκότους», όπου αρνούνταν συλλήβδην στα σικελιανικά ποιήματα τη δυνατότητα να συγκινούν (καθώς, όπως έγραφε, «είναι κενά από το ανθρώπινο στοιχείο»)¹⁴. Ο Κοτζιούλας, αντίθετα, (που φαίνεται ότι εντωμεταξύ είχε έρθει σε επαφή με την ποίηση του Σικελιανού) δεν φαίνεται αρνητικός απέναντι στον *Αλαφροϊσκιωτο* και γενικά στην προ της Δελφικής Ιδέας σικελιανική δημιουργία, αλλά δεν συγχωρεί στον ποιητή την απάρνηση, από το 1920 και μετά, της «πραγματικότητας», η άμεση επαφή με την οποία υπήρξε για τον ίδιο αναγκαία συνθήκη για τη δημιουργία σημαντικής ποίησης.

Την εποχή εκείνη, βέβαια, είχε ήδη αρχίσει να κυκλοφορεί παράνομα η χειρόγραφη έκδοση των *Ακριτικών*, μιας σειράς αντιστασιακών ποιημάτων του Σικελιανού, φιλοτεχνημένων από τον Σπύρο Βασιλείου. Γρήγορα έφτασαν και στα χέρια του Κοτζιούλα, του Βάρναλη και άλλων αριστερών, μεταβάλλοντας ριζικά τις απόψεις τους για τον δελφικό ποιητή¹⁵, ο οποίος επιπλέον είχε ενταχθεί στο Ε.Α.Μ. λογοτεχνών αναπτύσσοντας έντονη δραστηριότητα, ενώ στα ταραχώδη χρόνια που ακολούθησαν επρόκειτο να παίξει ενεργό ρόλο στην πνευματική ζωή του τόπου υποστηρίζοντας σθεναρά τα δίκαια του λαού. Η σχέση του με τον Κοτζιούλα

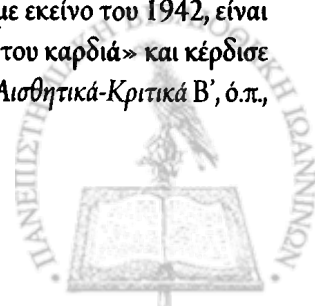
11. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 514.

12. Γιώργος Κοτζιούλας, «Η λογοτεχνική μας γλώσσα», *Νεοελληνικά Σημειώματα* 2 (Απρίλιος 1937) 21-23 (=21).

13. Γιώργος Κοτζιούλας, *Ανέκδοτα γράμματα, Κείμενα*, [Επιμ. Ε.Χ. Γονατάς], Αθήνα 1980, 79.

14. Κώστας Βάρναλης, *Πρωία*, 11, 13, 14 και 15 Οκτωβρίου 1942 [= *Αισθητικά-Κριτικά Β'*, Κέδρος, Αθήνα 1981, 236-243]. Ο Κοτζιούλας πάντως είναι απίθανο να είχε διαβάσει το κείμενο του Βάρναλη, καθώς βρισκόταν στο χωριό του (Πλατανούσα Άρτας), αποκομμένος από την επικαιρότητα.

15. Είναι χαρακτηριστικό ότι το κείμενο του Βάρναλη για τον Σικελιανό το 1951, σε αντίθεση με εκείνο του 1942, είναι απολύτως επαινετικό για τον ποιητή που μέσα στη συμφορά της δουλείας έμπασε τον λαό «στη ζεστή του καρδιά» και κέρδισε επάξια «τον τιμημένο τίτλο του εθνικού ποιητή» (Κώστας Βάρναλης «Έλληνας ποιητής και άντρας», *Αισθητικά-Κριτικά Β'*, ό.π., 244-245).



φαίνεται πως έγινε στενότερη γύρω στα τέλη του 1942 και στις αρχές του 1943, πιθανότατα χάρη στις συναντήσεις τους στα πλαίσια της αντιστασιακής δράσης τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι στις 28 Φεβρουαρίου του 1943 -την ημέρα της κηδείας του Παλαμά- ο Σικελιανός στέλνει στον Κοτζιούλα στο βουνό σύντομη αλλά θερμή επιστολή, όπου μάλιστα του εσωκλείει είκοσι χιλιάδες δραχμές¹⁶. Οι επαφές και οι διασταυρώσεις των δύο ανδρών γίνονται όλο και συχνότερες στα χρόνια που ακολουθούν. Τον Ιούνιο του 1946 υπογράφουν με εβδομήντα πέντε ακόμη λογοτέχνες τη «Διαμαρτυρία των Λογοτεχνών» προς την Δ' Αναθεωρητική Βουλή των Ελλήνων για τα αντιδημοκρατικά έκτακτα μέτρα που επρόκειτο να παρθούν «κατά των επιβουλευομένων την Δημόσιαν Τάξιν και την ακεραιότητα της χώρας»¹⁷. Το 1947 συναντιούνται σε κάποιο από τα καθιερωμένα στα αθηναϊκά σπίτια φιλολογικά σαββατόβραδα, αφιερωμένο στον Σικελιανό, όπου ο Κοτζιούλας προσφώνησε τον τιμώμενο γιατί το αισθανόταν σαν ένα χρέος του «έπειτ' απ' την αποκάλυψη των παλιών κυρίως ποιημάτων του (που είχαν αναδημοσιευτεί επιτέλους σε προσιτή έκδοση)»¹⁸ αλλά και για να τιμήσει τον ποιητή που «δεν έμεινε αμέτοχος στην Αντίσταση»¹⁹. Την ίδια εποχή ο Κοτζιούλας δημοσιεύει στο περιοδικό *Νέοι Σταθμοί* μια οργισμένη διαμαρτυρία για το διεφθαρμένο μετεμφυλιακό κράτος, εξαιτίας του οποίου δεν απονεμήθηκε το Νόμπελ λογοτεχνίας στον ποιητή του οποίου η παραγωγή

*και σε λυρισμό και σε ανάταση μπορεί να παραβληθεί με οποιουδήποτε σύγχρονου Ευρωπαίου, μ' όλο που αμφιβάλουμε αν υπάρχουν σήμερα στην Ευρώπη ποιητές με την πλατιά πνοή του δικού μας*²⁰.

Τον επόμενο χρόνο, εξάλλου, μια «σχεδόν τυχαία συνάντηση» των δύο ποιητών σ' ένα καφενείο του Ζαπτείου εξελίχθηκε σε μια 'μυσταγωγική' συνέντευξη, διανοημένη από μεστές παρατηρήσεις του Κοτζιούλα για τον

*γεννημένο άρχοντα, το λόρδο του στίχου, που διατηρεί όμως τόσο πολύ αμόλευτο, καθάριο το λαϊκό υπόστρωμά του, σαν γνήσιος ολοκληρωμένος αντιπρόσωπος του ελληνισμού -όπως τον διατηρεί-και της ρωμιούσης -όπως την έχει στο αίμα του*²¹.

Είναι φανερό ότι μια δεκαετία μετά την επίσκεψη που είχε δεχτεί από τον Σικελιανό στο Σανατόριο της

16. Βλ. Νάση Μπαλτά, *Αγαπητέ Κοτζιούλα. Η αλληλογραφία του ποιητή Γιώργου Κοτζιούλα (1927-1955)*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1994, 110.

17. Βλ. σχετικά τη σημείωση της επιμελήτριας στο *Αγαπητέ Κοτζιούλα*, ό.π., 168.

18. Ο Κοτζιούλας αναφέρεται βέβαια στην πρώτη συγκεντρωτική έκδοση του *Λυρικού Βίου*, το 1946-47 (εκδ. «Οι φίλοι του βιβλίου»).

19. Βλ. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 514-515. Ο Κοτζιούλας γράφει -χωρίς να είναι σίγουρος- ότι το φιλολογικό αυτό δείπνο πραγματοποιήθηκε το 1948, στην πραγματικότητα όμως έγινε το 1947, όπως προκύπτει από επιστολή του προς τον Γιώργο Σούλη (γιο του Ηπειρώτη λαογράφου Χρήστου Σούλη) στις 10 Φεβρουαρίου 1947 (την επιστολή παραθέτει ο Νίκος Β. Κοσμάς, *Μαρτυρίες του Γιώργου Κοτζιούλα από την περίοδο του Εμφυλίου*, Δωδώνη, Ιωάννινα 1993, 21). Τον ίδιο χρόνο, πάντως, είναι ο Γιώργος Σούλης -και όχι ο Σικελιανός- που μεσολαβεί στην Εύα Πάλμερ προκειμένου να χρηματοδοτήσει, πιθανότατα, κάποια σχεδιαζόμενη δημοσίευση του Κοτζιούλα («Σ' ευχαριστώ για τις ενέργειές σου στη κυρία Σικελιανού, και μακάρι ν' ανοίξει τη σακούλα της αυτή η Αμερικάνα που έχει κιόλας στο ενεργητικό της την ανάδειξη ενός σπουδαίου ποιητή. Αλλά η πείρα με δίδαξε να μαι επιφυλαχτικός απέναντι σε πλούσιες προσδοκίες», *Μαρτυρίες του Κοτζιούλα*, ό.π., 24).

20. Γ. Κοτζιούλας, «Η Ελλάδα και το Νόμπελ», *Νέοι Σταθμοί* 2 (Ιανουάριος 1947) 10.

21. Γ. Κοτζιούλας, «Συντυχαίνοντας με το Σικελιανό», *Ελεύθερα Γράμματα* 13-14 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1948) 345-347 (=345).



Πεντέλης, ο Κοτζιούλας όχι μόνο είχε αλλάξει ριζικά στάση απέναντί του, βλέποντας πια πίσω από τον «ημίθεο» τον άνθρωπο, αλλά και αισθανόταν να τον συνδέουν μαζί του στοιχεία συγγένειας. Αναφέρομαι κυρίως στο «λαϊκό υπόστρωμα» που ανεπιφύλακτα πλέον του αναγνώριζε -απόρροια της «μακριάς αγωγής της υπαίθρου»- και στη συνακόλουθη απόσταση που πίστευε ότι τον χώριζε από τους «φοβισιάρηδες», άμαθους στη φύση αστούς²². Ωστόσο, ο Κοτζιούλας αντιλαμβανόταν και -το κυριότερο- είχε την τόλμη, το 1954, να πει ότι ο Σικελιανός, μολονότι συμμετείχε ενεργά στην Αντίσταση και επέδειξε «έξοχη ανδροπρέπεια» σε κρίσιμες εθνικές στιγμές, δεν υπήρξε ποτέ κατ' ουσίαν αριστερός, όπως λόγω των συγκυριών της εποχής του θεωρήθηκε (με αποτέλεσμα μάλιστα να υποστεί επιθέσεις από το συντηρητικό μετεμφυλιακό κατεστημένο). Η τελευταία φράση που έγραψε γι' αυτόν είναι καιρία από την άποψη αυτή:

η φορά των καιρών είχε παρουσιάσει για ένα φεγγάρι την πορφυρή του αλουργίδα σαν κόκκινο πανί στους έντρομους αστούς: και όμως δεν ήταν ο ίδιος παρά ένα παραδείσιο πτηνό, ένα παράμορφο πουλί²³.

Στα πρώτα χρόνια της ταραχώδους δεκαετίας του '40, όταν οι δύο ποιητές αγωνίζονταν για τις ίδιες αξίες και οι σχέσεις τους γίνονταν όλο και στενότερες, εμφανίζονται οι πρώτες απηχήσεις της ποίησης του Σικελιανού στο έργο του Κοτζιούλα, οι οποίες σταδιακά θα πυκνώσουν και θα συγκροτήσουν έναν ενδιαφέροντα διάλογο μεταξύ δύο πολύ διαφορετικών ποιητικών ιδιοσυγκρασιών. Στο σημείωμα με το οποίο ο Κοτζιούλας είχε συνοδεύσει τις ποιητικές συλλογές που έστειλε στον Σικελιανό το 1938 χαρακτήριζε τα ποιήματά του «πικρά» και «χαμηλόφωνα», αντιπαραθέτοντάς τα έμμεσα στην υψηλότονη και αισιόδοξη ποίηση του παραλήπτη τους²⁴. Παρ' όλ' αυτά, στις δεκαετίες του '40 και του '50 επέλεξε να συνδιαλεχθεί με την υψηγορική, προ του 1938 ποιητική παραγωγή του Σικελιανού, και ιδίως με τα νεανικά έργα του (Αλαφροϊσκιωτος, Ραψωδίες του Ιονίου, Λυρικά Α'), και όχι με τα ώριμα, πιο 'τραυματισμένα' και δραματικά ποιήματα των Λυρικών Β'. Και αυτό γιατί με τα αντιστασιακά ποιήματά του (Με τα φτερά του Αγώνα, Ο Άρης, Οι πρώτοι του αγώνα)²⁵ αλλά και τη λυρική συλλογή του Φυγή στη φύση (1952)²⁶ ο Κοτζιούλας ανέβασε αισθητά τους ποιητικούς τόνους του και η ματιά του προς τη ζωή έγινε θετικότερη.

Ωστόσο, όσο κι αν δυναμώνει την ποιητική του φωνή και απομακρύνεται από τη νεοσυμβολιστική νιότη του, ο Κοτζιούλας έχει τόσες και τέτοιας τάξεως βιωματικές και ιδεολογικές αποκλίσεις από τον Σικελιανό και τόσο ριζικά διαφορετική αντίληψη για τη σχέση ποίησης και ζωής, ώστε μερικά από τα ποιήματά του των μέσων της δεκαετίας του '40 είναι σαν ένα είδος 'αρνητικών' των σικελιανικών πρωτοτύπων τους. Αναφέρομαι κυρίως στα ποιήματα «Φιλοξενούμενος» και «Νοέμβρης σε χωριό» της συλλογής Με τα φτερά του Αγώνα²⁷,

22. Κοτζιούλας, «Συντυχαίνοντας με τον Σικελιανό», ό.π.

23. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 516.

24. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 514.

25. Γιώργος Κοτζιούλας, Άπαντα Γ', Ποιήματα 1943-1956, Δίφρος, Αθήνα 1959, 7-189.

26. Κοτζιούλας, Άπαντα Γ', ό.π., 328-343.

27. Η συλλογή αυτή δεν δημοσιεύτηκε ποτέ από τον ίδιο τον Κοτζιούλα. Βλ. τώρα Κοτζιούλας, Άπαντα Γ', ό.π., 7-160.



δύο ποιήματα γραμμένα τον Νοέμβριο του 1944, όταν ο Κοτζιούλας βρέθηκε για λίγο στην Κεφαλονιά, φιλοξενούμενος εαμίτη συναγωνιστή του. Σε αυτό το ειδυλλιακό διάλειμμα από τη σκληρή ζωή της Αντίστασης στα βουνά της Ηπείρου ο Κοτζιούλας έγραψε επτά ποιήματα, από τα οποία προκύπτει ότι γοητεύτηκε από ντόπια νεαρή χωρίς να βρει -για πολλοστή φορά- ανταπόκριση στα αισθήματά του. Το «Νοέμβρης σε χωριό» απηχεί το «Πρωτοβρόχι» του Σικελιανού²⁸ και ο Κοτζιούλας μοιάζει να νοσταλγεί -ή και να ζηλεύει- το βίωμα που αποτυπώνεται στο ποίημα του ομοτέχνου του:

*Ψιλοβρέχει. Από το παραθύρι
φαίνοντ' οι ασημόφυλλες ελιές
που όπως απ' το κάρπισμα έχουν γείρει
γι' αγαθές γερόντισσες τις λες.*

*Ξένος είμαι δω και ταξιδιώτης,
μα άξιζα παρόμοια υποδοχή;
χόρευαν οι μπούκλες στο λαιμό της
καθώς έφευγε με τη βροχή.*

*Να 'ταν θυμωμένη ή απ' τον πόνο
σάστισε της άδολης φωνής;
Πάει κι αυτή, μα δεν το μετανιώνω:
φαίνεται πως πρέπει να πονείς.*

*Έτσι χαίρεσαι ως και την ψιχάλα
του χινοπωριάτικου πρωινού*

*-κι έτσι κίνησε, έγινε σαν τ' άλλα
το τραγούδι, ξέδομα του νου²⁹.*

Όπως και ο Σικελιανός, ο Κοτζιούλας βλέπει τη φύση «από το παραθύρι» -η φράση αυτή του πρώτου στίχου του ποιήματός του απαντά πανομοιότυπη στον πρώτο στίχο του ποιήματος του Σικελιανού. Μόνο που ο Κοτζιούλας αγναντεύει το φθινοπωρινό τοπίο μόνος, καθώς λίγο πριν είχε δει το αντικείμενο του έρωτά του να τον εγκαταλείπει φεύγοντας στη βροχή, ενώ ο Σικελιανός παρατηρεί τη φύση μαζί -και σε απόλυτη σύμπτωση- με τη σύντροφο του πόθου του. Το πρωτοβρόχι που ξεσπά στο σικελιανικό ποίημα είναι οργανικό σαν τις περιπτώξεις των δύο συντρόφων, που συντονίζονται με το ξέσπασμα της φύσης, ενώ η βροχή του Κοτζιούλα είναι σιγανή σαν παράπονο, όπως στην ποίηση του Χατζόπουλου, σκηνικό ερωτικής ματαιώσης. Μέσα στη μοναξιά του ο Κοτζιούλας βλέπει τις φορτωμένες από καρπό ελιές σαν «αγαθές γερόντισσες», ενώ το ίδιο δέντρο παρομοιάζεται από τον Σικελιανό με τη διψασμένη και ραντισμένη από τη βροχή «θωριά» των δυο

28. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικά Β'*, Ίκαρος, Αθήνα ³1981, 110-111.

29. Κοτζιούλας, *Άπαντα Γ'*, ό.π., 45.



νέων εραστών. Η μοναδική αισθησιακή εικόνα του ποιήματος του Κοτζιούλα, εξάλλου, («χόρευαν οι μπούκλες στο λαιμό της/καθώς έφευγε με τη βροχή») απηχεί αντιστικτικά τον χορό της βακχικής σικελιανικής βροχής («κι άξαφνα βρόντησε, και λύθη/κρουνός, χορεύοντα' η βροχή!»). Στους ορμητικούς ιάμβους του Σικελιανού ο Κοτζιούλας αντιτάσσει τους συγκρατημένους τροχάιους του φιλοσοφούντος μονολόγου του, κατά τη διάρκεια του οποίου προσπαθεί να πείσει τον εαυτό του ότι «φαίνεται πως πρέπει να πονείς». Σύμφωνα με τη στωική ποιητική του, εντέλει, -η οποία δεν είναι απαλλαγμένη από έναν διδακτικό τόνο- η ποιητική δημιουργία γεννιέται από τον πόνο και τον απαλύνει: «κι έτσι κίνησε, έγινε σαν τ' άλλα/το τραγούδι, ξέδομα του νου». Στο «Πρωτοβρόχι», αντίθετα, ο Σικελιανός γίνεται ποιητής διαμέσου -και κατά τη διάρκεια- της ερωτικής μέθεξης («άχνισα κ' έγινα όμοια λύρα» ή «το αίμα μου γίνηκεν αηδόνη») προτείνοντας μια σεξουαλική, θα λέγαμε, ποιητική³⁰.

Ενώ για τον Σικελιανό, λοιπόν, ο «βίος» υπήρξε αναμφισβήτητα «λυρικός», στην περίπτωση του Κοτζιούλα -για τον οποίο ο βίος υπήρξε βιο-πάλη που τον καταδίκαζε στην κοινωνική περιθωριοποίηση και την ερωτική απόρριψη- η ποίηση λειτουργούσε ως το λυτρωτικό αντίβαρο της καθημερινότητας, όπως προκύπτει και από το ποίημα «Βίος και τέχνη» της ανέκδοτης όψιμης συλλογής του *Τα πλούτη του φτωχού*, που θα πρέπει να γράφτηκε στις αρχές της δεκαετίας του '50³¹. Κι όμως, αυτή η γεμάτη αγανάκτηση αλλά και πείσμα έμμετρη αυτοβιογραφία, που αρχίζει με τους εμβληματικούς στίχους «Μου πάτησε τη βούλα της η Ανέχεια η οργισμένη/κι άφησε απάνω μου ντροπής σημάδι που δε βγαίνει», κλείνει με τρόπο αναπάντεχα σικελιανικό, καθώς ο ποιητής όχι μόνο αντιτάσσει στις δοκιμασίες του τη χάρη της (ρομαντικής) έμπνευσης αλλά και διακηρύσσει την πρόθεσή του να μετατρέψει τη φτώχεια του σε Πήγασο που θα τον εκτινάξει στα ύψη ενός άχρονου λυρισμού:

Μα δε θα μου την πάρουνε κι αυτήν [=την ψυχή], οι σταυρωτήδες.

*Στο στίχο μέσα τη φυσάω αγκομαχώντας κι είδες
η έμπνευση πώς σπιθοβολάει, ακράτο σε κρουστάλλι,
φέροντας φώτιση άξαφνη με της στιγμής τη ζάλη.*

*Κι εσύ που μου δυνάστεψες ολάκερη τη νιότη,
φτώχεια, ζαβή κληρονομιά, κατάρα του Ηπειρώτη,
θα γονατίσεις, άτιμο στοιχειό, και θα με πάρεις
ν' απιδρομήσω στου καιρού τα μάκρη καβαλάρης.*

Ας επιστρέψουμε όμως στα ποιήματα που έγραψε ο Κοτζιούλας το 1944 στην Κεφαλονιά. Το «Φιλοξενούμενος» γράφτηκε πιθανότατα λίγες μέρες πριν από την ερωτική απόρριψη που αφηγείται το «Νοέμβρης σε χωριό» (όπου ο «φιλοξενούμενος» αισθάνεται πλέον «ξένος») και αποτυπώνει μια από τις λίγες στιγμές ειδυλλιακής ευφορίας που βρίσκει κανείς στην ποίηση του Κοτζιούλα:

30. Για περισσότερα πάνω στο «Πρωτοβρόχι» βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η Μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του «Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού»*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, 150-151.

31. Κοτζιούλας, *Άπαντα Γ'*, ό.π., 191-299 (= 287).



Φλε και καπετάν Θέμη, κοντά σ' εσένα,
και στους δικούς σου πώς ανάσανα βαθιά,
προπάντων όταν έξω μ' έστειλες στη θειά
που στέμμα τα μαλλιά φορεί τ' ασημωμένα.

Όσα είχα στερηθεί, μεμιάς τα χάρηκα όλα.
Κι όπως τ' αλέγρο φυσικό σας με βοηθά,
χαίρουμαι του νησιού τ' ανέλπιστα αγαθά
μαζί με την κεφαλονίτικη ρομπόλα.

Τραπέζι που απ' το φως αστράφτει κι απ' τη νιότη
σ' εύθυμον κύκλο κάθε βράδυ μας κρατά
κι εγώ παραπονιέμαι τότε στα σωστά
που η μοίρα μου δε μ' έχει κάμει ταξιδιώτη.

Θα λειπα στο Σουδάν ή πέρα στις Ινδίες,
εκεί που βγάζουνε το μάλαμα σωρό,
κι άμα θα γύριζα δωπέρα με καιρό
θα 'μουν στην αίγλη ο πρώτος απ' τους Καββαδίες.

Εκείνη που μπορεί τώρα να μη με θέλει...
μα τι γελάστηκα εγώ ο ανέμναλος να ειπώ;
Με ζάλισαν οι κούπες, μέθυσσα, πωπώ!
κι ακόμα φέρνουν τηγανίτες με το μέλι.

Δώστε μου γρήγορα τη χλαίνη, το σακίδιο,
μην πάθω σαν αυτούς οπού 'χαν μαγευτεί
και ξέχασαν δικούς κοντά στην ποθητή.
Σήκω, γιατί σε λίγο πια δε θα 'ναι το ίδιο.

Αφήστε με καλές, να φύγω με το κάρο
που τα μεσάνυχτα κινάει απ' τον Κοθριά,
να πάω αλλού, κατά το τόπο μου, μακριά,
γιατί αν αργήσω, λέω, κάποια από σας θα πάρω³².

Το ποίημα συνομιλεί ανατρεπτικά με το «Θαλερό», εμπλουτίζοντας με ένα ακόμη μέλος την ήδη πολυ-
δαίδαλη λογοτεχνική οικογένεια του εμβληματικού αυτού ποιήματος του σικελιανικού λυρισμού. Ο Κοτζιούλας
απολαμβάνει εδώ την κεφαλονίτικη φιλοξενία της θείας ενός φίλου και αντιστασιακού συναγωνιστή του: τα

32. Κοτζιούλας, Άπαντα Γ', ό.π., 42-44.

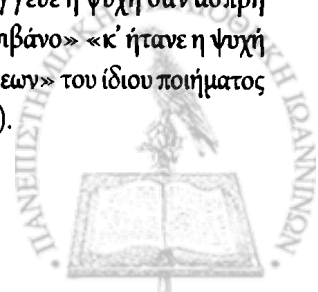


καθημερινά δείπνα σε εύθυμο νεανικό κύκλο, το μαυλιστικό μεθύσι με τη ντόπια ρομπόλα, οι τηγανίτες με μέλι, όλα συντονισμένα με την ερωτική έλξη που αισθάνεται για μια από τις συνδαιτημόνες του. Το νήμα που συνδέει το βίωμα αυτό με το βίωμα του «Θαλερού» είναι ευδιάκριτο, καθώς ο Σικελιανός δέχεται, όπως και ο Κοτζιούλας, τη νυχτερινή «φιλοξενία» μιας χωριάτικης οικογένειας, το δείπνο της οποίας είναι εξίσου καλοδεχούμενο, συνοδευμένο από «παλιό κρασί» και τον απαραίτητο ερωτισμό, που αναδύεται υπόρρητα -αλλά και απαγορευτικά- από την παρθενική «αρχοντοθυγατέρα». Οι δύο ποιητές απολαμβάνουν εξίσου τη ζεστή φιλοξενία, η οποία ωστόσο στην περίπτωση του Σικελιανού αποτελεί προέκταση της 'φιλοξενίας' του φυσικού τοπίου, ενώ στο ποίημα του Κοτζιούλα εμφανίζεται ως μια καθ' όλα κοσμική αυταξία, χωρίς καμία σχέση με τη φύση. Και κυρίως: ο Σικελιανός βιώνει τη φυσιολατρική, υπαινικτικά ερωτική και γαστριμαργική εμπειρία του με την αυτάρκεια και τη μακάρια αίσθηση ανωτερότητας του εμπνευσμένου δημιουργού, ο οποίος έχει την ικανότητα να αποκαλύπτει τον λυρικό πυρήνα των πραγμάτων. Ο Κοτζιούλας, από την άλλη μεριά, εμφανίζεται σαν ένας κοινός θνητός, που απολαμβάνει μια καθαρά κοινωνική εμπειρία (το ποίημα ξεκινά και τελειώνει με επικλήσεις προς τον φίλο του και τις γυναίκες της συντροφιάς αντίστοιχα) και ο οποίος, ζαλισμένος από το κρασί, αρχίζει να φαντάζεται πόσο ελκυστικότερος θα ήταν στις γυναίκες της συντροφιάς αν είχε γίνει «ταξιδιώτης» σαν τον Καββαδία, ενώ αυτοχαρακτηρίζεται «ανέμυαλος» όταν τολμά να ελπίζει ότι έτσι θα μπορούσε να γοητεύσει την ποθητή του. Ενώ, εξάλλου, για τον φιλοξενούμενο του «Θαλερού» δεν μας δίνεται κανένα πραγματολογικό ίχνος, για τον Κοτζιούλα μαθαίνουμε ότι είναι καλεσμένος του συναγωνιστή του «καπετάν Θέμη», για να χαρεί «όσα είχε στερηθεί» στην ετοιμοπόλεμη ορεινή του ζωή. Στο τέλος του ποιήματος, εξάλλου, φοβούμενος μη μείνει για πάντα στο νησί, βιάζεται να ξαναφορέσει τη χλαίνη και το σακιδιό του για να επιστρέψει στα αγωνιστικά του καθήκοντα - δηλαδή στη δίνη της ιστορίας- τη στιγμή που ο Σικελιανός αφήνεται, στο τέλος του «Θαλερού», στην ευδαιμονική λήθη του ύπνου, διατηρώντας αρραγή τον κόσμο του «σκόπιμα προπολιτισμικού και προϊστορικού» ποιήματός του³³.

Είναι φανερό ότι ο γήινος και συχνά αυτοειρωνικός τρόπος με τον οποίο ο Κοτζιούλας αντιλαμβάνεται τον εαυτό του καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το μέτρο της διαφοράς του από τον ένθεο πρόγονό του. Αν και αντιηρωικός ο ίδιος, όμως, ο Κοτζιούλας δοξολόγησε, από το 1945 έως το 1947, μια σειρά ανταρτών με τους οποίους αγωνίστηκε στα βουνά της Ηπείρου, με πρώτο ανάμεσά τους τον Άρη Βελουχιώτη. Σ' αυτά τα στιβαρά πορτρέτα, γραμμένα τα περισσότερα σε μορφή σονέτου, βρίσκει κανείς απηχήσεις νεανικών σονέτων αλλά και ώριμων ποιημάτων του Σικελιανού³⁴, ενώ το ποίημα «Σαράντισμα», γραμμένο για το σαραντάμερο από τον θάνατο του Βελουχιώτη τον Φεβρουάριο του 1947, συνομιλεί με το «Μαρτύριο του όσιου Σεραφείμ στον Ελικώνα», στο οποίο ο Σικελιανός ανακαλεί τον όσιο εθνομάρτυρα του '21 για να εμψυχώσει τον

33. Βλ. σχετικά Δημήτρης Μαρωνίτης, *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Ερμής, Αθήνα 1984, 96.

34. Η «σάμπως ελυμπία» κορμωστασιά του Γιώργη Σιάντου στο ομώνυμο ποίημα απηχεί το «ακέριο», «ελυμπίο» και «σαν δέντρον ίσο» κορμί του «Σπαρτιάτη» του Σικελιανού (*Λυρικός Βίος Β'*, ό.π., 79)· ο στίχος «σου λάγγευε η ψυχή σαν άσπρη περισσότερα» του σονέτου «Στρατηγός Νάσης» ανακαλεί τον περίφημο στίχο της «Αυτοκτονίας του Ατζεσιβάνο» «κ' ήτανε η ψυχή του/την ώρα εκείνη ολάσπρο περισσότερι» (*Λυρικός Βίος Ε'*, ό.π., 40), ενώ η φράση «σε κύκλο να σε βάλω ισόθεων» του ίδιου ποιήματος θυμίζει τον τρόπο δοξολόγησης του Παλαμά στο ομώνυμο σικελιανικό ποίημα (*Λυρικός Βίος Ε'*, ό.π., 21-22).



ελληνισμό εν μέσω των Βαλκανικών Πολέμων³⁵. Σε μια εξίσου κρίσιμη, αν και ασφαλώς λιγότερο ένδοξη εθνική στιγμή, ο Κοτζιούλας υμνεί τον καπετάνιο του ΕΛΑΣ ως τον νέο «Μεσσία της Ανεξαρτησίας», χρησιμοποιώντας εικόνες σικελιανικής αύρας («ξεριζωνόταν έλατος που φάνταζε ως τ' αστέρια/σκέποντας χώρα ακέρια»). Ωστόσο, ο πάντα ρεαλιστικός Κοτζιούλας δεν θα μπορούσε να υιοθετήσει τη χριστιανική και βαθιά μυστικιστική προοπτική του Σικελιανού (γεγονός που καθίσταται ορατό κυρίως από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται στα δύο ποιήματα ο συμβολισμός του φωτός). Το «Σαράντισμα» είναι αδρότερο και πιο γήινο ποίημα, γεγονός που οφείλεται και στη συστηματική αξιοποίηση, εκ μέρους του Κοτζιούλα, του εκφραστικού οπλοστασίου του ακριτικού και του κλέφτικου τραγουδιού.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Κοτζιούλας προσεγγίζει όλο και περισσότερο τη γλώσσα και το όραμα του Σικελιανού για τον κόσμο, καθώς η φυσιολατρία του εντείνεται και στο λεξιλόγιό του εισάγονται αρκετά παλαιοδημοτικά στοιχεία. Έτσι, μολονότι συνεχίζει να εμφανίζεται -σε πλήρη αντίθεση με τον 'ακαταμάχητο' Σικελιανό- ερωτικά άτυχος και αζευγάρωτος, ελεεινολογεί τη μοίρα του και δοξάζει τη γενετήσια δύναμη του έρωτα με κάτι από τον ποιητικό τόνο του Σικελιανού (αλλά και του Βάρναλη):

*Δόξα στο μάνα της ζωής, στην άσωτη κερήθρα,
στη γούρνα με τα ευλογητά, θαυματουργά της ρείθρα,
που γιάνει ανθρώπους και γεννάει και μ' ηδονής αφιόνι
την πλάση καινούργιώνει.*

(1947)³⁶

ή:

*Άντρας που τη μουσούδα του δεν έκρουξε, έχωσε ίσια
στα βυζομάσταρα της γης με βαρβατιά τραγίσια
κι όποιος δεν πήρε βάφτιση στο πλαστουργό καμίνι
το λυώμα του να μείνει.*

(1948)³⁷

Τον ίδιο χρόνο, εξάλλου, στο ανέκδοτο αυτοβιογραφικό κείμενό του «Παλιά μου τέχνη (Προοίμιο αισθητικής)»³⁸ ο Κοτζιούλας φαίνεται να διαπνέεται από μια πίστη στην ιερότητα της ποιητικής αποστολής του παρόμοια με εκείνη του Σικελιανού και ανακαλεί τα παιδικά του χρόνια κοντά στην ηπειρωτική φύση με τρόπο καθοριστικά, θα έλεγε κανείς, διαμεσολαβημένο από την αναγνωστική εμπειρία τού (επίσης αυτοβιογραφικού) Αλαφροΐσκιωτου:

35. *Λυρικός Βίος Β'*, ό.π., σ. 17-21.

36. Βλ. Κοτζιούλας, *Άπαντα Γ'*, ό.π., 239.

37. Κοτζιούλας, *Άπαντα Γ'*, ό.π., 261.

38. Το εκτενές αυτό κείμενο βρίσκεται στο Αρχείο του Κοτζιούλα, που δώρισε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου των Ιωαννίνων ο μοναχογιός του ποιητή, φιλόλογος Κώστας Κοτζιούλας, και η πρόσφατα απωλεσθείσα σύζυγος του ποιητή Ευμορφία Κηπουρού.



Μασούσα και δαφνόφυλλα, μην έχοντας τι άλλο να κάμω εκεί στην ερημιά μου, ανάμεσα σε πλουμιστές πέτρες και στο γαλάζιο τ' ουρανού. Η παιδική μου ψυχή έβρισκε σ' αυτή την αθώα ασχολία μια αφορμή παιχνιδιού με κάποια δόση μυστηρίου. Βύζαινα ένα χυμό που πίκριζε λίγο· τι θα 'βγαινε απ' αυτό; Δεν ήξερα ακόμα πως το ίδιο έκανε πριν από αιώνες κι η Πυθία στο μαντείο των Δελφών. Δε φανταζόμουν πως έτσι θαμπόφεγγαν στο λογισμό της ιέρειας οι χρησμοί. Και ψαλμωδούνταν ίσως με τον ίδιο τόνο που μου υπαγόρευε κι εμένα το υποσυνείδητο, η αγέννητη έμπνευσή μου, καθώς πάσκιζα να βάλω στους ήχους μου ρυθμό. Κι όταν το σουρούπωμα κατεβαίνοντας για το κονάκι μου με το κοπάδι έπινα απ' το κανούλι της Νεραϊδόβρυσης κρουστάλλινο νερό, ποτέ δε μου περνούσε από το νου πως κοινωνούσα εκείνη τη στιγμή το αγνό νάμα της πλάσης.

Τέλος, στη συλλογή του *Φυγή στη φύση* (1952) ο Κοτζιούλας φαίνεται να εμπνεύστηκε από τις σικελιανικές *Ραψωδίες του Ιονίου* (τις οποίες δυο χρόνια μετά χαρακτήρισε «νεανικές, απaráμιλλες εικόνες του υπαίθρου») ³⁹. Πιθανότατα να τον έστρεψε στο έργο αυτό το γεγονός ότι ο Σικελιανός αξιοποιεί εκεί στοιχεία από «τα λυγερά και τα πλατιά τραγούδια της Ηπείρου» ⁴⁰, επιχειρώντας να συγκεράσει την παράδοση της επτανησιακής ποίησης με την αδρότερη δημοτική ποίηση της απέναντι από τη Λευκάδα στεριάς ⁴¹ (την ίδια εποχή, εξάλλου, ο Κοτζιούλας γράφει τα ποιήματα των *Ηπειρωτικών* (1954), της τελευταίας συλλογής που δημοσίευσε όσο ζούσε) ⁴². Με τον πιο ευλύγιστο και μελωδικό από τους δεκαπεντασυλλάβους του (που θυμίζει τόσο τον δεκαπεντασύλλαβο του Σικελιανού όσο και εκείνον του ώριμου Σολωμού), ο Κοτζιούλας γράφει έναν βουκολικό ύμνο στη φύση που ανακαλεί τα ειδύλλια του Θεόκριτου και -κυρίως- την παραδείσια εμπειρία που βιώνει ο Σικελιανός στις *Ραψωδίες*. Είναι πολλά τα κοινά σημεία της ατμόσφαιρας στην οποία κινούνται τα ποιητικά υποκείμενα των δύο συνθέσεων: καλοκαίρι, θάλασσα, ελαιώνας, κοπάδια, τζίτζικια, μυρτιές, ευδαιμονικός ύπνος στην αγκαλιά της υπαίθρου, ευεργετικός μπάτης, λιτό δείπνο, καλή συντροφιά (που στην περίπτωση του Σικελιανού αποτελείται από γυναίκες, ενώ σε εκείνην του Κοτζιούλα από άντρες). Ωστόσο, ο Σικελιανός περιφέρεται στον επίγειο παράδεισό του με την άνεση θεότητας του ομηρικού δωδεκάθεου -στον Όμηρο, εξάλλου, παραπέμπει ο τίτλος «ραψωδίες», ενώ το λεξιλόγιο και οι εκτενείς παρομοιώσεις αναδίδουν κάτι από το άρωμα της μετάφρασης της *Λιάδας* από τον Αλέξανδρο Πάλλη. Ο Κοτζιούλας, αντίθετα, προσεγγίζει τη φύση ως ένας έκπτωτος από την ηπειρωτική Εδέμ της παιδικής ηλικίας του, καθοριστικά διαμεσολαβημένος από τον πολιτισμό της πρωτεύουσας, την οικολογική και ηθική παρακμή της οποίας συνεχώς ανακαλεί. Το δικό του φυσικό τοπίο, εξάλλου, είναι πολύ κοντύτερα στην Αθήνα απ' ό,τι εκείνο του Σικελιανού, καθώς η *Φυγή στη φύση* γράφτηκε στην Εκάλη, όπου ήταν προσκεκλημένος στο εξοχικό ευκατάστατου φίλου του. Ως αποτέλεσμα, η μεταρσίωσή του συνεχώς απειλείται από τη ρύπανση και τα διερχόμενα αεροπλάνα, αλλά και από τις δικές του (ψυχαναγκαστικές, θα έλεγε κανείς) αναδρομές στο

39. Κοτζιούλας, «Η κληρονομιά», ό.π., 513.

40. *Λυρικός Βίος Α'*, 'Ικαρος, Αθήνα ³1981, 173.

41. «Να συγκεράσω ελόγιασα σε μια βουλήν αντρίκεια, / και της Ηπείρου τους γιαλούς και του Ιονίου τους άμμους», *Λυρικός Βίος Α'*, ό.π., 175.

42. Κοτζιούλας, *Άπαντα Γ'*, ό.π., 345-381.



βασανισμένο παρελθόν του, με αποτέλεσμα να έχουμε ένα έργο έντονων ψυχολογικών μεταπτώσεων και φιλοσοφικής (αλλά και θυμοσοφικής) διάθεσης. Στην τελευταία, δέκατη τρίτη ενότητα της σύνθεσης, ο Κοτζιούλας αναζητεί μια πραγματική «φυγή» στη φύση, σ' έναν τόπο εξίσου αδιαμεσολάβητο από τον πολιτισμό όπως ο τόπος όπου εκτυλίσσονται οι *Ραψωδίες* (και η νεανική ποίηση του Σικελιανού εν γένει). Καταβεβλημένος βιολογικά και ψυχολογικά, απογοητευμένος από την έκπτωση των ιδεολογιών στον ψυχροπολεμικό μετεμφυλιακό κόσμο, ο σαραντατριάχρονος Κοτζιούλας δεν είναι πλέον πρόθυμος, όπως ήταν στον «Φιλοξενούμενο» οκτώ χρόνια πριν, να απαρνηθεί τον ευδαιμονικό βίο για χάρη της αγωνιστικής δράσης αλλά -αντιστρόφως- ονειρεύεται την από-δραση σε μια Αρκαδία που θα του απαλύνει τις πληγές που του προξένησε ο αστικός πολιτισμός και η ιστορία.



JACQUES BOUCHARD

TROIS CAS DE SURREALISME PERIPHERIQUE: ROUMANIE – QUÉBEC – CRÈCE

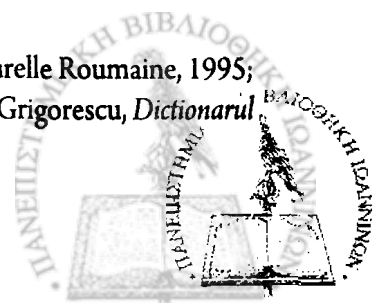
La Roumanie est bien représentée dans les avant-gardes européennes dès le début du XXe siècle, que ce soit dans les arts plastiques ou en littérature¹. Dans le domaine littéraire, par exemple, le mouvement dadaïste n'aurait pas existé sans la personnalité de Tristan Tzara. Mais Dada n'aurait pas connu non plus la notoriété et la diffusion dont il a bénéficié si Tzara ne s'était pas installé à Paris. Il y trouve un cercle de jeunes poètes regroupés naguère autour de Guillaume Apollinaire et qui deviendront, à l'instigation de Tzara, fort turbulents et subversifs. Mais après un feu d'artifice de frasques et d'esclandres le groupe s'essouffle et se disperse. Dada expirant donne naissance à un autre mouvement plus cohérent, plus déterminé à changer la vie et le monde: le Surréalisme. Rapidement, André Breton va supplanter tout concurrent éventuel à la gouverne de ce mouvement et s'imposer comme le meneur incontesté du groupe. Enfin en 1924 Breton publie le *Manifeste du Surréalisme* qui marque la fondation officielle du mouvement.

Il n'y a pas lieu de refaire ici l'histoire du Surréalisme, de ses exploits, de ses alliances et de ses dissidences. Il suffira de souligner que ce fut un mouvement dont l'épicentre se situa au cœur de Paris et que son rayonnement international fut favorisé par le fait que le français était alors la "langue universelle". Paris, ville lumière, attirait artistes et littérateurs de partout et donnait le ton dans tous les domaines ... ou presque.

Le Surréalisme s'avère donc un mouvement littéraire, artistique, voire philosophique essentiellement parisien, même si ses tentacules vont jusqu'à Bruxelles et à Barcelone. De toute façon, la Belgique francophone s'inscrivait dans la mouvance du Surréalisme central, tout comme la Catalogne, en particulier grâce aux peintres Miró et Dalí.

Breton se serait insurgé contre le concept de "surréalisme national"; le poète Vitezslav Nezval, venu de Prague rencontrer Breton à Paris en mai 1933, décline son identité. Breton répond par une boutade:

1. Voir Petre Răileanu, *Le Rameau d'or*, L'avant-garde roumaine, publié par la Fondation Culturelle Roumaine, 1995; Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Bucarest, Editura Univers, Bucarest 2003; Dan Grigorescu, *Dictionarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, Bucarest 2003.



«si jeune et déjà Tchecoslovaque!»² Breton, à qui on avait demandé s'il ferait l'amour avec une femme qui ne parlerait pas le français, avait répondu par la négative en ajoutant: «J'ai horreur des langues étrangères!»³ Une petite phrase lourde de conséquences.

Le problème du Surréalisme international semble en être un de reconnaissance par le centre des divers mouvements « nationaux » qui revendiqueront leur appartenance au mouvement surréaliste. En d'autres termes, la question qui se pose est celle de la nature des relations entre le centre parisien et les divers surréalismes périphériques qui naîtront au cours des ans dans les pays les plus éloignés et différents⁴. Je me propose d'examiner brièvement les surréalismes périphériques de la Roumanie et du Québec, en tant que deux extrêmes de la latinité de l'hémisphère nord. Je conclurai en les comparant avec le surréalisme grec, qui présente d'autres caractéristiques notoires.

Au Québec le Surréalisme a d'abord fasciné les peintres⁵. Alfred Pellan (1906-1988) part pour la France en 1926 et y fréquente les surréalistes; il entretient des relations amicales avec Breton. Sauf une brève visite au Québec en 1936, où il mentionne les Ernst et Miró, il ne rentera de Paris qu'en 1940. C'est Pellan qui amènera le peintre Paul-Émile Borduas (1905-1960) à s'intéresser au Surréalisme. Borduas ne séjourna en Europe qu'un an et demi de novembre 1928 à juin 1930. Revenu au Québec, il découvre les *Œuvres complètes* de Lautréamont et *Château étoilé* d'André Breton. En mai 1942 il organise à Montréal une exposition intitulée «Exposition surréaliste». Borduas fonde le groupe des automatistes et publie à Montréal en 1948 le manifeste connu sous le titre de *Refus global*, que Breton commentera en ces termes : «Dans une publication canadienne, le surréalisme s'est reconnu comme dans un miroir (...) Paul-Émile Borduas, tout en poursuivant son œuvre de peintre, une des mieux situées aujourd'hui, s'est révélé un animateur de premier ordre en suscitant autour de lui une pléiade de jeunes poètes et artistes dont les inspirations fondamentales se confondent avec celles du surréalisme»⁶.

Pendant son exil aux États-Unis, André Breton rencontre Éliisa. Le couple passe deux mois au Québec en 1944. Breton visite Montréal, Québec, et se rend en Gaspésie, où il rédige son fameux *Arcane 17*. Puis il séjourne à Sainte-Agathe, près de Montréal. Deux ans plus tard, c'est Yvan Goll qui visite le Québec. Soupault lui aussi passera par Montréal.

La guerre terminée, d'autres peintres québécois sont attirés par Paris. Cosignataire du *Refus global*, Jean-Paul Riopelle (1923-2002) s'installe à Paris en 1947 et y fréquente Breton et les surréalistes. Cet enfant terrible de la peinture se fait rapidement une solide réputation en participant à de nombreuses

2. Cité dans V. Ivanovici, *Suprerealism și suprarealism, Grecia, România, țările hispanice*, Timișoara, Hestia 1996, 13.

3. Cf. *Recherches sur la sexualité*, janvier 1928-août 1932, [éd. José Pierre], Gallimard, Paris 1990, 54.

4. *Surréalisme périphérique : actes du Colloque Portugal, Québec, Amérique latine-un surréalisme périphérique?* [éd. Luis de Moura Sobral], Université de Montréal, Montréal 1984.

5. Voir A.-G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise*, l'Étincelle, Montréal 1977.

6. Ibid. 103.

7. Suzanne Lamy, *André Breton, Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1977.



expositions, dont l'exposition internationale du Surréalisme en 1947, et en servant d'intermédiaire entre Breton et ses amis québécois.

Parmi les autres Québécois qui, attirés par le Surréalisme, iront s'installer en France, il faut mentionner les peintres Jean Benoît et Mimi Parent. Tous les deux, avec Riopelle, se trouvent mentionnés dans *Le Surréalisme et la peinture* (1965) de Breton.

Après les peintres, les écrivains québécois adhèrent au Surréalisme. Claude Gauvreau (1925-1971), cosignataire du *Refus global*, à la fois poète, dramaturge, romancier, critique, se fera le publiciste du Surréalisme. Son premier ouvrage, *Les entrailles*, paraît en 1946; il contient vingt-six objets dramatiques dont trois seront publiés dans *Refus global*.

Roland Giguère (1929-2003), poète et typographe, sera un collaborateur de la revue *Cobra*, fera la connaissance de Breton et publiera dans diverses revues surréalistes étrangères.

Gilles Hénault (1920-1996) s'occupe d'action syndicale et développe une œuvre marquée par le surréalisme-révolutionnaire. Dans les années 50, on voit pulluler expositions, revues, éditions qui s'inscrivent dans des courants avant-gardistes ou surréalistes et préparent à leur manière la Révolution tranquille qui secouera le Québec des années 60.

On doit conclure que le surréalisme qui s'est développé au Québec marqua autant le milieu des arts plastiques que celui de la littérature. Il y eut un va-et-vient constant entre le Québec et Paris grâce à la communauté de langue. Les artistes et écrivains québécois eurent longtemps besoin de la sanction parisienne pour être reconnus chez eux; certains firent une carrière en France en tant qu'artistes internationaux plutôt que Québécois, et y sont restés.

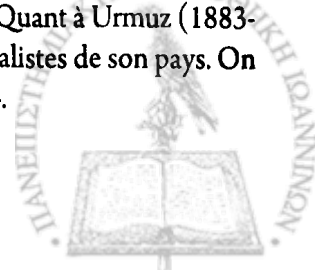
En Roumanie les avant-gardes ont été très fécondes. Nombreux sont les artistes et les poètes qui, en marquant l'histoire culturelle de leur pays, ont mérité une notoriété internationale⁸.

Avant de partir à l'étranger, Tristan Tzara (1896-1963) adolescent publie déjà la revue *Simbolul* dès 1912 avec le poète Ion Vinea (1895-1964) qui collaborera ensuite à la revue *Contimporanul*. Le groupe «75 HP», dirigé par Ilarie Voronca (1903-1946), rappelle par ses initiatives le mouvement Dada. Entre 1928 et 1932, la revue *Unu* se chargera de faire passer l'avant-garde roumaine de l'esprit dadaïste au mouvement surréaliste, suivant en cela le cours des événements en France. Les collaborateurs de *Unu* sont Victor Brauner, Jacques Hérold, Ilarie Voronca, Claude Sernet, Benjamin Fondane... Plusieurs passeront de Roumanie en France, du roumain au français⁹.

Mais c'est en 1940 qu'on voit se former le groupe surréaliste roumain, lors du retour en Roumanie de Gellu Naum (1915-2001) et de Gherasim Luca (1913-1995). Tous deux avaient vécu à Paris de 1938 à

8. Voir Răileanu, *Le Rameau d'or*, op.cit. et Morar, *Avatarurile*, op.cit.

9. À titre indicatif, voir Ecaterina Grün, *L'image récurrente de la route chez trois écrivains roumains d'expression française: Tristan Tzara, Benjamin Fondane et Ilarie Voronca*, Editura Orizonturi Universitare, Timișoara 2002. Quant à Urmuz (1883-1923), précurseur de l'avant-garde roumaine, il est disparu trop tôt pour figurer ici parmi les surréalistes de son pays. On considère Urmuz comme «un Jarry român» (Stephane Roll) cité dans: Morar, *Avatarurile*, op. cit., 64.



1940. Ils s'adjoindront d'autres poètes et essayistes: Virgil Teodorescu (1909-1988), Paul Paân (1916-1994) et Dolfi Trost (1916-1966). Le groupe va lancer des collections, des éditions en roumain et en français qui auront pour but de propager le Surréalisme en Roumanie par des textes théoriques et poétiques, mais aussi de témoigner de la spécificité roumaine à l'étranger. Deux manifestes voient le jour en 1945: *Critica mizeriei*, cosigné par Naum, Păun et Teodorescu et *Dialectique de la dialectique*, rédigé en français par Luca et Trost, avec le sous-titre éloquent: *Message adressé au mouvement surréaliste international*. Ce groupe sera très productif jusqu'en 1947, lorsque le pouvoir stalinien contraindra les surréalistes au silence, ou à l'exil.

Le Surréalisme roumain est bel et bien un surréalisme périphérique, mais il se gagna la reconnaissance du Surréalisme central, c'est-à-dire de Breton et de ses proches, parce qu'il s'est exprimé aussi en français. Tous les représentants des avant-gardes roumaines étaient bilingues ou polyglottes. Breton, qui avait "horreur des langues étrangères", accorda son attention au groupe roumain, déjà bien représenté en France, en le considérant d'emblée comme francophone.

On pourrait conclure que les Surréalismes québécois et roumain furent "interactifs", c'est-à-dire qu'en plus de recevoir et d'adapter le message surréaliste de Paris, ils contribuèrent au Surréalisme international et reçurent une certaine reconnaissance du cercle parisien. Bien sûr les représentants roumains s'illustrèrent davantage auprès de Breton et des Parisiens, par le nombre, la qualité et la variété de leurs apports respectifs. Le groupe québécois tira lui avantage de son origine française et de son américanité exotique. Sans doute que le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (publié à Montréal en 1916 et à Paris en 1921) et *Arcane 17* y ont contribué à la relative notoriété du Québec.

Il en fut tout autrement du Surréalisme grec¹⁰. Le poète et psychanalyste Andréas Embiricos (Brăila 1901-Athènes 1975) séjourne à Paris de 1925 à 1931; il fréquente Breton et les autres dès ces années-là; de retour en Grèce il s'efforce de faire connaître le Surréalisme par ses poèmes et ses conférences, il regroupe autour de lui des poètes comme Nicos Engonopoulos (1910-1985), Odysseas Élytis (1911-1996) et d'autres plus jeunes. Breton n'a pourtant pas même soupçonné le génie poétique d'Embiricos, et des autres. Tous les surréalistes grecs parlaient français, mais leurs œuvres écrites en grec n'étaient pas traduites. Nous sommes en présence d'un Surréalisme périphérique non-interactif, certes pas «autistique», mais qui mettra des années à se faire connaître et reconnaître par le Surréalisme international. Il faut dire que la dictature de Métaxas, survenue le 4 août 1936, priva les surréalistes grecs de toute activité politique et les confina longtemps dans des activités strictement littéraires, jugées inoffensives.

Exception notoire: Breton porte aux nues le volume d'essais de Nicolas Calas (1907-1989) publié en français aux Éditions Denoël en 1938; il écrit que "Foyers d'incendie [est] un manifeste d'une nécessité et d'une ampleur sans précédents"¹¹. Mais rien bien sûr sur les poèmes de Calas.

10. Voir Jacques Bouchard, «Les Grecs et le Surréalisme», *Présentations de l'Académie des lettres et des sciences humaines*, La Société royale du Canada 53 (2000) 77-87.

11. André Breton, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris 1992, 1221-1222 et 1810.



Malgré l'exposition des Surréalistes grecs au Centre Pompidou en 1991¹², malgré les traductions françaises récentes, les publications françaises d'alors et de maintenant font rarement mention du mouvement grec. Les anthologies générales du Surréalisme en langue française ont tardé à inclure les poètes grecs¹³.

Enfin, on connaît le préjugé de Breton contre la Grèce. Julien Gracq rapporte le dialogue suivant: "Monsieur Breton, pourquoi vous êtes-vous toujours refusé à aller en Grèce? — Parce que, Madame, je ne rends jamais visite aux occupants. Voilà deux mille ans que nous sommes occupés par les Grecs¹⁴". Certes, Breton avait plutôt en aversion la civilisation gréco-latine de la tradition scolaire occidentale. Mais, s'il avait prêté attention aux surréalistes grecs, il aurait pu constater qu'une des caractéristiques du Surréalisme grec sera justement d'avoir intégré parmi les images et les mythes surréalistes toute la tradition hellénique que lui, Breton, voulait gommer, sans la connaître, puisqu'il n'avait pas fait d'humanités classiques dans sa jeunesse. Le Surréalisme périphérique développé en Grèce après 1935 attend toujours que les épigones du mouvement central en découvrent la richesse et lui fassent une place dans le mouvement surréaliste international, où plusieurs Roumains et quelques Québécois ont déjà trouvé la leur¹⁵.

12. Voir *Surréalistes grecs*, sous la direction de Ketty Tsékénis et Nanos Valaoritis, Paris, «Cahiers pour un temps», Centre Georges Pompidou 1991.

13. Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, «*Il y aura une fois*» *Une anthologie du Surréalisme*, Paris, Gallimard, nouvelle édition 2003 522-526, Domaine grec: Embiricos, Élytis et Calas traduits par J. Bouchard.

14. J. Gracq, *Autour des Sept Collines*, Paris, José Corti 1988, 7.

15. Les travaux novateurs de Frankiski Abatzopoulou ont fait découvrir le Surréalisme grec; les études de Constantin Makris sur Andréas Embiricos dans *Mélusine* et *Supérieur inconnu* contribuent à mieux faire connaître le Surréalisme grec en France. Enfin, Constantin Kaitéris a fait paraître sa traduction de *Amour Amour*, d'Andreas Embiricos, chez L'Harmattan, Paris 2007, préface de Nanos Valaoritis.

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΒΟΥΤΟΥΡΗΣ

**ΤΟ ΔΙΠΛΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΤΖΗ.
Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΑΣΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ
ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ***

1. Διάσπαση και σύνθεση ή η σύμπτωση πολιτικής και ποιητικής ηθικής

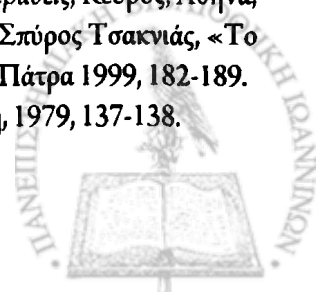
Το Διπλό βιβλίο, αντίθετα με το Τέλος της μικρής μας πόλης το οποίο εκτός από λίγες εξαιρέσεις εγκωμιάστηκε από την κριτική, αντιμετώπιστηκε μάλλον επιφυλακτικά. Η βασικότερη ένσταση, διατυπωμένη ταυτόχρονα με την κυκλοφορία του βιβλίου, αφορούσε από τη διαπίστωση ότι ενώ το συγκεκριμένο αφήγημα του Δημήτρη Χατζή προτείνεται ως μυθιστόρημα εντούτοις δεν αποτελεί μυθιστόρημα. Τα οκτώ κεφάλαια του Διπλού βιβλίου υποστήριξε στα 1976 ο Αλ. Κοτζιάς, εμφανίζονται σαν ισάριθμα αυτοδύναμα διηγήματα, ενώ ένα χρόνο αργότερα ο Γιάννης Καλιόρης χαρακτήριζε το Διπλό βιβλίο «ιδιότυπο, 'άκτιστο' ή 'παραστρατισμένο' μυθιστόρημα», το οποίο «επιβάλλεται κυρίως σαν μια σειρά από αυτοτελείς νουβέλες, που μια χαλαρή σύνδεση τούς δίνει χαρακτήρα αφηγήματος χωρίς να τις συνθέτει οργανικά»¹. Λίγο αργότερα και ο Απόστολος Σαχίνης θα αποφανθεί ότι το Διπλό βιβλίο «δεν αποτελεί ένα ολοκληρωμένο μυθιστόρημα, αλλά ένα σχέδιο μυθιστορήματος [...] έργο σχηματικό, κομματιαστό, αποσπασματικό, χωρίς ενότητα και ραχοκοκαλιά»².

Η άποψη ότι το Διπλό βιβλίο δεν αποτελεί μυθιστόρημα (άποψη που επαναλήφθηκε πολλές φορές μέχρι σήμερα) προϋποθέτει ως δεδομένο τον ορισμό του μυθιστορήματος με βάση παραδοσιακές ειδολογικές συμβάσεις, όπως θεσμοθετήθηκαν από τον νεοκλασικισμό (η μυθιστορία προϋποθέτει «Δέσιν, Λύσιν, Πε-

* Μια συνοπτική μορφή αυτής της εργασίας παρουσιάστηκε στην Ημερίδα για τον Δ. Χατζή και το Διπλό βιβλίο, την οποία συνδιοργάνωσαν το κυπριακό Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού και το Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου (Πανεπιστήμιο Κύπρου, 10 Ιανουαρίου 2009). Η Ημερίδα απευθυνόταν σε Φιλολόγους Καθηγητές της Μέσης Εκπαίδευσης, οι οποίοι διδάσκουν ή πρόκειται να διδάξουν το Διπλό βιβλίο στη Γ' Λυκείου. Το γεγονός αυτό εξηγεί τη μέριμνα και τις συχνές αναφορές της παρούσας εργασίας στη διδακτική πράξη.

1. Αλ. Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κέδρος, Αθήνα 1982, 187-192 / Κ. Καλιόρης, *Παρεμβάσεις*, Κέδρος, Αθήνα, 1981, 229-260. Αποσπάσματα από τα κείμενα του Κοτζιά και του Καλιόρη παραθέτει και σχολιάζει ο Σπύρος Τσακνιάς, «Το Διπλό βιβλίο και οι δύο προοπτικές», *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999, 182-189.

2. Απόστολος Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη, 1979, 137-138.



ριπετείας, Επεισόδια», έγραφε στα 1804 ο Κοραΐς, συνοψίζοντας τους κανόνες της αριστοτελικής Ποιητικής)³, και εν συνεχεία από τα μέσα του 19ου αιώνα και εξής από την αισθητική του ρεαλισμού (ενότητα περιεχομένου, χρονική ανέλιξη, και αιτιακές σχέσεις). Μπορούν, ωστόσο, οι συγκεκριμένες συμβάσεις να αποτελούν θέσφατα, τη στιγμή που το μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα, ας πούμε από τον υπερρεαλισμό και ύστερα, τις αγνόησε προκλητικά; (θυμίζω ότι στο πρώτο υπερρεαλιστικό μανιφέστο του 1924 ο Μπρετόν, εξαιτίας αυτών ακριβώς των συμβάσεων είχε αποκηρύξει συλλήβδην, ως είδος, το μυθιστόρημα).

Το ζήτημά μας όμως εδώ δεν είναι τα ειδολογικά κριτήρια του μυθιστορήματος και κατ' επέκτασιν η συμβατικότητα ή η νεοτερικότητα του *Διπλού βιβλίου*, αλλά η εμπεδωμένη άποψη ότι το συγκεκριμένο αφήγημα είναι ένα «άκτιστο» ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα. Είναι όμως, πράγματι, με βάση, έστω, τις προδιαγραφές της παραδοσιακής αφήγησης, ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα το *Διπλό βιβλίο*; Τα εννιά κεφάλαιά του αποτελούν πράγματι ισάριθμες αυτοτελείς νουβέλες οι οποίες δεν συντίθενται οργανικά; Ή μήπως η εντύπωση αυτή οφείλεται σε μια στρατηγική «παραπλάνησης» την οποία μεταχειρίζεται ο Δ. Χατζής εξακολουθητικά, από τον αινιγματικό τίτλο του μυθιστορήματός του ως το σπασμωδικό επιλογικό κεφάλαιο («Επιλογοί στο Πρώτο Βιβλίο. Μικρός Πρόλογος για το Δεύτερο»);

Ας μην ξεχνάμε εξάλλου ότι κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος είναι η αποτυχία του Συγγραφέα (όχι του Δ. Χατζή, αλλά του πλασματικού ήρωα του βιβλίου) να ολοκληρώσει το μυθιστόρημά του· ένα -όπως είχε προαγγελθεί ενιαίο μυθιστόρημα της ρωμιουσύνης. Στο τέλος, ο πλασματικός Συγγραφέας εγκαταλείπει στα χέρια της Αναστασίας ένα τετράδιο με σημειώσεις, «ξεφτίδια» αντί του «ακέρειου μύθου», σπαράγματα αντί του ενιαίου μυθιστορήματος, παραδοχή της ήττας του. Εκεί, στο επιλογικό κεφάλαιο, ομολογεί την αποτυχία του: «Τους βλέπω πολύ καλά τους σπασμένους αρμούς του βιβλίου μου [...] Δε μπορώ να προχωρήσω, να τα δέσω πρόσωπα και καταστάσεις σε μιαν ενότητα [...] είναι κομμάτια, ψηφιά σκορπισμένα. Και δεν ενώνονται το 'να με τ' άλλο» (σ. 173-174)⁴. Το συγκεκριμένο παράθεμα χρησιμοποιήθηκε συχνά ως τεκμήριο της συγγραφικής αποτυχίας του Δ. Χατζή. Όσα ομολογούνται εδώ, ωστόσο, αφορούν τον πλασματικό Συγγραφέα και το «άκτιστο» βιβλίο του, δηλαδή το τετράδιο με τα «ξεφτίδια»· όχι το *Διπλό βιβλίο*. Μήπως εντέλει η εντύπωση ότι το *Διπλό βιβλίο* δεν ολοκληρώνεται ως μυθιστόρημα οφείλεται στη σύγχυση του πλασματικού Συγγραφέα με τον Δ. Χατζή;

Αν ο πλασματικός Συγγραφέας κατόρθωνε να ολοκληρώσει το μυθιστόρημά του, γνωρίζουμε ότι αυτό θα ήταν ένα βιβλίο ενιαίο, ακομμάτιαστο, ακέραιο. Στο επίπεδο των συμβολισμών το πρώτο, το τετράδιο με τα «ξεφτίδια», αντιστοιχεί στον σημερινό, αδιέξοδο, διασπασμένο κόσμο. Το δεύτερο, το ακέραιο μυθιστόρημα, στο όραμα (ή στον μύθο) ενός καινούριου, του αυριανού, ενιαίου κόσμου. Με άλλα λόγια: το πρώτο αντιστοιχεί στην πραγματικότητα (στην αλλοτριωμένη ελληνική επαρχία και στην απρόσωπη βιομηχανική πόλη με τα σίδερα, τα γυαλιά και τ' αλουμίνια) και το δεύτερο στο ιδανικό (στα προδομένα ιδανικά του μικρού ράφτη, στα πουλιά της Αναστασίας και στα τρένα του Κώστα που κατευθύνονται στο παντού). Υπάρχει όμως και

3. Προλεγόμενα στους Αρχαίους Έλληνες Συγγραφείς, Α', [πρόλογ. Κ. Θ. Δημαράς], ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986, 19.

4. Δημήτρης Χατζής, *Το διπλό βιβλίο. Μυθιστόρημα*, Το ροδακίο, Αθήνα 1976, 173-174. Εφεξής οι παραπομπές στο *Διπλό βιβλίο* ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο.



ένα τρίτο βιβλίο: το *Διπλό βιβλίο*, στο οποίο ενσωματώνονται τόσο το «πραγματικό» τετράδιο με τους σπασμένους αρμούς όσο και το ιδανικό του ανέφικτου ενιαίου μυθιστορήματος. Από εδώ, από αυτή τη συνύπαρξη -από τη δυαδική σχέση πραγματικό / ιδανικό- προκύπτει, καταρχήν, και η διπλότητα του *Διπλού βιβλίου*.

Συνέπεια της σύγχυσης του πλασματικού Συγγραφέα και του ανέφικτου συγγραφικού εγχειρήματός του με τον Δ. Χατζή είναι -όπως αναφέρθηκε ήδη- η άποψη ότι η «αποσπασματικότητα» του *Διπλού βιβλίου* αποτελεί τεκμήριο συγγραφικής ανεπάρκειας. Ότι, με άλλα λόγια, ο Δ. Χατζής δεν ολοκλήρωσε το μυθιστόρημά του επειδή δεν διέθετε τη συνθετική ικανότητα που απαιτεί ένα είδος πιο δύσκολο και περίπλοκο από το διήγημα: αφελής κατά τη γνώμη μου άποψη που υποστηρίχτηκε κυρίως από τον προκατειλημμένο απέναντι στους αριστερούς πεζογράφους Απόστολο Σαχίνη αλλά και άλλους νεότερους του κριτικούς⁵. Το περίεργο όμως είναι ότι ούτε η αριστερή κριτική διέγινωσε από την αρχή τις ιδεολογικές συνδηλώσεις του δήθεν «παραστρατισμένου» και «άκτιστου» μυθιστορήματος του Χατζή. Ότι, δηλαδή, η σκηνοθετημένη αποτυχία της σύνθεσης ήταν ένας τρόπος σημασιοδότησης της σύγχρονης κοινωνικής και ιδεολογικής αποδιοργάνωσης: το τετράδιο με τις αποσπασματικές σημειώσεις του Συγγραφέα, επειδή ακριβώς είναι όπως είναι, χωρίς αρμούς και συνοχή, αντανακλά τον σημερινό διασπασμένο και ιδεολογικά αβέβαιο κόσμο, κατ' εικόνα και ομοίωσιν.

Θα μπορούσαμε, συνεπώς, στο επίπεδο των συνδηλώσεων, να διακρίνουμε μίαν αντιστοιχία ανάμεσα στο άκτιστο μυθιστόρημα του πλασματικού Συγγραφέα και στην ιδεολογική κρίση της δεκαετίας του 1970 (κρίση συναρτημένη με τη δυσπιστία απέναντι στη μονολιθική αισιοδοξία της κομμουνιστικής ορθοδοξίας). Ο πλασματικός Συγγραφέας καταγράφει τη συντριβή των ηρώων του, βλέπει την απελπισία τους, παρακολουθεί τα αδιέξοδά τους αλλά -ηττημένος και αυτός- δεν έχει να αντιτάξει δόγματα, ούτε -έστω- να προτείνει λύσεις. Εξαφανίζεται μάλιστα σε κρίσιμες στιγμές όταν τον χρειάζονται οι ήρωές του, ή σε άλλες περιπτώσεις παρουσιάζεται ανίσχυρος και ανίκανος να τους προστατέψει. «Μικρέ μου Κάσπαρ Χάουζερ [...] με τι μπορώ να σε προστατέψω εγώ, να σε προφυλάξω;» (σ. 79) αναρωτιέται στην καταληκτική φράση του κεφαλαίου «Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα», ενώ και στο επιλογικό κεφάλαιο ομολογεί: «[το βιβλίο] δεν την έχει την πυξίδα που σου λείπει, την πανοπλία που σου χρειάζεται να ντυθείς - να φυλαχτείς, να χτυπηθείς, να νικήσεις» (σ. 190). Πώς θα μπορούσε, με αυτά τα δεδομένα, αυτός ο νικημένος άνθρωπος, να γίνει κτίστης; Να βρει τις λύσεις, να δέσει τα μέρη, τις σημειώσεις δηλαδή του τετραδίου του, και να κατορθώσει το μεγάλο ακέραιο μυθιστόρημα; Εδώ ακριβώς σε αυτή τη σκηνοθετημένη αποτυχία του πλασματικού Συγγραφέα έγκειται η σύμπτωση της ποιητικής με την πολιτική ηθική και ιδεολογία του Δ. Χατζή.

2. Η ενότητα του *Διπλού βιβλίου*

Αντίθετα με το «άκτιστο» μυθιστόρημα του πλασματικού Συγγραφέα (τους «σπασμένους αρμούς» κτλ.) το *Διπλό βιβλίο* του Δ. Χατζή αποτελείται από εννιά κεφάλαια τα οποία διαπλέκονται, όπως θα δούμε, οργανικά. Το γεγονός ότι δύο ή τρία από αυτά τα κεφάλαια εμφανίζουν κάποια αυτοτέλεια και -γιατί όχι- θα

5. Σαχίνης, ό.π., 138.



μπορούσαν να διαβαστούν ακόμη και ως «αυτοτελείς νουβέλες», δεν αίρει την ενότητα του συνόλου. Η επιμελημένη συνοχή της μυθιστορηματικής δομής τεκμαίρεται από την ενότητα που εμφανίζουν οι τέσσερις θεμελιακές συνιστώσες της αφήγησης: *περιεχόμενο, πρόσωπα, χώρος και χρόνος*. συνιστώσες που θα μπορούσαν, στο πλαίσιο της διδασκαλίας του βιβλίου, να αναλυθούν ξεχωριστά.

α. Το ζήτημα του χρόνου

Μια χρήσιμη για την εξοικείωση του αναγνώστη με τη συγγραφική μέθοδο του Δ. Χατζή και διδακτικά ωφέλιμη άσκηση, θα αποτελούσε η προσπάθεια ανασύνθεσης της χρονολογικής τάξης κατά μήκος ενός οριζόντιου άξονα, με βάση τις διάσπαρτες κειμενικές ενδείξεις. Οι συγκεκριμένες χρονολογικές ενδείξεις αποκαλύπτουν εντέλει μια προσεκτικά φροντισμένη, με σχολαστική ακρίβεια και συνέπεια οργάνωση της αφήγησης, καταδεικνύουν τη συνέχεια και την ενότητα των εννιά κεφαλαίων, λειτουργούν ως δείκτες για την ανάγνωση και συγχρόνως ως τεκμήρια της συνοχής του βιβλίου.

Πιο αναλυτικά: η ζωή του Κώστα, του βασικού ήρωα-αφηγητή του βιβλίου, ορίζεται από τρεις χρονολογίες, οι οποίες παραπέμπουν αντίστοιχα σε τρεις σταθμούς της νεότερης ελληνικής ιστορίας: εμφύλιος, δικτατορία, μεταπολίτευση. Η αφήγηση ξεκινά *in medias res*, με τον Κώστα εργάτη στο ΑΟΥΤΕΛ, χωρίς καμιά χρονολογική ένδειξη· για την ακρίβεια υπάρχει στο τέλος του (πρώτου) κεφαλαίου μία πληροφορία, χρήσιμη για την αποκατάσταση της χρονολογικής τάξης: «Τέσσερα χρόνια [στο ΑΟΥΤΕΛ] και πάω για το πέμπτο» (σ. 25).

Στο δεύτερο κεφάλαιο, από την αναδρομική αφήγηση του Κώστα, πληροφορούμαστε ότι γεννήθηκε το 1940 (σ. 29) και ότι στα δεκαπέντε του χρόνια έχασε τη μάνα του (σ. 30). Από 'κει και πέρα γνωρίζουμε τις επόμενες κινήσεις του, χωρίς όμως ακριβείς χρονολογικές ενδείξεις: πιάνει δουλειά στο ξυλάδικο, υπηρετεί στον στρατό (όπου γνωρίζει τον Σταύρο), ξαναγυρίζει στο ξυλάδικο, φεύγει στη Γερμανία. Στο ίδιο κεφάλαιο έχουμε μια ρητή χρονολογική ένδειξη για την Αναστασία -γεννήθηκε στα 1942 (σ. 29)- και άλλες απροσδιόριστες: εργάζεται στον δρόμο κρυφά από τον Κώστα την ίδια περίοδο που αυτός εργαζόταν ξανά (ύστερα από τη στρατιωτική του θητεία) στο ξυλάδικο, γνωρίζει τότε τον Βασίλη ο οποίος δούλευε επίσης στον δρόμο, παντρεύονται τον Σεπτέμβριο [;] (σ. 50), φεύγουν το ίδιο βράδυ [;] για τους Μολάους (σ. 52. βλ. και σ. 151: «ξεκίνησαν από τη Σούρπη, την ίδια μέρα του γάμου τους»). Δύο μήνες αργότερα πεθαίνει ο πατέρας τους (σ. 52). Δύο βασικές εκκρεμότητες ως αυτό το σημείο: α. πότε (ποια χρονιά) παντρεύεται και μεταναστεύει στους Μολάους η Αναστασία β. πότε (ποια χρονιά) μεταναστεύει ο Κώστας στη Γερμανία;

Οι εκκρεμότητες αυτές διαρκούν και μετά την ανάγνωση των επόμενων πέντε κεφαλαίων (3-7), στα οποία απαντά μία μόνο χρονολογική ένδειξη. Πρόκειται για την επανάλυση της γνωστής από το πρώτο κεφάλαιο πληροφορίας «είμαι τέσσερα χρόνια φευγάτος και τη νοσταλγία της πατρίδας, που λένε, ποτές δεν την είχα» (τρίτο κεφάλαιο, σ. 57). Η ίδια πληροφορία σχετικά με τον χρόνο που ξόδεψε ο Κώστας στη Γερμανία επαναλαμβάνεται για τρίτη φορά και στο έβδομο κεφάλαιο: «Κάθομαι, λοιπόν, τέσσερα χρονάκια τώρα σ' αυγά μου...» (σ. 135). Το όγδοο κεφάλαιο «Η Αναστασία των Μολάων» εισάγεται με τη φράση «Πριν από πέντε χρόνια φτάσαν εδώ» (σ. 151. βλ. και σ. 153: «Τα χρόνια, τα πέντε χρόνια από τότε»), ενώ κάμποσες σελίδες πιο κάτω μια φράση από την εξομολόγηση της Αναστασίας στον Συγγραφέα τακτοποιεί την πρώτη εκκρεμότητα: «Πριν τελειώσουμε τη δουλειά στο δρόμο, ήρθε κ' η δικτατορία» (σ. 164).



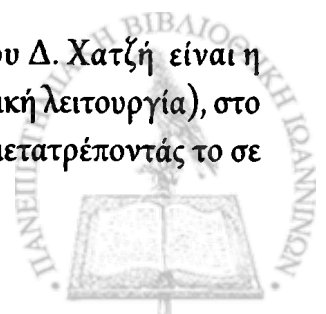
Γνωρίζουμε ήδη από το δεύτερο κεφάλαιο (σ. 50) ότι η Αναστασία και ο Βασίλης παντρεύτηκαν μήνα Σεπτέμβριο και αναχώρησαν αυθημερόν από τη Σούρπη για τους Μολάους. Ο γάμος πραγματοποιείται επομένως τον Σεπτέμβριο του 1967, τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου πεθαίνει ο ράφτης (βλ. σ. 52), ενώ ο Συγγραφέας συναντά την Αναστασία, στο όγδοο κεφάλαιο, στα 1972. Τέλος, από τις σκόρπιες σημειώσεις και τις άτακτες αφηγήσεις του ένατου κεφαλαίου προκύπτει ότι η πτώση της Χούντας βρίσκει τον Κώστα στη Γερμανία: «Τον περασμένο μήνα έπεσε η δικτατορία στην Ελλάδα» (σ. 178) και ακόμη ότι η χρονιά αυτή (δηλαδή το 1974) ήταν η πέμπτη χρονιά του Κώστα στη Γερμανία (σ. 180). Ο Κώστας κατά συνέπεια ξεκίνησε να δουλεύει στο ΑΟΥΤΕΛ το 1970. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1975, ίσως και στις αρχές του 1976, πηγαίνει στους Μολάους όπου μαθαίνει από την Αναστασία λεπτομέρειες της σχέσης της με τον Συγγραφέα: «Γυρίζοντας στην Ελλάδα, σε λίγο που γύρισα, τα 'μαθα - η Αναστασία μου τα 'πε μαζί με τ' άλλα που μου είπε» (σ. 186).

β. Ο χώρος

Η δράση, στα εννιά κεφάλαια του μυθιστορήματος, κατανέμεται στους εξής γεωγραφικούς χώρους: Σούρπη, Βόλος, Στουτγάρδη, Μολάοι, Ντομπρίνοβο. Πρόκειται, όπως κατά κανόνα συμβαίνει στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, για χώρους-μήτρες από τους οποίους εξακτινώνεται η αφήγηση-χώρος, δηλαδή, οργανικά συνδεδεμένους με τα πρόσωπα και τα δρώμενα. Στο Διπλό βιβλίο οι συγκεκριμένοι χώροι λειτουργούν ως σύμβολα, τα οποία σηματοδοτούν διαφορετικά επίπεδα σημασίας. Έτσι, σχηματοποιώντας τα πράγματα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ΑΟΥΤΕΛ (και ευρύτερα η Στουτγάρδη) συμβολίζει τον σύγχρονο βιομηχανικό κόσμο και την αποξένωση των ανθρώπων, το Ντομπρίνοβο τον χαμένο παραδοσιακό κόσμο της ηθογραφίας, η Σούρπη την εαμική αντίσταση, το ξυλάδικο του Βόλου την προβιομηχανική μεταπρατική φάση της ελληνικής κοινωνίας, οι Μολάοι την αρρώστια της ελληνικής επαρχίας.

Πώς επιτυγχάνεται η προαγωγή ενός συγκεκριμένου χώρου σε σύμβολο; Η αφηγηματική τεχνική του Δ. Χατζή συνίσταται στην προκειμένη περίπτωση αφενός στην παράσταση του χώρου ως στερεότυπου και αφετέρου στη μετωνυμική λειτουργία του. Όλοι ανεξαιρέτως οι χώροι που αναφέρθηκαν προηγουμένως επιτελούν συγχρόνως αυτή τη διπλή συμπληρωματική λειτουργία: στερεοτυπική (δείκτες δηλαδή κοινών εντυπώσεων και παραστάσεων χωρίς ιδιότυπα χαρακτηριστικά) και συγχρόνως μετωνυμική (σήματα ολικότερων καταστάσεων). Έτσι το ξυλάδικο του Βόλου, μια τυπική επιχείρηση στη δεκαετία το '60, αυτοσχέδια και άναρχη, συνδηλώνει συγχρόνως μια γενικότερη μεταπρατική και ευκαιριακή φάση της ελληνικής οικονομίας. Κατ' αντιστοιχίαν το ΑΟΥΤΕΛ ένα τυπικό γερμανικό εργοστάσιο, με τους ορόφους του να συστήνουν μian αυστηρή εξουσιαστική πυραμίδα, συνδηλώνει γενικότερα τον σημερινό βιομηχανικό καπιταλιστικό κόσμο. Ανάλογες συνδηλώσεις έχουν και οι άλλοι, εξωτερικοί ή εσωτερικοί χώροι: το σπίτι και το περιβόλι των Μολάων, η μεγάλη λεωφόρος με τις βιτρίνες και τις φωτεινές επιγραφές, το δωμάτιο της Φράου Μπάουμ, το Ντομπρίνοβο (ο καθένας από τους χώρους αυτούς θα μπορούσε να αποτελέσει, στο πλαίσιο της διδακτικής του βιβλίου θέμα ξεχωριστής μελέτης).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αφηγηματικής χωρογραφικής τεχνικής του Δ. Χατζή είναι η περιγραφή της Σούρπης: ένα συνηθισμένο μικρό χωριό κοντά στον Βόλο (στερεοτυπική λειτουργία), στο οποίο ο μικρός Ράφτης έστησε το «αλωνάκι του δικού του Μεσολογγιού» (σ. 87) μετατρέποντάς το σε



σύμβολο της αντίστασης (μετωνυμική λειτουργία). Η στερεοτυπική λειτουργία δηλώνεται emphaticά με τις φράσεις «Όπως όλα τα χωριά στην Ελλάδα...» / «Ένα από κείνα τα μαρτυρικά, ματοβαμμένα χωριά...». Παράλληλα, οι χωρογραφικές «λεπτομέρειες» προοικονομούν την μετωνυμική λειτουργία του «μαρτυρικού χωριού»: η Σούρπη, ριγμένη στον κάμπο (αντίθετα με το γειτονικά βουνά του Πηλίου και της Ρούμελης τα οποία ελέγχονται από τους αντάρτες) είναι εκτεθειμένη στις επιδρομικές διαθέσεις των κατακτητών. Η συγκεκριμένη μειονεκτική εκ πρώτης όψεως θέση της προοικονομείται ωστόσο την ανάδειξή της σε στρατηγικό κέντρο συντονισμού και οργάνωσης των αντάρτικων επιχειρήσεων:

Το χωριό το δικό μας είναι μέσα-μέσα στον κάμπο. Όπως όλα τα χωριά στην Ελλάδα, στις καμπόσιες αυτές περιοχές, είτανε στα χέρια των κατακτητών, παραδομένο σ' όλη την κατοχή, καταδικασμένο, χωρίς ελπίδα καμιά, όσο να τελειώσει ο πόλεμος. Τ' αντάρτικα βρισκόντανε ώρες μακριά - στο Πήλιο από τη μια μεριά, στα ρουμελιώτικα βουνά από την άλλη. Οι Ιταλοί τον πρώτο καιρό, οι Γερμανοί, που 'ρθαν ύστερα, περνούσανε μέσα, μπαινοβγαίνουν όποτε θέλαν [...] Ένα από κείνα τα μαρτυρικά, ματοβαμμένα χωριά του κατεχόμενου κάμπου (σ. 82).

Απ' εκεί και πέρα οι αφηγηματικοί χώροι είναι σαφές ότι διαφοροποιούνται με βάση τις μετωνυμικές συνδηλώσεις τους. Ειδικότερα, οι ελληνικοί αγροτικοί ή ημιαστικοί χώροι και η γερμανική βιομηχανική πόλη ορίζουν δύο διαφορετικές φάσεις -την αγροτική και την καπιταλιστική αντίστοιχα- μιας δυναμικής, νομοτελειακής, διαδικασίας κοινωνικού μετασχηματισμού. Το θέμα μάς είναι γνωστό και από τα άλλα βιβλία του Δ. Χατζή, όπου εξεικονίζεται «το τέλος της μικρής μας πόλης» του παλιού παραδοσιακού κόσμου. Με τα κριτήρια της μαρξιστικής κοσμοθεωρίας, η μετάβαση από τη μία φάση στην άλλη, αποτελεί ιστορική αναγκαιότητα, η οποία συνεπάγεται τη μεταβολή της οικονομικής βάσης, την αποσάθρωση της κοινωνικής δομής, και την αναπροσαρμογή των κοινωνικών σχέσεων.

Ο ρεαλισμός των μεταηθογραφικών ιστοριών του Δ. Χατζή έγκειται στη συμφιλίωση των ηρώων του με αυτή την αναγκαιότητα και στην προσπάθειά τους να οργανώσουν τη ζωή τους μέσα στον «σημερινό κόσμο». Έτσι, στο *Διπλό βιβλίο*, με εξαίρεση τον Σκουρογιάννη, τον πιο ρομαντικό χαρακτήρα του βιβλίου, ο οποίος μυθοποιεί τον γενέθλιο τόπο του, το Ντομπρίνοβο (για να συνειδητοποιήσει όμως κι αυτός ότι στην πραγματικότητα το Ντομπρίνοβό του δεν υπάρχει), οι έλληνες μετανάστες της Στουτγάρδης δείχνουν μάλλον συμβιβασμένοι με την πραγματικότητα. Με αυτή την έννοια το *Διπλό βιβλίο* δεν είναι ένα βιβλίο για μετανάστες· για τυπικούς δηλαδή νοσταλγούς έλληνες μετανάστες.

Ο Κώστας, μάλιστα, δεν διστάζει να ομολογήσει ότι προτιμά τους Γερμανούς από τους Ρωμιούς, ότι δεν επιθυμεί να επιστρέψει στη Σούρπη, ότι στον έρωτα προτιμά τις Γερμανίδες από τις Ρωμιές, ότι τίποτα κοινό δεν έχει με τη ρωμοσύνη, ότι σε τελευταία ανάλυση δεν έχει πατρίδα: «... τέσσερα χρόνια φευγάτος και τη νοσταλγία της πατρίδας, που λένε, ποτές δεν την είχα» (σ. 56)· και αλλού: «ξανασκέφτομαι πως τίποτα ρωμαίικο δεν έμεινε μέσα μου. Είμαι ένας άνθρωπος δίχως πατρίδα» (σ. 77). Γι' αυτό αγαπά τη νόρμα, την τάξη του Άουτελ (όχι την αταξία του ξυλάδικου), θαυμάζεται από τα ηλεκτρικά φώτα, τη μεγάλη λεωφόρο, τα μαγαζιά, τις βιτρίνες, τις ρεκλάμες, τις φωτεινές επιγραφές, «το δικό μας κόσμο το σημερινό», και βρίσκει χαρά καταναλώνοντας μικρά άχρηστα πράγματα: «είμαι καταναλωτής θα πει πως υπάρχω» (σ. 65).



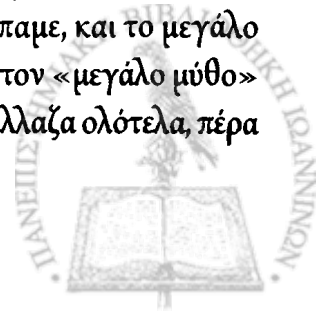
γ. Περιεχόμενο

Το Διπλό βιβλίο καταγράφει ιστορικά, κοινωνικά, και ιδιωτικά αδιέξοδα, σε μια περίοδο που εκτείνεται από τα χρόνια του εμφυλίου πολέμου στην Ελλάδα και φτάνει ως τον δεύτερο χρόνο της μεταπολίτευσης. Στο επίκεντρό του τοποθετούνται δύο γενιές: α. Η γενιά του 1940, του μικρού ράφτη της Σούρπης και του Σκουρογιάννη, η γενιά της ήττας, και β. Η γενιά του 1960, η γενιά του Κώστα, της Αναστασίας, του Σταύρου, του Βασιλή· η γενιά που ήρθε αμέσως μετά να παίξει σε ένα παιχνίδι που είχε ήδη χαθεί. Μια ανεξάλειπτη αιματινή γραμμή ενώνει τη «σφαγμένη» γενιά με τη δεύτερη (σ. 166)· η μοίρα της δεύτερης, της «καταραμένης», είναι με αυτό τον τρόπο προδιαγεγραμμένη.

Και καθώς βασική θέση του βιβλίου είναι ότι η ατομική μοίρα προσδιορίζεται από τη συλλογική, συνάγεται ότι οι πρωταγωνιστές του βιβλίου (ο Κώστας και η Αναστασία) είναι καταδικασμένοι από τη στιγμή που γεννήθηκαν. «Η δική τους η συντριβή», συνειδητοποιεί η Αναστασία, «βάραινε πάνω μας. Στραβός ήταν ο δρόμος που πήραν αυτοί – ποιός μπορούσε να 'ναι ο δικός μας;» (σ. 163)· και αλλού: «Εμείς βρεθήκαμε να μεγαλώνουμε μέσα σε κόσμο που σκόρπιζε, φοβισμένος, αγριεμένος, όπως έβγαινε από τον εμφύλιο πόλεμο [...] Η καταραμένη γενιά μας [...] ορφανά παιδιά της άλλης, της σφαγμένης γενιάς» (σ. 165-166). Με αυτό τον τρόπο η ιστορική αιτιότητα αντιστρατεύεται την άτεγκτη κομματική γραμμή που βλέπει μέσα από τα συντρίμια να αναδύεται, ως ιστορική αναγκαιότητα, η κομμουνιστική κοινωνία. Αντίθετα με τις κομματικές ντιρεκτίβες, οι άνθρωποι εμφανίζονται -εδώ- αδύναμοι να αποδράσουν· μοιραία (ή μοιρολατρικά) ετεροκαθορίζονται, υποτάσσονται και συντρίβονται, αυτοί και τα όνειρά τους. Θύματα της ιστορικής αιτιότητας, υποτάσσονται, γιατί απλώς δεν μπορούν να κάνουν αλλιώς. Η διατυπωμένη σε ελεύθερο πλάγιο λόγο φράση με την οποία ο Συγγραφέας δικαιολογεί τη δειλία και τη δουλικότητα του φοβισμένου («από γεννησιμιού του») Σταύρου («ήρθαν έτσι τα πράματα, γιατί έτσι μονάχα μπορούσαν να 'ρθούνε», σ. 175) αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση των επιλογών τόσο του Κώστα όσο και της Αναστασίας.

Θα ήταν ωστόσο λάθος να θεωρήσει κανείς ότι τα ιστορικά αδιέξοδα και η αδυναμία των προσώπων να τα υπερβούν καθιστούν, όπως έχει υποστηριχθεί, το μυθιστόρημα «απαισιόδοξο». Τα ιδιωτικά και κοινωνικά αδιέξοδα, συμπτώματα του αποδιοργανωμένου κόσμου της δεκαετίας του 1970, είναι μια πραγματικότητα στην οποία ερείδεται η αφήγηση. Από 'κει και πέρα, ωστόσο, η αντικειμενική πραγματικότητα συνείρεται με τα ιδανικά και τις ονειροπολήσεις των βασικών πρωταγωνιστών της ιστορίας. Το πραγματικό και το ιδανικό συστήνουν με αυτό τον τρόπο, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, την κύρια δυαδική σχέση του Διπλού βιβλίου.

Το ιδανικό ορίζεται με ακρίβεια στο τελευταίο κεφάλαιο, όταν «ανοίγει» το τετράδιο με τα «ξεφτίδια» και διαβάζουμε την πολιτική διαθήκη του Συγγραφέα. Εκεί, με προφητικό οίστρο, σκιαγραφείται το ιδανικό ενός ενιαίου, σοσιαλιστικού κατά βάσιν, κόσμου με ανθρώπινο πρόσωπο: μια καινούργια ανθρώπινη κοινωνία με τη νόρμα της και την τάξη της -αλλά χωρίς τυράννους, αυθεντίες και εξουσιαστές- με την αφθονία της η οποία θα κατανέμεται σε όλους (σ. 191). Έτσι συγκεκριμενοποιείται η ιδέα του «άπιαστου, μεγάλου και ακέριου κόσμου / μύθου» που από την αρχή στριφογύριζε επίμονα στη σκέψη όλων των πρωταγωνιστών του βιβλίου: του ίδιου του Συγγραφέα (στον μεγάλο και ακέριο μύθο, αναλογεί όπως είπαμε, και το μεγάλο βιβλίο που εν τέλει δεν γράφτηκε), του μικρού Ράφτη της Σούρπης (ο οποίος πίστεψε στον «μεγάλο μύθο» τον «ακέριο»), της Αναστασίας («Και θα 'ρχόταν έτσι μια μέρα -μια νύχτα- και θα την άλλαξα ολότελα, πέρα



για πέρα στον ουρανό, την τάξη των άστρων, αλλάζοντας κάτω στη γη τη μοίρα ολονών μας..., σ. 160), του Σκουρογιάννη («ήταν κι αυτός από τους ανθρώπους εκείνους που δεν το λιανίζουνε τ' όνειρό τους, το θέλουν ακέριο, σωστό», σ. 119) και κυρίως του Κώστα.

Ο μεγάλος «ακέριος» κόσμος (τον οποίο «η φαντασία μας τον άγγιξε μια στιγμή με τον έρωτα», σ. 110) επανέρχεται επίμονα στις σκέψεις του Κώστα, αν και από την πρώτη στιγμή συνειδητοποιεί (αυτό που στο τέλος συνειδητοποιούν όλοι οι πρωταγωνιστές του βιβλίου) ότι μπορεί να είναι ανέφικτος ή -απλώς- να μην υπάρχει. Στον σταθμό των σιδηροδρόμων, καθώς παρατηρεί τα τρένα να γλιστρούν «σα θυμωμένα απάνω στις ράγες τους», του καρφώνεται η ιδέα ότι αυτά τα τρένα «που φτάνουν από παντού, πάνε παντού [...] Ο μεγάλος κόσμος είναι, λοιπόν, το παντού» (σ. 58). Τα τρένα που ξεκινούν από χιλιάδες διαφορετικά μέρη του διασπασμένου σημερινού κόσμου για να συγκλίνουν σε ένα παγκόσμιο σημείο «παντού», προς στιγμήν γίνονται τα σύμβολα του μύθου του και του ονείρου του (όπως τα πουλιά για την Αναστασία). Όταν ωστόσο το ξανασυλλογίζεται συνειδητοποιεί ότι δεν υπάρχει το «παντού»: τα τρένα έχουν όλα ένα διαφορετικό το καθένα τέρμα - εντοσασιόν, απομακρυσμένο το ένα από το άλλο, πολιτείες των ξένων και της μοναξιάς: Σούρπη, κάποιο χωριό των Σπανιόλων, Ντομπρίνοβο. Έτσι συνειδητοποιεί ότι ο «ακέριος μύθος» δεν υπάρχει: «Και, λοιπόν, είναι ψέματα κι ο μεγάλος ο κόσμος, είναι οι μικρούτσικοι κόσμοι μαζί» (σ. 59).

Οι ονειροπολήσεις του Κώστα, οι προσδοκίες του και οι διαψεύσεις, με τα μοναχικά τρένα που κατευθύνονται στο παντού, μπορούν να διαβαστούν σαν μια εξαιρετικά επίκαιρη πολιτική αλληγορία. Το πρόβλημα του πολιτισμού μας (στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, όπου ο δυτικός καπιταλισμός αναλαμβάνει να υλοποιήσει το ανέφικτο κομμουνιστικό όραμα της κατάργησης των εθνικών κρατών), όπως εύστοχα παρατηρεί ο Ερατοσθένης Καψωμένος, «είναι, για το Χατζή, πρόβλημα ενότητας, αποκατάστασης της αρμονίας του ανθρώπου με τον κόσμο [...] το μοναδικό αντίβαρο απέναντι στο βάρος της ανθρώπινης δυστυχίας, αποτυχίας, ανημποριάς είναι η ανακάλυψη του άλλου, του διπλανού, του συνανθρώπου [...] είναι ο έρωτας και η αλληλεγγύη των ταπεινών»⁶. Το πρόβλημα μετατίθεται, έτσι, στο πεδίο της ανθρώπινης βούλησης: τα υλικά για τη μεγάλη σύνθεση υπάρχουν: απομακρυσμένα, μοναχικά και αποξενωμένα το ένα από το άλλο. Μπορούν να συγκολληθούν; Αυτός θα είναι ο μεγάλος κόσμος, αυτό το τελειωμένο ενιαίο μυθιστόρημα. Αυτό το όραμα εγκαταλείπει ως υποθήκη, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Συγγραφέας στον Κώστα: «Και θα τους βρούμε [τα μιλιούνια των ξένων], θα μας βρουν. Και θα τις κάνουμε τότε μαζί τους δικές μας τις μεγάλες αυτές πολιτείες των ξένων. Σε μια καινούργια ανθρώπινη κοινωνία» (σ. 191)

Συνεχίζοντας την επισκόπηση του περιεχόμενου, με σκοπό πάντα τη διακρίβωση της ενότητας του συνόλου, συμπεραίνουμε ότι από τα εννιά κεφάλαια του Διπλού βιβλίου, το μόνο που εμφανίζει χαλαρή σύνδεση με τα υπόλοιπα και θα μπορούσε να διαβαστεί ως λειτουργική παρέκβαση είναι το έκτο (η ιστορία του Σκουρογιάννη). Το τέταρτο κεφάλαιο («Ρέκβιεμ για ένα μικρό ράφτη»), μια αναδρομική αφήγηση της ιστορίας του μικρού ράφτη της Σούρπης, έχει καίρια σημασία στο συνολικό αφηγηματικό πλαίσιο και δεν θα μπορούσε σε καμιά περίπτωση να θεωρηθεί «αυτοδύναμη». Όσο για το τελευταίο κεφάλαιο «Επιλογοί στο

6. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Ο Δημήτρης Χατζής και το πολιτισμικό μας πρόβλημα», *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμοσύνης*, [Επιμ. Γ. Η. Παππάς - Α. Δ. Σκιαθάς], Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999, 306-316 (=312-313).



πρώτο βιβλίο. Μικρός πρόλογος για το δεύτερο», παρά την αποσπασματικότητά του, επιτελεί ένα ρόλο τυπικά συγκεφαλαιωτικό, τακτοποιεί εκκρεμότητες των προηγούμενων κεφαλαίων και επεξηγεί (τον χαρακτήρα, για παράδειγμα, του Σταύρου) ή φωτίζει αμφίβολα σημεία (την κατάληξη της σχέσης του Συγγραφέα με την Αναστασία). Τα υπόλοιπα έξι κεφάλαια («Άουτελ – Άουτο ηλεκτρικά», «Το ξυλάδικο του Βόλου», «Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα», «Από το φίφτυ-φίφτυ στον έρωτα», «Τα γουδοχέρια», «Η Αναστασία των Μολάων») αφηγούνται τις ιστορίες του Κώστα και της Αναστασίας, είναι αρθρωμένα με βάση τις τυπικές παραδοσιακές συμβάσεις του μυθιστορηματικού είδους και αποτελούν τον ιστό που συνέχει τα μέρη του βιβλίου.

Οι ιστορίες, μάλιστα, του Κώστα και της Αναστασίας συμπίπτουν σε πολλά και οι επιλογές τους συγκλίνουν. Καταρχήν, έχουμε να κάνουμε με μετανάστες: ο Κώστας στη Στουτγάρδη και η Αναστασία στους Μολάους της Πελοποννήσου (συνήθως η κριτική αναφέρεται μόνο στη μετανάστευση του Κώστα· μετανάστις ωστόσο είναι και η Αναστασία). Και ο ένας και η άλλη, ως τη στιγμή του απολογισμού, εργάζονται σκληρά πέντε χρόνια (η χρονική διάρκεια επαναλαμβάνεται και στις δύο περιπτώσεις εμφατικά), στο ΑΟΥΤΕΛ ο πρώτος, στο περιβόλι των Μολάων η δεύτερη. Και οι δύο βρίσκονται συμπτωματικά σε έναν ξένο τόπο τον οποίο δεν επιλέγουν οι ίδιοι, απάτριδες, χωρίς να αισθάνονται σε καμιά περίπτωση νοσταλγία για τον δικό τους τόπο. Και οι δύο αν και αμόρφωτοι, βαθμιαία ωριμάζουν διανοητικά και φτάνουν στην κατάκτηση μιας εμπειρικής σοφίας. Ακόμη, και οι δύο αν και γνωρίζουν κάποια στιγμή τον αληθινό έρωτα στη συνέχεια τον χάνουν. Υπάρχει μάλιστα μια λεπτομέρεια που σφραγίζει κατά κάποιον τρόπο την παράλληλη διαδρομή τους και ειδικότερα την ερωτική αποτυχία τους. Η Αναστασία ζώντας με έναν άντρα που ενσαρκώνει όχι τον έρωτα αλλά το σταμάτημα της διπλής της ζωής (σ. 166), ξένο ήδη από την ώρα του γάμου τους (σ. 167), εξομολογείται στον Συγγραφέα ότι τα παιδιά της «σαν να μην είναι παιδιά της, δικά της» (σ. 153). Ένα παιδί «ξένο» αφήνει όμως πίσω του στη Γερμανία και ο Κώστας ζευγαρώνοντας με την «ξανθή της αστυνομίας».

Ο έρωτας, ειδικότερα, έχει ιδιαίτερη σημασία και καταλαμβάνει σημαντικό μέρος στις αφηγήσεις τόσο της Αναστασίας όσο και του Κώστα. Η ερωτική ζωή του Κώστα στην Στουτγάρδη καλύπτει ένα μεγάλο μέρος του κεφαλαίου «Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα» και ολόκληρο το κεφάλαιο «Από το φίφτυ-φίφτυ στον έρωτα». Η μύηση του Κώστα αρχικά στον ανυπόκριτο και ισότιμο φίφτυ-φίφτυ έρωτα («όσα δίνεις, τόσα παίρνεις» (σ. 71) και εν συνεχεία (στο πρόσωπο της Έρικας) στον «αληθινό» έρωτα (έναν έρωτα που διαρκεί πέντε μήνες) ισοδυναμεί με μια διαδικασία εμπειρικής αυτογνωσίας, η οποία εκφέρεται με ένα φιλοσοφικό μονόλογο για τον έρωτα. Ο Κώστας, αν και προσποιείται τον χαζό, είναι ένας σοφός άνθρωπος, ο οποίος φτάνει στην επίγνωση ότι ο έρωτας επειδή είναι μεγαλύτερος από τον άνθρωπο είναι «ακατόρθωτος». Επειδή δεν μπορεί να διαρκέσει ο αληθινός έρωτας, η παραίτηση από αυτόν αποτελεί αναγκαίο συμβιβασμό. Κάποιοι «παραιτημένοι» εξακολουθούν να μένουν μαζί «και χωρίς τον έρωτα», ενώ άλλοι χωρίζουν για να μην τον προδώσουν. Και στη μια και στην άλλη περίπτωση απομένει η πίκρα· απόρροια της αίσθησης που αφήνει η πρόσκαιρη γνωριμία με το ακατόρθωτο και το άφθαστο. Ο ακατόρθωτος έρωτας, εντέλει, όπως προκύπτει μέσα στους φιλοσοφικούς στοχασμούς του Κώστα, είναι το ίδιο ακριβώς με τον «μεγάλο άπιαστο κόσμο – που δεν υπάρχει»:



Έτσι τον έμαθα και τον έρωτα. Έμαθα πως είναι μεγαλύτερος απ' τον άνθρωπο, είναι, λοιπόν, ακατόρθωτος. Μια φαντασία για κάποιον καιρό και καταλαγιάζει, σκορπίζεται. Και πρέπει, λέω, να 'ναι πολύ σπάνιο πράμα - της τύχης ολότελα- τα δυο πλάσματα να μπορούν να μείνουν ενωμένα, έτσι όπως το θέλαμε εμείς. Ο συμβιβασμός που μπορούν να κάνουν -ορίστε, τον έκανα εγώ- δεν είναι για να σώσουν τον έρωτα, είναι για να τον ξεφύγουν, να παραιτηθούν απ' αυτόν. Και πάλι δεν σώζεται τίποτα. Άλλοι μένουνε παραιτημένοι, μαζί και χωρίς τον έρωτα. Οι άλλοι χωρίζουν - να μην τον προδώσουν. Κι έτσι κι αλλιώς η πίκρα μένει μονάχα. Για πάντα. Δεν είναι που λείπει τ' αγαπημένο το πρόσωπο, αυτό που φάνηκε πως ήταν ο έρωτας. Είναι για τη γνωριμιά του ακατόρθωτου. Γι' αυτή την αίσθηση του άφθαστου που έχω και εγώ. Η Έρικα και κείνα τα τραίνα τα μισητά μου που δεν πάνε πουθενά, γίναν ένα πράμα. Είναι ο μεγάλος, ο άπιαστος κόσμος - που δεν υπάρχει» (σ. 110).

Η Αναστασία, από την άλλη, όταν αρχίζει να ακούει τη «θηλυκιά φωνή» του κορμιού της, γνωρίζει τον Σταύρο ο οποίος στην αρχή της φαντάζει σαν ένα γερό κλουβί για τα πουλιά της (να μην της φύγουν ποτέ). Από την αρχή, στη διπλή ζωή της Αναστασίας – η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και στο όνειρο– ο έρωτας συμμαχεί με τα πουλιά. Ο έρωτας και τα πουλιά είναι τα ταυτόσημα σύμβολα του ονείρου της. Έτσι θα αρνηθεί να προδώσει το όνειρό της και θα πει όχι στον Σταύρο: «δεν ζευγάρωνα τίποτα μ' αυτόν – τ' όνειρό μου πρόδινα μόνο – και δεν έσωζα τίποτα – ούτε κείνον ούτε εμένα. Δεν λυπήθηκα. Με τίποτα δεν την πρόδινα τότε τη φαντασιά των πουλιών μου» (σ. 162). Στη συνέχεια, αφού πρώτα καταπιέσει την έλξη της για τον Κώστα, τον αδελφό της, γνωρίζει τον Βασίλη και κάνει τον συμβιβασμό που αρνήθηκε προηγουμένως να κάνει με τον Σταύρο: προδίδει το όνειρό της και χάνει οριστικά τα πουλιά της. Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον Κώστα και στην Αναστασία είναι ότι ο Κώστας χώρισε με την Έρικα για να μην προδώσει τον έρωτα, ενώ η Αναστασία έμεινε με τον «ξένο» Βασίλη, παραιτημένη, χωρίς τον έρωτα.

Η ερωτική ζωή της Αναστασίας είναι ωστόσο σηματοδοτημένη από τη σχέση της με τον Συγγραφέα, ο οποίος την πρώτη μέρα του γάμου της διακρίνει μέσα στα μάτια της, στο δάκρυ της, το ρωμαίικο. Αφηγείται ο Κώστας: «Τελειώνει κάποτε η λειτουργία, βγαίνουμε μαζί τελευταίοι. Εκεί τη φίλησε τότε. Στέκονται, κοιτάζονται στα μάτια καλά-καλά, κοιτάζονται και δεν λένε τίποτα. – Εδώ, μου λέει καθώς φεύγουμε, στη μυστηριακή Θεσσαλία τη βρήκε ο Σωκράτης τη Διοτίμα του. Εδώ σ' αυτήν την Αναστασία ζητάω και γω τη δική μου» (σ. 52).

δ. Τα πρόσωπα: Αναστασία (Διοτίμα), Κώστας (Κάσπαρ Χάουζερ), Συγγραφέας (Φάουστ)

Διοτίμα-Αναστασία

Η Διοτίμα, από τη Μαντίνεια της Αρκαδίας, μάς είναι γνωστή κυρίως από το Συμπόσιο του Πλάτωνα. Στο συγκεκριμένο βιβλίο, και ειδικότερα στον λόγο του «περί έρωτος» ο Σωκράτης εμφανίζει τη Διοτίμα ως δασκάλα του· ως τη «σοφωτάτη» γυναίκα που τον μύησε στην αληθινή φύση του έρωτα. Σύμφωνα με τον Συκουτρή ο Πλάτωνας σκοπίμως, στην αρχή του λόγου, αναφέρει ότι η Διοτίμα ανέβαλε δια θυσιών τον λοιμό του 430 π.Χ. Πρόθεσή του ήταν να δείξει ότι η Διοτίμα, όπως όλοι οι μάντεις, κατείχε δαιμονίαν δύναμιν⁷ γι' αυτό και ο προφητικός μυστηριακός λόγος της Διοτίμας περί έρωτος (με τις αναφορές στους

7. Πλάτωνος Συμπόσιον, [Σχολιασμένη έκδ. Ι. Συκουτρήs], Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2004, 20, («Εισαγωγή», σ. 152).



αναβαθμούς, στο φως και στην προοδευτική μύηση) απευθύνεται πρωτίστως στη φαντασία και όχι στη λογική. Στη διδασκαλία της Διοτίμας η διαδικασία της μύησης στα μυστήρια του έρωτα συστήνει μια κλίμακα που ξεκινά από τη φυσική έλξη και φτάνει στον τελευταίο αναβαθμό, τον τέλειο έρωτα. Το όνομα της Διοτίμας, η οποία σύμφωνα με τον Ξενοφώντα γνώριζε και την πυθαγόρεια αριθμοσοφία, χρησιμοποιήθηκε στα νεότερα χρόνια ως δηλωτικό φιλοσοφικών και επιστημονικών αναζητήσεων αλλά και ως έμβλημα των φεμινιστικών κινημάτων. Η απορία, επομένως, προκύπτει εύλογη: γιατί Διοτίμα η Αναστασία; Ποιά σχέση μπορεί να έχει η σοφή ιέρεια με την αγράμματη Αναστασία της Σούρης;

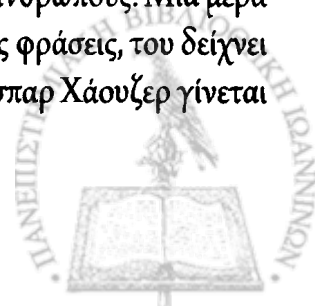
Πέντε χρόνια ύστερα από τον γάμο της, όταν η Αναστασία έχει θυσιάσει τα πουλιά (δηλαδή τα όνειρα και τον έρωτά της), ο Συγγραφέας έρχεται και τη βρίσκει για το τελικό ξεκαθάρισμα. Αυτό ωστόσο που εντέλει θα διδάξει στον Συγγραφέα η Αναστασία δεν είναι ο έρωτας αλλά ο θάνατος. Η Αναστασία τού προσφέρει το κορμί της χωρίς καμιά θηλυκή φιλαρέσκεια (σ. 155) και μετατρέπει την πράξη της αυτή σε ένα μνημόσυνο για τις χαμένες ζωές τους, τη δική της και τη δική του, τα σκοτωμένα πουλιά και το βιβλίο του που δεν γράφτηκε: «Γι' αυτό σου δόθηκα. Να σου τους δείξω, να τους ιδείς, πέρα απ' τη μήτρα της μήτρας μου, εκεί που 'ναι η ρίζα μου, τους τάφους των σκοτωμένων πουλιών μου» (σ. 169).

Η Αναστασία αποτελεί, έτσι, το αντεστραμμένο είδωλο της πλατωνικής Διοτίμας. Εδώ, η Διοτίμα του έρωτα μεταμορφώνεται σε Διοτίμα του θανάτου, γεγονός που συνοψίζεται στην ύστερη γνώση του Συγγραφέα: «Αγάπη μου Αναστασία, Διοτίμα του ονείρου. Ξέρω τώρα τι θα πει – Διοτίμα του θανάτου. Και μου το δίδαξες εσύ, εσύ μου το 'δωσες τ' αληθινό νόημα της αγωνίας μου» (σ. 177). Ούτως ή άλλως ο Συγγραφέας από την πρώτη στιγμή είχε διακρίνει στα μάτια της τον καημό του ρωμαίικου: τόσο το όνειρο όσο και τον θάνατο: «...μαύρα μαντίλια – κ' είναι μικρή και δεν της παν τα μαύρα... Αυτηνής της πάνε. Περισσότερο απ' τα νυφιάτικα» (σ. 51).

Κατά τα άλλα η Αναστασία έχει μέσα της όπως η Διοτίμα τη δαιμονική δύναμη, όπως όλοι οι μάντεις και οι προφήτες: «Και λέγανε πως είμουν και μάγισσα – το 'πες και συ. Πως ανακατεύω τ' αστέρια, τους αλλάζω τη θέση στον ουρανό – κι αλλάζω τη μοίρα των άλλων» (σ. 160). Είναι ακόμη σοφή και αυτή, αν και εμπειρική: «Είμουν, είπες, η μικρή Διοτίμα σου τότε. Καλά το βρήκες. Εγώ δεν ήξερα πολλά γράμματα, ποτέ δε διάβασα, σχεδόν δεν ήξερα να σκεφτώ. Ένιωθα μόνο. Άγγιζα τα πράγματα με τα δάχτυλά μου – και τα 'βλεπα, με τον τρόπο που τα βλέπουν οι τυφλοί. Τ' άκουγα – με τον τρόπο που πρέπει ν' ακούν οι κουφοί» (σ. 154-155). Από και πέρα η Αναστασία αποτελεί, όπως είπαμε, ένα αντεστραμμένο είδωλο της πλατωνικής Διοτίμας. Εκείνη σοφή μυσταγωγός του τέλειου έρωτα. Αυτή συντετριμμένη ιέρεια του θανάτου.

Κάσπαρ Χάουζερ-Κώστας

Στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης άρχισε να προβάλλεται στις κινηματογραφικές αίθουσες, και στην Ελλάδα, η βραβευμένη το 1974 στις Κάννες ταινία του Werner Herzog «Το αίνιγμα του Κάσπαρ Χάουζερ». Η ταινία αφηγείται την αληθινή ιστορία του Κάσπαρ Χάουζερ, ενός παιδιού που έζησε τα πρώτα 17 χρόνια της ζωής του, αλυσοδεμένο σε ένα υπόγειο κελί, με μοναδική συντροφιά ένα ξύλινο άλογο. Ένας άγνωστος άντρας που του έφερνε καθημερινά την τροφή του ήταν η μόνη επαφή που είχε με τους ανθρώπους. Μια μέρα του 1828, ο άγνωστος άντρας παίρνει τον Κάσπαρ από το κελί του, του μαθαίνει μερικές φράσεις, του δείχνει πώς να περπατά, και στη συνέχεια τον εγκαταλείπει στην πόλη της Νυρεμβέργης. Ο Κάσπαρ Χάουζερ γίνεται



αντικείμενο περιέργειας και εκμετάλλευσης, μέχρι τη στιγμή που κάποιος αριστοκράτης αναλαμβάνει να τον μεταμορφώσει σε άνθρωπο. Σε μικρό χρονικό διάστημα μαθαίνει να διαβάσει και να γράφει, καταγίνεται με τη φιλοσοφία, ενώ βρίσκει μεγάλη ευχαρίστηση ασχολούμενος με τη μουσική. Τέσσερα χρόνια αργότερα δέχτηκε επίθεση από αγνώστους, τραυματίστηκε και πέθανε.

Στην προκειμένη περίπτωση οι συνδηλώσεις είναι διάφανες, καθώς η συγγένεια ανάμεσα στον Κώστα και στον Κάσπαρ Χάουζερ προκύπτει πιο εύκολα (συγκριτικά με τη δυσκολία που είχαμε στον συσχετισμό της Αναστασίας με την Διοτίμα). Ο Κώστας εμφανίζεται σαν τον Κάσπαρ Χάουζερ σε μίαν έρημη – από ανθρώπους προφανώς – χώρα, την πολιτεία των ξένων, κυκλοφορεί μέσα στη λεωφόρο κατάπληκτος από τα πράγματα που βλέπει γύρω του, χωρίς δουλειά (μετά το κλείσιμο του ΑΟΥΤΕΛ), χωρίς πατρίδα, χωρίς κόμμα, χωρίς πολιτική συνείδηση. «Τά αλογάριασες πόσα δεν έχω; Τα θυμάσαι;», ρωτάει τον Συγγραφέα, για ν' απαντήσει (η ερώτηση είναι ρητορική): «Τίποτα δεν έχω. Και μπορείς, λοιπόν να μου πεις εσύ ποιος είμαι, ποιος μπορεί να 'μαι – ένας άνθρωπος που δεν έχει τίποτα; Ο συγγραφέας χαμογελάει. Ο Κάσπαρ Χάουζερ στην έρημη χώρα, μου λέει» (σ. 78)

Φάουστ-Συγγραφέας

Η τρίτη διακειμενική αναφορά, και πιο ενδιαφέρουσα από την άποψη των σημασιακών της προεκτάσεων, απαντά στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, όπου ο Κώστας, σε τρίτο πρόσωπο, αφηγείται τις τελευταίες (πριν την οριστική εξαφάνιση) κινήσεις του Συγγραφέα στις όχθες του Ευρώτα:

Ο ήλιος έγερνε όταν έφτασε πια στην όχθη του Ευρώτα. Εκεί πήγαινε. Στάθηκε. Από πολλά χρόνια τό'χε σκεφτεί. Εδώ σ' αυτόν τον ίδιο τόπο εκείνος ο Δεύτερος Φάουστ του Γκαίτε, νέος γερός και γενναίος, την είχε βρει την Ελένη του για κείνο το εξαισιο ζευγάρι των Νέων Καιρών.

Έρημες είναι γύρω του οι όχθες του Ευρώτα. Γι' αυτό κατέβηκε εδώ. Όλα σταματημένα στην ερημιά. Πικρή είναι η ψυχή του, σωπασμένη η σκέψη του, το φιλήμα του θανάτου όπως του το 'δωσε εκείνη, πάνω στα χείλια του. Και, λοιπόν, αυτό το ζευγάρι απόμεινε μόνο. Αυτό - του θανάτου. Και σκοτεινιάζει. Φωνή δεν είναι καμία, ο θρήνος των δέντρων μονάχα - η τέχνη η δική του πεθαίνει. Άνοιξε τις χούφτες του και τα κομμένα μαλλιά της σκορπιστήκανε στον αέρα. Τέλος» (σ. 187)

Τυπικά, αφηγητής στο προηγούμενο απόσπασμα είναι ο Κώστας, γεγονός που εύλογα θα μπορούσε να προκαλέσει την ένσταση του αναγνώστη: πώς γίνεται ο αγράμματος εργάτης του ΑΟΥΤΕΛ, το «χαζοπούλι» με το «μικρό μυαλό» αφενός να γνωρίζει τον Γκαίτε και τον Δεύτερο Φάουστ του και αφετέρου να αφηγείται τόσο «έντεχνα»· με έναν ποιητικό τρόπο που δεν θυμίζει σε τίποτα την προφορικότητα των προγενέστερων αφηγήσεών του. Από την άλλη, δεν είναι η μοναδική φορά που ο λόγος του Συγγραφέα εμποτίζει τον λόγο του Κώστα· δεν πρέπει εξάλλου να ξεχνάμε ότι υπάρχει στο Διπλό βιβλίο ένα γενικότερο ζήτημα προσώπων και προσωπειών, δηλαδή μεταμορφώσεων: Αναστασία-Διοτίμα, Κώστας-Κάσπαρ Χάουζερ, Κώστας-Συγγραφέας, Συγγραφέας-Φάουστ.

Ας μείνουμε όμως στη σχέση Συγγραφέας-Φάουστ και στις βασικές συνδηλώσεις της: στο έργο του Γκαίτε, συγκεκριμένα στην τρίτη Πράξη, ο δόκτωρ Φάουστ, πράγματι, έρχεται στη Σπάρτη και κατακτά την καρδιά της Πελοποννήσου και μαζί την καρδιά της Ελένης, η οποία (ποιητική αδεία) είχε εντωμεταξύ



επιστρέψει από τον Κάτω Κόσμο για να συνεχίσει τη ζωή της από το σημείο που είχε σταματήσει. Από την ένωση του δυτικού μεσαιωνικού ήρωα με την Ελένη (την ενσάρκωση της αρχαίας ελληνικής ομορφιάς) θα γεννηθεί ο Ευφορίωνας· σύμβολο του νεότερου ευρωπαϊκού (ποιητικού) πνεύματος (αυτό είναι, προφανώς, στο προηγούμενο παράθεμα από το Διπλό βιβλίο, το «εξαισιο ζευγάρι των Νέων Καιρών»). Οι σχολιαστές του Δεύτερου Φάουστ υποστηρίζουν ότι ο Ευφορίων ταυτίζεται με τον Βύρωνα, ο οποίος πεθαίνει ως γνωστό στο Μεσολόγγι το 1824, όταν ο Γκαίτε έγραφε την τρίτη Πράξη του έργου του. Έτσι και ο Ευφορίων, εραστής της ελευθερίας, προικισμένος με την ικανότητα να πετά, δεν υπακούει (όπως ο Δαίδαλος) στις φρόνιμες συμβουλές του πατέρα του και οδηγείται στον θάνατο, βυθίζοντας την Ελένη και τον Φάουστ στη θλίψη. Λίγο αργότερα η Ελένη θα τον ακολουθήσει στον Άδη, ενώ το πέπλο και το φόρεμά της μεταμορφώνονται σε ρόδινο σύννεφο και υψώνουν τον Φάουστ πάνω από τα πεζά πράγματα του επίγειου κόσμου.

Η διακειμενική σχέση ανάμεσα στο συγκεκριμένο απόσπασμα από το Διπλό βιβλίο και στην Τρίτη Πράξη του Δεύτερου Φάουστ βρίσκεται συνεπώς (όπως εξάλλου και η σχέση της Αναστασίας με τη Διοτίμα) στη διαφορά παρά στη συνάφεια: η ερωτική συνεύρεση της Αναστασίας με τον Συγγραφέα (μια τελετουργία θανάτου) σε αντίθεση με το εξαισιο και καρποφόρο ζευγάρι του Φάουστ με την Ελένη. Απ' εκεί και πέρα ακολουθούν αντιστοιχίες και ομοιότητες: η Αναστασία αφήνει στον Συγγραφέα τα κομμένα μαλλιά της, σύμβολο και αυτό του οριστικού τέλους (τα μαλλιά της Αναστασίας ήταν το σύμβολο των πουλιών της· δηλαδή των ελπίδων και των ονείρων της· της ζωής της) ενώ από την άλλη η Ελένη αφήνει στον Φάουστ το φόρεμά της· με αυτό θα υψωθεί πάνω από τα ανθρώπινα μέτρα. Τέλος, ο πλασματικός Συγγραφέας του Διπλού βιβλίου και η τέχνη του πεθαίνουν στις όχθες του Ευρώτα ενώ αντίθετα ο υπερυψωμένος πια Φάουστ (ένας πρόδρομος κατά κάποιον τρόπο του νιτσεϊκού Ζαρατούστρα) αφού πρώτα αποσυρθεί στην κορυφή ενός ψηλού βουνού θα κερδίσει το στοίχημα με την αιωνιότητα θέτοντας τη σοφία του στην υπηρεσία του ανθρώπου.

Ο Φάουστ οραματίζεται συγκεκριμένα έναν ελεύθερο κόσμο, σαν παράδεισο, με ελεύθερους ανθρώπους που θα ζουν ευτυχισμένοι, αυτάρκεις από υλικά αγαθά. Το όραμα αυτό θα επιχειρήσει να το πραγματώσει επιστρατεύοντας εργάτες και κτίστες, οι οποίοι αναλαμβάνουν να αποξηράνουν παράλιες εκτάσεις και βάλτους, να δημιουργήσουν εύφορα χωράφια, και εκεί να κτίσουν τα σπίτια τους και τον νέο κόσμο. Παραθέτω από την Πέμπτη Πράξη την υποθήκη του Φάουστ:

*Πλάι στο βουνό βάλτος ξανοίγει,
που ό,τι κι αν φτιάσαμε, το πνίγει.
Σαν θάχουμε το βάλτο βγάνει,
το πιο τρανό θάχουμε κάνει,
Για εκατομμύρια τόποι θα ανοιχτούνε,
αν όχι στέρια, ελεύτερα να ζούνε. Χωράφια θάχουν ώρια οι νέοι τόποι,
κοπάδια θα περνούν καλά κι άνθρωποι.
Στα υψώματα γοργά θα κατοικήσουν,
με σπίτια στη γραμμή θα τα γεμίσουν.
Μια χώρα σαν παράδεισος εδώ*



και πέρα θα μανιάζει το νερό.
 Κι ως θα ζητάει σ' αυτή να μπη με βια,
 οι άνθρωποι θα το φράζουνε γοργά.
 Σ' αυτήν έχω τη σκέψη αφοσιωθή
 κι η κρίση της σοφίας η στερνή
 ετούτη είναι: ζωή κι ελευτεριά
 αξίζει εκείνος να αποκτήσει,
 που πρέπει κάθε ημέρα να κοιτά
 μονάχος να τα κατακτήσει.
 Κι έτσι πάντα από κίντνους ζωσμένοι
 άντρες εδώ και γέροι και παιδιά
 ζωή θε να περνούνε τιμημένη.
 Μια τέτοια νάϊδω θάηθελα ζωή,
 με ελεύτερους σε ελεύτερη εδώ γη
 να στέκω. Σε μια τέτοια πια στιγμή
 το στόμα να κράξει θα μπορούσε:
 Μη φεύγης, αχ πόσο όμορφη που μου 'σαι!⁸

Ύστερα από την εκφώνηση του τελευταίου εμβληματικού στο έργο του Γκαίτε στίχου («Μη φεύγης, αχ, πόσο όμορφη που μου 'σαι!») ο Φάουστ πεθαίνει· με αυτό τον τρόπο εκπληρώνεται η συμφωνία την οποία (στο Πρώτο Μέρος) είχε συνάψει ο Φάουστ με τον Μεφιστοφελή⁹. Ας πάμε, ωστόσο, στην κατακλείδα του Διπλού βιβλίου, όπου ένα φάντασμα (το φάντασμα του Συγγραφέα-Φάουστ) εμφανίζεται μπροστά στον έντρομο Κώστα («Ανατρίχιασα μια στιγμή βλέποντάς τον. Ξανάρχεται αλήθεια, λοιπόν. Ολοζώντανος [...] Κάτι μου λέει, σ. 191) και του επαναλαμβάνει όσα του είχε γράψει -ως υποθήκη- και στο τετράδιο με τα «ξεφτίδια». Μια υποθήκη στην οποία ο Συγγραφέας συνόψιζε το όραμά του (και την πίστη του) για την αυριανή κοινωνία.

Έτσι, ο Δεύτερος Φάουστ και το Διπλό βιβλίο ολοκληρώνονται με τον ίδιο τρόπο: αφενός με τη σκια-

8. Γκαίτε, Φάουστ Β', Πράξη Πέμπτη, [μετφρ. Δ. Ι. Λάμπας] *Νέα Εστία* 24 (1938), 1391.

9. Ο Φάουστ, βέβαιος ότι όλα όσα εφήμερα μπορούσε να του προσφέρει ο Μεφιστοφελής -ηδονές δηλαδή και απολαύσεις- δεν θα μπορούσαν να τον δελεάσουν (και να ανακόψουν την ορμή του προς τα ύψη του πνεύματος) βάζει μαζί του ένα στοίχημα. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα στοίχημα με τον αδύνατο εαυτό του, τα πάθη του και τις κοινές ανθρώπινες αδυναμίες: αν υποκύψει στον πειρασμό μιας στιγμής τόσο ευδαιμονικής, ώστε να ευχηθεί η στιγμή αυτή να παραμείνει για πάντα, τότε να πεθάνει και ο Μεφιστοφελής να κερδίσει την ψυχή του. Έτσι, με την εκφορά του τελευταίου στίχου του προηγούμενου παραθέματος, ο Φάουστ πεθαίνει· χάνει όμως το στοίχημα; Ουσιαστικά όχι, γιατί η επίμαχη φράση έχει να κάνει με μια ενορατική στιγμή και όχι με υποταγή του σε ένα εφήμερο δέλεαρ. Γι' αυτό και στο τέλος του έργου η ψυχή του Φάουστ μεταφέρεται στον ουρανό, όχι από τον Μεφιστοφελή αλλά από τους Αγγέλους.



γράφηση, σε μελλοντικό χρόνο, ενός κοσμογονικού οράματος το οποίο καταλείπεται ως υποθήκη, και αφετέρου με τον θάνατο του οραματιστή. Το όραμα του χαμένου στις όχθες του Ευρώτα Συγγραφέα, εκατόν ογδόντα περίπου χρόνια αργότερα, ανακαλεί το κοσμογονικό όραμα του Φάουστ:

Και θα τους βρούμε, θα μας βρουν. Και θα τις κάνουμε τότε μαζί τους δικές μας τις μεγάλες αυτές πολιτείες των ξένων. Σε μια καινούργια ανθρώπινη κοινωνία - του δικού μας κόσμου, του σημερινού. Με τις καινούργιες κοινότητες των ανθρώπων - χωρίς τυράννους, χωρίς σωτήρες αλάθειτους. Με τη νόρμα τους, που τη θέλεις, χωρίς τους Μύλλερ. Με την τάξη τους, που αγαπάς, χωρίς ξανθές της αστυνομίας. Με τους εγκέφαλους στα πάνω πατώματα, που να 'ναι ο ψηλός, να 'ναι από μας. Με την αφθονία τους - που να 'ναι χρήσιμη και να 'ναι για όλους. Και θα την φκιάσουμε έτσι και μια πατρίδα για μας - εκεί στην πατρίδα μας, την Ελλάδα (σ. 191)



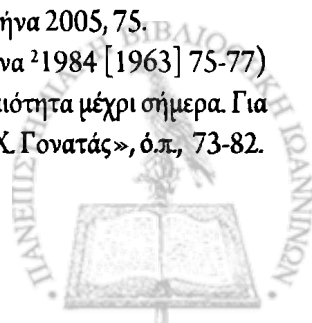
ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΞΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ε.Χ. ΓΟΝΑΤΑ

Αποτελεί κοινή διαπίστωση της κριτικής ότι ο Ε. Χ. Γονατάς είναι ένας από τους πιο ιδιόρρυθμους συγγραφείς της λογοτεχνίας μας. Δημιουργός ενός ολιγοσέλιδου κι εντούτοις πυκνού και πολύσημου έργου, ο Γονατάς αντιτάχθηκε στην αφηγηματική πληθωρικότητα πολλών από τους ομοτέχνους του και αφοσιώθηκε στην πειθαρχημένη διερεύνηση μιας λιτής μορφής, μιας πρόζας που χαρακτηρίζεται από μέγιστη αφηγηματική οικονομία και κινείται στα όρια των λογοτεχνικών ειδών. Για την πλειονότητα των κριτικών, τα κείμενα του Γονατά αποτελούν ένα σχηματισμό έργου που υπερβαίνει την αυστηρότητα των ταξινομικών διακρίσεων ποίησης και πεζογραφίας και, ξεφεύγοντας κάθε προσδιοριστικό κατηγορημα που θα τα κατέτασσε σε κάποια σχολή ή σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό γένος, συστήνονται στην ολότητά τους ως μια *ειδολογική εξαίρεση*. Πεζά ποιήματα ή «ποιητικότροπα πεζά»¹, τα κείμενα αυτά παράγονται (και διαβάζονται) μέσα σε έναν χώρο δυσεπιλυτού ειδολογικού επαμφοτερισμού, γεγονός που αυξάνει την αμφισημία και την αινιγματικότητά τους.

Παρά την αμηχανία της, η κριτική αναγνώρισε από νωρίς την ιδιοτυπία αυτών των κειμένων. Η ονειρική δομή και η έντονη εικονοποιία τους, η χρήση αιφνίδιων στοιχείων που ανατρέπουν την αιτιοκρατική αντίληψη του πραγματικού, η υπονόμηση του ρεαλιστικού πλαισίου αναπαράστασης αποκαλύπτουν τις εκλεκτικές συγγένειες του συγγραφέα με ένα ευρύ φάσμα συναφών ποιητικών οι οποίες, αντιδρώντας στους κανόνες και στις συμβάσεις της λογοκρατούμενης αφήγησης, έδωσαν έμφαση στο ονειρικό, το φανταστικό ή το παράλογο. Κατά κοινή παραδοχή, το έργο του Γονατά συναιρεί το ενδιαφέρον για το όνειρο που συναντούμε στον ρομαντισμό ή στους υπερρεαλιστές με το ενδιαφέρον για το παράδοξο και το θαυμαστό που χαρακτηρίζει ολόκληρη την παράδοση της παραδοξογραφίας², καθώς και πολλά έργα της φανταστικής λογοτεχνίας. Παρ' όλα αυτά, δεν βρίσκουμε στον Γονατά διηγήσεις φανταστικές με την αυστηρά ειδολογική σημασία του όρου. Τα σύντομα κείμενά του έχουν να κάνουν περισσότερο με το παράξενο, με μια οξύμωρη αίσθηση απειλητικής οικειότητας, με την παρουσία ενός απροσδιόριστου στοιχείου ετερότητας μέσα σε αυτό που μοιάζει οικείο και

1. Γιάννης Δάλλας, «Ε. Χ. Γονατάς: Ένας παραδοξογράφος της μεταπολεμικής πρωτοπορίας», [Επιμ., Μ. Μικέ, Μ. Πεχλιβάνος, Λ. Τσιριμώκου] *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά, Σοκόλης*, Αθήνα 2005, 75.

2. Ο ίδιος ο Γονατάς στις «Σημειώσεις» του Βάραθρου (Ε.Χ. Γονατάς, *Το Βάραθρο*, Στιγμή, Αθήνα 1984 [1963] 75-77) αναφέρεται στη σχέση του με την «εκρηκτικά ανθηρή» παράδοση της παραδοξογραφίας, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Για την ειδολογική τοποθέτηση του έργου του Γονατά στην παραδοξογραφική παράδοση βλ. Δάλλας, «Ε.Χ. Γονατάς», ό.π., 73-82.



καθημερινό. Από αυτή την άποψη, όπως σωστά έχει παρατηρηθεί, η ποιητική του Γονατά παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τη φρουδική κατηγορία του ανοίκειου.

Η προτίμηση του Γονατά για τις τεχνικές και τη θεματική του «θαυμασίου» είναι εμφανής από τα πρώτα του έργα. Το πρωτόλειο αφήγημα μυστηρίου *Ο ταξιδιώτης* (1945), έργο εξπρεσιονιστικής φαντασίας, και τα κείμενα του δεύτερου βιβλίου του, της *Κρύπτης* (1959), συνιστούν μια πρώτη διερεύνηση της ενδοχώρας του θαυμαστού, η οποία στα μεταγενέστερα έργα θα εμπλουτιστεί αφηγηματικά και θα αποκτήσει εκείνον τον ιδιότυπο και προσωπικό χαρακτήρα, που αποτελεί και το ειδοποιό γνώρισμα της νεωτερικής γραφής του. Πράγματι, από το *Βάραθρο* (1963) και μετά, και μέχρι την τελευταία συλλογή *Τρεις δεκάρες* (2006), ο Γονατάς δεν έπαψε να επεξεργάζεται πολλαπλές παραλλαγές γύρω από το μοτίβο του παράδοξου, άλλοτε ως αδιόρατης διαδικασίας διάβρωσης ενός ρεαλιστικού πλαισίου και άλλοτε ως αιφνίδιου συμβάντος, το οποίο διασαλεύει τις δομές του καθημερινού, αφήνοντάς τες αμφίσημες και αινιγματικές. Η τάση του αυτή να υπερβαίνει τα καθιερωμένα σύνορα και να διανοίγει το οικείο στην παραδοξότητα συνιστά έτσι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ποιητικής του και μπορεί να ανιχνευτεί σε όλα τα επίπεδα του έργου του.

Στόχος αυτού του κειμένου είναι να περιγράψει σε γενικές γραμμές τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο μηχανισμός του παράδοξου στο έργο του Γονατά. Όπως θα φανεί, το παράδοξο δεν διαπερνά απλώς ως έμμονη ιδέα το έργο του, αλλά εγγράφεται σε αυτό ως βασική δομική και θεματική συνιστώσα του. Ενώ από τη μια είναι ένα αποτέλεσμα μορφής που προκύπτει από ιδιαίτερες δομικές διευθετήσεις, από την άλλη έχει μια σαφέστατα σημασιολογική διάσταση, αφού οργανώνει με έναν ορισμένο τρόπο τα θεματικά δίκτυα του έργου. Το παράδοξο λοιπόν εντοπίζεται τόσο σε επίπεδο δομικής οργάνωσης όσο και σε επίπεδο οργάνωσης περιεχομένου· προϋποθέτει τόσο μια ιδιαίτερη λογική αφηγηματικής σύνθεσης όσο και ένα απόθεμα ιδιαίτερων θεματικών μοτίβων. Εννοείται ότι στο εσωτερικό του έργου οι δύο αυτές διαστάσεις –η συντακτική και η σημασιολογική– είναι αδιαχώριστες και η μία επηρεάζει τον τρόπο λειτουργίας της άλλης· εδώ όμως, για μεθοδολογικούς λόγους, θα γίνει η διάκρισή τους και θα εξεταστούν χωριστά.

1. Η δομή του παράδοξου

Οι εκδηλώσεις του παράδοξου στο έργο του Γονατά, παρά τη μεγάλη ποικιλία τους, παραπέμπουν σε έναν συγκεκριμένο τύπο κειμενικής οργάνωσης, ο οποίος σχετίζεται όχι τόσο με τους τυπικούς νόμους της λογικής ή της χρονικής τάξης, όσο με τη σύγχυση της συνεπαγωγής και της συνέπειας και με την κατάλυση της εσωτερικής αιτιότητας. Θα εξετάσουμε παρακάτω ορισμένες από τις τεχνικές με τις οποίες επιτυγχάνεται αυτό το αποτέλεσμα. Από τα τέσσερα είδη τεχνικών που θα διακρίνουμε, οι δύο πρώτες αναφέρονται στις σχέσεις ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό· η τρίτη αναφέρεται στην εξάρθρωση της κειμενικής συνοχής, ενώ η τελευταία περιγράφει το αποτέλεσμα ανοικείωσης που επιτυγχάνει ο Γονατάς εστιάζοντας στην αναπαράσταση ασήμαντων ή κοινότοπων γεγονότων.

α. Η υπονόμηση της ρεαλιστικής αναπαράστασης αποτελεί πάγιο γνώρισμα της αφηγηματικής τέχνης του Γονατά. Πολλά από τα κείμενά του εκκινούν από ένα υπόβαθρο εν πολλοίς ρεαλιστικό και, μέσα από φευγαλέες και αόριστες νύξεις, παρεκκλίνουν προς μια ολότελα διαφορετική κατεύθυνση και εκβάλλουν σε



έναν κόσμο καθαρής φαντασίας³. Μια ακολουθία συμβάντων που εκτυλίσσεται φαινομενικά σε ένα αντικειμενικό πλαίσιο (ενίοτε χωροχρονικά προσδιορισμένο) μετατοπίζεται βαθμηδόν σε ένα διαφορετικό επίπεδο πραγματικότητας, ιδεατό και φανταστικό, στο οποίο τα γνωρίσματα του οικείου κόσμου υποχωρούν, οι ορθολογικοί νόμοι αναστέλλονται, και λαμβάνουν χώρα μια σειρά από εξωλογικά γεγονότα. Είναι σαφές ότι ο Γονατάς δεν ενδιαφέρεται να ολοκληρώσει μια πλοκή, αλλά μάλλον να δημιουργήσει τις συνθήκες για τη μεταμόρφωση ή τον μετασχηματισμό της. Ο στόχος του είναι η έκπληξη και το ξάφνιασμα του αναγνώστη: αντί να διηγηθεί μια ιστορία με εσωτερική συνοχή και συνέπεια, εντοπίζει σε κάθε ιστορία δυνατότητες λοξοδρόμησης, μέσα από τις οποίες μετατοπίζει το οντολογικό επίπεδο του κειμένου και τροποποιεί την ταυτότητά του.

Οι μετατοπίσεις αυτές οργανώνονται κειμενικά γύρω από ένα πρόσωπο, που συνήθως ταυτίζεται με τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή⁴: ο ήρωας συμμετέχει στην αρχή σε συνηθισμένες και αναγνωρίσιμες δραστηριότητες, αλλά η εξέλιξη του κειμένου επιφέρει τη μετάλλαξη των δεδομένων του εμπειρικού κόσμου του. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα αυτής της τεχνικής. Στο κείμενο «Τα πέδιλα» (Τρεις δεκάρες), π.χ., ο καθημερινός περίπατος του ήρωα ακολουθεί μια πορεία κλιμάκωσης από το ρεαλιστικό και το συγκεκριμένο προς καταστάσεις ολοένα και λιγότερο αληθοφανείς: η συνάντηση του ήρωα με τον ιδιόρρυθμο ζωγράφο, τα ολοκαίνουργια πέδιλα που είδε σε μια βιτρίνα, η επίσκεψη στη θεία του και, τέλος, το κοίταγμα μέσα από μια σχισμή στο εσωτερικό ενός μυστικού (και φανταστικού) λειψώνα, στον οποίο τα άλογα «καλπάζουν και [...] αγκαλιάζονται, υψώνοντας τους λυγερούς λαιμούς τους στον ουρανό»⁵, αποτελούν τις βαθμίδες μιας σαφέστατης διαδικασίας διάβρωσης του ρεαλιστικού πλαισίου που είχε τεθεί στην αρχή του κειμένου⁶. Ένα άλλο κείμενο ξεκινά με την άσκοπη περιπλάνηση του αφηγητή, η οποία όμως δεν αργεί να τον παρασύρει σε εξωπραγματικές περιπέτειες, με αποκορύφωμα την επεισοδιακή έξοδό του από ένα περιεργό καταγώγιο («Περιπλάνηση», *Το βάραθρο*): σε ορισμένες περιπτώσεις η συντομία των κειμένων επιβάλλει έναν πολύ πιο γρήγορο ρυθμό μεταβάσεων, όπως στο αφήγημα «Στην εκκλησία» (Τρεις δεκάρες), όπου η εναρκτήρια, καθ' όλα ρεαλιστική, επίσκεψη του αφηγητή σε ένα κτήμα αποδεικνύεται σύντομα ότι δεν είναι παρά μια επίσκεψη στον κόσμο του φανταστικού, στη διάρκεια της οποίας έρχεται αντιμέτωπος με μυστηριώδη όντα, κ.ο.κ. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι παραπάνω μετατοπίσεις επιτελούνται βαθμιαία και ανεπαίσθητα, και γι' αυτό δεν προσφέρουν καμία δυνατότητα στον αναγνώστη να εντοπίσει σε ποιο ακριβώς σημείο του κειμένου πραγματοποιείται η αλλαγή κλίμακας: δεν είναι ποτέ σαφές πού τελειώνει το αισθητό ή το ρεαλιστικό και πού αρχίζει

3. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Ε.Χ. Γονατάς: Μια εξαιρετική περίπτωση στα γράμματά μας», *Διαβάζω* 444 (2003) 66-69.

4. Για τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή στο έργο του Γονατά βλ. Γιάννα Δεληβοριά, «Οι μεταμορφώσεις του αφηγητή στις Τρεις δεκάρες του Ε. Χ. Γονατά», *Poeticanet* 4 (24/4/2007), URL: http://poeticanet.com/poets.php?subaction=showfull&id=1177360140&archive=&start_from=&ucat=117&show_cat=117

5. Ε. Χ. Γονατάς, *Τρεις δεκάρες*, Στιγμή, Αθήνα 2006, 84.

6. Για μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση του αφηγήματος ως (αυτοαναφορικού) σχολίου πάνω στις δυνατότητες της αναπαραστατικής τέχνης βλ. Σοφία Βούλγαρη, «Ο "ρεαλισμός" του αόρατου, η τέχνη του ελάχιστου. Για τον Ε. Χ. Γονατά», *Poeticanet* 4 (5/4/2007), URL: http://poeticanet.com/poets.php?subaction=showfull&id=1175780754&archive=&start_from=&ucat=117&show_cat=117.



η υπέρβασή τους προς το φανταστικό. Χάρη στη συνεχή ώσμωση των δύο επιπέδων, δημιουργείται η εντύπωση μιας «μετρημένα διάχυτη[ς] παραδοξότητα[ς]»⁷, η οποία με τη σειρά της επιτείνει την ερμηνευτική αμηχανία του αναγνώστη.

β. Με την προηγούμενη τεχνική ο Γονατάς ξεκινά από ένα συμβατικά ρεαλιστικό πλαίσιο και διολισθαίνει αργά στον κόσμο του υπερπραγματικού. Σε ορισμένα κείμενα όμως ακολουθεί μια συμμετρικά αντίστροφη πορεία: θέτει εξ αρχής ένα εξωλογικό συμβάν, το οποίο στη συνέχεια υποβάλλει σε μια διαδικασία φυσικοποίησης. Εδώ το αποτέλεσμα του παράδοξου επιτυγχάνεται καθώς ο συγγραφέας μετατοπίζει τεχνηέντως την προσοχή του αναγνώστη από τα παράλογα γεγονότα που εκτυλίσσονται μπροστά του σε ζητήματα δευτερεύοντα και αμελητέα σε σχέση με τον μείζονα παραλογισμό πάνω στον οποίο χτίζεται το αφήγημα. Κοινό σε πολλούς συγγραφείς του φανταστικού⁸, το τέχνασμα αυτό επιτρέπει στον Γονατά να δημιουργεί ένα σύστημα αντίστιξης ανάμεσα σε παράδοξο και φυσικό, ανάμεσα σε κύριο και δευτερεύον, στα οποία επενδύει αφηγηματικό ενδιαφέρον αντιστρόφως ανάλογο από την πραγματική κειμενική τους αξία.

Χαρακτηριστικό από αυτή την άποψη είναι το τελευταίο κείμενο του Βάραθρου, «Η εκδρομή». Ο αφηγητής με έναν φίλο του βρίσκονται παγιδευμένοι στο κέντρο μιας πλατείας, απομονωμένοι επί εβδομάδες από όλον τον κόσμο, επειδή, όπως εξηγεί με σχολαστική ακρίβεια, ο ήλιος έχει ακινητοποιηθεί στον ουρανό, με αποτέλεσμα να κατευθύνει σαν προβολέας το φως του αποκλειστικά προς το μέρος τους. Ο αφηγητής αποδέχεται ψύχραιμα την εξωφρενική αυτή κατάσταση και συμπεριφέρεται σαν να πρόκειται για μια ασυνήθιστη μεν, αλλά εντέλει αποδεκτή, παρέκκλιση από τους φυσικούς νόμους του σύμπαντος. Όσο προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα τόσο τείνει να υποβαθμίζει τη σημασία τους και να μεταθέτει το κέντρο βάρους της διήγησης σε άλλα ζητήματα, οπωσδήποτε πιο κοινά αλλά καταφανώς αταίριαστα για την κατάστασή του. Η κωμική υπονόμηση της ιεραρχίας ανάμεσα σε φυσικό και αφύσικο κορυφώνεται στο τέλος: σε πλήρη ρήξη με την παραδοξότητα της θέσης του, ο αφηγητής αναγνωρίζει ως μοναδική του έγνοια την προσπάθεια να θυμηθεί επακριβώς έναν στίχο από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη. Με άλλα λόγια, αφοσιώνεται στην επίλυση δευτερευόντων ζητημάτων σαν να πρόκειται για ζητήματα κεφαλαιώδους σημασίας, αγνοώντας επιδεικτικά το εξωπραγματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τίθενται τα ζητήματα αυτά. Το κείμενο οργανώνεται έτσι πάνω σε ένα σύνθετο πλέγμα αναστροφών: ενώ το παράλογο συμβάν φυσικοποιείται και αφομοιώνεται στο κειμενικό σύμπαν, τα κοινότοπα γεγονότα τα οποία το πλαισιώνουν εμφανίζονται ολοένα πιο παράλογα και παράταιρα.

γ. Μία άλλη τεχνική με την οποία προκύπτει το παράδοξο είναι η αποσπασματική ανάπτυξη του μύθου και η ασυνήθιστη κατάληξη των ιστοριών. Πράγματι, ο Γονατάς συχνά αφήνει ανολοκλήρωτη την ιστορία που διηγείται, προκειμένου να ακολουθήσει τη λιγότερο αναμενόμενη γραμμή εξέλιξης και να την οδηγήσει σε μία έκβαση η οποία ελάχιστη σχέση έχει με το σημείο από όπου ξεκίνησε. Το κείμενο έτσι γίνεται παράδοξα ελλει-

7. Αναστασία Νάτσινα, «Η χαμηλόφωνη διδασκαλία του Ε. Χ. Γονατά και το ερώτημα του ελάχιστου», υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συμποσίου *Χαμηλές φωνές στη λογοτεχνία*, της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας της Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα. Το κείμενο είναι διαθέσιμο στον κόμβο <http://www.openlit.gr> < Ε. Χ. Γονατάς < Βιβλιογραφία Ε. Χ. Γονατάς (ανάρτηση στις 28/11/2008).

8. Τσβετάν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, [Μετφρ. Αριστέα Παρίση], Οδυσσεάς, Αθήνα 1991, 205 κ.ε.

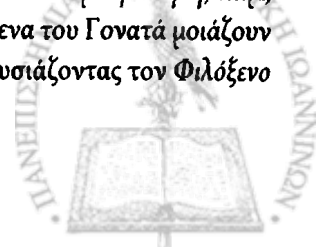


πτικό, ακριβώς μέσα από την άρνηση του συγγραφέα να ολοκληρώσει μια πλήρη ιστορία και να συγκεκριμενοποιήσει την ταυτότητα των περιγραφόμενων κόσμων.

Ας δούμε για παράδειγμα το κείμενο «Οι σκύλοι μου» από τη συλλογή *Το βάραθρο*. Το αφήγημα ουσιαστικά δεν έχει κέντρο αλλά συντίθεται από τις συνεχείς εναλλαγές της θεματικής του εστίασης: η αγορά παπουτσιών από τον αφηγητή, η ανεξήγητη κοσμοσυρροή έξω από το κατάστημα, η επιχείρηση διάσωσης των σκύλων πάνω από τα κεφάλια του πλήθους, ο αλλόκοτος προβληματισμός του αφηγητή για το αν επιτρέπεται να αφήσει τον σκύλο πάνω στο τραπέζι και τέλος η άγνωστη γυναίκα που εμφανίζεται ξαφνικά αποτελούν μερικές μόνο από τις αποκλίνουσες σειρές που εκτυλίσσονται στο εσωτερικό αυτού του παράξενου αφηγήματος. Το ίδιο το κείμενο, διαψεύδοντας τις προσδοκίες τις οποίες συστηματικά καλλιεργεί, εξελίσσεται αλλάζοντας συνεχώς ταυτότητα: όχι μόνο δεν αιτιολογεί τα αλλοπρόσαλλα συμβάντα, αλλά δεν νοιάζεται καν να είναι συνεπές προς το ίδιο το ξεκίνημά του. Στην πραγματικότητα, το κείμενο επινοεί μεταβλητές αδιάκοπης διακύμανσης της ισορροπίας του. Η πλοκή «εκφυλίζεται» από την εισαγωγή άσχετων στοιχείων τα οποία δημιουργούν συνεχώς την προσδοκία ότι κάτι καινούργιο θα συμβεί, αλλά τελικώς παραμένουν ανενεργά, αφού ο συγγραφέας διακόπτει αιφνιδίως το αφήγημα αφήνοντας μετέωρη την προοπτική οποιασδήποτε λύσης.

Με την ίδια λογική οργανώνονται αρκετά ακόμη αφηγήματα. Ο συγγραφέας σαρώνει εν τάχει μεγάλους όγκους αφηγηματικού υλικού, χωρίς να αξιοποιεί το πλήθος των ενδεχομένων ή να πιάνεται από τη λαβή αφηγηματικής ανάπτυξης που του δίνουν· πρόθεσή του δεν είναι να οργανώσει μια ευκρινή αναπαράστασή τους αλλά να υπαινιχθεί τη φευγαλέα παρουσία τους. Πράγματι, τα κείμενα του Γονατά περιέχουν πολλούς υπαινιγμούς για κάτι που είναι παρόν χωρίς όμως να εμφανίζεται, για το περιεχόμενο ενός κόσμου που γίνεται αισθητός χωρίς όμως να αναπαρίσταται. Μάλλον, το περιεχόμενο αυτό αρθρώνεται μέσα από ελλειπτικές, ακανόνιστες αφηγηματικές γραμμές που κάνουν στιγμιαία την εμφάνισή τους στη μικροσκοπική επιφάνεια του κειμένου και αμέσως καταποντίζονται στην απροσδιοριστία του πιθανού. Έτσι, π.χ., το κείμενο που ξεκινά ως αφήγηση της εξαγωγής ενός δοντιού κλείνει με την αναφορά στην ύπαρξη μιας κοπέλας που ήταν κρυφά ερωτευμένη με τον αφηγητή και η οποία πηδάει στο κενό μόλις τον βλέπει να εισβάλλει στο δωμάτιό της («Το δόντι», *Τρεις δεκάρες*): ένας ολόκληρος κόσμος καταιγιστικών εξελίξεων καθρεφτίζεται φευγαλέα στο θραύσμα μιας φράσης, αλλά αμέσως προσαρτάται σε μια διαφορετική αφηγηματική οικονομία, ενώ το κείμενο ολόκληρο οδηγείται σε μία έκβαση που δεν συνάγεται διαλεκτικά από τις προκείμενες. Το ίδιο ανοιχτή είναι και η έκβαση της ιστορίας του παιδιού που έπεσε στο πηγάδι, αφού η ιστορία της πτώσης του εκφυλίζεται αμέσως σε ανεύρεση μιας λαμαρίνας την οποία ο αφηγητής παίρνει μαζί του και απομακρύνεται από τον τόπο του περιστατικού («Το πηγάδι», *Το βάραθρο*). Σε όλα τα κείμενα είναι έκδηλη η άρνηση του συγγραφέα να ολοκληρώσει το υλικό του: τα κείμενα φέρουν έντονα τα ίχνη της απόσπασής τους από ένα ευρύτερο μάγμα δυνατοτήτων, τις οποίες φαίνεται ότι ο συγγραφέας επιλέγει απλώς να υπαινιχθεί, χωρίς να μπαίνει στον πειρασμό ποτέ να τις αναπτύξει⁹.

9. Πρώτος ο Τάκης Σινόπουλος (Τάκης Σινόπουλος, «Αυτοεξόριστος και ονειροπόλος ποιητής στο εργαστήριό του. Ε. Χ. Γονατά, *Το βάραθρο – Οι αγελάδες*» [= Τάκης Σινόπουλος, *Χρονικό αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, επιμ., Ευριπίδης Γαραντούδης και Δώρα Μέντη], Σοκόλης, Αθήνα 1999, 148), είχε επισημάνει ότι τα κείμενα του Γονατά μοιάζουν «με φέτες μεγαλύτερων ποιημάτων ή με αποσπάσματα αφηγημάτων». Σε μια άλλη συνάφεια, παρουσιάζοντας τον Φιλόξενο



δ. Αρκετά από τα κείμενα του Γονατά οργανώνονται ως αφηγήσεις στις οποίες φαινομενικά δεν συμβαίνει τίποτα. Ο Γονατάς κατανόησε και εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο τη δυνατότητα του κοινότοπου να αποκτά φασματικό χαρακτήρα. Σε μία από τις σπάνιες συνεντεύξεις του¹⁰, επικαλούμενος τον ορισμό του Γκαίτε για τη νουβέλα ως «αφήγηση ενός ανήκουστου συμβάντος», διευκρίνισε πώς εννοεί ο ίδιος τον όρο εξαιρετικό ή ανήκουστο. Γι' αυτόν, «ανήκουστο» δεν σημαίνει κατ' ανάγκην φανταστικό ή θαυμάσιο, αλλά μπορεί εξίσου να υποδηλώνει και το κοινότοπο, το οποίο όμως η μεταμορφωτική δύναμη του συγγραφέα το καθιστά εξαιρετικό ή απίθανο. Για τον λόγο αυτό οργάνωσε αρκετά από τα κείμενά του πάνω σε αυτό το παιχνίδι μετασχηματισμού και στη λογική της ρήξης ανάμεσα στο κοινότοπο της αφήγησης και το νόημά της.

Πράγματι, τα αφηγούμενα συμβάντα είναι ενίοτε τόσο τετριμμένα, ώστε δημιουργούν την αίσθηση ότι το νόημα δεν μπορεί να εξαντλείται σε όσα διαβάζουμε, ότι τα συμβάντα θα πρέπει μάλλον να παραπέμπουν σε κάτι άρρητο και απροσδιόριστο, το οποίο οφείλει κανείς να ανακαλύψει. Με άλλα λόγια, το κείμενο αντιστέκεται στην ίδια την προφάνειά του, υποχρεώνοντας τον αναγνώστη να επιστρέφει διαρκώς σε αυτό, υποβάλλοντάς του επίμονα την αίσθηση ότι υπάρχει και κάποια άλλη, διαφεύγουσα σημασία. Αφηγήσεις όπως εκείνη όπου ο πρωταγωνιστής τινάζει το ψίχαλο πάνω στην εφημερίδα προκειμένου να βεβαιωθεί για την οξύτητα της ακοής του και ύστερα κοιμάται ήσυχος («Το ψίχαλο», *Τρεις δεκάρες*), ή το στιγμιότυπο όπου ο αφηγητής μετά το γεύμα του σε ένα εστιατόριο ζητά να του φέρουν το αντίτυπο ενός εκλαϊκευτικού ιατρικού βιβλίου («Ο ιατρός της οικογένειας», *Τρεις δεκάρες*) αποτελούν παραδείγματα για το πώς η αναπαράσταση του ασήμαντου ή του ελάχιστου και η απουσία κέντρου βάρους μπορεί να καταστήσουν το κείμενο παράδοξα αινιγματικό. Η τεχνική του Γονατά συνίσταται στην ουδέτερη, απλαισιώτη καταγραφή του καθημερινού: αρνούμενος να εντάξει τα συμβάντα σε ένα ευρύτερο συμφραστικό περιβάλλον, ουσιαστικά τα εκκενώνει από κάθε νόημα καθιστώντας τα αβέβαια και επισφαλή. Σε κάθε περίπτωση, ο αναγνώστης αισθάνεται ότι ελλείπει ο αποχρών λόγος που θα μπορούσε να συμπεριλάβει αυτού του είδους τα συμβάντα ως κατηγορήματά του. Η σκέψη του χάνει εντελώς τα ίχνη εκείνου που πραγματικά διακυβεύεται στο κείμενο, έτσι που το εμφανές, δηλαδή αυτό που εκτυλίσσεται μπροστά του, αποκτά μια ασυνήθιστη δύναμη απόκρυψης και αινιγματικότητας. Από αυτή την άποψη τα κείμενα δεν εγκαλούν απλώς τον αναγνώστη ως απαραίτητο όρο του νοήματός τους, αλλά προϋποθέτουν τη δική του μεσολάβηση προκειμένου να εκδιπλώσουν το απροσδιόριστο της δομής τους και να μεταμορφωθούν τα ίδια σε κρύπτες του ανοίκειου.

2. Η θεματική του παράδοξου

Είδαμε παραπάνω ορισμένους τύπους δομικής διευθέτησης με τους οποίους επιτυγχάνεται το αποτέλεσμα του παράδοξου. Θα στραφούμε τώρα στη σημασιολογική πλευρά του παράδοξου και θα εξετάσουμε μερικές

Καρδινάλιο (1986) ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (Δ. Ν. Μαρωνίτης «Ο φιλόξενος Ε. Χ. Γονατάς», *Διαλέξεις*, Στιγμή, Αθήνα 1992 [1986], 203), παρατήρησε ότι τα κείμενα του Γονατά «δεν εξαντλούνται μόνο σε όσα επιλέγουν να πουν και να δηλώσουν, αλλά υπονοούν και τα παραλειπόμενά τους». Τέλος, η Αναστασία Νάτσινα ό.π., μιλά για το «πρόσταγμα που έθετε ο ίδιος ο συγγραφέας στον εαυτό του, να είναι τα έργα σαν κορυφές παγόβουνων, με το μεγαλύτερο μέρος τους βυθισμένο και αόρατο».

10. Επανεκδόθηκε Χ. Γονατάς «Δεν έχω ολοκληρώσει τον κύκλο του προσωπικού μου έργου: Συνέντευξη στην Αναστασία Νάτσινα», *Διαβάζω*, 444 (2003) 75.



όψεις της θεματολογίας του. Η εισβολή αιφνίδιων συμβάντων μέσα στο πλαίσιο της καθημερινότητας, οι συνεχείς μεταμορφώσεις, η παραδοξοποίηση της ταυτότητας είναι μερικά από τα μεγάλα θεματικά δίκτυα που διατρέχουν το έργο του Γονατά. Παρόλο που δεν εξαντλούν την ποικιλία των θεμάτων, τα δίκτυα αυτά παρέχουν ένα γενικό πλαίσιο για μια πιο συστηματική και άρα πιο οικονομική μελέτη της θεματικής διασποράς στο έργο του.

α. Ένα πολύ κοινό θέμα στον Γονατά είναι η συνάντηση με ανοίκεια πράγματα ή αντικείμενα σε σημεία όπου είναι λιγότερο αναμενόμενο να βρεθούν. Το μοτίβο του απροσδόκητου ευρήματος, το οποίο έλκει ενδεχομένως την καταγωγή του από την πρακτική του αντικειμενικού τυχαίου των υπερρεαλιστών, θεματοποιεί με απτό τρόπο τη διάρρηξη του οικείου και του καθημερινού από ένα αιφνίδιο στοιχείο ετερότητας. Σε κάποιο από τα κείμενα του *Βάραθρου* η αναπάντεχη ανεύρεση φύλλων καπνού μέσα σε μια πολυθρόνα κάνει τον αφηγητή να αναρωτηθεί: «Περίεργο! [...] Πού βρέθηκε εδώ μέσα καπνός;»¹¹. Το ερώτημα αυτό συνοψίζει τη θεματική δομή για την οποία γίνεται λόγος: παρά την επιμονή του να αναπαριστά χώρους κλειστούς, δομές ερμητικής εσωστρέφειας και σχεδόν κλειστοφοβικές, η γραφή του Γονατά παραπέμπει ταυτόχρονα σε μια πρακτική παραβίασης και υπονόμεισής τους. Ο Γονατάς εισάγει την ετερότητα μέσα σε αυτό που θεωρείται γνωστό και οικείο· δημιουργεί κόσμους, στο εσωτερικό των οποίων καιροφυλακτεί διαρκώς το παράδοξο. Σε κάθε περίπτωση το θέμα της ετερότητας έχει κομβική σημασία στον Γονατά, επειδή συναρθρώνει στη δομή του και συναιρεί μια σειρά από συναφή σημασιολογικά ζεύγη που απαντούν σε ολόκληρο το έργο του: το εσωτερικό και το εξωτερικό, την ακινησία και την κίνηση, το έδαφος και την απεδαφικοποίηση, το κλείσιμο και το άνοιγμα.

Ήδη πολλά από τα κείμενα της *Κρύπτης* και του *Βάραθρου* κάνουν εκτεταμένη χρήση αυτού του θεματικού μοτίβου και μπορεί να ιδωθούν ως στιγμιότυπα τέτοιων αλλοπρόσαλλων διαρρήξεων, δηλαδή απειλητικών εισβολών του Άλλου μέσα στη σύμβαση του καθημερινού: ο αναγνώστης συναντά εδώ χώρους εσωτερικούς που επικοινωνούν συνεχώς με τον έξω κόσμο, σπίτια που παρασύρονται αδιάκοπα από ανεξέλεγκτες φυτικές δυνάμεις, οι οποίες διεισδύουν απρόβλεπτα μέσα στην επικράτεια του οίκου, αναγκάζοντας το υποκείμενο «[μ]’ ένα μεγάλο ψαλίδι [...] [να] θερίζ[ει] τα βαριά κλαδιά που φυτρώνουν παντού» μέσα στο σαλόνι¹². Ωστόσο το μοτίβο αποκτά την πληρέστερη έκφρασή του σε κείμενα που έχουν ως θέμα την απρόσμενη εισβολή ενός άλλου προσώπου σε έναν κλειστό και περιχαρακωμένο χώρο. Το πιο εμβληματικό παράδειγμα εδώ είναι σίγουρα το περίφημο αφήγημα «Η επίσκεψη» από τη συλλογή *Οι αγελάδες* (1963). Το επεισόδιο με την άγνωστη γυναίκα και τη νεαρή σχοινοβάτιδα που επελαύνουν στο σπίτι των δύο ηρώων για να το χρησιμοποιήσουν ως χώρο προγύμνασης έχει όλες τις προδιαγραφές ενός απειλητικού συμβάντος που διαρρηγνύει μια δομή εσωτερικότητας. Ο Γονατάς θεματοποιεί την άφιξη του άλλου ως αδιανόητο συμβάν και δίνει στη συνάντηση μαζί του μια απειλητική και μυστηριώδη διάσταση· ο άλλος έρχεται αιφνιδιαστικά, όπως οι δύο ξένες στην «Επίσκεψη», καταστρατηγώντας κάθε ιδιωτικότητα και ακυρώνοντας κάθε δυνατότητα κατανοητικής πρόσληψής του. Η άφιξη του εκπλήσσει τους ήρωες, αποδιοργανώνει τον

11. Γονατάς, *Το Βάραθρο*, ό.π., 26.

12. Επαμεινώνδας Χ. Γονατάς, *Η προετοιμασία*, Στιγμή, Αθήνα 1991, 16.



κόσμο τους και ταυτόχρονα τους φέρνει αντιμέτωπους (και μαζί και τους αναγνώστες) με το καθήκον να διαχειριστούν την ετερότητα και να αντιμετωπίσουν το απρόβλεπτο. Σε κάθε περίπτωση, όλοι οι κλειστοί, φαινομενικά στεγανοί χώροι διαπερνώνται από διανύσματα αποπλαισίωσης και υποβάλλονται σταδιακά σε αποσηματισμό και αποδιάρθρωση.

Το μοτίβο της διαπερατότητας του οικείου κόσμου από στοιχεία παράλογα και υπερφυσικά ανιχνεύεται σε αρκετά ακόμη παρεμφερή θεματικά δίκτυα. Οι ήρωες του Γονατά κινούνται σε έναν κόσμο κατάσπαρτο από μυστικές καταπακτές και κρύπτες, όπου ανά πάσα στιγμή μπορεί να πέσουν και να βρεθούν από την απλή καθημερινή πραγματικότητα σε μια πραγματικότητα διαφορετικού τύπου. Η μικρή Μερσίνη, για παράδειγμα, ξύνει την ταπετσαρία του δωματίου της και περνά μέσα από τον τοίχο σε έναν κόσμο όπου μπορεί να παίζει ευτυχισμένη («Η αρρώστια της Μερσίνης», *Τρεις δεκάρες*): οι πελάτισσες ενός φαινομενικά ήρεμου πανδοχείου ανακαλύπτουν μια καταπακτή και κατεβαίνουν στο υπόγειο, για να διαπιστώσουν κατάπληκτες ότι στο βάθος του λειτουργεί εργαστήριο όπου διεξάγονται αλλόκοτα ιατρικά πειράματα («Η Φωλιά των Αγγέλων», *Τρεις δεκάρες*) κ.λπ. Επιπλέον, τα πρόσωπα των αφηγημάτων ανακαλύπτουν συνεχώς κόσμους κρυμμένους πίσω από συνηθισμένες επιφάνειες. Ο αφηγητής που σκίζει με μαχαίρι τη σκληρή κρούστα της γης, για να ελευθερωθεί από μέσα η φυλλοφορία της άνοιξης («Η άνοιξη», *Το βάραθρο*), ή εκείνος που ανακαλύπτει στις σανίδες του πατώματος έναν ολόκληρο κόσμο από ποικίλες και ανεξάντλητες μορφές («Η βοηθός μου», *Τρεις δεκάρες*) είναι μερικά μόνο παραδείγματα υπονόμησης του οικείου και αποκάλυψης στο εσωτερικό του ενός κόσμου ριζικά διαφορετικού. Πολλές φορές η ανακάλυψη αυτή πραγματοποιείται με τη μεσολάβηση κάποιου εξωτερικού ερεθίσματος (ακουστικού, ηχητικού, φανταστικού), ή έχει τη μορφή μύησης κατά την οποία κάποιο ζώο (πουλί, φτερωτή σαύρα) προσκαλεί τον αφηγητή και τον παρασύρει στον χώρο όπου εκτυλίσσεται το αλλόκοτο συμβάν¹³.

β. Ένα άλλο μεγάλο θεματικό δίκτυο στο έργο του Γονατά είναι εκείνο που οργανώνεται γύρω από τη δυναμική της μεταμόρφωσης¹⁴. Πολλά από τα πλάσματα που παρελαύνουν στις σελίδες του έργου του είναι φορείς εφήμερων ταυτοτήτων, που εναλλάσσονται ασταμάτητα διολισθαίνοντας η μία μέσα στην άλλη: οι πεταλούδες πετούν πάνω στα γυμνά κοτσάνια των φυτών για να παραστήσουν τα λουλούδια («Οι πεταλούδες βοηθούν», *Το βάραθρο*): κάποιος αφηγητής καλεί κοντά του ένα σκυλί, που όμως στην πραγματικότητα είναι ένα γουρούνι («Σουζάνα», *Το βάραθρο*): ένας αστακός που ανασύρεται από τη λίμνη αποδεικνύεται ουραγκοτάγκος, κι αυτός με τη σειρά του αποδεικνύεται «ένα μοναδικό ζώο με σπάνια πνευματικά προσόντα»¹⁵. το εύρημα, στο ομώνυμο κείμενο του *Βάραθρο*, αλλάζει ταυτότητα από πρόταση σε πρόταση: από απροσδιόριστη πηγή θορύβου στην αρχή, μεταλλάσσει στη συνέχεια –και διαδοχικά– σε κεφάλι πουλιού, σε ξόανο, σε ψαθί και, τέλος, σε ξερό δυόσμο κ.ο.κ.

13. Βλ. ενδεικτικά τα κείμενα «Οι τοίχοι», «Το εύρημα», «Ο ύπνος», «Το πηγάδι», «Τα μήλα» στο *Βάραθρο* ή «Το ταξίδι» από τις *Τρεις δεκάρες*.

14. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Η μεταμόρφωση στο έργο του Ε.Χ. Γονατά», *Η γραφή και η βάσανος*, Πατάκης, Αθήνα 2000, 84-100.

15. Γονατάς, *Το βάραθρο*, ό.π., 37.



Είναι προφανές ότι ο αφηγητής του Γονατά βρίσκεται διαρκώς ενώπιον αντικειμένων που συστηματικά διαφεύδουν τις προσδοκίες μέσα από τις οποίες τα προσεγγίζει και αποδεικνύονται διαφορετικά από ό,τι τα περιμένε. Η αφήγηση οργανώνεται θεματικά πάνω στο ανέφικτο της κατανόησης και της περιγραφικής σύλληψης αυτών των πραγμάτων: εκείνο που φαίνεται «ως κάτι» στην πραγματικότητα είναι «κάτι άλλο»· τα πράγματα που προσεγγίζουν οι ήρωες-αφηγητές αμέσως μεταμορφώνονται σε κάτι διαφορετικό. Πάντοτε ασταθής και κυμαινόμενη, η αναπαράσταση φαίνεται σαν να διαρρέει σε απρόβλεπτες και εναλλασσόμενες εικόνες, των οποίων το νόημα είναι αδύνατο να προσδιοριστεί. Όπως εύστοχα έχει παρατηρηθεί¹⁶, η μεταμόρφωση είναι ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν και τα ίδια τα κείμενα του Γονατά. Η απροσδιοριστία του περιεχομένου αντανακλάται στην ίδια τη μορφή κι έτσι τα κείμενα αναπαράγουν σε επίπεδο αναγνωστικής πρόσληψης αυτό το οποίο θεματίζουν σε επίπεδο περιεχομένου: όπως τα πράγματα αντιστέκονται στις απόπειρες περιγραφικής καθήλωσής τους έτσι και οι ιστορίες αντιστέκονται σε κάθε απόπειρα ερμηνευτικής ιδιοποίησής τους.

γ. Η τρίτη ομάδα θεμάτων που διακρίνουμε αναφέρεται σε ζητήματα ταυτότητας, τα οποία ο Γονατάς αντιμετωπίζει από μια μάλλον παράδοξη και αλλόκοτη οπτική γωνία. Αρκετοί από τους ήρωές του επιδίδονται συστηματικά στην προσπάθεια μετασχηματισμού της ταυτότητάς τους ή υπέρβασης των ορίων της: από τον σκαντζόχερο στο ομώνυμο κείμενο της πρώιμης *Κρύπτης*, μέχρι τον γηραιό δόκτορα Αγέλαο Αββάκη της όψιμης *Προετοιμασίας* (1991), οι ήρωες του Γονατά ξεδιπλώνουν ένα ολόκληρο φάσμα εικόνων από απραγματοποίητα όνειρα φυσιολογίας, με τα οποία προσπαθούν να ξεπεράσουν τον εαυτό τους και να πετύχουν στόχους που φαντάζουν αδύνατοι. Ο σκαντζόχερος, αφοσιωμένος στην ανέφικτη προσπάθεια να γεμίσει με το σώμα του μια τεράστια άδεια γλάστρα, «ακόμα κι αν χρειαστεί ν' αλλάξει σχήμα και να γίνει τετράγωνος»¹⁷. Ο Αγέλαος Αββάκης, αφιερωμένος εξ ολοκλήρου στην επίμονη και ακατανόητη προσπάθεια να ζυγίσει το κεφάλι του. Και τα δύο αφηγήματα θέτουν ζητήματα διερεύνησης των ορίων της ταυτότητας μέσα από παρανοϊκές διατάξεις μηχανικής επανάληψης και ακραίου υπολογισμού, οι οποίες βυθίζουν τους ήρωες αναπόφευκτα μέσα στο παράδοξο και το ανοίκειο. Ένας ήρωας όπως ο Αγέλαος Αββάκης είναι ίσως μακρινός απόγονος των μηχανικών αυτόματων της φανταστικής λογοτεχνίας: παραπέμπει στην ανησυχητική εντύπωση του σώματος ως αρθρωτής οντότητας, συνθεμένης από κομμάτια-αντικείμενα τα οποία θα μπορούσαν να αποσπαστούν από το όλο και να υποβληθούν σε διαδικασίες διαχείρισης, βαρομέτρησης, μετάλλαξης κλπ. Ταυτόχρονα όμως ο Γονατάς διανοίγει αυτή την προβληματική του ανοίκειο σε ένα πεδίο ευρύτερων φιλοσοφικών ζητημάτων. Στα κείμενα αυτά οι παράξενες εικόνες που αναφέρονται στην καταπόνηση των ηρώων, στις καταναγκαστικά επαναλαμβανόμενες τανύσεις του σώματος προκειμένου να κατακτήσουν τον ανέφικτο στόχο τους, αποτίνουν ουσιαστικά φόρο τιμής στη ματαιότητα και την αποτυχία¹⁸.

16. Βλ. Τίτικα Δημητρούλια, «Το ανολοκλήρωτο ως δυναμικό στο έργο του Ε. Χ. Γονατά», *Poeticanet* 4 (3/5/2007), URL: http://poeticanet.com/poets.php?subaction=showfull&id=1178161928&archive=&start_from=&ucat=117&show_cat=117 και Νάτσινα, ό.π.

17. Γονατάς, *Η προετοιμασία*, ό.π., 48.

18. Για τις φιλοσοφικές και ηθικές συνδηλώσεις της *Προετοιμασίας* βλ. τις αναλύσεις της Έφης Χατζηφόρου, «Όριο, υπέρβαση και συγκερασμός των αντιθέτων στην *Προετοιμασία* του Ε. Χ. Γονατά», *Διαβάζω* 290 (1992) 21-25 και του Αριστείδη Αντωνιά, «Το τέλος της προετοιμασίας», *Εντευκτήριο* 28-29 (1994) 188-192.



Σύστοιχη με τα παραπάνω είναι και η ομάδα των θεμάτων που αναφέρονται στην εναλλαξιμότητα των προσώπων μέσα από ζεύγη σωσιών¹⁹, όπου ο ένας λειτουργεί ως αντίγραφο του άλλου. Ο Βασίλης και ο Αυρήλης που μοιράζονται εναλλάξ τους ρόλους του κυρίου και του δούλου («Η επίσκεψη»), ο Αγάθης και ο Μεμές που μοιράζονται αντιστοίχως το ακουστικό και το οπτικό σκέλος μιας κοινής παραίσθησης (Ο Φιλξένος Καρδινάλιος [1986]), ο Αγέλαος και ο Προκόπης που μοιράζονται τον μυστικό ζήλο της βαρομέτρησης της κεφαλής του πρώτου (Η προετοιμασία) αποτελούν επιμέρους εκφάνσεις της θεματικής δομής του σωσία. Σε όλες τις περιπτώσεις ο Γονατάς εξαρθρώνει την έννοια της ταυτότητας μέσα από τον αναδιπλασιασμό και την επανάληψή της, παράγοντας ένα ισχυρό αποτέλεσμα παραδοξότητας.

Η παραπάνω καταγραφή συνιστά μια πρώτη απόπειρα χαρτογράφησης της περιοχής του παράδοξου στο έργο του Γονατά, και φυσικά δεν έχει αξιώσεις πληρότητας. Πρόκειται για ένα απόθεμα γνωρισμάτων που απαντούν με μεγάλη συχνότητα στο έργο του και μπορεί να εντοπιστούν, κατά κανόνα σε συνδυασμό –και πάντως διάσπαρτα–, σε ένα φάσμα κειμένων ασφαλώς ευρύτερο από εκείνο στο οποίο έγινε εδώ αναφορά. Είναι αλήθεια ότι η απροσδιοριστία των κειμένων του Γονατά δίνει στον μελετητή τη δυνατότητα να τα αντιμετωπίσει από ποικίλες οπτικές γωνίες και να ανακαλύψει σε αυτά διαφορετικές εκφάνσεις του παράδοξου. Παραδόξως, αυτή η ελευθερία ως προς τον εντοπισμό των γνωρισμάτων του παράδοξου είναι από τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματά του: το παράδοξο εντείνει την αμφισημία, προβληματοποιεί τους ορισμούς, διαταράσσει τη δυνατότητα αυστηρών οριοθετήσεων. Και τα σύντομα κείμενα του Γονατά δεν αποτελούν απλώς σύνθετα πλέγματα όπου τα γνωρίσματα αυτά συνυφαίνονται και αλληλοενισχύονται με ποικίλους τρόπους, έτσι που να είναι δύσκολη η απομόνωσή τους, αλλά επιπλέον αντιστέκονται σε κάθε ανάγνωση που θα επιχειρούσε να κλείσει τον ορίζοντά τους ή να ελέγξει αυτή τη θεμελιώδη αμφισημία τους. Από αυτή την άποψη το παράδοξο στον Γονατά εξυπηρετεί έναν ευρύτερο αισθητικό στόχο: είναι το μέσο που επινόησε ο συγγραφέας προκειμένου να υπαινιχθεί ότι υπάρχει κάτι που διαφεύγει από κάθε αναπαράσταση και το οποίο αφήνει το κείμενο ριζικά ανοιχτό. Το μόνο ίσως σίγουρο μήνυμα που μπορεί κανείς να συλλέξει από τις παράδοξες ιστορίες του Γονατά είναι ακριβώς η αναγνώριση του γεγονότος ότι παραπέμπουν σε κάτι που δεν μπορεί να ιστορηθεί, σε εκδοχές εμπειρίας που το νόημά τους είναι αδύνατο να καθηλωθεί σε ένα αναγνωρίσιμο σχήμα.

19. Βλ. Αμπατζοπούλου, «Η μεταμόρφωση στο έργο Ε.Χ. Γονατά» ό.π., 96.



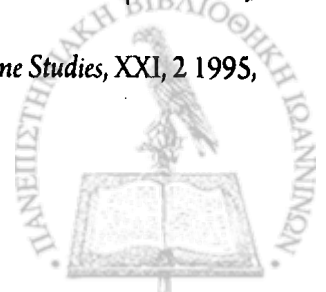
ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗ-ΛΕΟΝΤΣΙΝΗ

ΕΘΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΑΣΠΟΡΑ

Η έννοια της εθνικής ταυτότητας συνδέεται με αυτήν της πολιτισμικής και απασχόλησε ιδιαίτερα τους φιλοσόφους κατά τον 18^ο αιώνα, όταν αυτοί στοχάστηκαν γύρω από το θέμα των εθνικών χαρακτήρων και για το κατά πόσον αυτοί διαμορφώνονται από φυσικές ή ηθικές αιτίες. Ο David Hume, διακρίνοντας τις φυσικές αιτίες, δηλαδή τις κλιματολογικές και περιβαλλοντολογικές συνθήκες, από τις ηθικές, που είναι η συνήθεια, η εκπαίδευση, η οικονομική ανάπτυξη και η μορφή διακυβέρνησης, δηλαδή πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνονται σε μια συγκεκριμένη περιοχή, υποστηρίζει στο γνωστό δοκίμιο του που τιτλοφορείται «Για τους εθνικούς χαρακτήρες»¹ πως ο χαρακτήρας ενός έθνους επηρεάζεται όχι από τα φυσικά αλλά από τα ηθικά αίτια κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο επηρεάζονται και τα άτομα που συγκροτούν ένα έθνος¹. Αναφερόμενος σε ποιότητες όπως η οξύτητα του πνεύματος, η γενναιότητα, η ευθυμία ή το πολεμοχαρές διαφόρων εθνών της αρχαιότητας και των νεότερων χρόνων, ο Hume θα συνδέσει το εθνικό εγώ με τους «εθνικούς χαρακτήρες» και με το γεγονός ότι άτομα της ίδιας εθνικότητας έχουν την τάση να ενεργούν με τον ίδιο τρόπο. Μολονότι αισθανόταν, όπως άλλοι σκώτοι διανοούμενοι, αυξανόμενη αγωνία για θέματα που συνδέονταν με τον εθνισμό, και κυρίως για τη θέση της Σκωτίας στην υπό αγγλική ηγεμονία ενωμένη Βρετανία², ωστόσο δεν θα αναφερθεί, στο δοκίμιό του «Για τους εθνικούς χαρακτήρες», σε λέξεις κλειδιά, στις οποίες εδράζεται κάθε εθνικιστική ιδεολογία, όπως η γλώσσα, η θρησκεία, τα ήθη και τα έθιμα, οι παραδόσεις και η τέχνη, που θεωρούνται κριτήρια της εθνικής ταυτότητας ενός λαού ή έθνους, λέξεις που νοηματοδοτούν την εθνική ετερότητα και νομιμοποιούν την πολιτισμική ιδιαιτερότητα ενός λαού ή έθνους σε σχέση και αντιθετικά προς άλλους λαούς και έθνη. Ο Hume περιγράφει την κοινωνία ως «έθνος» και

1. Βλ. David Hume, «On National Characters», *Essays moral, political and literary*, revised edition, [έκδ. E. F. Miller], Liberty Classics, Indianapolis 1987, 197-215, (ιδίως σσ. 198-99). Βλ. την ελληνική μετάφραση του δοκιμίου αυτού από τον Ευάγγελο Παπανούτσο στο David Hume, *Δοκίμια, Οικονομικά-Ιστορικά-Πολιτικοκοινωνικά*, [Πρόλογ.-μετφρ.-σχόλ. Ε. Π. Παπανούτσος], Παπαζήσης, Αθήνα 1979, 149-164. Κατά την αρχαιότητα ο Αριστοτέλης υποστήριξε την επίδραση του περιβάλλοντος και της καταγωγής σε θέματα που αφορούν τις φυσιολογικές και πνευματικές διαφορές Ασιατών, Ελλήνων και άλλων ευρωπαϊκών φυλών. Βλ. Αριστοτέλους, *Αναλυτικά ύστερα Α* 13 78b 30 και *Πολιτικά Η* 7, 1327b 23.

2. Βλ. Donald C. Ainslie, «The Problem of the National Self in Hume's Theory of Justice», *Hume Studies*, XXI, 2 1995, 289-313.



επαναλαμβάνει τόσο στο *Treatise on the Human Nature* όσο και στο δοκίμιο «*On National Characters*», το οποίο εντάσσεται στα ιστορικά του δοκίμια, πως κάθε ένας από μας έχει τον εθνικό του χαρακτήρα όπως και τον ανθρώπινο αλλά και ποικίλα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά³. Διευκρινίζοντας πως η εθνικότητά μας διακρίνεται κυρίως σε σχέση με το «φαινόμενο των εθνικών χαρακτήρων» χαρακτηριστικά αναφέρει: «Έχουμε λόγο να περιμένουμε μεγαλύτερη εξυπνάδα και ευθυμία σ' ένα Γάλλο παρά σ' έναν Ισπανό, αν και ο Cervantes γεννήθηκε στην Ισπανία. Ένας Άγγλος φυσικά θα υποτεθεί ότι έχει περισσότερες γνώσεις από ένα Δανό, αν και ο Tycho Brahe είχε δανική ιθαγένεια»⁴. Αν και γενικά απορρίπτει τους εθνικούς χαρακτήρες ως «πλάνες» κα αποτέλεσμα «προκατάληψης»⁵ τελικά παραδέχεται πως η παρατήρηση ομοιομορφιών μας προτρέπει να σκεπτόμαστε σε σχέση με αυτούς⁶. Αυτή η διαπίστωση βρίσκεται στην αρχή του δοκιμίου του «Περί των εθνικών χαρακτήρων», όπου σημειώνει αναφερόμενος ωστόσο στο γεγονός ότι ο κοινός άνθρωπος υπερεκτιμά τη δύναμη των εθνικών χαρακτήρων: «Οι κοινοί άνθρωποι είναι ικανοί να τραβήξουν όλους τους εθνικούς χαρακτήρες στα άκρα· και επειδή το έχουν μια φορά θέσει ως αρχή ότι κάθε λαός είναι κατεργάρης ή δειλός ή αμαθής, δεν παραδέχονται καμιάν εξαίρεση αλλά περιλαμβάνουν όλα τα άτομα στην ίδια κατηγορία. Οι συνετοί άνθρωποι καταδικάζουν αυτές τις μη διαχωριστικές κρίσεις· εντούτοις την ίδια ώρα κάνουν την παραχώρηση ότι κάθε έθνος έχει ένα χαρακτηριστικό σύνολο τρόπων συμπεριφοράς και ότι κάποιες ιδιαίτερες ποιότητες μπορούν να συναντηθούν συχνότερα σ' ένα λαό παρά στους γείτονές του. Οι κοινοί άνθρωποι στην Ελβετία έχουν ίσως περισσότερη τιμιότητα από τους ανθρώπους της ίδιας κοινωνικής στάθμης στην Ιρλανδία· και κάθε φρόνιμος άνθρωπος, μόνο απ' αυτή την περίπτωση, θα διαφοροποιήσει την εμπιστοσύνη που δείχνει στον καθένα από τούτους τους λαούς»⁷.

Θα προβεί ακόμη στο δοκίμιό του αυτό σε σχόλια για τους εθνικούς χαρακτήρες λαών της αρχαιότητας, όπως ο ελληνικός, ο ρωμαϊκός, ο κινεζικός, ο εβραϊκός, ορισμένες φορές συγκριτικά προς άλλους λαούς, όπως ο τουρκικός, ο ισπανικός, ο ισλανδικός, και θα επισημάνει γενικότερα ότι οι λόγοι που δίδονται για τους εθνικούς χαρακτήρες εξηγούνται άλλοτε με ηθικές και άλλοτε με φυσικές αιτίες: «Με τον όρο ηθικές αιτίες εννοώ όλες τις περιστάσεις που είναι κατάλληλες να επηρεάσουν το πνεύμα ως κίνητρα ή λόγοι και που αποτελούν ένα χαρακτηριστικό σύνολο τρόπων συμπεριφοράς συνηθισμένων σε μας. Αυτού του είδους είναι η φύση του πολιτεύματος, οι μεταστροφές των δημόσιων πραγμάτων, η ευμάρεια ή η απορία στην οποία ζει ένας λαός, η κατάσταση του έθνους ως προς τους γείτονες του, και τέτοιες όμοιες περιστάσεις. Με τον όρο φυσικές αιτίες εννοώ εκείνες τις ποιότητες του αέρα και του κλίματος, που υποτίθεται ότι επηρεάζουν, χωρίς να γίνεται

3. Ainslie, ό.π., 294. Βλ. σχετικά *Essays*, 203 και *A Treatise of Human Nature*, [έκδ. L.A. Selby-Bigge], Clarendon Press, Oxford, 21978, (αναθεωρημένη από P.H. Nidditch), 403.

4. Hume, *Essays*, ό.π., 198 και *Δοκίμια*, ό.π., 149.

5. Hume, *Treatise*, ό.π., 146-147.

6. Hume, *Treatise*, ό.π., 403.

7. Hume, *Essays*, ό.π., 198 και *Δοκίμια*, ό.π., 149. Hume επισημαίνει στο δοκίμιο του ότι οι χαρακτήρες είναι τα αίτια των πράξεων και πρόξενοι των ηθικών κρίσεων για τα άτομα μιας συγκεκριμένης εθνικότητας, τονίζοντας γενικά πως έχοντας αποδώσει ορισμένα χαρακτηριστικά σ' ένα λαό προϋποθέτουμε συγκεκριμένη συμπεριφορά ενός ατόμου που γνωρίζουμε. Βλ. Ainslie, ό.π., 295-296.



τούτο αισθητό, την ιδιοσυγκρασία αλλοιώνοντας τον τόνο και την έξη του σώματος και δίνοντας μια χαρακτηριστική υφή που, αν και η στόχαση και το λογικό μπορούν κάποτε να την ξεπεράσουν, θα εξακολουθεί να υπερισχύει στο σύνολο των ανθρώπων [ενός λαού] και να έχει επίδραση στους τρόπους της συμπεριφοράς τους. Ότι ο χαρακτήρας ενός έθνους θα εξαρτάται πολύ από ηθικές αιτίες, πρέπει να είναι φανερό στον πιο επιφανειακό παρατηρητή, αφού ένα έθνος άλλο δεν είναι παρά μια συλλογή ατόμων, και οι τρόποι συμπεριφοράς των ατόμων καθορίζονται συχνά απ' αυτές τις αιτίες. «Όπως η φτώχεια και η σκληρή δουλειά ευτελίζουν τα πνεύματα των κοινών ανθρώπων και τους κάνουν ακατάλληλους για κάθε επιστήμη και έξυπνο επάγγελμα, έτσι, όπου ένα πολίτευμα γίνεται καταπιεστικό σε όλους τους υπηκόους του, πρέπει να έχει ανάλογο αποτέλεσμα στην ιδιοσυγκρασία και στο πνεύμα τους και πρέπει να διώξει από αυτούς όλες τις ελευθέρια τέχνες»⁸. Ο Hume υποστηρίζει επίσης πως οι ηθικές αιτίες καθορίζουν και τον χαρακτήρα διαφόρων επαγγελμάτων και αλλοιώνουν την ανθρώπινη φύση. Παίρνοντας ως παράδειγμα τους κληρικούς και τους στρατιώτες υποστηρίζει για τους δεύτερους πως η ζωή τους κάνει αυτούς «σπάταλους και γενναιόδωρους, όπως και ανδρείους, η αργία, μαζί με τις μεγάλες κοινότητες που σχηματίζουν στα στρατόπεδα και στις φρουρές, τους τρέπει προς την ηδονή και την ερωτοτροπία... επειδή χρησιμοποιούνται μόνο εναντίον ενός δημόσιου και ανοιχτού εχθρού, γίνονται ειλικρινείς, τίμιοι και ανυστερόβουλοι και καθώς μεταχειρίζονται περισσότερο τον κόπο το σώματος παρά τον κόπο του πνεύματος, είναι γενικά αστόχαστοι και αμαθείς»⁹.

Ο Hume θέλοντας να υποστηρίξει πως τους εθνικούς χαρακτήρες δεν τους καθορίζουν η επίδραση του αέρα ή του κλίματος ανατρέχει στην ιστορία. Από τις πολλές παρατηρήσεις που αυτός κάνει για λαούς της αρχαιότητας αλλά και της σύγχρονης του πραγματικότητας θα επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου σε όσα αναφέρει για τους Έλληνες και τους Νεοέλληνες. Υποστηρίζει αρχικά πως σε μικρές πολιτείες που είναι όμορες, οπότε δεν υπάρχουν περιβαλλοντικές διαφορές, οι λαοί έχουν διαφορετικό χαρακτήρα και συχνά μπορούν να ξεχωρίσουν στους τρόπους όπως και τα πιο απομακρυσμένα έθνη, φέρνοντας ως παράδειγμα τους Αθηναίους, που ήταν σημαντικοί για την οξύνοια, την ευγένεια και την ευθυμία τους και τους Θηβαίους που διακρίνονταν για την αμβλύνοια, την αγροικία και τη φλεγματική ιδιοσυγκρασία. Προβαίνοντας σε συγκρίσεις μεταξύ διαφορετικών λαών θα αναφερθεί «Στην ακεραιότητα, σοβαρότητα και ανδρεία των Τούρκων και στην κατεργαριά, ελαφρότητα και δειλία των Νεοελλήνων», για να στηρίξει τη θέση του ότι η διαφορά στη γλώσσα ή στη θρησκεία κάνει λαούς που συνυπάρχουν για αιώνες να έχουν αντίθετο σύνολο τρόπων¹⁰. Ο σκώτος φιλόσοφος, ο οποίος θεωρούσε πως οι Αρχαίοι όφειλαν όλη την εκλέπτυνση και τον πολιτισμό τους στα βιβλία και στη μελέτη¹¹, στη συνέχεια θα προβεί σε σύγκριση των αρχαίων Ελλήνων και των Νεοελλήνων για να στηρίξει τη θέση του πως οι τρόποι κάθε λαού μεταβάλλονται πολύ από εποχή σε εποχή, είτε από μεγάλες αλλοιώσεις στο πολίτευμα τους, είτε από προσμίξεις ενός λαού με άλλους, είτε από την αστάθεια στην οποία υπόκεινται όλα τα ανθρώπινα πράγματα. Έτσι θα αναφέρει πως «Η έξυπνάδα, η φιλοπονία και η δραστηριότητα των αρχαίων Ελλήνων δεν έχουν τίποτα το κοινό με τη βλακεία και την οκνηρία των τωρινών κατοίκων εκείνων των περιοχών. Ειλικρίνεια, ανδρεία και

8. Hume, *Δοκίμια*, ό.π., 149-150.

9. Hume, *Δοκίμια*, ό.π., 150.

10. Hume, *Δοκίμια*, ό.π., 156.

11. Hume, *Δοκίμια*, ό.π., υποσ. 1.



αγάπη της ελευθερίας σχημάτιζαν το χαρακτήρα των αρχαίων Ρωμαίων, όπως πονηρία, δειλία και δουλική διάθεση το χαρακτήρα των νέων»¹². Ο Ευάγγελος Παπανούτσος, ο οποίος μετέφρασε στον 20ό αιώνα τα δοκίμια του σκώτου φιλοσόφου, δεν σχολιάζει τις απόψεις που αυτός εξέφρασε για τους Νεοέλληνες, σε υποσημείωση όμως επισημαίνει πως στον 18^ο αιώνα «δεν ήταν μόνο ο Hume που είχε αυτή τη γνώμη για τους υπόδουλους Έλληνες - από πληροφορίες φυσικά, γιατί ο ίδιος δεν τους είχε γνωρίσει από κοντά»¹³. Με τον ίδιο τρόπο αντέδρασε και ο Αδαμάντιος Κοραής ο οποίος στα Προλεγόμενα του ιπποκρατικού *Περὶ αέρων, υδάτων και τόπων* σχολιάζει την άποψη του σκώτου φιλοσόφου για την ομοιομορφία του εθνικού χαρακτήρα των Κινέζων και των Εβραίων, που διαπιστώνεται ακόμη και όταν αυτοί ζουν σε διαφορετικές γεωγραφικές συνθήκες¹⁴ όχι όμως την αρνητική αυτού αντίληψη για τους Νεοέλληνες, ενώ παράλληλα συζητεί το θέμα των ηθικών και κλιματολογικών αιτιών απορρίπτοντας την άποψη του Hume τη σχετική με την επίδραση των ηθικών μόνο αιτιών στη διαμόρφωση των εθνικών χαρακτήρων ως μονόπλευρη, επισημαίνοντας πως αυτός δεν αντέληψε την άποψη του Στράβωνα ο οποίος τόνιζε την επίδραση τόσο των φυσικών όσο και των ηθικών αιτιών επί των ανθρώπων¹⁵.

Ο Hume, ο οποίος στράφηκε κυρίως εναντίον του Abbé Dubos που υποστήριζε τη σημασία των φυσικών αιτιών στη διαμόρφωση του χαρακτήρα, αναφέρεται σε δύο ηθικές αιτίες, τις «καθορισμένες» και τις «τυχαίες». Οι πρώτες συνδέονται με το πολίτευμα μιας κοινωνίας και με ορισμένα επαγγέλματα, όπως του κληρικού, όμως δεν είναι καθοριστικές για το εθνικό εγώ που επηρεάζεται και από τυχαίες αιτίες όπως, μια σημαντική λ.χ. ιστορική προσωπικότητα ή το συναίσθημα της συμπάθειας. Γενικότερα ο σκώτος φιλόσοφος θεωρεί, στο πλαίσιο της ηθικής ψυχολογίας του, τους χαρακτήρες ως αιτίες των πράξεων των ανθρώπων και επισημαίνει πως πρέπει να διακρίνουμε μεταξύ των πράξεων που είναι αποτέλεσμα του ότι έχουμε μεγαλώσει σε μια συγκεκριμένη εθνική κουλτούρα και σε αυτές που συνδέονται με το προσωπικό εγώ. Ο Hume υποστήριζε εξ άλλου, αναφερόμενος σε εθνικούς χαρακτήρες διαφόρων λαών, ότι οι πεποιθήσεις που έχουμε σχηματίζει για τη διαφορετικότητα των εθνικών χαρακτήρων μας οδηγούν σε γενικεύσεις ή μας οδηγούν στο να προϋποθέτουμε την συμπεριφορά κάποιου σε σχέση με αυτές τις πεποιθήσεις μέχρι να μπορέσουμε να γνωρίσουμε τον ίδιο ως χαρακτήρα. Παράλληλα φαίνεται στο δοκίμιο αυτό να ανησυχεί για την τάση που έχουμε να συνδέουμε την εθνικότητα με την ατομική συμπεριφορά και υποστηρίζει πως οι «οι αιτιώδεις γενικεύσεις» στις οποίες προβαίνουμε διακρίνονται συνήθως από προκατάληψη¹⁶.

12. Hume, *Δοκίμια*, ό.π.

13. Hume, *Δοκίμια*, ό.π., υποσ. 1.

14. Βλ. *Ιπποκράτους περί αέρων, υδάτων, τόπων* — *Traité d'Hippocrate des airs, des eaux et des lieux*, Traduction nouvelle, avec le texte grec collationné sur deux manuscrits, des notes critiques, historiques et médicales, un discours préliminaire, un tableau comparatif des vents anciens et modernes, une carte géographique, et les index nécessaires, PAR CORAY, docteur en Médecine de la ci-devant Faculté de Montpellier, tome premier, Paris, De l'imprimerie de Baudelot et Eberhart, L'An IX (1800), παρ. 30-35. (Βλ. σχετικά Α. Κοραή, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, Δ', ΜΙΕΤ, Αθήνα 1995, 551-558.

15. Στο ίδιο, § 34, υποσ. 1 (ό.π., 556).

16. Βλ. Ainslie, ό.π., 296-297.



Το θέμα των εθνικών χαρακτήρων συνδέεται με αυτό της εθνικότητας και γενικότερα με τα εθνικά κράτη. Αναμφίβολα κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα, τα έθνη αναδείχθηκαν ως οι μεγάλες προσωπικότητες της ιστορίας και οι ιδιαίτεροι χαρακτήρες καθενός από αυτά έγιναν αντιληπτοί όχι μόνο ως αποτέλεσμα του φυσικού περιβάλλοντος αλλά κυρίως ως προϊόν κοινωνικών, πνευματικών και πολιτικών παραγόντων. Μιλώντας ειδικότερα για το θέμα της ευρωπαϊκής πολιτισμικής ταυτότητας και για τη σημασία των εθνικών πολιτισμών στην πρόοδο και εξέλιξη του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ο John Stuart Mill έγραφε κατά τον 19^ο αιώνα χαρακτηριστικά: «Τι έκανε την οικογένεια των ευρωπαϊκών εθνών ένα βελτιούμενο, και όχι στάσιμο, τμήμα της ανθρωπότητας; Όχι βέβαια κάποια συντριπτική υπεροχή τους, που – όταν υπάρχει – είναι μάλλον το αποτέλεσμα παρά η αιτία, αλλά η αξιοσημείωτη ποικιλία χαρακτήρων και πολιτισμών που τα διακρίνει. Τα άτομα, οι τάξεις, τα έθνη ήταν πάντα εξαιρετικά ανόμοια μεταξύ τους: άνοιξαν παντοειδείς δρόμους, που όλοι τους οδηγούσαν σε κάτι πολύτιμο ... Η Ευρώπη, οφείλει, κατά την γνώμη μου, σε αυτούς τους πολυειδείς δρόμους τα πάντα για την προοδευτική και πολύπλευρη ανάπτυξή της»¹⁷. Μολονότι ο 19^{ος} αιώνας τονίζει την αξία των εθνικών πολιτισμών, παράλληλα υποστηρίζει την ατομικότητα και την ελευθερία δράσης και αποθαρρύνει την συμμόρφωση σε πρότυπα. Ωστόσο ο Διαφωτισμός ήταν ο αιώνας που συνετέλεσε σε ένα άνοιγμα προς τους άλλους πολιτισμούς, πράγμα που τονίζει ιδιαίτερα ο Βολταίρος αναφερόμενους σε πολιτισμούς της Ανατολής, όπως ο κινεζικός. Αυτός πρώτος ενδιαφέρθηκε για την έννοια της διαφορετικότητας¹⁸ αλλά και για τη θρησκευτική ανοχή, την οποία είδε όχι τόσο ως έννοια αλλά ως στάση ζωής¹⁹.

Ταυτότητα και διαφορά είναι έννοιες που αποτελούν αντικείμενο έρευνας των σύγχρονων πολιτισμικών σπουδών, για τον λόγο αυτό και η θεώρηση της κατασκευής της ταυτότητας συχνά στηρίζεται σε μια διάκριση δύο μορφών ή μοντέλων παραγωγής τους, σε μια προσπάθεια ιστορικής παρά θεωρητικής διάκρισης των ταυτοτήτων²⁰. Το πρώτο μοντέλο υποθέτει ότι υπάρχει ένα εγγενές και ουσιώδες περιεχόμενο σε κάθε ταυτότητα, που ορίζεται είτε από την κοινή καταγωγή ή από την κοινή δομή εμπειρίας, είτε και από τα δύο αυτά στοιχεία, και προσπαθεί να ανακαλύψει το «αυθεντικό» και «γνήσιο» περιεχόμενο της ταυτότητας. Το δεύτερο μοντέλο αρνείται την ύπαρξη ξεχωριστών και διακριτών ταυτοτήτων, που στηρίζονται σε μια καθολικά κοινή καταγωγή και εμπειρία, και υποστηρίζει πως οι ταυτότητες είναι πάντοτε σχετικές και ελλιπείς κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης, συνεπώς η ταυτότητα είναι ένα ευκαιριακό και ασταθές αποτέλεσμα σχέσεων το οποίο ορίζει τις ταυτότητες επισημαίνοντας τις διαφορές²¹.

17. Βλ. Τζων Στιούαρτ Μιλ, *Περί ελευθερίας*, Επίκουρος, Αθήνα 1983, 125.

18. Βλ. Voltaire, *Essai sur les Moeurs et l'Esprit des Nations*, [Εκδ. René Pomeau, 2 τόμ.], Garnier, Paris 1963. Βλ. σχετικά, Jochen Schlobach, *Η ανακάλυψη των πολιτισμών στον 18ο αιώνα*, Ετήσια διάλεξη «Κ. Θ. Δημαρά» 1996, [Μετφρ. Ράνια Πολυκανδριώτη], Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1997.

19. Βλ. σχετικά Voltaire, *Traité sur tolérance*, [Κριτ. έκδ. John Renwick], Voltaire Foundation, 56c, Oxford 2000. Βλ. επίσης Claude Lauziol, *Ο Βολταίρος και η υπόθεση Καλάς. Από την ιστορία στον μύθο*, Ετήσια διάλεξη «Κ. Θ. Δημαράς» 2005, [μετφρ. από Άννα Ταμπάκη], Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2006.

20. Βλ. Stuart Hall, «Cultural identity and diaspora», *Identity: Community, Culture, Difference*, [ed. J. Rutherford], Lawrence and Wishart, London 1990, 222-237.

21. Stuart Hall, «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity», *Culture, Globalization and the World-System*, [ed. A. King], Macmillan, London 1991, 19-39, (ιδίως σ. 21). Για το θέμα ταυτότητας και διαφοράς σε σχέση με τις πολιτισμικές



Μιλώντας κανείς για την ποικιλία ταυτοτήτων και διαφορών, που συνδέεται με λέξεις όπως φυλή, έθνος, τάξη, φύλο, οφείλει να μην αγνοήσει την άποψη του Stuart Hall σύμφωνα με την οποία «ταυτότητα είναι μια δομημένη αναπαράσταση που κατορθώνει να γίνει θετική μέσω της περιορισμένης ματιάς του αρνητικού. Πρέπει αυτή να περάσει από το μάτι της βελόνας πριν μπορέσει να κατασκευασθεί αφ' εαυτής». Στη μελέτη αυτή ωστόσο θα μας απασχολήσει κυρίως η έννοια της «εθνότητας», που συνδέεται με αυτήν της ταυτότητας, εθνικής και πολιτισμικής, η οποία έχει προσελκύσει τα τελευταία χρόνια την προσοχή όσων ασχολούνται με την πολιτική θεωρία και τις πολιτισμικές σπουδές, ώστε να έχει διαμορφωθεί ένα λόγος και αντίλογος, που στηρίζεται αφενός στη θέση ότι η «εθνότητα» υπάρχει στη φύση, έξω από τον χρόνο, και είναι ένα από τα δεδομένα της ανθρώπινης ύπαρξης, και αφετέρου στην άποψη σύμφωνα με την οποία η ένταξη σε μια εθνοτική ομάδα είναι «συγκυριακή», δηλαδή ζήτημα στάσης, αντίληψης και συναισθημάτων τα οποία αναγκαστικά είναι φευγαλέα και μεταβλητά, και διαφοροποιούνται ανάλογα με τη συγκεκριμένη κατάσταση του υποκειμένου. Ανάμεσα σε αυτές τις αντιθετικές απόψεις βρίσκονται βέβαια προσεγγίσεις που δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στα ιστορικά και συμβολικά-πολιτισμικά χαρακτηριστικά της εθνοτικής ταυτότητας. Όσοι υιοθετούν την αντίληψη αυτή θεωρούν την εθνοτική ομάδα είδος πολιτισμικής κοινότητας, που εξαιρεί το ρόλο των μύθων καταγωγής και τις ιστορικές μνήμες και καθίσταται αναγνωρίσιμη βάσει μιας ή περισσότερων πολιτισμικών διαφορών, όπως η θρησκεία, τα έθιμα, οι παραδόσεις, η γλώσσα και οι θεσμοί²². Η εθνοτική ταυτότητα υπό αυτήν την έννοια χαρακτηρίζεται σε γενικές γραμμές από τα στοιχεία του κοινού ονόματος, της κοινής καταγωγής, της κοινής ιστορικής μνήμης, του ενός ή των πολλών διαφοροποιητικών στοιχείων της κοινής κουλτούρας, από την αίσθηση αλληλεγγύης και την πρόσδεση σε μια συγκεκριμένη πατρίδα²³.

Οπωσδήποτε οι άνθρωποι τείνουν να συγκροτούν κοινότητες φυλετικές, ως μεγάλες οικογένειες ή κοινωνικές ομάδες, στις οποίες αποδίδονται μοναδικά, κληρονομικά βιολογικά χαρακτηριστικά, που υποτίθεται πως καθορίζουν τα διανοητικά τους γνωρίσματα, κοινότητες γλωσσικές, με τη μητρική γλώσσα να συμβάλει στη διατήρηση των δεσμών των ατόμων ως μελών μιας ομάδας με κοινή καταγωγή, και πολιτισμικές, δηλαδή κοινότητες με κοινές παραδόσεις, κοινό τρόπο και κοινές μορφές ζωής. Η ενότητα της κοινότητας ή εθνότητας, του λαού ή του έθνους - κράτους, θεωρείται άλλωστε πως διαμορφώνεται και σταθεροποιείται με υπαρκτές ή τεχνητές εχθρότητες προς τα έξω, ενώ η εθνοτική ταυτότητα διαμορφώνεται και αυτή στο χρόνο παρά στον τόπο, αναγόμενη πρώτα και κύρια στο παρελθόν.

Υπό αυτή την έννοια και οι έννοιες εθνικός πολιτισμός «ελληνικότητα», στις οποίες αναφέρθηκαν με έμφαση κατά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα οι νεοέλληνες, φιλόσοφοι και διανοούμενοι, ανάγεται στο παρελθόν και την πολιτιστική του κληρονομιά, ιδιαίτερα στον αρχαίο πολιτισμό, που στη δυτική και νεοελληνική παράδοση του φιλοσοφικού, και όχι μόνο, στοχασμού είναι πηγή του νεοελληνικού και του ευρωπαϊκού πολιτισμού²⁴. Στην περίπτωση των νεοελλήνων η «ελληνικότητά τους» δεν είναι μόνο προϊόν της καταγωγής τους από τους Αρχαίους

σπουδές, βλ. Lawrence Grossberg, "Identity and Cultural Studies: Is that all there is?", *American Cultural Studies, A Reader*, [ed. by John Hartley and Roberta E. Pearson], Oxford University Press 2000, 114-121.

22. Βλ. Anthony D. Smith, *Εθνική ταυτότητα* (1991), [Μετφρ. Εύα Πέττα], Οδυσσέας, Αθήνα 2000, 38-40.

23. Smith, *Εθνική ταυτότητα*, ό.π.

24. Θεόφιλος Βέικος, *Εθνικισμός και εθνική ταυτότητα*, Αθήνα 1993, σ. 25-26.



ή και τους Βυζαντινούς, μια ταυτότητα που βασίζεται στην αίσθηση της συνέχειας, της κοινής μνήμης και της συλλογικής συνείδησης αλλά και θέμα πολιτισμικής συγγένειας, που στηρίζεται στους ιδιαίτερους μύθους, στις μνήμες, στα σύμβολα, στις μορφές ζωής αλλά και στις αξίες που αυτοί διατηρούν μέχρι σήμερα. Αναμφίβολα, οι Έλληνες, παρά τις πολιτισμικές αλλαγές που υπέστησαν στη μακρά διάρκεια του χρόνου, επιβίωσαν φυλετικά διατηρώντας τη γλώσσα, τους εθνικούς χαρακτήρες, συγκεκριμένες αξίες και φυλετικές ιδιαιτερότητες, το αίσθημα της θρησκευτικής και πολιτισμικής διαφορετικότητας, τα κοινά έθιμα και άλλα εθνοτικά στοιχεία.

Στην επιβίωση αυτή της ελληνικότητας, που ταυτιζόταν με την εθνότητα, συνετέλεσαν τόσο ο λαός όσο και οι λόγιοι, οι οποίοι ήδη από τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους ανέπτυξαν την εθνική ιδέα, που συνδέεται με την έννοια του Γένους από άποψη εθνογραφική, ενώ αργότερα με τις έννοιες του έθνους και του κράτους. Έτσι ήδη από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα ο Γεώργιος Γεμιστός Πλήθων έγραφε στον αυτοκράτορα Εμμανουήλ «Είμαστε Έλληνες το γένος, όπως η γλώσσα και η πατριος παιδεία μαρτυρεί»²⁵, και λίγο πριν την κατάκτηση του Βυζαντίου από τους Οθωμανούς Τούρκους με την πτώση του Βυζαντίου (1453), ο τελευταίος αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος ονόμαζε την Βασιλεύουσα «ελπίδα και χαρά όλων των Ελλήνων»²⁶, χρησιμοποιώντας τη λέξη «Έλλην» για να δηλώσει τη συλλογική ταυτότητα των υπηκόων του. Αν και το όνομα Έλλην αποδιδόταν κατά τους βυζαντινούς χρόνους στους αρχαίους Έλληνες και χρησιμοποιούνταν ως ταυτόσημο του εθνικός, δηλαδή του ειδωλολάτρη, όπως αυτό είναι φανερό στη χρήση της λέξης Έλλην από τον πολιτικό του 14^{ου} αιώνα Δημήτριο Κυδώνη, ο οποίος μεταφράζει τα έργα του Θωμά Ακρινάτη *Summa contra Gentiles* ως *Το καθ' Ελλήνων βιβλίον*²⁷ είναι φανερό, σε όσα γράφει ο πρώτος μετά την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως Πατριάρχης Γεώργιος Σχολάριος, ο οποίος αποκαλείται από τον Σουλτάνο «κεφαλή του Γένους (μιλέτ-μπασι)», δηλαδή υπεύθυνος του χριστιανικού πληθυσμού, πως αυτός χρησιμοποιεί το όνομα αυτό, κυρίως για να προσδιορίσει τη φυλετική καταγωγή: «Αν και είμαι Έλληνας κατά την γλώσσα δεν θα ονόμαζα ποτέ τον εαυτό μου Έλληνα, γιατί σκέπτομαι όπως οι παλαιοί Έλληνες. Θέλω αντίθετα να με αποκαλούν σύμφωνα με την πίστη μου, και αν με ρωτήσουν ποιος είμαι, θα απαντήσω ότι είμαι χριστιανός»²⁸. Η καθιέρωση βέβαια των όρων Έλλην-Ελλάς ως εθνικού προσδιοριστικού θα γίνει πολύ αργότερα, κυρίως κατά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα, όταν οι νεοέλληνες λόγιοι και διανοούμενοι²⁹ συνδέουν τον εαυτό τους με τους προγόνους τους και επαναξιολογούν την πολιτιστική τους

25. Βλ. Πλήθωνος, *Εις Μανουήλ*, γ (P.G. 160, 824A).

26. Βλ. Γιώργου Θεοτοκά, «Πεπρωμένα του Βυζαντίου», *Νέα Εστία* 622 (1953) 737.

27. Βλ. Σ. Παπαδόπουλος, *Ελληνικά μεταφράσεις θωμιστικών έργων. Φιλοθωμιστάι και Αντιθωμιστάι εν Βυζαντίω*, Αθήναι 1967. Βλ. επίσης *Δημητρίου Κυδώνη: Θωμά Ακρινάτου Σύμμα Θεολογική εξελληνισθείσα*, [Εισαγ. σχόλ. έκδ. Γεώργιος Ν. Λεοντσίνης και Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη], II 15, Ίδρυμα Ερεύνης και Εκδόσεων Νεοελληνικής Φιλοσοφίας, Αθήναι 1976, Εισαγωγή.

28. Βλ. Chris Ch. A. Frazee, *Ορθόδοξος εκκλησία και ελληνική ανεξαρτησία 1821-1852*, Δόμος, Αθήναι 1987, 14.

29. Για το πρόβλημα της πολιτισμικής ταυτότητας πιο εκτεταμένα αναφέρομαι σε παλαιότερο μελέτημά μου. Βλ. σχετικά Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, «Το πρόβλημα της πολιτισμικής ταυτότητας στο νεοελληνικό στοχασμό», Πρακτικά Συνεδρίου με θέμα Παράδοση και πρόοδος στην Ορθοδοξία, Διεθνές Κέντρο Φιλοσοφίας και Διεπιστημονικής Έρευνας, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994, 137-153. Αναδημοσιεύθηκε στο βιβλίο: Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, *Νεοελληνική φιλοσοφία. Θέματα πολιτικής και ηθικής*, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001, 359-380.



κληρονομιά, εκδίδοντας κείμενα αρχαίων συγγραφέων ή ασχολούμενοι με τη μελέτη της ιστορίας και της γεωγραφίας του ελληνικού χώρου και της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής, μετά το πνεύμα ελληνολατρίας που έχει αναπτυχθεί στην Ευρώπη, το οποίο οδηγεί τους Έλληνες στην αξιολόγηση και ανάδειξη της πατρογονικής κληρονομιάς και στην αναβίωση του στοχασμού.

Αν οι όροι γένος, έθνος, εθνότητα, πατρίδα, λαός έχουν αποτελέσει αντικείμενο συζητήσεων και ερμηνειών³⁰, το ίδιο μπορεί να λεχθεί και με την περίπτωση των πολλαπλών εθνωθυμίων των Ελλήνων, όπως Ρωμαίοι, Ρωμιοί, Ρωμαιοέλληνες, Γραικοί, και Νεογραικοί, τέλος Έλληνες και Νεοέλληνες. Το εθνωθύμιο Ρωμαίος-Ρωμιοί διατηρήθηκε καθ' όλη την Τουρκοκρατία σε χρήση με το παράγωγό του, το περιληπτικό Ρωμιοσύνη³¹. Στο πλαίσιο αυτό πρέπει να κριθεί και η άποψη του φωτισμένου φαναριώτη λόγιου Δημητρίου Καταρτζή, ο οποίος αν και πρότεινε τον εκσυγχρονισμό της νεοελληνικής κοινωνίας, διέκρινε τους Έλληνες, ως απογόνους των αρχαίων, από τους Ρωμηούς χριστιανούς, και θεωρούσε πως οι δύο λαοί αποτελούσαν ξεχωριστές εθνότητες, «έθνη» κατά τη δική του απόδοση³². Γλώσσα, θρησκεία, παιδεία, χώρος είναι οι συνεκτικοί δεσμοί που συνδέουν μεταξύ τους τις διάσπαρτες, λόγω των ιστορικών συνθηκών, ομάδες ελληνόφωνων χριστιανών ορθοδόξων κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Ο ιστορικός χώρος και η χριστιανική θρησκεία αποτελούν κύριο προσδιοριστικό των Ελλήνων, όπως άλλωστε αυτό καθορίζεται και από το Προσωρινό Σύνταγμα της Ελλάδος: «Όσοι αυτόχθονες κάτοικοι της Επικρατείας της Ελλάδος πιστεύουσιν εις Χριστόν, εισίν Έλληνες...», ενώ η κοινότητα της ελληνικής γλώσσας αποτελεί, στο Νόμο της Επιδαύρου, τον Μάρτιο του 1823, πολιτικό δικαίωμα των Ελλήνων της Διασποράς για την ένταξή τους στο εθνικό σύνολο: «Ομοίως Έλληνές εισι, και των αυτών δικαιωμάτων απολαμβάνουσιν, όσοι έξωθεν ελθόντες, και την Ελληνικήν φωνήν πάτριον έχοντες και εις τον Χριστόν πιστεύοντες... να εγκαταριθμηθώσι εις τους πολίτας Έλληνας»³³. Ωστόσο Έλληνες αποκαλούνται και όσοι διαμένουν στις χώρες της ελληνικής διασποράς όπου προσπαθούν να διασώσουν την παιδεία, τη γλώσσα, τους τρόπους ζωής αλλά και τη θρησκευτική τους ταυτότητα.

Το ενδιαφέρον ιδιαίτερα των λογίων για την ιστορία αναδεικνύεται κυρίαρχο κατά το τέλος του 18^{ου} αιώνα και εντείνεται κατά τον 19^ο αιώνα. Η πεποίθηση πως η εθνική ταυτότητα είναι συνδεδεμένη με την εθνική ιστορία και πως ένα έθνος οφείλει να γνωρίζει το παρελθόν του καθορίζει λ.χ. τις εκδοτικές επιλογές του Ρήγα, όταν τυπώνει τη δωδεκάφυλλη *Χάρτα της Ελλάδος εν η περιέχονται αι νήσοι αυτής και μέρος των εις την Ευρώπην και Μικράν Ασίαν πολυαριθμων αποικιών αυτής* (Βιέννη, 1796-7), όπου περιέχονται πολλοί συμβο-

30. Βλ. Γεώργιος Ν. Λεοντσίνης, *Πολιτισμικότητα και σχολική ιστορία*, Ατραπός, Αθήνα 2007, 73 κ.ε.

31. Βλ. Λεάνδρος Βρανούσης, «Έλληνες, Ρωμιοί, Νεοέλληνες», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, ΙΑ'*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975. Βλ. επίσης Maria Mantouvalou, «Romaios-Romios-Romiossyni. La notion de "Romain" avant et après la chute de Constantinople», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 28 (1979-1985) 169-198.

32. Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*, [Μετφρ. από την αγγλική γλώσσα Στέλλα Νικολούδη], ΜΙΕΤ, Αθήνα 2000, 215.

33. Λουκία Δρούλια, «Ελληνική αυτοσυνειδησία», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, [διεύθυνση έκδοσης από Β. Παναγιωτόπουλου], Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, 39 κέξ.



λισμοί, όπως λ.χ. το ρόπαλο του Ηρακλέους στα πόδια του κοιμισμένου λιονταριού³⁴, που την καθιστούν πολιτικό χάρτη του κράτους που ήθελε να δημιουργήσει ο Ρήγας³⁵. Με σκοπό την αξιολόγηση της πολιτιστικής κληρονομιάς της αρχαιότητας και την προβολή προσωπικοτήτων, όπως ο Μέγας Αλέξανδρος, ο Ρήγας εκδίδει την εικόνα του με παραστάσεις από τους θριάμβους του, με σκοπό να δώσει στους σκλαβωμένους Έλληνες ένα πρότυπο ανδρείας και αποφασιστικότητας, σε εποχή που άλλοι Έλληνες λόγιοι υμνούσαν τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη ως ελευθερωτή του ελληνικού λαού. (Την ίδια εποχή ο Ρήγας επιχειρεί την τόνωση της εθνικής συνείδησης όχι μόνο με μεταφράσεις όπως ο *Νέος Ανάχαρσις* (1797) και το έμμετρο δράμα *Τα Ολύμπια* (1797), επιλογές που σκοπό έχουν να τονώσουν το ηθικό των υπόδουλων Ελλήνων και να αποκαλύψουν το ένδοξο ιστορικό παρελθόν τους³⁶. Η χρήση συμβολισμών, που ανευρίσκονται στη *Χάρτα της Ελλάδος* αλλά και σε άλλα κείμενα της εποχής, είναι ενδεικτικά στοιχεία προβολής πολιτισμικών γνωρισμάτων που ενισχύουν την ιστορική μνήμη και συμβάλλουν στην διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας.

Κατά την ίδια εποχή επιχειρείται επίσης σύνδεση του Ελληνισμού και της Ορθοδοξίας. Γλώσσα και θρησκεία προσδιορίζουν κατά τους Έλληνες διανοούμενους της εποχής αυτής την εθνική τους ταυτότητα. Γλώσσα και θρησκεία βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος λ.χ. των Επτανησίων οι οποίοι, στην μακρά περίοδο των διαδοχικών δυτικών κυριαρχιών, που άρχισε με την Ενετοκρατία και τελείωσε με την Αγγλική Προστασία, με ενδιάμεσα στάδια ξενικής κυριαρχίας τη γαλλική κατοχή (1797-1798), τη ρωσοτουρκική κατοχή (1798-1799), με εξαίρεση την αυτόνομη «Επτάνησο Πολιτεία» (1800-1807), και τη δεύτερη γαλλική κατοχή (1807-1809), παραμένουν «ψυχή τε και σώματι» Έλληνες, αφού θεωρούν πως η ορθοδοξία κι η ελληνική γλώσσα συνιστούν «αναλλοίωτα δικαιώματα των Ιονίων εις την ελληνικήν εθνικότητα», όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Ιδρωμένος³⁷. Αυτό είναι φανερό όχι μόνο από διατάξεις των

34. Κατά τον Δημήτρη Καραμπερόπουλο το «ρόπαλο του Ηρακλέους» είναι ένας συμβολισμός, μια αλληγορία, που παίζει πρωτεύοντα ρόλο στην επαναστατική σκέψη του Ρήγα και βρίσκεται τόσο στη *Χάρτα της Ελλάδος*, (όπου έχουμε διάφορες χρήσεις, όπως λ.χ. στον τίτλο της *Χάρτας*, όπου εικονίζεται η πάλη του Ηρακλή με Αμαζόνα, το ξύλινο ρόπαλο του γυμνόποδα Ηρακλή, που συμβολίζει την ελληνική πνευματική δύναμη, που αντιπαρατίθεται στον σπασμένο διπλό σιδερένιο πέλεκυ της έφιππης Αμαζόνας, που εκπροσωπεί την ασιατική δύναμη), όσο και στην *Επιπεδογραφία της Κωνσταντινουπόλεως*, όπου η αλληγορική παράσταση του ροπαλού στα πόδια του κοιμισμένου λιονταριού, συμβολίζει την εξέγερση των σκλαβωμένων λαών της Βαλκανικής. Το ρόπαλο του Ηρακλή υπάρχει και στους χάρτες Βλαχίας και Μολδαβίας αλλά και ορίζεται ως σύμβολο της τρίχρωμης σημαίας μαζί με τρεις σταυρούς της σημαίας της Ελληνικής Δημοκρατίας στο Παράρτημα του Συντάγματος του Ρήγα, δηλαδή του κειμένου της Νέας Πολιτικής Διοίκησης. Βλ. Δημήτρης Καραμπερόπουλος, *Οι χάρτες Βλαχίας και Μολδαβίας του Ρήγα Βελεστινλή*, Βιέννη 1797, Νέα στοιχεία-ευρετήριο, Αυθεντική επανέκδοση, εκδ. Επιστημονικής Εταιρείας Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, Αθήνα 2005, 31-35.

35. Βλ. Δημήτρης Καραμπερόπουλος, «Γιατί ο Ρήγας διάλεξε τον χάρτη της αρχαίας Ελλάδος ως πρότυπο της Χάρτας του;», *Υπέρεια* 4 (2006), (Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Φεραί-Βελεστίνου-Ρήγα, Βελεστίνo, 2-5 Οκτωβρίου 2003) 591-604.

36. Βλ. σχετικά *Νέος Ανάχαρσις*, [Εισαγ.-επιμ. και σχόλ. Άννα Ταμπάκη], τόμος τέταρτος, *Ρήγα Βελεστινλή Άπαντα τα σωζόμενα*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2000, Εισαγωγή.

37. Βλ. Σπυρίδωνος Λουκάτου, *Ο Ιωάννης Καποδίστριας και η Επτάνησος Πολιτεία*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1959, 7. Βλ. επίσης Γιώργος Ν. Λεοντίνης, «Ελληνική γλώσσα και βρετανική πολιτική στα Επτάνησα», Γιώργος Ν. Λεοντίνης, *Ζητή-*



συνταγμάτων της Επτανήσου Πολιτείας, ήδη από το 1803, αλλά και από φιλοσοφικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία αναπτύσσεται μια ρητορική αλλά και πολιτική τακτική που αποβλέπει στην ενίσχυση της εθνικής αυτοσυνειδησίας, και στην ίδρυση ενός εθνικού κράτους δομημένου κατά το πρότυπο των άλλων ευρωπαϊκών κρατών.

Αυτή η τακτική ενίσχυσης της εθνικής αυτοσυνειδησίας, που απέβλεπε στην εθνική ανασυγκρότηση και την αλλαγή της πολιτικής κατάστασης, τόσο στις τουρκοκρατούμενες ελληνικές περιοχές όσο και στα ξενοκρατούμενα νησιά του Ιονίου και του Αιγαίου, επιτυγχάνεται κυρίως μέσω των λογίων της νεωτερικής εποχής, όπως είναι φανερό από τα προ-επαναστατικά αλλά και τα μετα-επαναστατικά κείμενα (λόγοι επετειακοί ή εκκλησιαστικοί, φιλοσοφικά κείμενα, ποίηση, επιστολογραφία) ή από τα θεατρικά έργα που μεταφράζονται ή συγγράφονται, τα οποία έχουν παιδαγωγική σημασία και συντελούν στη διαδικασία διαμόρφωσης της εθνικής συνειδησίας³⁸. Μπορώ να επικαλεστώ εδώ όσα τόνισε σε σχολική εκδήλωση του 1834 ο νεοέλληνας φιλόσοφος Νεόφυτος Βάμβας, ο πρώτος καθηγητής φιλοσοφίας του Οθωνείου Πανεπιστημίου Αθηνών, όταν, ως διευθυντής του Γυμνασίου Σύρου, σε λόγο του τόνισε με έμφαση πως τα κύρια χαρακτηριστικά του Νεοέλληνα είναι ο φυλετικός και θρησκευτικός προσδιορισμός του: «Έλλην το έθνος και χριστιανός την πίστιν»³⁹. Ο Βάμβας χρησιμοποιεί βέβαια τις δύο αυτές ιδιότητες όχι μ' ένα στενό φυλετικό και θρησκευτικό περιεχόμενο, αλλά με ευρύτερη σημασία. Όπως γράφει λίγο παρακάτω στο ίδιο κείμενο: «Το Έλλην δεν είναι απλώς διακριτικό Έθνους όνομα αλλά σήμαινε πάντοτε άνδρα πεπαιδευμένον, πολιτισμένον και εξευγενισμένον στους τρόπους ... το Χριστιανός, δεν είναι απλώς διακριτικό θρησκείας όνομα, αλλά στην τέλεια και πλήρη σημασία του περιλαμβάνει κάθε τελειότητα στις περί Θεού ιδέες, στην λατρεία, στα ήθη και στις ελπίδες της μελλουσας ζωής»⁴⁰.

Ο συγκεκριασμός του Ελληνισμού με το Χριστιανισμό, που εκφράζεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα με τον όρο «ελληνοχριστιανικός», που πλάσθηκε το 1852 από τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο για να προσδιορίσει κυρίως τη νέα πολιτική και εθνική ταυτότητα, δημιουργήθηκε μετά τον αγώνα της εθνικής ανεξαρτησίας, ενώ ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα εισάγονται στην ελληνική λεξικογραφία οι όροι «νεοελληνικό γένος» και «νεοέλληνας» για λόγους κυρίως εθνικούς, που εξυπηρετούν την ιδεολογία της εθνικής συνέχειας και αποτελούν

ματα επτανησιακής κοινωνικής ιστορίας και εκπαίδευσης, Αφοι Τολίδη, Αθήνα 1991, 559-583 και Αθανασία Γλυκοφύτη-Λεοντίνη, «Γλώσσα και θρησκεία στην Επτάνησο Πολιτεία», Πρακτικά του Συνεδρίου *Επτάνησος Πολιτεία (1800-1807). 200 χρόνια από την ίδρυσή της (1800-2000)*, Αργοστόλι, 28-31 Οκτωβρίου 2000, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αργοστόλι 2003, 421-430.

38. Anna Tabaki, «Du théâtre philosophique au drame national : étude du lexique politique à l'ère des révolutions. Le cas grec», *From republican polity to national community. Reconsiderations of Enlightenment political thought*, [ed. Paschalis M. Kitromilides], Voltaire Foundation, SVEC 2003 09, Oxford, 62-85.

39. Νεόφυτου Βάμβα, *Ομιλία εις την ιεράν τελετήν της ενάρξεως των μαθημάτων του Δημοσίου Γυμνασίου της εν Σύρα Ερμουπόλεως παρά του Κυρίου Ν. Βάμβα, Επιστάτου των Εκπαιδευτικών Καταστημάτων της Κοινότητος ταύτης*, εν Ερμουπόλει, 8η Οκτωβρίου 1833, τυπογραφείο Ν. Βαράτση, 7.

40. Βάμβας, ό.π.



υπαρξιακή ανάγκη της νεοελληνικής πολιτικής ζωής στις δεκαετίες που ακολουθούν την εθνική ανεξαρτησία⁴¹.

Γενικότερα, μπορεί να λεχθεί πως στις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα αναπτύσσεται η εθνικιστική ιδεολογία και μια ρητορική που σκοπό έχει την ενδυνάμωση της εθνικής ταυτότητας με σκοπό την εθνική ανασυγκρότηση. Ο Αδαμάντιος Κοραΐς λ.χ. σε ομιλία του στο Παρίσι στη Société des Observateurs de l'Homme τονίζει πως η γλώσσα, η θρησκεία και η αρχαία ελληνική κληρονομιά διαφύλαξαν την ελληνικότητα του υπόδουλου έθνους. Η μνήμη του ένδοξου παρελθόντος και η συνειδητοποίηση της άμεσης σύνδεσης με τους ένδοξους προγόνους καθώς και η γνώση της προγονικής γλώσσας ήταν κατ' αυτόν τα πιο ισχυρά κίνητρα που έκαναν τους Έλληνες να θεωρούν πως ήταν «αιχμάλωτοι πολέμου και όχι απλοί σκλάβοι»⁴². Η φυλή και η καταγωγή συνιστούσαν άλλωστε κατ' αυτόν βασικά χαρακτηριστικά της εθνικής ταυτότητας, η οποία ενισχύεται από την έρευνα της ιστορίας και την ανακάλυψη της ιδιαίτερης ιδιοφυΐας του έθνους στη μακρά διάρκεια. Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε επίσης ότι στις εθνικιστικές θεωρίες του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα η γλώσσα θεωρείται ως το φανέρωμα του «εθνικού χαρακτήρα» και ο εθνικός πολιτισμός ως έκφραση μιας κοινωνικής πραγματικότητας που διαμορφώνεται ανάλογα με τους ιδιαίτερους χαρακτήρες κάθε λαού. Οπωσδήποτε η γλώσσα είναι εκτός από μέσο επικοινωνίας, που συνδέει τα πρόσωπα μεταξύ τους, φορέας γνώσεων, έκφραση της ψυχοσύνθεσης, της τέχνης και του πολιτισμού κάθε λαού αλλά και μέσο ενοποίησης διαφορετικών εθνοτήτων ή ακόμη μέσα κυριαρχίας και αποικιοκρατικής πολιτικής. Στην περίπτωση των Ελλήνων κατά την εποχή πριν από την Ελληνική Επανάσταση του 1821, η οποία έδωσε πολιτική ανεξαρτησία σ' αυτούς, η γλώσσα, όπως άλλωστε και η ορθοδοξία, θεωρήθηκε ως συνδεδεμένος κρίκος της εθνικής ομάδας και απαραίτητη συνθήκη για να εκφράσει τις ιδέες των πολιτών.

Κατά τον Κοραΐ το να ομιλεί το έθνος τη γλώσσα του, την ορθή χρήση της οποίας καθορίζουν κατ' αυτόν οι λόγιοι άνδρες λαμβάνοντας υπ' όψιν το γλωσσικό αίσθημα του λαού, είναι αναπαλλοτρίωτο ανθρώπινο δικαίωμα. Ο ίδιος επισημαίνει άλλωστε ότι κάποιο ξένο καθεστώς μπορεί να αφαιρέσει από τον πολίτη τα υπάρχοντα του, τα τέκνα και τη γυναίκα του, όμως δεν μπορεί να του πάρει τη γλώσσα που τον συνοδεύει ακόμη και στην εξορία. Μόνο ο χρόνος έχει κατ' αυτόν τη δύναμη να μεταβάλλει τις εθνικές διαλέκτους⁴³. Ο Κοραΐς, λόγιος της

41. Βλ. Σπυρίδωνος Ζαμπελίου, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*, Αθήναι 1852, 464.

42. Α. Κοραΐ, «Memoire sur l'état actuel de la civilisation dans la Grèce», [ελληνική μετάφραση από Γ. Βαλέτα ως «Υπόμνημα για την σημερινή κατάσταση του πολιτισμού στην Ελλάδα»], Α Ι, *Άπαντα τα πρωτότυπα έργα του*, [έκδ. Γ. Βαλέτα], Αθήνα 1964/65, 137-162, (ιδίως σ. 140 κ.εξ.).

43. Βλ. Κ. Θ. Δημαρά, *Ο Κοραΐς και η εποχή του (επιλογή κειμένων με εισαγωγή)*, Βασική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1953: «Η γλώσσα είναι ένα από τα πλέον αναπαλλοτρίωτα του έθνους κτήματα. Από το κτήμα τούτο μετέχουν όλα τα μέλη του έθνους με δημοκρατικήν, να είπω, όντως, ισότητα· κανείς όσον ήθελεν είσθαι σοφός, μήτ' έχει, μήτε δύναται πόθεν να λάβη το δικαίωμα να λέγη προς το έθνος: 'Όστις, επαγγελλόμενος να γράφη εις την κοινήν γλώσσαν, μακρύνεται τόσο από τον κοινόν τρόπον του λέγειν, εκείνος ζητεί πράγμα το οποίον μήτ' ο σκληρότατος τύραννος δεν είναι ικανός να κατορθώση. Γυμνώνει από τα υπάρχοντα τον πολίτην ο τύραννος, δύναται και τέκνα και γυναίκα να τον επάρη, εμπορεί να τον εξορίση ή και να τον θανατώση αλλά δεν ημπορεί να του αλλάξη την γλώσσαν· αυτήν λαλεί εις την πατρίδα του, αυτή τον συνοδεύει και εις την εξορίαν. Μόνος ο καιρός έχει την εξουσίαν»



Διασποράς, όπως και άλλοι διανοούμενοι της εποχής του, είδαν τη γλώσσα ως μέσο αφύπνισης της εθνικής συνείδησης και τόνισε με έμφαση τη σπουδαιότητα της εκπαίδευσης και της αγωγής, που βοηθούν τους ανθρώπους στο να καλλιεργούν την εθνική τους γλώσσα η οποία άλλωστε στηρίζει κάθε πολιτισμικό και πνευματικό επίτευγμα ενός λαού.

Οι Έλληνες λόγιοι και διανοούμενοι, είτε ζούσαν στον υπό ξένη κατοχή ελληνικό χώρο είτε βρίσκονταν στη Διασπορά, έστρεφαν συνεχώς την προσοχή τους σε θέματα εθνικού συμφέροντος και θεώρησαν την αυτοσυνειδησία αλλά και την κατάδειξη της ελληνικότητας ως κύριο έργο τους. Δεχόμενοι την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα, αποδέχονταν την επωνυμία του Έλληνας και τον χαρακτηρισμό του χριστιανού και είχαν επίγνωση της καταγωγής τους αλλά και της πολιτιστικής κληρονομιάς τους. Η μακρόχρονη παρουσία των Ελλήνων από το άλλο μέρος στις κοινότητες του εξωτερικού με κανένα τρόπο δεν αλλοίωσε την ελληνικότητά τους, η οποία αναδείχθηκε μέσα από τις σχέσεις τους με τα νέα πολιτικά, κοινωνικά και πολιτιστικά περιβάλλοντα. Ο κοσμοπολιτισμός των Ελλήνων συνδέει άλλωστε άρρηκτα την ελληνικότητα με την οικουμενικότητα. Το ελληνικό πνεύμα, μορφή και έκφραση του καθολικού, ελεύθερο και αδέσμευτο, πρόβαλε σε όλες τις εποχές με τρόπο μοναδικό την ελληνική παιδεία και τέχνη, την επιστήμη και τη φιλοσοφία, αξίες διαχρονικές και αιώνιες, αλλά και αξίες οικουμενικές, όπως η φιλία, η ελευθερία, η δημοκρατία, η ομορφιά, που το καθιέρωσαν στην Οικουμένη. Οι Έλληνες δημιούργησαν σε όλους τους τομείς του επιστητού και με την παρουσία τους σε όλη την Οικουμένη συνέβαλαν στις οικονομικές, πνευματικές και πολιτικές εξελίξεις των χωρών όπου, ανάλογα με τις συγκυρίες της κάθε εποχής, αναγκάστηκαν να μεταβούν, κάθε φορά για άλλους λόγους.

Οι Έλληνες της Διασποράς⁴⁴, ιστορικής και μεταναστευτικής, είτε βρέθηκαν π.χ. κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα στις ρουμανικές χώρες, Βλαχία και Μολδαβία, είτε στο φιλόξενο χώρο της Αιγύπτου, είτε, στον 20ο αιώνα στην Αυστραλία και την Αμερική, έφεραν μαζί τους το ελληνικό δαιμόνιο και διατήρησαν τους εθνικούς χαρακτήρες και την εθνοτική-πολιτιστική ταυτότητά τους, με συνέπειες ευεργετικές για τους ίδιους αλλά και για τους τόπους που τους δεξιώθηκαν. Αν οι Έλληνες φαναριώτες πλαισίωσαν κατά τον 18ο αιώνα, ως γραμματικοί, σύμβουλοι και διπλωμάτες τις αυλές των ρουμανικών χωρών, οι Έλληνες έμποροι, ιατροφιλόσοφοι, κληρικοί και λόγιοι, που έδρασαν στις παραδουνάβιες Ηγεμονίες συνετέλεσαν στην οικονομική και πνευματική τους άνθιση, συνεισφέροντας με την παρουσία τους και στην πολιτική και πνευματική ζωή των χωρών αυτών αλλά και στην ανάπτυξη του νέου ελληνισμού, με την ίδρυση σχολείων, με μεταφράσεις και έκδοση κειμένων ή με τον ευεργετισμό προς την υπόδουλη πατρίδα⁴⁵. Η παρουσία των Ελλήνων στην Αίγυπτο συνιστά ένα άλλο δείγμα εκδήλωσης του ελληνικού δαιμονίου, αλλά και της ελληνικότητας και του πατριωτισμού, που εκδηλώνεται λ.χ. στο Κάιρο και την Αλεξάνδρεια ποικιλοτρόπως, τόσο με την ίδρυση σχολείων και εκκλησιών, επιβλητικών από άποψη μεγέθους και

να μεταβάλλη των εθνών τας διαλέκτους». Βλ. και Αθανασία Γλυκοφύτη-Λεοντσίνη, «Πολιτισμική ταυτότητα στο νεοελληνικό στοχασμό», ό.π., 370.

44. Βλ. Ι.Κ. Χασιώτης, *Επισκόπηση της ιστορίας της νεοελληνικής διασποράς*, Βάνιας, Θεσ/νίκη 1993. Βλ. επίσης γενικότερα *Greek Diaspora and Migration since 1700 Society, Politics and Culture*, [Ed. D. Tziouvas], Ashgate 2009. Βλ. Θανάσης Καραθανάσης, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670-1714)*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσ/νίκη 1982, 206 κ.εξ.

45. Βλ. Καραθανάσης, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία*, ό.π., 206 κ.εξ.



αρχιτεκτονικής, όσο και με τον αιγυπτιώτη ευεργετισμό, που πρόσφερε πολλά τόσο προς την μητρόπολη όσο και προς τη χώρα υποδοχής.

Η περίπτωση της Αυστραλίας την οποία επισκέφθηκα για πρώτη φορά το 2005, στο πλαίσιο ανταλλαγών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του La Trobe University της Μελβούρνης, μου έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσω τον Ελληνισμό της Αυστραλίας, έναν Ελληνισμό ακμαίο και πολυπληθή που έχει αναπτύξει ποικίλες δραστηριότητες. Εκεί διαπίστωσα ότι πέρα από διακρατικές συμφωνίες και επίσημες πρωτοβουλίες κτυπά δυνατά η καρδιά της Ελλάδας, η πολιτιστική ταυτότητα διατηρείται αναλλοίωτη και επιτελείται σε θέματα παιδείας και πολιτισμού ένα έργο σημαντικό το οποίο, όπως και στο παρελθόν, σε άλλες περιοχές όπου μεγαλούργησε η ελληνική διασπορά, συντελείται, χάρη στις αγαστές σχέσεις κοινοτήτων, λογίων, δασκάλων και επιχειρηματιών με την βοήθεια της αυστραλιανής κυβέρνησης η οποία ενδιαφέρεται για την πολυπολιτισμική κοινωνία της. Οι επαφές μου με Έλληνες της Διασποράς από όλα τα μέρη της Ελλάδας, και ιδιαίτερα από τα Κύθηρα, μου άφησε αναμνήσεις από αγνά αισθήματα ανθρώπων που είχαν διατηρήσει ανέπαφους τους εθνικούς χαρακτήρες, που ήταν αισιόδοξοι για το μέλλον τους και ενδιαφέρονταν για το παρόν και το μέλλον της πατρίδας γης εξίσου με αυτό της δεύτερης πατρίδας. Διαπίστωσα ότι η εθνική-πολιτισμική ταυτότητα των Ελλήνων της Αυστραλίας ήταν ανέπαφη και η ενίσχυση των δεσμών, πολιτιστικών και πνευματικών, επιβεβλημένη και για τις δύο πλευρές. Στην περίπτωση τους η διατήρηση της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας ενισχύθηκε από την παιδεία που παρείχαν οι φορείς εκπαίδευσης και από την κρατική πολιτική, που επέτρεπε τη διατήρηση της ταυτότητάς τους με την ανάπτυξη ιδιωτικών η εκκλησιαστικών σχολείων, τα οποία ενίσχυαν το ρόλο του σπιτιού, των σωματείων και των εθνοτικών τοπικών οργανώσεων. Θέματα που σχετίζονται με την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα, όπως η γλώσσα, η ελληνορθόδοξη παιδεία, τα ήθη και τα έθιμα, διαπίστωσα, άλλωστε, πως είναι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των Ελλήνων της Διασποράς της Αυστραλίας.

Έχοντας αναφερθεί στις σχέσεις εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας αλλά και στο ρόλο των Ελλήνων διανοούμενων και λογίων στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας των νεοελλήνων κατά την προεπαναστατική περίοδο σε ομιλία μου στο Σύνδενυ της Αυστραλίας έλαβα κατά την επιστροφή μου στην Ελλάδα ένα ενδιαφέρον γράμμα από Ελληνο-αυστραλή που με άκουσε. Σ' αυτό εξέφραζε τον προβληματισμό της για το θέμα της ελληνικότητας και του νοήματος που αυτή η λέξη έχει για τους Έλληνες της Διασποράς: «Το πιο αξιόλογο στοιχείο της ομιλίας σου ήταν για μένα αυτό της ταυτότητας, και πώς ορίζουμε τους εαυτούς μας ... Για μένα το να είσαι Έλληνας ήταν κάτι που μου το έλεγαν συνεχώς οι γονείς μου και η ευρύτερη οικογένειά μου, η κοινότητα στην οποία γεννήθηκα και μεγάλωσα. Η μικρή και η ευρύτερη οικογένειά μου ήταν οι μόνοι Έλληνες στην πόλη που ζούσα. Ποτέ μου δεν είχα στην τάξη μου κάποιον Έλληνα συμμαθητή, εκτός από τα αδέρφια και τα ξαδέρφια μου, και ήμουν η μεγαλύτερη, δεν είχα Έλληνες συντρόφους στα παιχνίδια μου. Πως γνώριζα λοιπόν ότι είμαι Ελληνίδα, μου το είπανε, και τι σήμαινε το να είσαι Έλληνας μπορούσα να το πω, μπορούσα να το δω, οτιδήποτε αυτό σημαίνει. Δεν με άφηναν να παίζω άλλωστε με κανέναν άλλον ούτε και με κάλεσε κανείς να παίξω μαζί του. Το εγγενές μέρος του εαυτού μου αναπτύχθηκε πολύ σχολαστικά από τους γονείς μου μέσω των ελληνικών μύθων και παραδόσεων, όπως λ.χ. κόκκινα αυγά, κουφέτα, στάσεις συμπεριφοράς και αξίες. Αγάπη για την οικογένεια, σεβασμός και προστασία των νεότερων και μεγαλύτερων. Έμφαση στην προσωπική αξιοπρέπεια, και αγάπη, εκτίμηση και μακρές περιγραφές του νησιού που είχαν αφήσει, ώστε



όταν τελικά το επισκέφτηκα όλα ήταν γνωστά και αισθανόμουν ασφαλής τόσο πολύ ώστε άφησα τα όπλα μου κάτω ... Μοιάζω, αισθάνομαι, και είμαι πολύ Ελληνίδα. Και καθώς ο Robert Byron είπε 'Το χρειάζομαι, το θέλω και θα το κρατήσω κοντά μου σε όλη μου τη ζωή ...'. Βέβαια, όταν μετακινηθήκαμε στο Σύδνεϋ, δεν ήμουν μόνο Ελληνίδα, ήμουν Κυθηρία ... Αυτό το στενά τοπικιστικό στοιχείο είναι όμως η αδυναμία και η δύναμη μας. Μας προστατεύει και μας δίνει μια αίσθηση ότι ανήκουμε σε ένα τόπο που δεν θα έπρεπε να είμαστε ... »⁴⁶.

46. Στο θέμα αυτό έχω αναφερθεί σε μια πρώτη μορφή γραφής της παρούσας εργασίας που ανακοινώθηκε στο Α' Παγκόσμιο Συνέδριο των Ελλήνων της Διασποράς (6-7-8 Ιουνίου 2006) και δημοσιεύθηκε στα Πρακτικά, έκδ. «Οικουμενικός Ελληνισμός», Αθήνα 2007, 61-65. [Το κείμενο αναδημοσιεύθηκε με αγγλική μετάφραση, στο 5+1 Περιοδικό του Οικουμενικού Ελληνισμού 40 (2008) 46-51].



ΤΑ ΑΤΕΛΗ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥ Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗ Η ΕΠΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΔΥΟ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ*

Από τα *Ανέκδοτα ποιήματα* περνούμε στα *Ατελή*. Πρόκειται κυρίως για τριάντα και επιπλέον για άλλα τέσσερα ποιήματα, που σχεδίαζε να ολοκληρώσει ο Καβάφης. Είμαστε υποψιασμένοι για την ύπαρξή τους πρώτα από τον Άγρα (1933) και βεβαιωμένοι ασφαλώς από τον Σαββίδη (1963)¹. Αλλά η πλήρης παρουσίασή τους, αναλυτικά υπομνηματισμένη και σχολιασμένη, επιτεύχθηκε απόλυτα με τη φιλολογική τους έκδοση, που επιμελήθηκε φιλόπονα η Renata Lavagnini (1994)².

Τα *Ατελή ποιήματα* λοιπόν – ας εκκινήσουμε και πάλι από την αρχική μας πρόταση – είναι άλλου επιπέδου και προοπτικής εν σχέσει προς τα *Ανέκδοτα*. Τα *Ανέκδοτα*, που προηγούνται άλλωστε, είναι κείμενα μεγάλου χρονικού ορίζοντος και ως εκ τούτου άνισης γραφής. Που σημαίνει πως εκτείνονται από τα πρωτόλεια και εν συνεχεία τα αδόκιμα της πρώτης περιόδου του ως τα μετρημένα δοκιμότερα της μέσης δημιουργικής του περιόδου. Επομένως είναι έργα ενός γίγνεσθαι ποιητικού. Και άρα για την καλλιτεχνική συνείδηση, φαντάζομαι, του ίδιου του Καβάφη εκκρεμή. Δηλαδή δεν αποκλείεται αρκετά να τα απέρριπτε, άλλα να τα άλλαζε εν όλω ή εν μέρει και ορισμένα απλώς να τα «άγγιζε ολίγο» έως καθόλου. Και αυτή την εκκρεμότητα εξέφραζε όταν προειδοποιούσε τους εκδότες του αρχείου για ορισμένα από αυτά: «όχι για δημοσίευση» (“not for publication”)³.

Αντιθέτως τα *Ατελή*⁴ είναι κείμενα ώριμα και αποφασισμένα. Είναι ώριμα καθεαυτά για τη θεματική επιλογή και επεξεργασία καθενός και επίσης γιατί πρόκειται για επιλογές της τελευταίας περιόδου του. Και από την άποψη αυτή προσφέρονται για τη μελέτη της στρατηγικής του εργαστηρίου του Καβάφη, στη «φτα-

* Από την ανέκδοτη εργασία μου: *Ολίγο θα τον ξαναγγίξω* (Ύστερα καβαφολογικά).

1. Γ.Π. Σαββίδης, «Το Αρχείο Κ.Π. Καβάφη», *Νέα Εστία* 74 (1963) 1539-47 (= *Μικρά Καβαφικά*, 1, 43 και υποσ. 42.)

2. Κ.Π. Καβάφης, *Ατελή Ποιήματα 1918-1932*, [Φιλολογ. έκδ. σχολ., Renata Lavagnini], Ίκαρος, Αθήνα 1994.

3. Εξ ου και σε αντικατάσταση του αρχικού τίτλου *Ανέκδοτα*, καθώς και του ποιητικίζοντος *Κρυμμένα* (επί τη βάσει ενός ομώνυμου ποιήματος της συλλογής), προτάθηκε σε μια νεότερη έκδοση ένας τίτλος κυριολεκτικότερος και ουδέτερος: «Ποιήματα φυλαγμένα στο Αρχείο» (βλ. Κ.Π. Καβάφη, *Άπαντα τα ποιήματα*, [Εισαγ.-Επιμ. Σόνια Γλίνσκαγια], Νάρκισσος, Αθήνα 2003.

4. *Ατελή*: τίτλος όχι του Καβάφη, αλλά ως λέξη, όπως το *Κρυμμένα*, έχει και αυτή ποιητική καταγωγή: πάρθηκε από τη φράση: «ερώτων ατελών / κάτι αβέβαιες μνήμες» του ποιήματος «Εκόμισα εις την τέχνην». Αλλά εκτός από τη σημασία «ανολοκλήρωτα», η λέξη επειδή μπορεί να έχει, μάλιστα ως τίτλος, έννοια απαξιωτική, θα ενστοχούσε ίσως άλλος τίτλος, λ.χ. *Ημιτελή* και κυριολεκτικότερα *Ατελειοποίητα ποιήματα*, σύμφωνα με δική το φράση: «το ποίημα δεν ετελειοποιήθη».



σμένη» τελευταία φάση της ποιητικής του. Μιας στρατηγικής και τακτικής παγιωμένης χάρη στη μακρά του πείρα και άρα κατασταλαγμένης σχετικά και με την ύλη των θεμάτων και με τη «μεταποιητική» κατεργασία των κειμένων. Αλλά και της ανοιχτής στρατηγικής της δημιουργικής του φύσης. Το πιστοποιεί ο πλουτισμός και των θεμάτων και των τεχνικών της δόμησής τους. Και είναι κείμενα αποφασισμένα, με την έννοια πως εξαρχής ο ποιητής τα ξεχωρίζει και μετά τη συστηματική επεξεργασία τους τα προορίζει να τα εντάξει τελικά, μαζί με τα άλλα αναγνωρισμένα, στον Κανόνα. Γράφει εν προκειμένω η εκδότρια, ακριβώς για να τονίσει όχι τη διαφορετικότητα απλώς, αλλά δυνάμει και την εγγενή υπεροχή τους έναντι των *Ανεκδότων*: «... πρόκειται για σχεδιάσματα που ανήκουν στην ίδια κατηγορία με τα αναγνωρισμένα ποιήματα, από τα οποία διαφέρουν μόνο στο βαθμό που τα σχεδιάσματα αυτά δεν πήραν την οριστική τους μορφή»⁵. Και η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει εκ των προτέρων τη διάκριση των *Ατελών* από τα *Ανέκδοτα*: πως εδώ κατεξοχήν προσφέρεται η θέα ενός ανοιχτού εργαστηρίου. Ύστερα από τις προγενέστερες βαθμίδες παρακολουθούμε δηλαδή σε αυτά, συγκριτικά, έναν ποιητή προσηλωμένον, απ' τη σύλληψη ως τα στάδια εκτέλεσης της αρχικής ιδέας, σε όλες τις διαδικασίες της κατασκευής αυτών των ποιημάτων.

Είναι ο στόχος ακριβώς που επιδίωξε και επέτυχε η Renata Lavagnini. Τα *Ατελή ποιήματα* της έκδοσής της είναι ανάγνωσή τους εξαντλητική και προβληματισμένη⁶. Η πληρότητα και ο προβληματισμός της φαίνεται με επάρκεια και στα δύο στάδια της σπουδής της. Στην Εισαγωγή του Α' Μέρους περιγράφονται και εντάσσονται «στα χαρτιά του ποιητή» και χρονολογούνται ταξινομημένα κατά θέματα «τα νέα του ποιήματα». Και ακολουθεί στο Β' Μέρος η εφαρμογή του προβληματισμού της εν τοις πράγμασι με την έκδοση των *Ατελών*. Η μέθοδος που επιλέγει και εφαρμόζει η επιμελήτρια, είναι και στα δύο Μέρη της μεικτή: φιλολογική και διπλωματική ως θεωρία και αναλυτικοσυνθετική στην υλοποίησή της. Και στηρίζεται σε εφαρμογές και θεωρίες από ελληνικά και ξένα προηγούμενα. Από τα ελληνικά στηρίζεται στην άποψη του Ι. Συκουτή⁷, που θεωρούσε επιβεβλημένη και όχι νόμιμη απλώς την έκδοση και των πιο ασήμαντων έργων και σημειωμάτων ενός ποιητή. Για την έκδοση εξάλλου ανολοκλήρωτων κειμένων, όπως είναι τα εντελώς διαφορετικά ανολοκλήρωτα σολωμικά, έλαβε υπόψη και τη λύση που έδωσε ο καθηγητής Λίνος Πολίτης με τη διπλωματική του μνημειώδη έκδοση των *Αυτογράφων*. Για τα ανολοκλήρωτα αυτά καβαφικά ποιήματα, προπάντων συμβουλευτήκε μεθόδους των συγχρόνων ευρωπαϊών κριτικών και εκδοτών κειμένων, της λεγόμενης γενετικής μεθόδου. Και εν σχέσει προς τη διπλωματική εκδοτική αρχή της εφαρμόζει συνδυαστικά, με ευελιξία, την ακόλουθη γραμμή του L. Garetti⁸: « Η διπλωματική αναπαραγωγή ή «φωτογράφιση» του αυτογράφου ενός κειμένου που έχει υποστεί αλλεπάλληλες επεξεργασίες δεν χρησιμεύει σε τίποτε. Αυτό που είναι απαραίτητο και χρήσιμο, είναι να διαλύσουμε το πυκνό και περίπλοκο περιεχόμενο κάθε σελίδας και να τοποθετήσουμε σύμφωνα με τη χρονική σειρά της γραφής τους τις διαδοχικές μορφές που έλαβε το κείμενο, σε κάθε επί μέρους σημείο του, είτε με τη βοήθεια εξωτερικών στοιχείων, όπως η δηλωμένη θέληση του ποιητή, οι διαγρα-

5. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*, ό.π., 16.

6. Βλ. δύο από τις πρώτες κριτικές του έργου: Λάμπη Καφετάκη «Ατελή καβαφικής ωριμότητας», «Η Καθημερινή», 24 Δεκεμβρίου 1996 και Ευριπίδη Γαραντούδη βιβλιοκρισία για την έκδοση των *Ατελών*, *Μαντατοφόρος* 39-40 (1996) 200-201.

7. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*, ό.π., 22.

8. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*, ό.π. 28.



φές, τα συμβατικά και αποκρυπτογραφήσιμα σημάδια, η διορθωτική του μέθοδος, είτε αξιολογώντας υφολογικά τις παραλλαγές».

Έτσι εργάστηκε και η επιμελήτρια στην έκδοσή της. Ύστερα από την περιγραφή των φύλλων στα οποία έγραφε ο ποιητής τα σχεδιάσματά του, δεν παρέθεσε όπως ο Πολίτης στα σολωμικά *Αυτόγραφα* σε φωτοτυπία τα χειρόγραφα των *Ατελών* - πράγμα που νομίζω δεν θα έβλαπτε, αλλά θα διευκόλυνε εξ αυτοξίας τελικά την επαλήθευση του ελέγχου- και αντ' αυτού παρέθεσε την τυπογραφική μεταγραφή τους, η οποία περιγράφεται σχολαστικά, και ακολουθεί ο κριτικός σχολιασμός τους⁹. Και μετά τα ενδιάμεσα προσχέδια παρατίθεται ο απαρτισμός του τελικού προς το παρόν κειμένου επεξεργασίας κάθε σχεδίσματος. Επ' αυτού, παρότι ο απαρτισμός σε γενικές γραμμές υπήρξε επιτυχής, θα δοκιμάσω να τον «ξαναγγίξω» και εδώ, με δύο παραδείγματα ελέγχου πρώτα ενός ερωτικού («*Η Είδησις της Εφημερίδος*») και έπειτα ενός ιστορικού σχεδιαζόμενου ποιήματος («*Περί τα των ξυστών άλση*»).

«Η ΕΙΔΗΣΙΣ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΣ»

Προηγείται στα *Ατελή* και φέρει χρονολόγηση γραφής και επεξεργασίας από τον ίδιο τον Καβάφη: «*Μάιος 1918*»¹⁰. Κατατάσσεται θεματικά σε εκείνα τα ερωτικά ποιήματά του, που όπως ξέρομε από τις καβαφικές εκδόσεις δημοσιοποιώντας το αίσθημά τους αρχικά με τα ποιήματα «*Επήγα*» (1912), «*Μακρυνά*» (1914), «*Στου καφενείου την είσοδο*» (1915), «*Μια νύχτα*» (1915), «*Μέρες του 1903*» (1917) εκδηλώνονται ανοιχτά και πιο συχνά στη δεύτερη απ' τις ώριμες θεματικές του συλλογές (εκείνη των ετών 1916-1918)¹¹. Τα άλλα ομόθεμα ποιήματά του, απ' τα δημοσιευμένα στον *Κανόνα*, του ίδιου έτους (1918) είναι τα: «*Θυμήσου σώμα*», «*Νόησις*», «*Απ' τες εννιά*», «*Κάτω απ' το σπίτι*», «*Το διπλανό τραπέζι*».

Από το 1918 λοιπόν έχομε στα *Ατελή* μία εξώθηση του ερωτικού βιώματος ή προς την ακραία έκλυση αμοραλισμού ενός κυνικού, αγοραίου («*Τιγρανόκερτα*») ή ζιγκολό ομοφυλόφιλου («*Κ' επί πάσιν Κυναίγειρος*»), ή την περιπέτεια εκτροπών της σχέσης σε σενάρια αστυνομικά («*Η Είδησις της Εφημερίδος*», «*Έγκλημα*», «*Συντροφιά από Τέσσαρες*»)¹². Στο σχεδίσμα ποιήματος που εξετάζομε, ειδικότερα, το θέμα είναι το εξής: Ο αφηγητής πληροφορείται από την εφημερίδα για το πτώμα ενός εραστή (ή μάλλον ερωμένου του), που βρέθηκε στην προκουμαία δολοφονημένος από άγνωστη αιτία. Η εφημερίδα καταδικάζει το έγκλημα και οικτείροντας το θύμα έδειχνε ηθικολογώντας και την περιφρόνησή της για την έκφυλη ζωή του («*τον φαυλότατον βιον του θύματος*») και για την διαφθορά της κοινωνίας («*τα φαύλα / τα αισχρότατα διεφθαρ-*

9. Εξαιρέσει μίας δειγματοληψίας αρκετών από τα χειρόγραφα στους «*Πίνακες*», στο τέλος του βιβλίου.

10. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*, ό.π., 59-74.

11. Βλ. Γ.Π. Σαββίδης, «*Οι Καβαφικές εκδόσεις*» (1891-1933), *Ταχυδρόμος* 1966. Ο τίτλος του ποιήματος «*Μέρες του 1903*», τελευταίου της θεματικής του εκείνης συλλογής, καθώς και η παραπλήσια χρονολόγηση του «*Πίνακα*», όπου διαφαίνεται πρώτη φορά η ερωτική του ιδιορρυθμία, γεγονός που επιβεβαιώνεται στα *Ανέκδοτα* με τα ποιήματα «*Ο Σεπτέμβριος του 1903*», «*Ο Δεκέμβριος του 1903*», «*Ο Γενάρης του 1904*» «*Στές Σκάλες*», «*Στο Θέατρο*» (όλα τους γραμμένα μεταξύ Ιανουαρίου και Φεβρουαρίου 1904).

12. Βλ. σχετικά και Diana Haas, «*Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη*», *Μολυβδοπελεκητής* 7 (2000) 119-145.



μένα ήθη»). Ο αφηγητής διαβάζοντας την είδηση μελαγχολεί και μέσα του θρηνεί αναπολώντας τη δική του περσινή συνάντηση και την ερωτική του πανδαισία ένα βράδυ σε μια κάμαρη ενός πρόστυχου, «πορνικού», ξενοδοχείου με το θύμα.

Αυτή είναι, ύστερα από τις πρώτες και όλες τις επάλληλες ακόμη διορθωτικές γραφές και τις διαγραφές του, η αναγνωρισμένη από τον ποιητή, ως τελική προς το παρόν, επεξεργασία του κειμένου. Η Renata Lavagnini εν προκειμένω ως εκδότρια μας δίνει, όπως και στα επόμενα *Ατελή ποιήματα*, εν πρώτοις την περιγραφή του «σώματος γραφής» και εν συνεχεία την πιστή αναγραφή των διαδοχικών σταδίων επεξεργασίας του (εν είδει τυπογραφικής μεταγραφής του χειρογράφου). Και ακολουθεί ο τυπογραφικός σχολιασμός της και ο απαρτισμός της τελευταίας επεξεργασίας του κειμένου. Από την περιγραφή και την αναγραφή λοιπόν πληροφορούμαστε πως σώζεται σε τέσσερα ημίφυλλα (με τσάκισμα στη μέση), από τα οποία το φ. 1 το καταλαμβάνει ο τίτλος και η χρονολογία του ποιήματος και στα φ. 2 (α-β), 3 (α-β), 4 (α-β) και 5 (α-β) έχουμε τα στάδια επεξεργασίας του κειμένου, στα οποία παρακολουθούμε τις διαγραφές που υπαινιχθήκαμε.

Είναι, εν σχέσει προς τα παρακάτω επεισόδια:

I. Η πηγή της πληροφόρησης: «άκουε την ομιλία του σαλονιού» (2α, στ. 1α), «Διάβαζε το διάφορον της εφημερίδος» (2α, στ. 1δ, από τα τιτλοφορούμενα ως «Διάφορα του αστυνομικού δελτίου»), «μια εφημερίδα του εξωτερικού» (3α, στ. 1α), για να καταλήξει οριστικά στο: «Διάβαζε, μελαγχολικά, στο τραμ, την είδησι» (5β, στ. 13).

II. Η αιτία του θανάτου: α) «Επρόκειτο για έκλημα, ήτο φανερόν./ Δεν βρέθηκε ακόμη ο φονεύς» (2α, στ. 2-3), «εδιάβαζε τις λεπτομέρεις της πληγής» (2β, στ. 17α) β) «δεν έγιν' εκ προθέσεως· ήταν φανερώς ατύχημα» (3α, στ. 5) και (4α, στ. 2) γ) «αιτία της διενέξεως προσπάθεια εκβιασμού» (2β, στ. 17β, 3β, στ. 13-14 και 4α, στ. 4-6) δ) «αιτία καυγάς για χρήματα» (2β, στ. 200). Από όλα αυτά ο ποιητής στο τέλος κράτησε τη σχετική αμφισβήτηση του εγκλήματος: «Δεν ήταν θετικό / πως έγιν' έγκλημα» (5β, στ. 15-16) και την πρόσθετη υπόνοια χρηματικού εκβιασμού: «Έγραφε κάτι και για εκβιασμόν» (5α, στ. 1).

III. Ο χρόνος του συμβάντος: «Το έγκλημα χθες νύχτα έγινε / περί τες δέκα ...», «έκαμε λάθος η εφημερίς / δεν θά'ταν δέκα, αλλά πολύ πιο αργά. Έως τις δώδεκα είσανε μαζί» (2α, στ. 4α, 10-12 και 3α, στ. 8-10). Και η εκδοχή αυτή εν τέλει εξοβελίζεται: για να λείψει κάθε υπόνοια προσέγγισης και έμμεσα συσχέτισης των δύο χρόνων, της ερωτικής συνεύρεσης του θύματος με τον αφηγητή και του χρόνου του εγκλήματος, ο χρόνος της συνεύρεσης απομακρύνεται και από «χθές [τη] νύχτα» γίνεται «πέρσι ένα απόγευμα...» και τέλος «ένα βράδυ περσινό που πέρασαν μαζί, σε κάμαρη / μισό ξενοδοχείου, μισό πορνείου» (4β6, 5α 6-8).

Ύστερα από την εκκαθάριση εδάφους από τις παραλλαγές αυτές, που ο ποιητής τις διαγράφει ή τις αμβλύνει, και με την χειραγωγή της εκδότριας, περνώντας μέσα από τις αποριφθείσες επεξεργασίες των προηγηθέντων φύλλων 2,3,4, φτάνομε μαζί της και μαζί του ως αναγνώστες, στην τελειωτική μορφή του φύλλου 5.

Προεκτίθεται η ανάγνωση της Lavagnini:

Η ΕΙΔΗΣΙΣ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΣ

Έγραφεν κάτι και για εκβιασμόν.

Κ' εδώ πάλιν ετόνιζεν η εφημερίς

την περιφρόνησίν της όλην για τα φαύλα,

τα αισχρότατα, τα διεφθαρμένα ήθη.

Την περιφρόνησι... Κι αυτός, θρηνώντας μέσα του,



θυμούνταν ένα βράδυ περσινό
 που πέρασαν μαζί, σε κάμαρη
 μισό ξενοδοχείου, μισό πορνείου: μετά –
 ούτε στον δρόμον καν – δεν συναντήθηκαν.
 Την περιφρόνησι ... Κι αυτός τα χείλη τα γλυκά
 θυμούνταν και την άσπρη, την εξάισια,
 την θεία σάρκα που δεν φίλησε αρκετά.

Διάβαζε, μελαγχολικά, στο τραμ, την είδησι.

Στας ένδεκα την νύχτα βρέθηκε το πτώμα
 στην προκυμαία. Δεν ήταν θετικό
 αν έγιν' έγκλημα. Η εφημερίς
 εξέφραζε τον οίκτον της, αλλά, ηθική
 έδειχνε την περιφρόνησίν της όλην¹³
 για τον φαυλότατον βίον του θύματος.

Στην ανάγνωση αυτή αντιπροτείνω τη δική μου επανανάγνωση. Η ανάγνωση της Lavagnini ακολουθεί την τυπική σειρά της θεωρούμενης ως πρότερης (στ. 1-12) εν σχέσει προς τη β' όψη (στ. 5-19) του φ. 5. Έτσι σχηματίζεται ένα όλον που αντιστρέφει, υποθέτω, την κανονική αλληλουχία της αφήγησης, που ακολούθησε απαρέγκλιτα ο ποιητής στις προγενέστερες μορφές (των φύλλων 2,3,4). Γεγονός που το έχει υπόψη της η επιμελήτρια, δικαιολογώντας το ως εξής¹⁴: «Η πιο σημαντική καινοτομία είναι εδώ η αλλαγή στην ακολουθία των στροφών: τοποθετώντας στο κεντρικό μέρος του ποιήματος- και όχι, όπως πριν, εμφαντικά, στο τέλος – τη στροφή με το πιο συγκινησιακό περιεχόμενο ο ποιητής επιτυγχάνει μια έκφραση πιο συγκρατημένη, αλλά όχι λιγότερο έντονη». Δικαιολογία που εξασθενεί καθεαυτή, παραβλέποντας και άλλες λογικές και ψυχολογικές αδυναμίες του απαρτισμού. Λ.χ., λογικά πώς δικαιολογείται η αυθαίρετη, θα έλεγα, αρχή με τα υστερόπρωτα: «έγραφε κάτι και για εκβιασμόν», «Κ' εδώ **πάλιν** ετόνιζεν η εφημερίς / την περιφρόνησί της για ...» της προτασσόμενης ως πρώτης τάχα ενότητας, ενώ προϋποτίθενται αντίστοιχα τα «δεν ήταν θετικό / αν έγιν' έγκλημα» της άστοχα επιτασσόμενης ως δεύτερης ενότητας; Και πώς είναι δυνατόν, σε μια αφήγηση που απαιτεί μια αυξανόμενη ένταση, ψυχολογικά να προηγείται ο «θρήνος» από τη «μελαγχολία»: το «αυτός, θρηνώντας μέσα του» (με όλη την προσωπική ανάμνηση που ανακαλεί) από το «διάβαζε μελαγχολικά ... την είδησι» (που υπήρξε ως ερέθισμα η αρχική πληροφορία);

Η υπόθεσή μου που υποστηρίζω εδώ είναι η εξής: Η κανονική σειρά των δύο ενοτήτων και των σχετικών στροφών τους μέχρι τέλους δεν αλλάζει. Είναι αυτή που αποτυπώνεται ρητά στα δύο πρώτα φύλλα του

13. Η αναγραφή του στίχου, από αβλεψία, λανθασμένη. Το «όλην», δεν υπάρχει στο χργρ. (φ.5β, στ. 18) και άρα διώχεται και για τη μετρική αποκατάσταση προστίθεται ένα «και», μετά το «έδειχνε», ως εξής:

έδειχνε και την περιφρόνησί του

14. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*, ό.π., 73.



αρχικού συνδυασμού όλου του κειμένου: προηγείται δηλαδή η πληροφορία («Διάβαζε με μελαγχολία ...») και ο σχολιασμός του «εφημεριδογράφου» και έπεται η προσωπική ανάμνηση και η αντίδραση η ψυχολογική του αφηγητή (φύλλα 2 και 3). Και στα φύλλα 4 και 5 η σειρά του αρχικού σχεδιασμού δεν ανατρέπεται. Πράγματι στο φ. 4 διαγράφεται η επισφαλής προσέγγιση των δύο χρόνων (της ερωτικής συνάντησης και της δολοφονίας, 4α, στ. 1-6) και επιχειρείται η συνεύρεση αφηγητή και θύματος να τοποθετηθεί για μία και μοναδική φορά στο παρελθόν («η μόνη φορά που συναντήθηκαν... πέρσι ένα απόγευμα», 4β', στ. 1-7), μία αποκατάσταση που οριστικοποιείται με την ολοκλήρωση των δύο αυτών μοτίβων στην αρχή του συνεχόμενου, όπως είπαμε, άλλου φύλου (5α, στ. 1-4 και στ. 5-12).

Πράγμα που σημαίνει πως το φ. 5α (στ. 1-12) είναι η άμεση συνέχεια των θεματικών μοτίβων, που δεν έπαψε να επεξεργάζεται ο ποιητής, με τις αμφιταλαντεύσεις που αναφέραμε, έως το φ.4 (α και β). Είναι, με τις τρεις στροφές του, ο κύριος κορμός του επεισοδίου, που αφού τον «ξεκαθάρισε» στο φ. 5α τον προορίζει ως δεύτερη ενότητα, υποτάσσοντάς την σε μια πρώτη, όταν με το φ. 5β (στ. 13-19) υποθέτω πως ξανάγραφε από την αρχή πάλι το ποίημα. Και άρα ως πρώτη ενότητα βεβαίως παραμένει η διαρκής του αρχικού σχεδιασμού, η οποία με την επαναφορά της ως «κρατούμενου» πρέπει να ανακαταλάβει και εδώ τη σταθερή της πρώτη θέση. Και με τα επιχειρήματα αυτά αντιπροτείνω τη δική μου επανανάγνωση του τελικού κειμένου:

Η ΕΙΔΗΣΙΣ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΣ

Διάβαζε, μελαγχολικά, στο τραμ, την είδησι.

*Στας έντεκα τη νύχτα βρέθηκε το πτώμα
στην προκουμαία. Δεν ήταν θετικό
αν έγιν' έγκλημα. Η εφημερίς
εξέφραζε τον οίκτο της, αλλά, ηθική,
έδειχνε και την περιφρόνησί της
για τον φαυλότατον βίον του θύματος.*

*Έγραφε κάτι και για εκβιασμόν.
Κ' εδώ πάλιν ετόνιζεν η εφημερίς
την περιφρόνησιν την όλην για τα φαύλα
τα αισχρότατα, τα διεφθαρμένα ήθη.*

*Την περιφρόνησι... .Κι αυτός, θρηνώντας μέσα του,
θυμούνταν ένα βράδυ περσινό
που πέρασαν μαζί, σε κάμαρη
μισό ξενοδοχείου, μισό πορνείου: μετά –
ούτε στο δρόμο καν – δεν συναντήθηκαν.*

*Την περιφρόνησι... .Κι αυτός τα χείλη τα γλυκά
θυμούνταν και την άσπρη, την εξαίσια,
τη θεία σάρκα που δεν φίλησε αρκετά.*



Η επανανάγνωσή μου έτσι, θέλω να πιστεύω, δικαιώνεται από κάθε άποψη. Δηλαδή με την ορθή, λογικά και ψυχολογικά, ακολουθία: προηγούνται ο τόπος και η πηγή της πληροφόρησης (το τραμ, η εφημερίδα), η δημοσιογραφική περιγραφή και ο ηθικός σχολιασμός της σε δύο στάδια (ατύχημα – έγκλημα - εκβιασμός· και ο φαυλότατος βίος του θύματος – τα φαύλα ήθη της διεφθαρμένης κοινωνίας)· και ακολουθεί η κορύφωση με την αντίδραση και την ανάμνηση, η αυτοαναφορά και η δεινωση του συναισθήματος: («Την περιφρόνησι... Κι αυτός, θρηνώντας μέσα του θυμούνταν ... »).

Και κοντά στη λογική και ψυχολογική, χάρη στη συνειρμική πλοκή και σε επιμέρους τεχνικές γνωστές και από άλλα του ποιήματα, αναγνωρίζεται και η λογοτεχνική δικαίωσή του. Πρόκειται για ένα από τα πιο αισθητικά συντελεσμένα – τελεσίδικα, θα έλεγα «αγγιγμένα» – ατελή ποιήματά του. Και όπως είπαμε, εξαιτίας του αστυνομικού σενάριου, είναι και θεματικά από τα πιο προωθημένα παραβατικά ερωτικά ποιήματά του, παραπέμποντας τον αναγνώστη σε σημερινές συνθήκες και εκδοχές του φαινομένου.

* * *

«ΠΕΡΙ ΤΑ ΤΩΝ ΞΥΣΤΩΝ ΑΛΣΗ»

Από την δοκιμασία την ερωτική ενός προσώπου εκτεθειμένου στην κοινωνική κατακραυγή («Η Είδησις της Εφημερίδος») περνούμε στην καταδρομή του πνεύματος και του ανθρωπισμού από την εξουσία («Περί των Ξυστών Άλση»). Δύο δοκιμασίες σφραγισμένες, και αυτή και εκείνη, με αίμα.

Θέμα του κειμένου είναι η δολοφονία του Ρωμαίου αυτοκράτορα Δομιτιανού (βασίλ. 81-96 μ.Χ.), γνωστού για τη σκληρότητά του έναντι των συγγενών του, των συγκλητικών, των φιλοσόφων. Η δολοφονία του που έγινε στις 12 Σεπτεμβρίου του 96 μ.Χ., περιγράφεται, κατά την εκδοχή που όπως διαπίστωσε η εκδότρια, παραδίδει ο Φιλόστρατος (*Τα εις Τυανέα Απολλώνιον*, ή 25-30). Σύμφωνα με την πηγή αυτή ο νεοπυθαγόρειος φιλόσοφος, θεωρούμενος ως μέγας θαυματοποιός και μάγος, ενώ δίδασκε σε ένα άλσος αγαλμάτων της Εφέσου, αντιλήφθηκε -δεν διαισθάνθηκε παθητικά- την ώρα εκείνη τη θανάτωση του Δομιτιανού από το ξίφος ενός δούλου του απελεύθερου (του Στέφανου). Αντιλήφθηκε ένεργως το γεγονός, όχι ως τηλεπάθεια, όπως από την σκοπιά των χριστιανών στο «Αθανάσιος», αλλά εδώ από την πλευρά των εθνικών κατά του Δομιτιανού, όπως θα υποδειχθεί, ως *τηλεέργεια*.

Η σχέση του ποιήματος με την πηγή του (το παράθεμα του Φιλοστράτου που επεσήμανε και υπέδειξε η εκδότρια), είναι και θεματικά και λεκτικά αναμφισβήτητη· και άρα υποχρεωτική για την επιβαλλόμενη, όπως θα δειχθεί, συμπλήρωση ενός μέρους – ειδικά του τελευταίου, που αναφέρεται στην πάλη θύματος και θύτη – του κειμένου. Και εν σχέσει προς τη χρονολόγηση που απουσιάζει, ασφαλώς είναι ενδεχόμενες οι δύο προτεινόμενες από την εκδότρια χρονολογίες: το 1925 τη χρονιά που γράφτηκε στην όψη ενός πανομοιότυπου χαρτιού του το «Οι Άγιοι Επτά παιδιά» (με θέμα, που εξίσου ανορθόλογα¹⁵ θα έλεγα, *παραξενίζει*) και επίσης ένα ακόμη ποίημα του κύκλου του Απολλώνιου («Ο Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω»)· ή το 1920, ξανά για

15. Ανορθόλογα, γιατί το ποίημα, που ο Καβάφης το άντλησε από τον Συναξαριστή των δώδεκα μηνών του ενιαυτού, αναφέρεται στην «κοίμηση» και στην ανάσταση ύστερα από δύο αιώνες (επί Θεοδοσίου Β΄) των Επτά Αγίων Παιδών του κειμένου.



δύο λόγους: γράφτηκε συγχρόνως με ένα ποίημα του κύκλου του Απολλώνιου που τότε ολοκληρώθηκε (1920), ύστερα από τις πρώτες του επεξεργασίες (το «Είγε ετελεύτα», 1897 και 1910) και συγχρόνως με το ποίημα που πριν το αντισυσχετίσαμε με το σχεδιάσμα που αναλύομε («Περί τα των ξυστών άλση» - «Αθανάσιος», 1920).

Με αυτά τα δεδομένα προηγήθηκε η περιγραφή του χειρογράφου και ακολούθησε η έκδοση της επεξεργασίας και αυτού του σχεδίασματος. Στην εμπρόσθια όψη του φ. 1 αναγράφεται ο τίτλος. Όλη η επεξεργασία του κειμένου γίνεται στο φ. 2, ενώ στα άλλα δύο (δηλαδή στο φ.3 και φ. 4), όπως σημειώνει η εκδότρια, παρατίθενται παραλλαγές που δεν απέχουν χρονολογικά από τα κείμενα του φ. 2. Έτσι δίνεται από την εκδότρια η εξής τελική εικόνα του κειμένου:

ΠΕΡΙ ΤΑ ΤΩΝ ΞΥΣΤΩΝ ΑΛΣΗ

*Είχε εξαγριωθεί ο Δομιτιανός,
υπέφερον δεινώς η χώρες από αυτόν.
Στην Έφεσο, ως κι άλλού, πολλή ήταν δυσθυμία.
Ότ' εξαίφνης, σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος
περί τα των ξυστών άλση· εφάνη αίφνης
σαν νάναι αφηρημένος και σαν μηχανικώς
τον λόγον του να κάμει. Ως που έπαυσε τον λόγον
κ' εφώναξε το «παίε τον τύραννον», εν μέσῳ
λίαν απορημένων πολλών ακροατών.
Εκείνη την στιγμή είχε η ψυχή του δει
τον Στέφανον, στην Ρώμη, χτυπώντας με το ξίφος
τον Δομιτιανόν ζητώντα να αμυνθεί με κύλικα χρυσήν
και τέλος, τους αθρόους
να μπαίνουν δορυφόρους, κ' ευθύς τον μιaron
τον βασιλέα (σχεδόν λιπόθυμον) να σφάζουν.*

Μία εικόνα που απαιτεί μια εκκαθάριση και μία αξιοποίηση του κριτικού της υπομνήματος, με την εκμετάλλευση των στίχων του εκεί ως διορθωτικών ή έστω εναλλακτικών προτάσεων και όχι ως αδρανών παραλλαγών. Έτσι οι δύο στίχοι αντιστοίχως, ο υπέρμετρος και άμετρος:

*Ότ' εξαίφνης, σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος
περί τα των ξυστών άλση· εφάνη αίφνης*

γίνονται έντεχνοι με τις περικοπές και τη βοήθεια του υπομνήματος:

*Εξαίφνης σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος
εις τ' άλση όπου είναι τα αγάλματα, εφάνη*



Επιβεβλημένη τέλος φαίνεται η προσαρμογή που δείχνει αντιστοίχως το υπόμνημα προς τη σειρά του παραθέματος του Φιλοστράτου (η υπογράμμιση είναι δική μου): «και καταβαλών (ο Δομιτιανός) τον Στέφανον επέκειτο... ξυντριβων πυθμένι χρυσής κύλικος...». Όχι λοιπόν λειψά και άτεχνα:

Εκείνη τη στιγμή είχε η ψυχή του δει
τον Στέφανον, στην Ρώμη, χτυπώντα με το ξίφος
τον Δομιτιανόν ζητώντα ν' αμυνθεί με κύλικα χρυσήν¹⁶

αλλά

Εκείνη τη στιγμή είχε η ψυχή του δει
τον Στέφανον στην Ρώμη, χτυπώντα με το ξίφος
τον Δομιτιανόν. Κι αυτός να καταβάλλει
τον Στέφανον μετά¹⁷: με κύλικα χρυσήν
δεινώς να τον συντριβει.

Και από τα προηγηθέντα της πηγής (πάλι υπογραμμίζω): «... πρώτον μεν υφήκε της φωνής» (ο Δομιτιανός), «... εϊτ' ελλιπέστερον ή κατά την εαυτού δύναμιν ηρμήνευσεν ίσα τοις μεταξύ λόγων διορώσι τι έτερον, εϊτ' εσιώπησεν ώσπερ οι των λόγων εκπεσόντες», σωστά προκρίθηκε όχι η μονόστιχη παραλλαγή του υπομνήματος («που είχε αφαιρεθεί ο κορυφαίος μάγος»), αλλά η αναλυτικότερη εκδοχή:

Σαν νάναι αφηρημένος και σαν μηχανικώς
τον λόγον του να κάμει. Ως που έπαυσεν τον λόγον

Και με ανάλογη πιστότητα αναμεταδίδει την πηγή: «παίε τον τύραννον, παίε, εβόα... εκπεπληγμένης της Εφέσου («κ' εφώναξε το παίε τον τύραννον εν μέσω / λίαν απορημένων πολλών ακροατών»)¹⁸

Και ακόμη η πρώτη φράση του υπομνήματος: «Απολλώνιος ο Τυανεύς βλέπων εξ Εφέσου τα εν Ρώμη συμβαίνοντα» (ή «... βλέπων την Ρώμην, εξ Εφέσου») δεν είναι παρά ένας εναλλακτικός ακόμη τίτλος του ποιήματος (αντί του «Περί τα των ξυστών άλση»).

Η επανανάγνωση επομένως του κειμένου που προτείνω είναι:

16. Η ορθή ανάγνωση του χργρ. μετρικά κι εδώ μπορεί να είναι η εξής:

Τον Δομιτιανόν με κύλικα χρυσήν
ζητώντα ν' αμυνθεί· και τέλος τους αθρούς

17. Εκτός από το «μετά» υπάρχει και η γραφή «χαμαί...», σύμφωνη με το «επέκειτο» του Φιλοστράτου, αλλά και η συνοικονόμηση του χρονικού προσδιορισμού («μετά») και του τοπικού («χαμαί»), φαίνεται στον στ. της παραλλαγής:

Κι αυτός μετά να ρίψει / τον Στέφανον χαμαί

18. Στην πηγή η τηλενέργεια διαγράφεται αδρότερα με την παραστατική αφήγηση («βλέψας τε δεινόν ες την γην και προβάς τρία ή τέτταρα των βημάτων παίε... εβόα») και προπάντων με την επεξήγηση («ουχ ώσπερ εκ κατόπτρου τινός ειδώλον αληθείας έλκων, αλλ' αυτά ορών και ξυλλαμβάνειν δοκών τα δρώμενα»).



ΠΕΡΙ ΤΑ ΤΩΝ ΞΥΣΤΩΝ ΑΛΣΗ

Είχε εξαγριωθεί ο Δομιτιανός,
υπέφερον δεινώς η χώρες από αυτόν.
Στην Έφεσο, ως κι αλλού, πολλή ήταν δυσθυμία.
Εξάιφνης, σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος
εις τ' άλση όπου είναι τ' αγάλματα, εφάνη
σαν νάναι αφηρημένος και σαν μηχανικώς
τον λόγον του να κάμει. Ός που έπαυσε τον λόγον
κ' εφώναξε το « παίε τον τύραννον» εν μέσω
λίαν απορημένων πολλών ακροατών.
Εκείνη τη στιγμή είχε η ψυχή του δει
τον Στέφανον, στην Ρώμη, χτυπώντας με το ξίφος
τον Δομιτιανόν. Κι αυτός να καταβάλλει
τον Στέφανον μετά: με κύλικα χρυσήν
δεινώς να τον συντρίβει· και τέλος τους αθρούς
να μπαίνουν δορυφόρους, κι' ευθύς τον μιaron
τον βασιλέα (σχεδόν λιπόθυμον) να σφάζουν¹⁹.

Και ας τελειώσομε με μία άλλη, θα την έλεγα συμπληρωματική αυτή, επανανάγνωση. Πρόκειται για την υπονοούμενη, αφανή εδώ αλλά φανερωμένη από τον ποιητή στιχουργική του τεχνική, τη μελετημένη από τους κριτικούς σε αρκετά από τα αναγνωρισμένα του ποιήματα. Είναι η τεχνική του διμελούς, με διακεκριμένα μεταξύ τους τα δύο μέλη του, συντεθειμένου στίχου.

Αυτά είναι ύστερα από την πρώτη, ακαταστάλαχτη ακόμη, δοκιμή στο 1) «Ομνύει» (1915), τα ποιήματα 2) «Εν τω Μηνί Αθύρ» (1917), 3) «Για νάρθουν» (1920), 4) «Εκόμισα εις την Τέχνην» (1921), 5) «Τεχνουργός κρατήρων» (1921), 6) «Προς τον Αντίοχον Επιφανή» (1922), 7) «Εν απογνώσει» (1923), 8) «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)» (1925), 9) «Πριν τους αλλάξει ο χρόνος» (1924), 10) «Τέμεθος Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.» (1925), 11) «Εις Ιταλικήν παραλίαν» (1925), 12) «Μέσα στα καπηλιά» (1926), 13) «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας» (1926), 14) «Μέρες του 1896» (1927), 15) «Παλαιόθεν Ελληνίς» (1927), 16) «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένην από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην» (1928), 17) «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (1928) και 18) «Ωραιά λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929). Σε όλα τα πιο πάνω κείμενα οι στίχοι είναι ιαμβικοί, οξύτονοι εξασύλλαβοι και παροξύτονοι επτασύλλαβοι, σε εναλλακτικούς συνδυασμούς των δύο ημιστιχίων: εξασύλλαβος και εξασύλλαβος, εξασύλλαβος και επτασύλλαβος, επτασύλλαβος και εξασύλλαβος, επτασύλλαβος και επτασύλλαβος, σε συνάρθρωση ποικίλη μεταξύ τους, με τη συνοδεία διασκελισμών και συνι-

19. Ο στίχος συνδυάζει δύο απομακρυσμένες φράσεις της πηγής: «τον τύραννον λιποθυμούντα ήδη» και «ο τύραννος απέσφακται» (Φιλόστρατος, *Τα εις Τυανέα Απολλώνιον*, η', 25-26).



ζήσεων, ή και χάριν αρμονίας με τη φόρτιση εξωτερικών και εσωτερικών ακόμη συνηχήσεων. Ένα σχήμα στιχουργίας που ενεπίγνωστα επινόησε ο Καβάφης και που την τυπολογία του πρώτος την υπέδειξε ο Γ. Π. Σαββίδης²⁰ και αναλυτικά την περιέγραψε η Νατ. Δεληγιαννάκη²¹. Και ως ερμηνευτής του φαινομένου ο Πήτερ Μάκριτζ, τη μορφή αυτού του μερισμένου στίχου, πιο πολύ από τα βυζαντινά τροπάρια με την τυπογραφικά ανάλογη εικόνα τους, τη συσχέτισε με τη μορφολογία του ιαμβικού δημοτικού δωδεκασύλλαβου, εξαιτίας της εντύπωσης της παύσης που δημιουργεί η ενδιάμεση «τομή» του (π.χ. «Σαράντα παλληκάρια // από τη Λειβαδιά»)²².

Όλα αυτά, επαναλαμβάνομε, στα αναγνωρισμένα του Κανόνα. Όσπου στα Ατελή επισημαίνεται και ένα ακόμη. Είναι επίσης, από τα ακραία του ερωτικά των Ατελών, το ποίημα «Συντροφιά από Τέσσαρες» (1930), ποίημα που αναφέρεται σε νέους που ζουν επικινδύνως («με μαχαιρίες» και «φυλακές» και «αστυνομία»), προκειμένου να αποκτήσουν χρήματα για να χαρούν χωρίς φραγμούς τις απολαύσεις της ζωής («καλοντυμένοι, με αυτοκίνητο και θέατρο και μπαρ...»)²³:

*Το χρήμα το κερδίζουν βέβαια όχι τιμημένα
Μα έξυπνα παιδιά κ' οι τέσσαρες, τον τρόπο
βρίσκουν για να γλυτώνουν απ' την ασυνομία.*

.....
*Πολύ καλοντυμένοι όπως αρμόζει σε
τέτοια ωραία παιδιά· και θέατρο και μπαρ,
και το αυτοκίνητό τους, και κάποτε ταξίδι,
τίποτε δεν τους λείπει*

Αυτή είναι για τον ποιητή, ως βίωμα και βιοθεωρία, η απολαυστική ζωή του ήρωά του ως αισθητή: η αισθησιακή, η αισθηματική, η αισθητική ζωή του. Η ζωή αυτή, που σε όλες τις βαθμίδες της απόλυτα ταιριάζει η παραπάνω εκφραστική υποδοχή: δηλαδή η διμελής συνάρθρωση του στίχου, που αποτελεί και αυτή επιλογή αισθητική. Που στη δίζυγη εκφορά της, μοιάζει να λικνίζεται η φιληδονία (π.χ., «Συντροφιά από Τέσσαρες») και να ταλαντεύεται η φιλοκαλία, απ' την τέχνη («Τεχνουργός κρατήρων») ως την ιστορία («Παλαιόθεν Ελληνίς»).

Αλλά ιδού που στα Ατελή το σχήμα γίνεται όχημα και της φιλοσοφίας. Της σοφιστικής ιδιαιτέρως, που αγκαλιάζει αυτή την εποχή και τα άλλα είδη. Κατ' εξαίρεση λοιπόν από όλα τα Ατελή του ποιητή η διμελής δο-

20. Κατά την ανυπόγραφη σημείωση στην *Αλεξανδρινή Τέχνη* του 1927, την οποία ο Σαββίδης αποδίδει στον Καβάφη, που επικρίνοντας εκεί τη γνώμη του Roussel («Ιδέα δεν έχει από την Καβαφική στιχουργική») ο ποιητής ο ίδιος εξηγεί το σύστημα του διμελούς του στίχου: «πρόκειται για μικρούς στίχους, οι οποίοι έχουν δύο χαρακτηριστικά – το πρώτο ότι πρέπει να σύγκινται από 6 συλλαβές το λιγώτερο, από 7 το περισσότερο· το δεύτερο ότι πρέπει να είναι ιαμβικοί».

21. Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ζεύγη στίχων στον Καβάφη: μια ενδιαφέρουσα αισθητική δημιουργία», *Μολυβδοκοντυλοπελεκητής* 2 (1990) 51-70.

22. Πήτερ Μάκριτζ, «Στιχουργία και νόημα στον Καβάφη», *Εκμαγεία της ποίησης. Σολωμός, Καβάφης, Σεφέρης, Εστία*, Αθήνα 2008, 272-287.

23. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*, ό.π., 281-289.



μή του στίχου εξυπακούεται εδώ μοναδικά²⁴ και ας μην αποτυπώνεται, στην καιρία σοφιστική διάστασή της. Στη διά-σταση των δύο κόσμων: του δυναστικού της εξουσίας και του ανθρωπιστικού φιλοσοφημένου πνεύματος των σοφιστών. Μια ημιστίχια διάσταση που την εκφράζει και ο μερισμός του στίχου σε δύο μέλη που ακούγονται στιχουργικά και μετρικά σαν συνεχόμενα ή αντιθετικά σφυροκοπήματα.

Τελειώνω, ξαναγράφοντας το ποίημα και με τη διαστατή αυτή του ιδιορρυθμίας:

ΠΕΡΙ ΤΑ ΤΩΝ ΕΥΣΤΩΝ ΑΛΣΗ

Είχε εξαγριωθεί ο Δομιτιανός,
 υπέφερον δεινώς η χώρες από αυτόν.
 Στην Έφεσο, ως κι αλλού, πολλή ήταν δυσθυμία.
 Εξαίφνης σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος
 εις τ' Άλση όπου είναι τ' αγάλματα, εφάνη
 σαν νάναι αφηρημένος και σαν μηχανικώς
 τον λόγον του να κάμει. Ως που έπαυσε τον λόγον
 κ' εφώναξε το « παίε τον τύραννον», εν μέσω
 λαν απορημένων πολλών ακροατών.
 Εκείνη την στιγμή είχε η ψυχή του δει
 τον Στέφανον, στην Ρώμη, χτυπώντα με το ξίφος
 τον Δομιτιανόν. Κι αυτός να καταβάλλει
 τον Στέφανον χαμαί: με κύλικα χρυσήν
 δεινώς να τον συντρίβει και τέλος τους αθρούους
 να μπαίνουν δορυφόρους, κ' ευθύς τον μιaron
 τον βασιλέα (σχεδόν λιπόθυμον) να σφάζουν.

24. «Μοναδικά» ως προς τη σοφιστική διά-σταση του που υποσημαίνω παρακάτω, δεδομένου ότι τα δύο άλλα διμελή, τα οποία αναφέρονται ρητά σε σοφιστές, δεν είναι παρά αυλικά ή ερωτικά, δηλαδή έτσι και αλλιώς μονοδιάστατα ποιήματα («Προς τον Αντίοχον Επιφανή» και «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας»).



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΔΗΜΑΔΗΣ

Ο ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΕΙ ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΟ ΚΟΙΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ

*Την επομένη ακριβώς του θανάτου μου, ή μάλλον της θανατώσεώς μου, πήρα να διαβάσω όλες τις εφημερίδες για να μάθω όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομερείες ως προς τα της εκτελέσεώς μου.
Νίκος Εγγονόπουλος, «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν», Ο Κύκλος, 4.4(1938), 116-119.*

*μα επί τελους! πια ο καθείς γνωρίζει / πως / από καιρό τώρα / —και προ παντός στα χρόνια τα δικά μας τα σακάτικα— / είθισται / να δολοφονούν / τους ποιητάς
Νίκος Εγγονόπουλος, «ΝΕΑ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΤΟΥ ΙΣΠΑΝΟΥ ΠΟΙΗΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ ΣΤΙΣ 19 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΤΟΥ 1936 ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΧΑΝΤΑΚΙ ΤΟΥ ΚΑΜΙΝΟ ΝΤΕ ΛΑ ΦΟΥΕΝΤΕ»*

I. Εισαγωγή

Στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής που ακολουθεί το δικτατορικό καθεστώς Γεωργίου Β' - Μεταξά κατά την περίοδο 1936-1941 στην Ελλάδα, η καθημερινή πρωινή εφημερίδα *Η Καθημερινή*, με εκδότη και διευθυντή τον υποστηρικτή του μεταξικού καθεστώτος Γεώργιο Αγγ. Βλάχο (1886-1951)¹, εισάγει το 1937, από την πλευρά του ημερήσιου αθηναϊκού Τύπου, τα κηρύγματα περί του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού της μεταξικής προπαγάνδας.

Το φθινόπωρο του 1937 ανασυγκροτείται η εφημερίδα και από την Κυριακή 7 Νοεμβρίου κυκλοφορεί «εις μέγα σχήμα», όπως με πηχυαίους τίτλους προαναγγέλλεται στα φύλλα της 31ης Οκτωβρίου και της 1ης Νοεμβρίου 1937.

Στόχος της εφημερίδας την εποχή αυτή είναι μεταξύ άλλων να προσελκύσει ως συνεργάτες τους γνωστότερους λογοτέχνες της πρωτεύουσας και ιδιαίτερα τους νεότερους πεζογράφους της λεγόμενης

1. Σημειώνω ότι ο Γεώργιος Αγγ. Βλάχος διετέλεσε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου (1933-1936) και πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού/Βασιλικού Θεάτρου κατά το χρονικό διάστημα 1936 - Σεπτέμβριος 1937. Για λόγους «ευθιξίας», παρά τις άριστες προσωπικές σχέσεις του με τον Ιωάννη Μεταξά, παραιτείται από την προεδρία του Βασιλικού Θεάτρου, όταν η θέση του προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου απογυμνώνεται από κάθε έννοια εξουσίας. Αυτό συνέβη με την απόφαση που έλαβε το δικτατορικό καθεστώς τον Σεπτέμβριο του 1937 να προβιβάσει με βασιλικό διάταγμα τον Κωστή Μπασιά (1901-1972) σε γενικό διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου και, συγχρόνως, να τον διορίσει γενικό διευθυντή της Διεύθυνσεως Γραμμάτων και Τεχνών. Το μεταξικό καθεστώς δημιουργεί τη νέα αυτή Διεύθυνση τον Αύγουστο του 1937 στο Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων για την αποτελεσματικότερη συγκεντρωτική άσκηση της πολιτιστικής πολιτικής του. Ταυτόχρονα, διευθυντής Καλών Τεχνών διορίζεται ο Παντελής Πρεβελάκης (1909-1986).



Γενιάς του 30. Η τακτική αυτή της *Καθημερινής* παρουσιάζεται πλήρως εναρμονισμένη και συγχρονισμένη με τις επιδιώξεις του μεταξικού καθεστώτος σε ό,τι αφορά την πολιτιστική πολιτική του και, ειδικότερα, με τη στρατηγική που ακολουθεί εξ αρχής ο Ιωάννης Μεταξάς στην προσπάθειά του να εξασφαλίσει συγκεντρωτικά τον έλεγχο στα καλλιτεχνικά σωματεία της Αθήνας, δηλαδή στην «Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών», την «Ένωσιν Σωματείων Εικαστικών Τεχνών» και την «Ένωσιν Ελλήνων Μουσουργών». Πράγμα που το επιτυγχάνει με μια σειρά αναγκαστικών νόμων, τους οποίους θέτει σε εφαρμογή, και με σχετικά βασιλικά διατάγματα. Τον Σεπτέμβριο του 1937, ένα περίπου χρόνο μετά την επιβολή της δικτατορίας από το όργανο της βρετανικής εξωτερικής πολιτικής στην Ελλάδα, τον Γεώργιο Β', το δικτατορικό καθεστώς έχει επιτύχει να κερδίσει είτε την ανοχή είτε την υποστήριξη και τη συνεργασία διακεκριμένων εκπροσώπων του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού κόσμου της Αθήνας. Ασφαλώς, εδώ δεν περιλαμβάνονται οι συνειδητοί συνοδοιπόροι του καθεστώτος.

Καθιερωμένοι την εποχή εκείνη λογοτέχνες συνεργάζονται από το 1936/1937 με την *Καθημερινή*, όπως ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Μ. Καραγάτσης, ο Θανάσης Πετσάλης, ο Δημοσθένης Βουτυράς, ο Τέλλος Άγρας και οι κριτικοί Αιμίλιος Χουρμούζιος και Γιάννης Χατζίνης.

Στη συνεργασία του Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957) με την *Καθημερινή* κατά την περίοδο της δικτατορίας Γεωργίου Β' - Μεταξά, σε σχέση με τις ανταποκρίσεις που δημοσιεύει ο Καζαντζάκης στην Αθήνα για τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, έχω αναφερθεί σε παλαιότερα αλλά και σε πρόσφατα μελετήματά μου². Το θέμα που θα μας απασχολήσει εδώ, στο πλαίσιο επίσης της συνεργασίας Καζαντζάκη-*Καθημερινής* κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, αφορά τον Καζαντζάκη και τον Λόρκα.

Ερευνώντας τη βιβλιογραφία σχετικά με την εκτέλεση του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα (Federico García Lorca, 05.06.1898 - 19.08.1936), διαπιστώνω ότι το κείμενο, με το οποίο ο Νίκος Καζαντζάκης θέλησε να ενημερώσει το ελληνικό αναγνωστικό κοινό για την εκτέλεση του ισπανού ποιητή, είναι ελάχιστα και αποσπασματικά μόνο γνωστό στην Ελλάδα. Επιπροσθέτως, επαληθεύεται ότι οι σπανιότατες αναφορές σε αυτό έχουν στοιχειώδη και συμπτωματικό χαρακτήρα. Αλλά και στην Ισπανία, ή διεθνώς, το ενδιαφέρον αυτό κείμενο δεν έχει έως σήμερα βιβλιογραφικά αξιοποιηθεί. (Ασφαλώς, δεν θα μπορούσε να καταχωριστεί στην ισπανική βιβλιογραφία για τον Λόρκα κατά την περίοδο της δικτατορίας του Φράνκο, δηλαδή έως τα τέλη του 1975)³. Ωστόσο, το εν λόγω δημοσίευμα του Καζαντζάκη περιλαμβάνεται στη βιβλιογραφία του Γ. Κ. Κατσιμπαλή⁴.

2. Βλ. παρακάτω την υποσ. 6.

3. Καταγράφω τα ακόλουθα δημοσιεύματα, στα οποία υπάρχει αναφορά στο εν λόγω κείμενο του Νίκου Καζαντζάκη: Virginia López Recio, *La recepción de Federico García Lorca en Grecia. El caso de «Bodas Sancre»* (Η υποδοχή του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στην Ελλάδα. Η περίπτωση του «Ματωμένου γάμου»), Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2008, 21 [διδασκαρική διατριβή]. Επίσης: Δημήτρης Ε. Φιλιππίς, «Η μετάδοση του "τελευταίου ρομαντικού πολέμου"» [Κείμενο από τον κατάλογο της έκθεσης: *Οι πολεμικοί ανταποκριτές του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου*. Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (10 Οκτωβρίου - 16 Νοεμβρίου 2008)]. Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Ο Λόρκα στη θεατρική Ελλάδα», βιβλιοκρισία του Βιργίνια Λόπεθ Ρέθιο, *Το φεγγάρι, το μαχαίρι, τα νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2006, «Η Καθημερινή», 01 Οκτωβρίου 2006. Βασίλης Κ. Καλαμαράς, «Μια νύχτα χωρίς φεγγάρι», «Ελευθεροτυπία», 19 Αυγούστου 2006.

4. Γιώργος Κ. Κατσιμπαλής, *Βιβλιογραφία Ν. Καζαντζάκη*, Α', 1906-1948, Αθήνα, Δεκέμβρης 1948, λήμμα 186.



II. Ο Καζαντζάκης μιλάει για την ποίηση του Λόρκα (Ιανουάριος 1937)

Η πρώτη επώνυμη ειδήση που δημοσιεύεται σε μορφή άρθρου τον Ιανουάριο του 1937 στον αθηναϊκό Τύπο για την εκτέλεση του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, στις 19 Αυγούστου 1936 στην περιοχή της Γρανάδα, ανήκει στον Νίκο Καζαντζάκη.

Εν συντομία υπενθυμίζω ότι ο Νίκος Καζαντζάκης, παρά τα όσα υποστηρίζει στην αλληλογραφία του, δέχεται το 1936 ασμένως την πρόταση του Γεωργίου Αγγ. Βλάχου να επισκεφθεί την Ισπανία ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Η Καθημερινή*, προκειμένου να ενημερώσει το αναγνωστικό κοινό για την πορεία του ισπανικού εμφύλιου πολέμου στην πρώτη σχεδόν φάση του, μετά τη στρατιωτική στάση («pronunciamiento») των εθνικιστών στις 17/18 Ιουλίου 1936 εναντίον της ισπανικής κυβέρνησης⁵. Η κυβέρνηση εκείνη είχε, ως γνωστόν, δημοκρατικά εκλεγεί τον Φεβρουάριο του 1936. Οι ανταποκρίσεις του Καζαντζάκη για τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο δημοσιεύονται στην *Καθημερινή* από την Τρίτη 24 Νοεμβρίου 1936 έως την Κυριακή 17 Ιανουαρίου 1937. Την ίδια χρονιά, 1937, κυκλοφορεί στην Αθήνα από τις εκδόσεις «Πυρσός» το έργο του Καζαντζάκη *Ταξιδεύοντας. Α΄. Ισπανία*, το δεύτερο μέρος του οποίου, με τίτλο «Βίβα λα μουέρτε! (Χυνόπωρο του 1936)», σ. 145-236 της πρώτης έκδοσης του 1937, είναι αφιερωμένο στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο. Για τη σύνθεση του δεύτερου αυτού μέρους ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε υλικό από τις δημοσιευμένες ανταποκρίσεις του στην *Καθημερινή* του 1936/1937. Το ζήτημα όμως αυτό με απασχόλησε διεξοδικότερα με άλλη ευκαιρία⁶.

5. Τέσσερις μέρες πριν μπει ο Καζαντζάκης στην Ισπανία, γράφει στις 12 Οκτωβρίου 1936 στον Παντελή Πρεβελάκη, πάνω στο πλοίο, παραπλέοντας το Γιβραλτάρ: «[...] με συγκίνηση ξαναβλέπω τις sierras nevadas και τ' αγαπημένα ακρογιάλια και μαντεύω πίσω τους το πληγωμένο πρόσωπο της Ισπανίας. Ίσως αυτή να 'ταν η δριμύτερη αφορμή που ξανακάνω το ταξίδι τούτο, σα να πληγώθηκε ένας αγαπημένος φίλος και τρέχω να τον δω. [...] Έως το 1923 περνούσα όλος συγκίνηση και φλόγα το Νασιοναλισμό. [...] Από το 1923-1933 περίπου περνούσα με την ίδια συγκίνηση και φλόγα την αριστερή παράταξη (ποτέ κομμουνιστής, καθώς ξέρετε· την πνευματική αυτήν ψώρα δεν την έπαθα). [...] Τώρα περνώ το τρίτο —θα 'ναι το τελευταίο;— στάδιο: το ονομάζω ελευτερία. [...] Απαλλάχτηκα από κόκκινα ή άλλα χρώματα, έπαψα να ταυτίζω την τύχη της ψυχής μου —τη σωτηρία μου— με την τύχη οποιασδήποτε ιδέας. [...] Με τέτοιον οπλισμό —δηλ. ολόγδυμος— κάνω την πρώτη κρίσιμη expérience της νέας μου ελευτερίας: πάω να δω την αιματωμένη Ισπανία.» (*Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Και σαράντα άλλα αυτόγραφα εκδιδόμενα με Σχόλια, ένα Σχεδιάσμα Εσωτερικής Βιογραφίας και τη Χρονογραφία του Βίου του Ν. Καζαντζάκη από τον Π. Πρεβελάκη, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 2018, 464-465. Πρβλ., πάντως, Peter Bien, Kazantzakis: Politics of the Spirit, vol. 2, Princeton University Press 2007.*

6. Konstantinos A. Dimadis, "Las crónicas periodísticas de Nikos Kazantzakis sobre la guerra civil española y su obra *Viajando. España*" («Τα δημοσιογραφικά χρονικά του Νίκου Καζαντζάκη για τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο και το έργο του *Ταξιδεύοντας Ισπανία*»), στον τόμο: *Tras las huellas de Kazantzakis* (*Στα ίχνη του Καζαντζάκη*), [Επιμ., Olga Omatos], Athos-Pergamos, Granada 1999, 105-115. Επίσης: Konstantinos A. Dimadis, "Kunst und Macht: Bemerkungen zu drei Reisebüchern von Nikos Kazantzakis" («Τέχνη και Εξουσία: Παρατηρήσεις σε τρία ταξιδιωτικά βιβλία του Νίκου Καζαντζάκη»), [Annäherungen an Griechenland. Festschrift für Anastasios Katsanakis zum 65. Geburtstag, Hrsg. von Horst-Dieter Blume und Cay Lienau], *Choregia. Münstersche Griechenland-Studien*, Heft 1, Münster 2002, 28-42. Konstantinos A. Dimadis, "Der Spanische Bürgerkrieg in den Augenzeugenberichten von Nikos Kazantzakis (1936) und Spiros Melas (1939)" («Ο ισπανικός εμφύλιος πόλεμος στις ανταποκρίσεις του Νίκου Καζαντζάκη (1936) και του Σπύρου Μελά (1939)»), *Nikos Kazantzakis (1883-1957) und seine Zeit*, (*Ο Νίκος Καζαντζάκης και η εποχή του*), [Hrsg. von Horst-Dieter Blume und Cay Lienau], *Choregia. Münstersche Griechenland-Studien*, Heft 6, Münster 2008, 43-50.



Σύμφωνα με τον Νίκο Καζαντζάκη, όταν τον Νοέμβριο του 1936 πληροφορείται στο Τολέδο, όπου βρισκόταν ο ίδιος τη στιγμή εκείνη ως ανταποκριτής της *Καθημερινής*⁷, το γεγονός της εκτέλεσης του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, σπύδει και συντάσσει ένα σχετικά εκτενές κείμενο για τη δολοφονία του ισπανού ποιητή, με αναφορές στη ζωή και στο έργο του, που θα δημοσιευθεί στη Φιλολογική σελίδα της *Καθημερινής* (Δευτέρα, 11 Ιανουαρίου 1937, σ. 3)⁸. Το κείμενο αυτό δεν ανήκει στη σειρά των άρθρων του Καζαντζάκη για τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, έχει δηλαδή αυτοτελή χαρακτήρα⁹. Επίσης, στο κείμενό του για τον Λόρκα δεν διευκρινίζει ο Καζαντζάκης ποιοι τον εκτέλεσαν. Ακριβώς το αντίθετο, δίνει στον αναγνώστη να καταλάβει ότι οι πληροφορίες γύρω από τη δολοφονία του ισπανού ποιητή είναι συγκεχυμένες. Το κατά πόσο, βέβαια, κάτι τέτοιο ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα των σχετικών πληροφοριών που είχαν φτάσει τη στιγμή εκείνη στο Τολέδο, ή το αν ο Καζαντζάκης λογοκρίνει ο ίδιος το κείμενό του, που θα παραδώσει και θα δημοσιευθεί (λίγο αργότερα) στην *Καθημερινή*, για να παρακάμψει τη μεταξική λογοκρισία, είναι ένα ζήτημα ερμηνείας, που απαιτεί μια περαιτέρω εξακρίβωση. Ωστόσο, υπογραμμίζει:

Κί' ο Λόρκα; Ρωτούσα. Ο Φρειδερίκος Γκαρθ[ί]α Λόρκα, ο ποιητής; Άλλος τον είχε δη στη Γρανάδα, άλλος στη Μαδρίτη. Άλλος με τους κόκκινους, άλλος με τους Φαλαγγίτες. Και προχτές το φοβερό μαντάτο: Σκότωσαν τον Λόρκα!

Και λίγο παρακάτω:

Και ξαφνικά, μια σφαίρα από ισπανικό χέρι, τον σκότωσε. [...] Ο Λόρκα στον αδελφοκτόνο πόλεμο σκοτώθηκε. Τον σκότωσαν. Θερίστηκε μια από τις μεγαλύτερες ποιητικές ελπίδες του καιρού μας.

Αλλά το κείμενο στην *Καθημερινή* της 11ης Ιανουαρίου 1937 για την εκτέλεση του Λόρκα έχει επίσης ενδιαφέρον από τις εξής δύο άλλες απόψεις:

Πρώτα πρώτα, δίνεται η ευκαιρία στον Καζαντζάκη να εκφράσει την προσωπική θέση του για τη σημασία της «παράδοσης» στην καλλιτεχνική δημιουργία ενός λαού. Πρόκειται για το κεντρικότερο από τα θέματα που απασχόλησαν κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας τον λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κόσμο της Αθήνας, ιδιαίτερα μεταξύ των πρωταγωνιστών της λεγόμενης Γενιάς του 30. Σύμφωνα με τον Καζαντζάκη:

Λάτρευε [ο Λόρκα] τα λαϊκά τραγούδια, την τέχνη του λαού και την παράδοση. Ήξερε ένα απλούστατο πράγμα που τόσο συχνά ξεχνούν οι συντηρητικοί και οι επαναστάτες:

7. Αρχή Νοεμβρίου 1936: ο Καζαντζάκης φτάνει και εγκαθίσταται στο Τολέδο. Λόγω της λογοκρισίας, από το Τολέδο θα στείλει στον Παντελή Πρεβελάκη, σε όλη τη διάρκεια της παραμονής του κατά την περίοδο εκείνη στην Ισπανία, το πρώτο και τελευταίο γραπτό μήνυμά του (ένα ταχυδρομικό δελτάριο, με ημερομηνία 3 Νοεμβρίου 1936, στα γαλλικά, για να μπορέσει να ελεγχθεί και να περάσει από τη λογοκρισία): *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 466-467.

8. «Κί' απόψε στην αθέρμαστη, ραγισμένη από τις κανονιές, κάμαρά μου στο Τολέδο, συλλογούμαι τους στίχους που του είχε αφιερώσει [του Λόρκα] ένας από τους λαμπρότερους ποιητές της νέας Ισπανίας, ο Ραφαέλ Αλμπέρτι.» : Νίκος Καζαντζάκης, «Φρειδερίκος Γκαρθία Λόρκα. Ο ισπανός ποιητής που σκοτώθηκε», «Η Καθημερινή», Φιλολογική σελίς, 11 Ιανουαρίου 1937, 3.

9. Οι ανταποκρίσεις του Καζαντζάκη σχετικά με την άφιξή του στο Τολέδο δημοσιεύονται στα φύλλα της 4ης και 5ης Δεκεμβρίου 1936, σ. 1 αντίστοιχα, της «Καθημερινής»: «Άφισα πίσω μου τη Σαλαμάνκα, τον Ουναμούνο, βιάζομαι ν' αντικρύσω το Τολέδο. Δε βρήκα αυτοκίνητο να νοικιάσω, μπήκα στο σιδηρόδρομο κι' ο Θεός βοηθός!» Για την εξέλιξη του πολέμου στο Τολέδο και το «Έπος τού Αλκαθάρ» οι ανταποκρίσεις του στην «Καθημερινή» αναγγέλλονται πρωτοσέλιδα στο φύλλο της 4ης Δεκεμβρίου 1936 και καλύπτουν την περίοδο έως και το φύλλο της 16ης Δεκεμβρίου 1936.



Για να προχωρήσει μια ράτσα πρέπει ν' ακολουθήσει τον δρόμο τον εδικό της, που τον έχουν πια χαράξει χιλιάδες γενεές. Δηλ. ν' ακολουθήσει την παράδοση.

Μα ακολουθάει πιστά τη παράδοση μονάχα όποιος την ξεπερνάει. Όποιος την αφήνει πίσω του, συνεχίζοντας τον δρόμο. Όποιος δημιουργεί νέα πραγματικότητα δηλ. νέα παράδοση.

Όλη η ποίηση του Λόρκα έχει τις ρίζες της στην ισπανική παράδοση και συνάμα φέρνει νέα, μοντέρνα στοιχεία και φόρμες τολμηρότατες.

Στην περίπτωση αυτή δεν μπορεί να διαφύγει την προσοχή μας το γεγονός ότι η θέση που διατυπώνει ο Καζαντζάκης συνοπτικά, σχεδόν επιγραμματικά, με επίκεντρο μάλιστα την ποίηση ενός δημιουργού από άλλο, μη ελληνικό, γλωσσικό και πολιτιστικό περιβάλλον, για τη σημασία της παράδοσης στην καλλιτεχνική δημιουργία, προηγείται, έστω και κατά λίγες ημέρες, από το περίφημο κείμενο του Γιώργου Σεφέρη (1900-1971) για την ελληνική γλώσσα στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* (τεύχος Μαρτίου 1937), όπου ο Μακρυγιάννης καταγράφεται ως ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες πεζογράφους των εκατό τελευταίων ετών¹⁰. Είναι το κείμενο του Σεφέρη (με χρονολογική ένδειξη «Κορυτσά, 27 του Γενάρη 1937») που θα αποτελέσει την αφετηρία και τη βάση, για να εξελιχθεί από την άνοιξη του 1938 και, με τη συνδρομή του περιοδικού *Νεοελληνικά Γράμματα*, έως την περίοδο της Κατοχής, η άγωνα εκείνη συζήτηση περί «ελληνικότητας». Επομένως, ο Καζαντζάκης, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος, όπως και ο Πρεβελάκης, απείχε από τέτοιες συζητήσεις, είναι αυτός που εισάγει στους λογοτεχνικούς κύκλους της Αθήνας νωρίτερα, το 1933 κιόλας, με τη σημαντική μεταφραστική εργασία του, καθώς θα δούμε στη συνέχεια, το ζήτημα της αξίας που έχει η ενδογενής παράδοση στη λογοτεχνική και γενικότερα στην καλλιτεχνική δημιουργία.

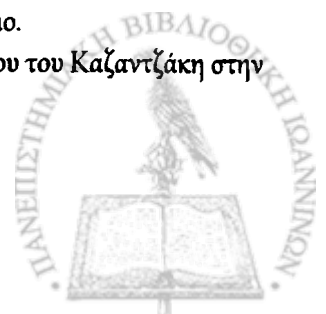
Εν τέλει, το ενδιαφέρον είναι ότι η θέση του Καζαντζάκη για τη σημασία της παράδοσης στην εξέλιξη της Τέχνης διαφοροποιείται αισθητά, το 1937, από τις απόψεις που ανέπτυξαν οι κύκλοι των περιοδικών *Τα Νέα Γράμματα* και *Νεοελληνικά Γράμματα*. Λίγους μήνες αργότερα, στα τέλη του 1937, πριν αρχίσει και κορυφωθεί η συζήτηση περί «ελληνικότητας» στην Αθήνα, θα δοθεί στον Καζαντζάκη η ευκαιρία να αναπτύξει σε δημοσίευσμά του στον Τύπο πλατύτερα τις απόψεις του πάνω στο ζήτημα αυτό¹¹.

Δεύτερον, το κείμενο στην *Καθημερινή* της 11ης Ιανουαρίου 1937 έχει ενδιαφέρον από την άποψη ότι ο Καζαντζάκης δημοσιεύει, όπως ο ίδιος δηλώνει, «στη Δευτεριάτικη τούτη "Καθημερινή" τρία τραγούδια του [του Λόρκα] για μνημόσυνο», με τα οποία κλείνει το άρθρο του για την εκτέλεση του ισπανού ποιητή. Η μετάφραση, ωστόσο, των τριών ποιημάτων στην *Καθημερινή* του 1937 δεν πραγματοποιήθηκε το 1936 στο Τολέδο (ή έστω λίγο αργότερα στην Αθήνα), αλλά προέρχεται από μια επιλογή ποιημάτων του Λόρκα που είχε αποδώσει ο Καζαντζάκης νωρίτερα στα Ελληνικά και είδαν το φως της δημοσιότητας το 1933 στο περιοδικό *Ο Κύκλος*¹². Στο κείμενο της *Καθημερινής* του 1937 δεν υπάρχει κάποια, έστω και έμμεση αναφορά στην πρώτη δημοσίευση του 1933. (Βέβαια, δεν ήταν υποχρεωμένος ο Καζαντζάκης να το κάνει· εξάλλου, μια

10. Γιώργος Σεφέρης, «Δοκιμές. Ελληνική γλώσσα», *Τα Νέα Γράμματα*, 3.3 (1937) 224-233 [= Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, Α'* (1936-1947), Ίκαρος, Αθήνα 1974, 64-76 και 474-475].

11. Είναι ένα από τα θέματα που περιλαμβάνονται σε υπό δημοσίευση μελέτη μου, σε συλλογικό τόμο.

12. Βλ. παρακάτω την υποσ. 30 και τις σημειώσεις μου στο τέλος της αναδημοσίευσης του κειμένου του Καζαντζάκη στην *Καθημερινή* της 11ης Ιανουαρίου 1937.



τέτοια υπόμνηση δεν θα είχε ιδιαίτερη σημασία για τον αναγνώστη του ημερήσιου Τύπου, μολονότι το δημοσίευμα περιλαμβάνεται στη φιλολογική σελίδα της *Καθημερινής*).

III. Ο Καζαντζάκης και η ισπανική (λογοτεχνική) παράδοση

Θεωρώ απαραίτητο να ξαναδεί το φως της δημοσιότητας το πλήρες κείμενο του Καζαντζάκη της 11ης Ιανουαρίου 1937 στην *Καθημερινή* για τρεις λόγους:

Πρώτον, ως μαρτυρία για τον τρόπο με τον οποίο πληροφορήθηκε το ελληνικό αναγνωστικό κοινό την εκτέλεση του Λόρκα από τον αθηναϊκό Τύπο, και μάλιστα με ένα επώνυμο κείμενο έλληνα λογοτέχνη.

Δεύτερον, διότι το κείμενο της 11ης Ιανουαρίου 1937 στην *Καθημερινή* διασώζει αναφορές και σχόλια στην προσωπική γνωριμία του Καζαντζάκη με τον Λόρκα.

Τρίτον, επειδή το δημοσίευμα αυτό του Καζαντζάκη στην *Καθημερινή* του 1937 αποτελεί ντοκουμέντο τόσο για την ιστορία των πολιτιστικών σχέσεων ανάμεσα στην Ισπανία και την Ελλάδα όσο και, γενικότερα, για την ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Σχετικά με τον δεύτερο λόγο, ο οποίος θα μας απασχολήσει εδώ εκτενώς, η γνωριμία του Καζαντζάκη με τον Λόρκα τοποθετείται συγκεκριμένα στην περίοδο της δεύτερης επίσκεψής του στην Ισπανία, λίγο πριν από το τέλος Οκτωβρίου του 1932¹³. Την 1η Οκτωβρίου 1932, εγκαταλείπει το Παρίσι, έπειτα από τέσσερις ακριβώς μήνες διαμονής εκεί, και εγκαθίσταται με δικά του οικονομικά μέσα στη Μαδρίτη, από όπου συνεχίζει την αλληλογραφία του με τον Παντελή Πρεβελάκη¹⁴. Στην επιστολή του με ημερομηνία 31.10.1932 αναφέρεται συνοπτικά και στη γνωριμία του με τον Λόρκα. Δεν κάνει όμως κανένα σχόλιο για το έργο του νέου ισπανού ποιητή ή για τις ιδέες του Λόρκα σε σχέση με το ζήτημα της δημιουργικής λογοτεχνίας. Γράφει στον Πρεβελάκη: «Γνώρισα μερικούς νέους ποιητές. Ο [Federico García] Lorca είναι όλο νιότη και ζωή, άλλοι έχουν σοφία και τεχνική, μα *alientos cortos* [= μικρή πνοή]¹⁵.»

Ακριβώς την εποχή αυτή, όταν έχει ήδη αρχίσει να καλπάζει η κοινωνική και πολιτική αναταραχή στην Ισπανία, που θα καταλήξει στον εμφύλιο σπαραγμό του 1936-1939, και ο Καζαντζάκης βλέπει καθαρά στον ορίζοντα την απειλή επέλευσης ενός νέου παγκόσμιου πολέμου¹⁶, ο ποιητής της *Οδύσσειας* του 1938 αγω-

13. Ο Καζαντζάκης επισκέπτεται για πρώτη φορά την Ισπανία στα τέλη του καλοκαιριού του 1926 ως απεσταλμένος της αθηναϊκής εφημερίδας «Ελεύθερος Τύπος». Δημοσιεύει συνέντευξη με τον ισπανό δικτάτορα κατά την περίοδο 1923-1930, Μιγκουέλ Πρίμο ντε Ριβέρα (Miguel Primo de Rivera, Marqués de Estella, 1870-1930). Την επόμενη χρονιά, βλέπει το φως της δημοσιότητας, στην ίδια εφημερίδα (25.02.1927), η συνέντευξη που παραχώρησε στον Καζαντζάκη ο Μουσολίνι.

14. Ο Καζαντζάκης, μετά τη διαμονή του στο Gottesgab (Boží Dar της σημερινής Τσεχίας), φτάνει στο Παρίσι την 1η Ιουνίου 1932. «Δυστυχώς καμιά από τις προσπάθειές του να λύσει το βιοτικό πρόβλημα δεν καρποφόρησε στη Γαλλία. Τις προσπάθειές του θα τις συνεχίσει [ο Καζαντζάκης] στην Ισπανία [...]», σημειώνει ο Πρεβελάκης. Την εποχή εκείνη ο Πρεβελάκης βρίσκεται επίσης στο Παρίσι, όπου ολοκληρώνει τις σπουδές του. Βλ. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 327-328 (υποσ. 1).

15. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 339. Στις επιστολές που απευθύνει ο Καζαντζάκης από τη Μαδρίτη, κατά την ίδια περίοδο, στην Ελένη Σαμίου δεν υπάρχει καμιά αναφορά στη γνωριμία του με τον Λόρκα.

16. «Η στιγμή της Ισ[πανίας] είναι κρίσιμη· δεν ξέρω αν οι εφημ[ερίδες] οι ελλην[ικές] αναφέρουν τα όσα γίνονται εδώ [...]», γράφει ο Καζαντζάκης στις 21.01.1933 από τη Μαδρίτη στον Πρεβελάκη. Και στις 23.02.1933: «Εδώ κρύο, αγέρας,



νίζεται να βρει την οικονομική υποστήριξη που θα του επέτρεπε να παρατείνει τη διαμονή του στην Ισπανία. Ένας από τους κύριους στόχους του είναι να προχωρήσει στην τέταρτη γραφή της *Οδύσσειας*¹⁷. παράλληλα, να περιηγηθεί μαζί με την Ελένη Σαμίου (1903-2004), που την περίμενε να έρθει την άνοιξη του 1933 στη Μαδρίτη, τη χώρα της Ισπανίας¹⁸.

Τελικά, με τη μεσολαβητική παρέμβαση του Χιμένεθ (Juan Ramón Jiménez Mantecón, 1881-1958)¹⁹ και του φιλόλογου και ιστορικού Μενέντεθ Πιντάλ (Ramón Menéndez Pidal, 1869-1968), προέδρου κατά την περίοδο εκείνη της Βασιλικής Ισπανικής Ακαδημίας (Real Academia Española), εξασφαλίζει ο Καζαντζάκης στα τέλη του 1932 την οικονομική ενίσχυση της ισπανικής κυβέρνησης και θα παραμείνει στη Μαδρίτη έως τις 20 Μαρτίου 1933²⁰. Σε αντάλλαγμα για τη φιλοξενία που του προσφέρθηκε, αρχίζει να μεταφράζει σύγχρονη ισπανική ποίηση, με την προϋπόθεση να δημοσιεύσει τη μετάφραση σε λογοτεχνικό περιοδικό της Αθήνας, ώστε το ελληνικό αναγνωστικό κοινό να γνωρίσει τους νέους ισπανούς ποιητές. Στην επιστολή του της 21.01.1933 προς τον Πρεβελάκη υπογραμμίζει: «[...] μεταφράζω τα καλύτερα απ' όλους τους σύγχρονους ποιητές της [της Ισπανίας].» Για το θέμα αυτό γράφει στον Απόστολο Μελαχρινό, διευθυντή του περιοδικού *Ο Κύκλος*²¹.

χόνια. Πολιτική ανωμαλία, μπόμπες, χάος. Κι όλη η Ευρώπη το ίδιο. Μη θα 'χουμε νέο πόλεμο; Εδώ οι ειδήσεις είναι alarmantes [= ανησυχητικές] [...]»: *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 356 και 366 αντίστοιχα. Στις 13.03.1933 γράφει στην Ελένη Σαμίου από τη Μαδρίτη: «Ο πόλεμος ζυγώνει. Ποτέ ο κίντνος δεν ήταν μεγαλύτερος. Πρέπει κι αυτό να το 'χουμε στο νου μας, να διαλέξουμε πού να μας πιάσει η πόρα...»: Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης ο ασυμβίβαστος. Βιογραφία βασισμένη σε ανέκδοτα γράμματα και κείμενά του*, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 21983, 334. Η Ελλάδα θα ακολουθήσει επίσης τον δρόμο της πολιτικής και κοινωνικής ανωμαλίας μετά τις εκλογές της 5ης Μαρτίου 1933.

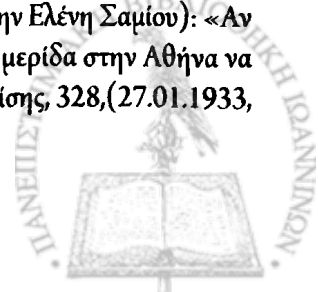
17. Μαδρίτη, 18.10.1932: «Το έργο [η *Οδύσσεια*], σίγουρα δεν πέτυχε [...]. Ίσως στην τέταρτη γραφή αδειάσω λίγο από τα σπλάχνα μου' ίσως στην πέμπτη.» (Μαδρίτη, 26.11.1932): «Η δ' γραφή της *Οδύσσειας* λάμπει στο νου μου, αρχίζει και με κυριεύει [...]» (Μαδρίτη, 21.01.1933): «Πόσο θα 'θελα να τελέψω την τέταρτη γραφή [της *Οδύσσειας*] στην Κρήτη, δε λέγεται.»: *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 332, 349, 354. Ας σημειωθεί ότι ο Καζαντζάκης είχε δωρίσει στον Πρεβελάκη την ιδιόγραφη *Οδύσσεια* με την τρίτη γραφή και δεν είχε, συνεπώς, στη Μαδρίτη κανένα αντίγραφο του κειμένου. Με την επιστροφή του στην Αίγινα, το 1933, χρησιμοποίησε τον χειρόγραφο αυτό τόμο, όπου έκανε προσθήκες και διορθώσεις (τέταρτη γραφή): *Αυτ.*, 325 και 371.

18. «Πίκρα πολλή που δεν μπόρεσα να φέρω εδώ την Ελένη», θα γράψει στην τελευταία επιστολή του από τη Μαδρίτη (15.03.1933) στον Πρεβελάκη, όταν αποφάσισε να εγκαταλείψει τη Μαδρίτη και να επιστρέψει στην Αίγινα: *Αυτ.*, 376.

19. Ο Καζαντζάκης και ο Πρεβελάκης σχεδίαζαν κιόλας από τον Οκτώβριο του 1932 να μεταφράσουν έργα του Χιμένεθ (Μαδρίτη, 19.10.1932): *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 336.

20. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 375, (Μαδρίτη, 15.03.1933). Στις 30.12.1932 γράφει ο Καζαντζάκης στην Ελένη Σαμίου από τη Σαραγόσα: «[...] Το υπουργείο Εξωτερικών της Ισπανίας μου δίνει 400 πεσ.[έτες] το μήνα, υπό τον όρο να γράψω άρθρα για την πνευματική κίνηση της σύγχρονης Ισπανίας... 400 πεσ.[έτες] δεν είναι βέβαια πολύ, μα φτάνει να ζήσουμε στη Μαδρίτη και να κάνουμε την άνοιξη το pèlerinage [= προσκύνημα] της Ισπανίας.» Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης*, ό.π., 321.

21. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 356, (Μαδρίτη, 21.01.1933), και 359, (Μαδρίτη, 06.02.1933), Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης*, ό.π., 327 ([Μαδρίτη], 10.01.1933, επιστολή στην Ελένη Σαμίου): «Αν δε βουλευτείτε στην Αγγλία, τότε έρχεστε εδώ. Ελπίζω να 'χω βουλευτεί. Όλα εξαρτούνται αν βρω εφημερίδα στην Αθήνα να δημοσιέψουν άρθρα μου για την Ισπανία. Έγραψα ήδη στο "Ελεύθερο Βήμα" και στον "Κύκλο".» Επίσης, 328, (27.01.1933,



Παράλληλα, με τη μεσολάβηση του Γεωργίου Βεντήρη²² απευθύνεται στο *Ελεύθερον Βήμα* του Δημητρίου Λαμπράκη (1888-1957) και γράφει στον Γεώργιο Αγγ. Βλάχο της *Καθημερινής*, προκειμένου να δεχθούν να δημοσιεύσουν σειρά άρθρων του για «το τι προόδους έκαμε η Δημοκρατία στη σημερινή *culturelle* Ισπ[ανία]», καθώς γράφει στις 21.01.1933 στον Παντελή Πρεβελάκη. Κύριος όρος ήταν ότι η δημοσίευση της σειράς αυτής των άρθρων στον ελληνικό Τύπο θα γινόταν χωρίς να εισπράξει ο Καζαντζάκης αμοιβή. Ο ίδιος, εξάλλου, όρος θα ίσχυε και για τη δημοσίευση της μεταφρασμένης σύγχρονης ισπανικής ποίησης από τον Καζαντζάκη σε αθηναϊκό λογοτεχνικό περιοδικό. Όπως αναφέρει στην παραπάνω επιστολή του προς τον Πρεβελάκη, «Για να μπορέσω να μείνω εδώ, είναι ανάγκη να τα πλασάρω [τα άρθρα μου] σε εφημ[ερίδες] στην Αθήνα (φυσικά χωρίς καμιάν αμοιβή, κι αν είναι δυνατό χωρίς τ' όνομά μου). [...] Επίσης έγραψα του [Απόστολου] Μελαχρινού αν θέλει να του παρουσιάσω όλους τους σύγχρονους ποιητές της Ισπ[ανίας], κάθε μήνα ένα με τους ίδιους όρους». Συνάμα, στις επιστολές του της 21ης Ιανουαρίου και της Φεβρουαρίου 1933 ζητάει επίμονα τη συνδρομή του Πρεβελάκη, ώστε να βρεθούν στην Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη και την Κρήτη εφημερίδες, οι οποίες θα δέχονταν να δημοσιεύσουν τη σειρά των άρθρων του για τη σύγχρονη πολιτιστική φυσιογνωμία της Ισπανίας χωρίς αμοιβή. Για το συγκεκριμένο θέμα, θα είχε ενδιαφέρον να εξακριβώσουμε αν πράγματι έγραψε ο Καζαντζάκης, όπως σκεφτόταν, στην εφημερίδα *Progrès* της Θεσσαλονίκης, ένα έντυπο που κυκλοφορούσε έως το τέλος της δεκαετίας του 1930 και συγκέντρωνε το εβραϊκό ενδιαφέρον (όχι με τη θρησκευτική έννοια αλλά από την άποψη ότι τα περιεχόμενά του αφορούσαν κυρίως τους εβραϊκής καταγωγής κατοίκους της Θεσσαλονίκης)²³.

Αποτέλεσμα των προσπαθειών του Καζαντζάκη ήταν ότι ο Γεώργιος Αγγ. Βλάχος δέχθηκε την πρόταση και δημοσίευσε στην *Καθημερινή* τη σειρά των άρθρων του με τον γενικό τίτλο «Ισπανία 1933», από τις 21 Μαΐου έως τις 4 Ιουνίου 1933²⁴. Η σειρά των άρθρων του Καζαντζάκη στην *Καθημερινή* του 1933 αποτέλεσε, όπως έχω αναφέρει παλαιότερα και όπως είναι άλλωστε γνωστόν, τον πυρήνα για την ανάπτυξη του πρώτου μέρους στο *Ταξιδεύοντας. Α'. Ισπανία* (1937)²⁵. Ας σημειωθεί, επομένως, ότι δεν αληθεύει και κακώς

επιστολή στην Ελένη Σαμίου): «[...] κρατώ σημειώσεις για τα άρθρα, που πρέπει να γράψω για την Ισπανία, διαβάζω και μεταφράζω τους σύγχρονους Ισπανούς ποιητές, έστειλα ήδη στον "Κύκλο" τον Jimenez και δέχεται μ' ενθουσιασμό να γράφω κάθε μήνα όσες σελίδες θέλω. Έτσι μέρος από τις υποχρεώσεις μου εχτελείται...».

22. Γεώργιος Βεντήρης (1890-1954), δημοσιογράφος και συγγραφέας, υποστηρικτής της πολιτικής του Ελευθερίου Βενιζέλου.

23. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., (06.02.1933) 359-360: «Έχω ανάγκη κι από μια εφημ[ερίδα] της Θεσσαλονίκης κι έγραψα σ' ένα φίλο να δούμε. Ίσως να γράψω απευθείας στην *Progrès* (υπάρχει ακόμα;), γιατί είναι οβραϊκή κι ενδιαφέρεται για την Ισπανία. Θα 'ταν καλό να 'χα κι από την Κρήτη ένα γράμμα, να λείει πως δέχεται μ' ευχαρίστηση να δημοσιέψει άρθρα μου για την Ισπ[ανία].»

24. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., (21.01.1933) 356, 358, και (06.02.1933) 359. Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης*, ό.π., (01.02.1933, επιστολή στην Ελένη Σαμίου) 329.

25. Ο Καζαντζάκης επισκέπτεται στις 16 Οκτωβρίου 1932 το Τολέδο (για δεύτερη φορά μετά το 1926). Σχεδόν όλο τον Δεκέμβριο του 1932, όταν ο Πρεβελάκης του τηλεγράφησε από το Ρέθυμνο για τον θάνατο του πατέρα του, ταξιδεύει σε πολλές πόλεις και περιοχές της Ισπανίας: «Γύρισα [...] 2.000 χιλιάμ[ετρα]», θα γράψει στον Πρεβελάκη: *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., (Μαδρίτη, 05.01.1933) 351.



επαναλαμβάνεται σε σχετικά δημοσιεύματα, πως ο Καζαντζάκης βρίσκεται το 1932/1933 στην Ισπανία ως απεσταλμένος της *Καθημερινής*.

Αλλά και άλλες εφημερίδες ανταποκριθήκαν στο αίτημά του και προσφέρθηκαν να δημοσιεύσουν άρθρα του για την Ισπανία. Στις 23 Φεβρουαρίου 1933, ο Καζαντζάκης πληροφορεί τον Πρεβελάκη: «Τα άρθρα τοποθετήθηκαν· εφτά εφημερίδες (Καβάλα, Θεσσαλονίκη, Αθήνα, Αλεξάντρ[ει]α) γράφουν πως δέχονται ευχαρίστως. Τώρα, να δούμε αν θα τα γράψω...»²⁶.

Επιπλέον, στο πλαίσιο της φιλοξενίας που παρέχει η κυβέρνηση της Μαδρίτης στον Καζαντζάκη, πραγματοποιείται η ανθολόγηση ένδεκα ισπανών ποιητών και η απόδοση των ποιημάτων τους από τον Καζαντζάκη στα Ελληνικά. Στην επιλογή αυτή θα περιλάβει ο Καζαντζάκης και ποίηση του Λόρκα. Στις 6 Φεβρουαρίου 1933 γράφει στον Πρεβελάκη: «Όλες αυτές τις μέρες μεταφράζω σύγχρονη λυρική ποίηση της Ισπ[ανίας] [...] Μ' ενδιαφέρει η λυρική ποίηση της σημερινής Ισπ[ανίας] κι ίσως με ωφελήσει στη δουλειά μου. Μεταφράζοντας μπαίνω στις διάφορες λυρικές ψυχές, που είναι στενές και λιγόπνοες μα έχουν λιγόλογη ευαισθησία, κι αυτό μου αρέσει.»²⁷.

Ανάμεσα στους ισπανούς ποιητές που θα πρωτοπαρουσιάσει ο Καζαντζάκης στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό το 1933-1934 συγκαταλέγονται και οι προεξάρχοντες της ομάδας του 1927, γνωστής ως Γενιάς του 1927²⁸. Με τον γενικό τίτλο «Σύγχρονη ισπανική λυρική ποίηση» η δημοσίευση πραγματοποιήθηκε στον

26. Αυτ., 365.

27. Αυτ., 359-360.

28. Όπως παρατηρεί ο Oscar Ballester Pérez, «El grupo del 27», ISBN: 84-9714-055-9: πρώτη αναφορά στη Γενιά ή Ομάδα του 1927 απαντά στο τεύχος 23-24 του μηνιαίου περιοδικού *Intentions* (Παρίσι) την άνοιξη του 1924. Το ειδικό αυτό τεύχος είναι αφιερωμένο στη «Νέα ισπανική λογοτεχνία» («La jeune littérature espagnole»). Εδώ δεν γίνεται, βέβαια, λόγος για Γενιά ή Ομάδα του 1927 αλλά για «νέα λογοτεχνία» και για «νέα γενιά». Σε μετάφραση στα Γαλλικά, παρουσιάζεται ποίηση δεκατριών ισπανών ποιητών, από τους οποίους οι περισσότεροι γνωστοί σήμερα είναι οι Dámaso Alonso, José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca και Pedro Salinas. Παραθέτω δύο αποσπάσματα, το πρώτο από την «Εισαγωγή» του Antonio Marichalar (1893-1973), μέλους της Γενιάς του 1927, και το δεύτερο από το κείμενο με τίτλο «Κόκκινο Κίτρινο Κόκκινο» του κορυφαίου γάλλου λογοτεχνικού κριτικού και επιμελητή του τεύχους Valery Larbaud (1881-1957):

Antonio Marichalar, «Introduction», *Intentions* 23-24 (Απρίλιος-Μάιος 1924) 8: «Mais le rideau se lève. Attention! Et voici dans la salle un seul spectateur: le lecteur français, et sur la scène un spectacle nouveau: la jeune littérature espagnole, représentée (heureuse coïncidence!) par des jeunes gens – des poètes pour la plupart.”

Valery Larbaud, «Rouge Jaune Rouge», *Intentions* 23-24 (Απρίλιος-Μάιος 1924) 6-7: «Maintenant, derrière ceux-là nos aînés et nos contemporains, nous découvrons une génération nouvelle: hommes pour qui l'Espagne de 1898 est entrée dans les manuels d'histoire, pour qui notre passé prés-natal, notre chère et poétique "époque isabéline" est le vrai "temps de Mari-Castaña"; hommes moins vieux en Espagne que nous-même, et dont plusieurs n'ont vu ni les gants verts des chasseurs à pied ni le lait apporté à la Puerta del Sol, le dimanche matine, par une belle campagnarde montée sur une mule. Hommes qui nous expliqueront l'Espagne nouvelle.”

Ενδιαφέρον είναι ότι, μια δεκαετία αργότερα, ακριβώς το ανάλογο, αλλά για διαφορετικούς λόγους και αλλότριες σκοπιμότητες, συμβαίνει στην Ελλάδα με τη λεγόμενη Γενιά του 30: στην αρχή της δεκαετίας του 1930 οι ίδιοι οι εκπρόσωποί της (Γιώργος Θεοτοκάς, 1934) μιλούν για «νέα λογοτεχνία», ενώ ο όρος «Γενιά του 30» καθιερώνεται αργότερα, με κριτήρια πολιτικά, συνέπεια και αυτό του ελληνικού εμφύλιου πολέμου: βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1993, 278-281. Της ίδιας, «Η γενιά του '30 στο περιοδικό



τρίτο τόμο (1933-1934) του περιοδικού *Ο Κύκλος*²⁹. Εδώ, σε κάθε ανθολογούμενο ποιητή προτάσσεται κατατοπιστικό σημείωμα για τον αναγνώστη³⁰. Προσθέτω ότι η παρουσίαση στον *Κύκλο* ακολουθεί ακριβώς τη μέθοδο που συναντούμε στην πρώτη παρουσίαση ποιητών της Γενιάς του 1927 στη Γαλλία από το περιοδικό *Intentions* (23-24, Απρίλιος-Μάιος 1924). Η μόνη διαφορά είναι ότι εκεί οι μεταφραστές ήταν επτά.

Ιδέα», *Ο περιοδικός τύπος στον μεσοπόλεμο*. Επιστημονικό Συμπόσιο, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, 127-134. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, *Δικτατορία, Πόλεμος και Γεωγραφία 1936-1944*, (εμπλουτισμένη έκδοση) Εστίας, Αθήνα 2004, XXV-XXVI και Παράρτημα, αρ. 1α.

Ας σημειωθεί ότι δύο από τους εκπροσώπους της Γενιάς του 1927, ο Rafael Alberti και ο Gerardo Diego, για τους οποίους θα γίνει εκτενέστερα λόγος παρακάτω, φτάνουν στην ακμή τους πολύ νωρίς, το 1925: τη χρονιά εκείνη απονέμεται το Εθνικό Βραβείο Λογοτεχνίας στον Gerardo Diego για τη συλλογή του *Versos humanos* και στον Rafael Alberti για τη συλλογή του *Marinero en tierra* (βλ. εδώ και την υποσ. 46).

29. Αναλυτικά για το θέμα της συνεργασίας του Νίκου Καζαντζάκη με τον Απόστολο Μελαχρινό και για τη δημοσίευση στον *Κύκλο* της «Σύγχρονης ισπανικής λυρικής ποίησης» σε απόδοση του Νίκου Καζαντζάκη, βλ. Μαρία Μικέ, *Το λογοτεχνικό περιοδικό Ο Κύκλος (1931-1939, 1945-1947)*, [διδακτορική διατριβή δημοσιευμένη σε ηλεκτρονική μορφή, βλ. ιστοσελίδα Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης], Θεσσαλονίκη 1988, 257-263 [για τις υποσημειώσεις βλ. τις σ. 289-290]. Για τις μεταφράσεις ποιημάτων του Λόρκα στα Ελληνικά βλ. Teresa López Villalba, "Federico García Lorca, poeta en Grecia", *Erytheia* 13(1992) 203-216.

30. (α) *Ο Κύκλος*, Χρόνος II, Τόμος τρίτος (1933-1934): Juan Ramón Jiménez Mantecón, 1881-1958 (Απρίλης 1933) 41-57. Antonio Machado, 1875-1939 (Μάης 1933) 98-105. Miguel de Unamuno y Jugo, 1864-1936, και Pedro Salinas Serrano, 1891-1951 (Ιούνης 1933) 142-156. José Moreno Villa, 1887-1955, Federico García Lorca, 1898-1936, Rafael Alberti Merello, 1902-1999, και Vicente Aleixandre, 1898-1984 (Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1933) 233-260. (Η απόδοση ποίησης του Λόρκα, με τίτλο «Μετάφραση μερικών τραγουδιών του Federico [sic] García Lorca», στις σ. 237-244.) Manuel Altolaguirre Bolín, 1905-1959, Concepción Méndez Cuesta, 1898-1986, και Ernestina de Champourcín Morán de Loredó, 1905-1999 (11-12, 1934, 409-428). Βλ. και Κατσίμπαλης, *Βιβλιογραφία Ν. Καζαντζάκη*, ό.π., λήμμα 183.

(β) Τα ποιήματα του Λόρκα σε απόδοση του Καζαντζάκη στον *Κύκλο* του 1933 είναι οκτώ: 1. "Desposorio" (χωρίς τίτλο στον *Κύκλο*, σ. 238) από τη συλλογή *Canciones* (1921-1924), Litoral, Μάλαγα 1927· β' έκδοση: *Revista de Occidente*. 2. «Las seis cuerdas» (χωρίς τίτλο στον *Κύκλο*, σ. 238) από τη συλλογή *Poema del cante jondo* (1921), Ediciones Ulises, Μαδρίτη 1931. 3. "Veleta" («Ανεμοδούρα», στον *Κύκλο*, σ. 238-240) από τη συλλογή *Libro de poemas*, León Sanchez Cuesta, Μαδρίτη 1921. 4. "Ciudad sin sueño. (Nocturno del Brooklyn Bridge.)" («Ανύπνοτη πολιτεία», στον *Κύκλο*, σ. 240-242) από την ανέκδοτη έως το 1940 συλλογή *Poeta en Nueva York* (1940). 5. "Canción de jinete" (χωρίς τίτλο στον *Κύκλο*, σ. 242) από τη συλλογή *Canciones*. 6. "Romance de la luna, luna" (χωρίς τίτλο στον *Κύκλο*, σ. 242) από τη συλλογή *Romancero gitano* (1924-1927), α' έκδοση: *Revista de Occidente* 1928· β' έκδοση: *Revista de Occidente* 1929. 7. "La monja gitana. A José Moreno Villa" («Η καλόγρια τσιγγάνα», στον *Κύκλο*, σ. 243) από τη συλλογή *Romancero gitano*. 8. "San Gabriel. A D. Agustín Viñuales" («Εβραγγελισμός», στον *Κύκλο*, σ. 244) από τη συλλογή *Romancero gitano*.

(γ) Για το ζήτημα σχετικά με το ποίημα "Ciudad sin sueño" («Ανύπνοτη πολιτεία») βλ. την απάντησή μου στις παραγράφους που ακολουθούν.

(δ) Προηγείται η δημοσίευση στον *Κύκλο*, (Χρόνος I, Τόμος δεύτερος, 1932, 193-196) της "Oración a Rusia" («Δέηση στη Ρουσία») του Μπεναβέντε (Jacinto Benavente y Martínez, 1866-1954), σε απόδοση που δούλεψε ο Καζαντζάκης τον Οκτώβριο του 1932 στη Μαδρίτη: *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 328-329. Το Βασιλικό Θέατρο ανέβασε το 1939 την κωμωδία του Μπεναβέντε, *Τα δημιουργημένα συμφέροντα* (*Los intereses creados*), σε μετάφραση του Παντελή Πρεβελάκη.



Οι αναφορές, λοιπόν, στο όραμα του Λόρκα για την ποίηση, και ακόμα πιο συγκεκριμένα οι απόψεις του Λόρκα για το μέλλον της ισπανικής ποίησης και Τέχνης σε σχέση με την ενδογενή παράδοση της Ισπανίας (οι απόψεις, δηλαδή, του ποιητή που περιλαμβάνονται στο ενημερωτικό σημείωμα του τεύχους 3.6-7, Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1933, σ. 237, του *Κύκλου*), συμπληρώνονται και η παρουσίασή τους ολοκληρώνεται από τον Καζαντζάκη με το δημοσίευσμά του στην *Καθημερινή* της 11ης Ιανουαρίου 1937. Σε συνάρτηση, επιπλέον, με τα δραματικά ιστορικά γεγονότα του ισπανικού εμφύλιου πολέμου, η δημοσίευση απόψεων του Λόρκα για την (ισπανική) ποίηση στην *Καθημερινή* του 1937 παίρνει διαχρονική διάσταση.

Από το άρθρο αυτό προκύπτει ότι ο Καζαντζάκης πρωτογνωρίζει το 1932 τον Λόρκα ως σκηνοθέτη και επικεφαλής του φοιτητικού θεατρικού ομίλου *La Barraca*, που ιδρύεται στη Μαδρίτη και δραστηριοποιείται στην αρχή του 1932 με τη βοήθεια του διακεκριμένου σοσιαλιστή πολιτικού και υπουργού Δικαιοσύνης στην προσωρινή κυβέρνηση του 1931, φίλου του Λόρκα, Fernando de los Ríos Urruti (1879-1949). Με τη δημιουργία του θεατρικού αυτού ομίλου είχε γίνει τη στιγμή εκείνη πραγματικότητα ένα όνειρο του Λόρκα, διότι ο όμιλος είχε την υποστήριξη της κυβέρνησης της Δεύτερης Ισπανικής Δημοκρατίας (*Segunda República Española*), προκειμένου να περιοδεύει και να δίνει υπαίθριες παραστάσεις ισπανικών κλασικών έργων στις επαρχιακές πόλεις και στα χωριά της Ισπανίας για μορφωτικούς λόγους. Την εποχή ακριβώς αυτή ο Λόρκα θα γράψει τα σημαντικότερα θεατρικά έργα του, που συνδέονται κοινωνικά και αισθητικά με τη συλλογή του 1928 *Romancero gitano*, και θα τα παρουσιάσει ο όμιλος *La Barraca*: δηλαδή την τριλογία, γνωστή ως «δραματική τριλογία της ισπανικής χώρας», (*trilogía dramática de la tierra española*), που αποτελείται από τα έργα *Bodas de sangre* (*Ματωμένος γάμος*) (1933), *Yerma* (*Γέρμα*) (1934) και ένα τρίτο έργο, με τον τίτλο *La destrucción de Sodoma / Drama de las hijas de Loth* (*Η καταστροφή των Σοδόμων / Δράμα για τις κόρες του Λότ*), το οποίο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ³¹. Στη σειρά αυτή των θεατρικών έργων του Λόρκα πρέπει να αναφερθεί και το δράμα *La casa de Bernarda Alba* (*Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*) (1936), για το οποίο ο Λόρκα επέλεξε τον αναλυτικότερο υπότιτλο: *Drama de mujeres en los pueblos de España* (*Δράμα για τις γυναίκες των χωριών της Ισπανίας*).

Και δύο τελευταίες παρατηρήσεις. Πρώτη παρατήρηση: με αφετηρία το κείμενο της 11ης Ιανουαρίου 1937 στην *Καθημερινή* πρέπει να δεχθούμε ότι από τη γνωριμία του Καζαντζάκη με τον Λόρκα το φθινόπωρο του 1932 στη Μαδρίτη και από τη συζήτηση που είχαν τότε οι δύο συγγραφείς για την ποίηση και την Τέχνη (εφόσον η περιγραφή στο κείμενο της *Καθημερινής* παραπέμπει με ακρίβεια στο συγκεκριμένο γεγονός της συνάντησης), έχει προκύψει ένα μέρος από τις πληροφορίες για τον Λόρκα, που παρατίθενται στο άρθρο της *Καθημερινής*. Εδώ, όμως, πρέπει να ξεκαθαρίσουμε προηγουμένως το ακόλουθο, έως σήμερα ανεξακρίβωτο γεγονός:

31. Για το περίπλοκο αυτό ζήτημα δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των ειδικών. Σχετικά με τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί βλ. Federico Garsía Lorca, *Yerma*, [έκδ. Mario Hernández Sánchez], Alianza Editorial, Μαδρίτη 2019, 157, και κυρίως Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, [έκδ. Mario Hernández Sánchez], Alianza Editorial, Μαδρίτη 2019, 25-30]. Ευχαριστώ τη συνάδελφο Sarah Ekdawi (Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης) για την επισήμανση, όπως και τον καθηγητή Christopher Mauer (Department of Romance Studies, Boston University) για την πληροφορία και τη βιβλιογραφική παραπομπή.



Στη σελίδα 237, τεύχος 3.6-7, Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1933, του Κύκλου δημοσιεύεται ένα ανυπόγραφο κατατοπιστικό σημείωμα, το οποίο απευθύνεται στον αναγνώστη και τον εισάγει στη μετάφραση των ποιημάτων του Λόρκα από τον Καζαντζάκη, η οποία ακολουθεί στις επόμενες σελίδες του τεύχους. Η δεύτερη, τρίτη και τέταρτη (τελευταία) παράγραφος του ανυπόγραφου σημειώματος περιλαμβάνουν πληροφορίες, σε πρώτο πρόσωπο, για την ποιητική του Λόρκα, και παρατίθενται εντός εισαγωγικών, εν είδει συνέντευξης με τον Λόρκα.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι η δεύτερη, τρίτη και τέταρτη παράγραφος του ανυπόγραφου σημειώματος στη σελίδα 237 του Κύκλου είναι πιστή, κατά λέξη, και πλήρης μετάφραση του ισπανικού κειμένου "Poetica", το οποίο αναφέρεται στην ποιητική του Λόρκα, φέρει την υπογραφή του Λόρκα (τα αρχικά του ονόματός του: F. G. L.) και εμφανίστηκε στην πρώτη έκδοση της απαιτητικής και έξοχης ανθολογίας για την ισπανική ποίηση της περιόδου 1915-1931, *Poesía española. Antología 1915-1931*. Η ανθολογία κυκλοφόρησε στη Μαδρίτη το 1932. Συντάκτης της ανθολογίας είναι ο Gerardo Diego (1896-1987), ποιητής, μέλος της Ομάδας (Γενιάς) του 1927 και ιδρυτής τον Δεκέμβριο του 1927 του λογοτεχνικού περιοδικού με τίτλο *Carmen* και υπότιτλο "revista chica de poesía española" («μικρό περιοδικό ισπανικής ποίησης»), ένα περιοδικό που κατέχει ιδιαίτερη ιστορική θέση στην εξέλιξη της ισπανικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα. Το περιοδικό *Carmen* συνοδευόταν από το περιοδικό *Lola*, που έφερε τον υπότιτλο "amiga y suplemento" («φιλή και συμπλήρωμα») (εννοείται του *Carmen*)³².

Η κατά λέξη μεταφορά του ισπανικού κειμένου "Poetica", με την υπογραφή του Λόρκα, από την ανθολογία του Gerardo Diego στα Ελληνικά ανήκει, χωρίς καμιά αμφιβολία, στον Καζαντζάκη. Η ένδειξη, εξάλλου, που βρίσκεται εντός παρενθέσεων κάτω από τον τίτλο "Poetica" στο ισπανικό κείμενο του Λόρκα: "De viva voz a G. D." («Από φωνής στον G.[erardo] D.[iego]»), δηλαδή από άμεση/ζωντανή συνομιλία με τον Gerardo Diego), πιστοποιεί ότι το κείμενο που ακολουθεί σε πρώτο πρόσωπο και τίθεται εντός εισαγωγικών στην ανθολογία του Diego, προέρχεται από συζήτηση με τον Λόρκα και το υπογράφει ο Λόρκα³³. Επομένως,

32. Manuel Ruiz-Funes Fernández, "Carmen' y 'Lola', las revistas de Gerardo Diego", *Monteagudo* 7 (2002) 87-100. Το τεύχος του περιοδικού είναι αφιέρωμα στα ισπανικά λογοτεχνικά περιοδικά και στην ισπανική λογοτεχνία του 20ού αιώνα.

33. Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*. Unamuno. M. Machado. A. Machado. Juan Ramón Jiménez. Moreno Villa. Salinas. Guillén. Dámaso Alonso. Diego. García Lorca. Alberti. Villalón. Prados. Cernuda. Altolaguirre. Aleixandre. Larrea. Selección de sus obras publicadas e inéditas por Gerardo Diego, Editorial Signo, Μαδρίτη 1932. Η ανθολογία προβάλλει τους νέους ποιητές της Γενιάς του 1927. Περιλαμβάνει ποιήματά τους από τις δημοσιευμένες έως το 1931 ποιητικές συλλογές τους αλλά και αδημοσίευτα, έως το 1931, ποιήματά τους. Επίσης, στον «Πρόλογο» ("Prologo") της ανθολογίας (σ. 7-13) ο Diego καταχωρίζει τα κυριότερα ισπανικά λογοτεχνικά περιοδικά της περιόδου που καλύπτει η ανθολογία, όπως και τα περιοδικά με τα οποία συνεργάστηκαν οι ανθολογούμενοι (σ. 12-13). Στο τμήμα που αφορά κάθε ποιητή της ανθολογίας προτάσσονται: φωτογραφία του ποιητή (στην περίπτωση του Λόρκα μαζί με τον Αλμπέρτι), βιογραφικό σημείωμα ("Vida"), κείμενο για την ποιητική ("Poetica") του ανθολογούμενου, που υπογράφεται από τον ίδιο τον ποιητή, κατάλογος με τα έργα ("Obras"), με πλήρη βιβλιογραφικά στοιχεία για το σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής του ανθολογούμενου (πρόζα, ποίηση, θέατρο, δοκίμιο) και με αναφορά στις πρώτες ή εξαντλημένες εκδόσεις, σε υπό εκτύπωση εκδόσεις ή επανεκδόσεις. Ακολουθεί η επιλογή των ποιημάτων του ανθολογούμενου και στο τέλος σημειώνεται από ποια συλλογή προέρχεται κάθε ποίημα ή αν το ποίημα προέρχεται από ανέκδοτη συλλογή. Όπως αναφέρει ο Diego στον «Πρόλογο» (σ. 7), τα κριτήρια για τη σύνταξη της ανθολογίας ήταν τρία: χρονικά, γλωσσικά και γεωγραφικά. Χρονικά όρια της ανθολογίας αποτέλεσαν τα έτη 1915-1931. Από γλωσσική άποψη η ανθολογία περιλαμβάνει ποίηση στα Ισπανικά (Καστιλιάνικα). Γεωγραφικά, ο ανθολογούμενος ποιητής έπρεπε να έχει γεννηθεί στην Ισπανία. Ο Gerardo Diego είναι ο ένατος ποιητής που περιλαμβάνει η ανθολογία του 1932.

όσον αφορά το κατατοπιστικό σημείωμα με αποδέκτη τον αναγνώστη στη σελίδα 237 του Κύκλου, ο Καζαντζάκης αποσιωπά την ισπανική πηγή του, δηλαδή την έκδοση της *Ανθολογίας* (1932) του Gerardo Diego, από όπου δανείζεται το ενυπόγραφο κείμενο του Λόρκα (μολονότι, στην πρώτη παράγραφο της μετάφρασης στον Κύκλο από το πρωτότυπο κείμενο του Λόρκα, παρεμβάλλεται η αόριστη επεξήγηση: «λέει ο ίδιος [ο Λόρκα] όταν τον ρώτηξαν για την ποιητική του»). Επίσης, παραλείπεται στο τέλος του κατατοπιστικού σημειώματος στον Κύκλο η υπογραφή (τα αρχικά) του Λόρκα.

Παραθέτω εν συνεχεία το κείμενο του Λόρκα από την ανθολογία του Gerardo Diego (σ. 298) και παραπλεύρως το κείμενο της μετάφρασης από τον Καζαντζάκη, όπως δημοσιεύτηκε στη σελίδα 237 του Κύκλου (1933), χωρίς καμιά επέμβαση στην ορθογραφία και τη στίξη (οι τυπογραφικές παραδρομές σημειώνονται). Η λέξη "nada" υπογραμμίζεται στο πρωτότυπο κείμενο από τη συλλογή του Diego, όπως αντίστοιχα η λέξη «τίποτα» στη μετάφραση του Καζαντζάκη στον Κύκλο:

POETICA

(DE VIVA VOZA G. D.)

«Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía?
¿Qué te voy a decir de esas nubes, de ese cielo?
Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más.
Comprenderás que un poeta no puede decir
nada de la Poesía. Eso déjasele a los críticos y
profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta
sabemos lo que es la Poesía.

Aquí está: mira. Yo tengo el fuego en mis
manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfecta-
mente, pero no puedo hablar de él sin literatura.
Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar
de ellas si no cambiara de opinión cada cinco
minutos. No sé. Puede que algún día me guste la
poesía mala muchísimo, como me gusta (como
nos gusta) hoy la música mala con locura. Que-
maré el Partenón por la noche, para empezar a

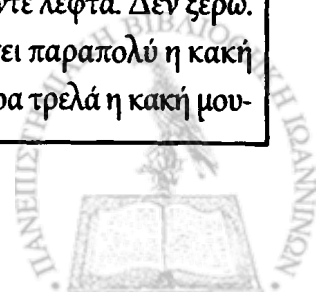
VI

FREDERICO [sic] GARCIA LORCA

Γεν[ν]ήθηκε κοντά στη Γρανάδα στο 1898.
Σπούδασε νομικά, ρίχτηκε μ[ε] αγάπη στη ζωγραφική
(στο 1927 εξέθηκε τα έργα του στη Βαρκελόνα) και
στη μουσική· αντέγραψε κι αρμόνισε τραγούδια
δημοτικά και μεσαιωνικές romances. Ταξίδεψε στη
Γαλλία, Αγγλία και στη Β. Αμερική, όπου έκαμε ομιλίες
για τη μουσική, την ποίηση και τη λαογραφία.

«Τι να πω για την Ποίηση;» λέει ο ίδιος όταν τον
ρώτηξαν για την ποιητική του. «Τι να πω για τα
σύννεφα αφτά, για τον ουρανόν αφτόν; Να τα
κοιτάζω, να τα κοιτάζω, να τα κοιτάζω και τίποτα
άλλο. Ένας ποιητής δεν μπορεί να πει τίποτα για
την ποίηση. Οι ανάλυτες κ' οι κριτικές είναι για
τους κριτικούς και τους δασκάλους. Μήτε εσύ,
μήτε εγώ, μήτε κανένας ποιητής ξέρει τι είναι η
ποίηση.

»Να, κοιτάξε. Κρατώ τη φωτιά στο χέρι μου.
Δουλέβω τέλεια μαζί της, μα δεν μπορώ να μιλήσω
γι' αφτή, χωρίς να κάνω φιλολογία. Καταλαβαίνω
όλες τις ποιητικές. Θα μπορούσα να μιλήσω γι' αφτές,
αν δεν άλλαζα γνώμη κάθε πέντε λεφτά. Δεν ξέρω.
Μπορεί μια μέρα να μου αρέσει παραπολύ η κακή
ποίηση (όπως μας αρέσει σήμερα τρελά η κακή μου-



levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca.

En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.»

F. G. L.

σική). Θα 'καιγα τον Παρθενώνα τη νύχτα, για ν' αρχίξω να τον ξαναχτίξω το πρωί και να μην τον τελέψω ποτέ.

»Στις ομιλίες μου μίλησα συχνά για την ποίηση, όμως για ένα πράμα δεν μπορώ ποτέ να μιλήσω: για την ποίησή μου. Όχι γιατί δημιουργώ ασυνείδητα. Το εναντίον. Αν είναι αλήθεια πως είμαι ποιητής από θεία χάρη —ή από δαιμονική— είμαι συνάμα κι από χάρη της τεχνικής κι από την προσπάθεια να νοιώσω τι είναι το ποίημα.»

Επίσης, το παραπάνω γεγονός πιστοποιεί ότι ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε το 1932 την ανθολογία του Diego, από όπου μάλιστα πήρε τα πρώτα έξι ποιήματα του Λόρκα και τα δημοσίευσε σε μετάφρασή του στον Κύκλο³⁴. Ωστόσο, τα δύο τελευταία από αυτά, "La monja gitana" («Η καλόγρια τσιγγάνα») και "San Gabriel" («Εβραγγελισμός»), δεν περιλαμβάνονται στην ανθολογία του Diego. Προφανώς, ο Καζαντζάκης τα επέλεξε από την ευρύτερα γνωστή κατά το 1932 συλλογή *Romancero gitano* ή δέχθηκε υπόδειξη του ίδιου του Λόρκα (ή του Χιμένεθ)³⁵.

Αργότερα, το 1937, ο Καζαντζάκης θα χρησιμοποιήσει στο άρθρο του για την εκτέλεση του Λόρκα το ίδιο ενημερωτικό κείμενο από την ανθολογία του Diego (το οποίο είχε ήδη μεταφέρει σιωπηρά στον Κύκλο του 1933). Εντούτοις, το συμπαγές κείμενο με τις δηλώσεις και τις απόψεις του Λόρκα για την ποίηση, σε πρώτο πρόσωπο εντός εισαγωγικών, από την ανθολογία του Diego, σε πιστή μετάφραση του Καζαντζάκη στον

34. Βλ. την υποσ. 30. Ανάλογος έλεγχος πρέπει να γίνει και για τα ποιήματα των άλλων ισπανών ποιητών που μεταφράζει ο Καζαντζάκης στον Κύκλο το 1933/1934. Αυτό όμως ξεπερνάει τα όρια της παρούσας μελέτης. Εξαιρώ την περίπτωση του Ραφαέλ Αλμπέρτι, επειδή εμπήττει στο θέμα μου: βλ. παρακάτω την υποσ. 46. Η σύγκριση, πάντως, ανάμεσα στην «Ποιητική» και στα βιογραφικά στοιχεία των ποιητών που δημοσιεύει ο Καζαντζάκης στον Κύκλο, και στην «Ποιητική» και στα βιογραφικά στοιχεία ("Poetica" και "Vida") των ίδιων ποιητών, όπως αυτά παρατίθενται υπογεγραμμένα (με τα αρχικά τους) στην έκδοση του 1932 της ανθολογίας του Diego, δείχνει ότι ο Καζαντζάκης πήρε κατευθείαν από την ανθολογία του Diego τα κείμενα αυτά και τα μετέφρασε πιστά στα Ελληνικά. Σε τρεις περιπτώσεις είτε παραλείπει μια παράγραφο και κάποιες λέξεις είτε αλλάζει τη σειρά των παραγράφων (Πέδρο Σαλίνας, Χοσέ Μορένο Βίλια, Βιθέντε Αλεϊξάνδρε). Εξάλλου, ο Καζαντζάκης δεν παραθέτει την ποιητική του Ραφαέλ Αλμπέρτι στον Κύκλο· ο λόγος είναι, πιθανότατα, η πολιτική δραστηριότητα που αναπτύσσει ο Αλμπέρτι την εποχή εκείνη, και το περιεχόμενο της ποιητικής του στην ανθολογία του Diego. Ωστόσο σχολιάζει: «Ο Αλμπέρτι θεωρείται ο καλύτερος ποιητής από τη νέα λυρική γενεά της Ισπανίας» [*Ο Κύκλος* 3.6-7 (1933) 245]. Για την Κονθελθιόν Μένδεθ Κουέστα και την Ερνεστίνια ντε Τσαμπουρθίν, που περιλαμβάνονται στη «Σύγχρονη ισπανική λυρική ποίηση» του Κύκλου, ο Καζαντζάκης δεν δίνει πληροφορίες για τη ζωή και την ποιητική τους, επειδή και οι δύο ποιήτριες δεν ανθολογούνται στην έκδοση του 1932 της ανθολογίας του Diego. Συνεπώς, η δήλωση του Καζαντζάκη, ότι «Μερικές από τις αισθητικές αφτές ομολογίες των ποιητών γράφτηκαν αποκλειστικά για τον 'Κύκλο'», δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Βλ. «Σύγχρονη ισπανική λυρική ποίηση. I», *Ο Κύκλος* 3.2 (1933) 41-43 (=42).

35. Σημειώνω επίσης ότι το δεύτερο ποίημα στον Κύκλο του 1933, "Las seis cuerdas" (χωρίς τίτλο στην απόδοση του Καζαντζάκη), είναι μόνο το μέρος III ενός μεγαλύτερου ποιήματος με τίτλο "Gráfico de la Petenera".



Κύκλο του 1933, θα εμφανιστεί στην *Καθημερινή* του 1937 ως συνομιλία που είχε προσωπικά ο Καζαντζάκης με τον Λόρκα. Βέβαια, στο κείμενο της *Καθημερινής* υπάρχουν και ορισμένα σημεία, τα οποία είτε προέρχονται, καθώς ήδη ανέφερα, από τη γνωριμία του Καζαντζάκη, στα τέλη Οκτωβρίου του 1932, με τον Λόρκα είτε ερμηνεύουν απόψεις του Λόρκα και τις προβάλλουν, τονίζοντας την επικαιρότητά τους και το ενδιαφέρον που θα είχαν για την ελληνική (λογοτεχνική) πραγματικότητα του 1937.

Κοντολογίς, το άρθρο για την εκτέλεση του Λόρκα στην *Καθημερινή* του 1937 είναι αξιομνημόνευτο και από την άποψη ότι ο Καζαντζάκης δεν καταφεύγει στην αναζήτηση και ανεύρεση προτύπων από το παρελθόν (τύπου Περικλή Γιαννόπουλου ή Στρατηγού Μακρυγιάννη), για να τα προβάλλει προς επίρρωση του παρόντος, αλλά αντλεί θέσεις από ένα σύγχρονο (ευρωπαϊκό) πρότυπο, τουλάχιστον για τα λογοτεχνικά πράγματα, τον Λόρκα, για να δείξει τη σημασία που έχουν οι θέσεις αυτές τόσο για το παρόν όσο και, προπάντων, για τη διαμόρφωση του μέλλοντος. Εν κατακλείδι και ως προς το τελευταίο αυτό σημείο, δεν αποτελεί διόλου τυχαία σύμπτωση η σχέση ανάμεσα στην έλξη που άσκησε στον Καζαντζάκη το ποιητικό έργο του Luis de Góngora (1561-1627) και στη βαθιά εκτίμηση με την οποία περιέβαλε το έργο του Góngora σύσσωμη η Γενιά του 1927. Από τη Μαδρίτη, στις 20 Νοεμβρίου 1932, είχε φροντίσει ο Καζαντζάκης να στείλει στον Πρεβελάκη τα ποιήματα του Góngora, προτρέποντάς τον, έντεκα μήνες αργότερα, να μεταφράσει κάποιο από αυτά για τον Κύκλο³⁶.

Δεύτερη παρατήρηση: όπως είδαμε παραπάνω (υποσ. 30), ο Καζαντζάκης δημοσιεύει στον Κύκλο του 1933 και το ποίημα "Ciudad sin sueño" του Λόρκα, το τέταρτο στη σειρά, με τίτλο «Ανύπνοτη πολιτεία». Το ποίημα προέρχεται από τη συλλογή *Poeta en Nueva York* (Ποιητής στη Νέα Υόρκη). Ο Λόρκα, μετά τις επισκέψεις του στη Γαλλία και τη Μεγάλη Βρετανία, εγκαθίσταται τον Ιούνιο του 1929 στη Νέα Υόρκη και εγγράφεται στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια. Είναι η περίοδος της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης του 1929. Απογοητευμένος από την ατμόσφαιρα της αμερικανικής μητρόπολης καταφεύγει τον Μάρτιο του επόμενου έτους στην Κούβα, όπου παραμένει τρεις μήνες. Καρπός των εμπειριών της περιόδου αυτής είναι τα ποιήματα που θα αποτελέσουν τη συλλογή *Poeta en Nueva York*.

Καθώς είναι γνωστόν, ο Λόρκα, λίγες εβδομάδες πριν από το τραγικό τέλος του, είχε αφήσει τα δακτυλόγραφα και τα χειρόγραφα της συλλογής στον φίλο του δοκιμιογράφο, ποιητή και (θεατρικό) συγγραφέα Χοσέ Μπερχαμίν (José Bergamín Gutiérrez, 1895-1983), με σκοπό να αναλάβει εκείνος την έκδοση της συλλογής από τον εκδοτικό οίκο Cruz y Raya που διηύθυνε. Λόγω των γεγονότων που ακολούθησαν, η έκδοση ματαιώθηκε το 1936 και η συλλογή *Poeta en Nueva York* κυκλοφόρησε, με πρωτοβουλία του Χοσέ Μπερχαμίν, για πρώτη φορά τον Μάιο του 1940 στη Νέα Υόρκη, σε δίγλωσση έκδοση, Αγγλικά-Ισπανικά, από τον Εκδοτικό Οίκο W. W. Norton Company, με επιμελητή της έκδοσης τον μεταφραστή Rolfe Humphries. Η καθαρά ισπανική έκδοση δημοσιεύθηκε ένα μήνα αργότερα στην πόλη του Μεξικού από τις εκδόσεις Séneca,

36. Στις 20 Οκτωβρίου 1933, γράφει ο Καζαντζάκης στον Πρεβελάκη: «Σας στέλνω τα εξάισια τραγούδια του Góngora. [...] π στίχοι, π αφηλό φρόνημα, π ανθρώπινη περηφάνια! Αραγε μπορείτε να μεταφράσετε κανένα για τον Κύκλο;»: *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 397. Ο Καζαντζάκης έστειλε από τη Μαδρίτη στον Πρεβελάκη την έκδοση: Luis de Góngora, *Poesías*, [Prólogo de Santiago Montoto de Sebas], Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Μαδρίτη.



που είχε ιδρύσει στην εξορία ο Χοσέ Μπερχαμίν, ο οποίος άλλωστε είχε στείλει στον εκδοτικό οίκο Norton της Νέας Υόρκης το υλικό για τη δίγλωσση έκδοση, αφού λίγο νωρίτερα, το 1939, το είχε παραλάβει από τη Μαδρίτη μέσω της γαλλικής πρωτεύουσας³⁷.

Ωστόσο, το ποίημα “Ciudad sin sueño” είχε δει το φως της δημοσιότητας το 1932, πρώτη και τελευταία φορά όσο ζούσε ο Λόρκα, στην ανθολογία *Poesía española. Antología 1915-1931* του Gerardo Diego, (σ. 320-322), που ανέφερα προηγουμένως³⁸. Στη δεύτερη, περισσότερο διευρυμένη έκδοση της ανθολογίας του Diego, που κυκλοφόρησε το 1934, δεν περιλαμβάνεται το ποίημα “Ciudad sin sueño”, όπως και τα ποιήματα “Gráfico de la Petenera” και “Romance de la luna, luna”³⁹. Εξάλλου, στην έκδοση του 1932 της ανθολογίας του Diego ο τίτλος της συλλογής από την οποία προέρχεται το “Ciudad sin sueño”, αναφέρεται ως *Nueva York*, πράγμα που σημαίνει ότι πιθανώς ο Λόρκα προγραμμάτιζε το 1932 να δώσει στη συλλογή τον τίτλο *Nueva York*⁴⁰.

Συνεπώς, είναι απολύτως βέβαιο α) ότι ο Καζαντζάκης επέλεξε το ποίημα “Ciudad sin sueño” («Ανύπνοτη πολιτεία») από την ανθολογία του Gerardo Diego· β) ότι για τη μεταφραστική εργασία του χρησιμοποίησε ο Καζαντζάκης το 1932 κατά βάση την άριστη ανθολογία του Diego και γ) ότι για τη δημοσίευση της «Σύγχρονης ισπανικής λυρικής ποίησης» κατά το 1933-1934 στον Κύκλο είχε ως πρότυπο και ακολούθησε, ως προς τον τρόπο παρουσίασης των άγνωστων την εποχή εκείνη στην Ελλάδα ισπανών ποιητών, την ανθολογία *Poesía española. Antología 1915-1931* του Diego.

Και το κυριότερο: δεν αποκλείεται η πρώτη μετάφραση του ποιήματος “Ciudad sin sueño” του Λόρκα σε άλλη γλώσσα να είναι αυτή του Καζαντζάκη στα Ελληνικά· η περιορισμένη χρονική απόσταση που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην έκδοση της ανθολογίας του Diego και στην κυκλοφορία του τεύχους «Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1933» του Κύκλου επιτρέπει μια τέτοια υπόθεση⁴¹.

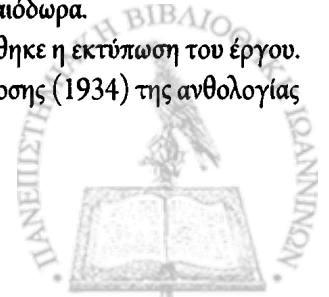
37. Για την εκδοτική τύχη της συλλογής *Poeta en Nueva York* βλ. την τεκμηριωμένη μελέτη του Daniel Eisenberg, “*Poeta en Nueva York*”: *historia y problemas de un texto de Lorca*, Ariel, Βαρκελώνη 1976. Βλ. και Ernst Rudin, *Der Dichter und sein Henker? Lorcás Lyric und Theater in deutscher Übersetzung, 1938-1998*, Reichenberger, Kassel 2000 (Europäische Profile, 52) 115 κέξ. [Habilitationsschrift/διατριβή επί υφηγεσία].

38. Το “Ciudad sin sueño” εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ανθολογία του Diego (1932) μαζί με δύο άλλα ποιήματα που ανήκουν επίσης στην ανέκδοτη την εποχή εκείνη συλλογή *Poeta en Nueva York*: “Ruina” και “Niña ahogada en el pozo”, 318-320 και 322-324 της ανθολογίας του Diego αντίστοιχα.

39. Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Editorial Signo, Μαδρίτη 1934.

40. Ο αναφερόμενος τίτλος της συλλογής: *Poeta en New-York*, στη σ. 299 της ανθολογίας του Diego (1932), προφανώς δεν είναι ακριβής. Στις υποσημειώσεις, σ. 324 της ανθολογίας του Diego, όπου δηλώνεται από ποια συλλογή προέρχεται κάθε ποίημα του Λόρκα, αναφέρεται: “Del libro inédito *Nueva York*” («Από το ανέκδοτο βιβλίο *Nueva York* [Νέα Υόρκη]). Βλ. και *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, [ed. Andrés Soria Olmedo], Taurus, Μαδρίτη 1991. Η έκδοση του Andrés Soria Olmedo, καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδα, περιλαμβάνει και τις δύο εκδόσεις του Gerardo Diego, του 1932 και 1934. Ευχαριστώ θερμά τον φίλο συνάδελφο Filippomaria Pontani, καθηγητή της κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βενετίας, επιμελητή ανθολογίας σύγχρονης ελληνικής ποίησης και μεταφραστή της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας στα Ιταλικά, για τη βοήθειά του σχετικά με την ανθολογία του Gerardo Diego, που μου πρόσφερε γενναιόδωρα.

41. Στην έκδοση του 1932 της ανθολογίας του Diego δεν αναφέρεται τότε πραγματοποιήθηκε η εκτύπωση του έργου. Ωστόσο: ο θεατρικός όμιλος La Barraca μνημονεύεται στο εισαγωγικό σημείωμα της δεύτερης έκδοσης (1934) της ανθολογίας



Ασφαλώς, θα είχε σημασία να εξακριβώσουμε τη λεπτομέρεια αυτή, αν λάβουμε υπόψη ότι η συλλογή *Poeta en Nueva York* κατέχει όχι μόνο σημαίνουσα θέση στο έργο του Λόρκα, αλλά θεωρείται ως μία από τις σημαντικότερες συλλογές ποίησης του 20ού αιώνα⁴². Στα ποιήματα της συλλογής αυτής παρουσιάζεται, σε επίπεδο στέρεης και συνεκτικής δομής, ισχυρή η σχέση ανάμεσα στον κοινωνικό προβληματισμό που διαπερνά το σύνολο της συλλογής, και στην ανανεωτική μορφή της ποίησης του Λόρκα. Εάν ο Καζαντζάκης επέλεξε να μεταφέρει το ποίημα αυτό του Λόρκα στα Ελληνικά, κατά την κρίσιμη περίοδο που ήδη διένυε το 1933 η Ευρώπη, με αποκλειστικά δική του πρωτοβουλία (δεν βλέπω να υπάρχει έως σήμερα μαρτυρία άλλη που θα οδηγούσε σε αντίθετη ερμηνεία και, όπως απέδειξα παραπάνω, ο Καζαντζάκης χρησιμοποίησε το 1932 την ανθολογία του Diego), είναι και αυτό ένα στοιχείο που πρέπει να συνυπολογίσουμε πρώτον, κρίνοντας τη σημασία των σχέσεων του Καζαντζάκη με την Ισπανία και δεύτερον, αξιολογώντας την επίδραση που άσκησαν στο κατοπινό, μετά το 1938, έργο του οι προσωπικές επαφές του κατά το 1932/1933 με εκπροσώπους και έργα της πρωτοποριακής Γενιάς του 1927.

Είναι βέβαιο ότι η πολιτική κατάσταση της Ισπανίας κατά το 1932/1933, την περίοδο δηλαδή, όταν ο Καζαντζάκης έρχεται από το Παρίσι και εγκαθίσταται στη Μαδρίτη, δεν συγκαταλεγόταν στα θέματα που πρωτίστως τον ενδιέφεραν. Το κριτήριό του για την οικονομική υποστήριξη που επιδιώκει να αποσπάσει από την ισπανική κυβέρνηση το 1932, με αντάλλαγμα να δημοσιεύσει μια σειρά άρθρων στον ελληνικό Τύπο με θέμα «μονάχα τα καλά που έκαμε η Δημοκρ[ατία] και που θέλει να κάμει», είχε καθαρά προσωπικό χαρακτήρα⁴³.

Ωστόσο, πιστεύω ότι η απόφαση του Καζαντζάκη να δημοσιεύσει στην *Καθημερινή* του 1937 το άρθρο του για την απώλεια του Λόρκα δεν είχε ως κίνητρο την πρόθεσή του να ενημερώσει απλώς το αναγνωστικό κοινό, αλλά εκφράζει κατά κύριο λόγο μια στάση με πολιτικό χαρακτήρα και περιεχόμενο, χωρίς με αυτό να θέλω να πω ότι ο Καζαντζάκης τάσσεται με το μέρος της μιας ή της άλλης εμπόλεμης την εποχή αυτή πολι-

του Gerardo Diego όμως δεν γίνεται λόγος γι' αυτόν στην πρώτη, του 1932. Πράγμα που σημαίνει ότι η ανθολογία ήταν έτοιμη προς εκτύπωση στα τέλη του 1931 ή στις αρχές του 1932.

42. Η έρευνά μου για το θέμα αυτό δείχνει ότι προς το παρόν μπορούμε να δεχθούμε πως η πρώτη μετάφραση ενός ποιήματος από τη συλλογή *Poeta en Nueva York* σε άλλη γλώσσα είναι αυτή του Καζαντζάκη στα Ελληνικά, στο περιοδικό *Ο Κύκλος* του 1933. Ευχαριστώ τους συναδέλφους και ακαδημαϊκούς, ειδικούς στη μελέτη του έργου *Poeta en Nueva York*, Dario Villanueva (Real Academia Española) και Martin von Koppenfels (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften), οι οποίοι πρόθυμα απάντησαν στη σχετική ερώτησή μου. Βλ. και Martin von Koppenfels, *Einführung in den Tod. Garcia Lorcas New Yorker Dichtung und Trauer der modernen Lyrik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998.

43. Μαδρίτη, 21.01.1933, επιστολή στον Πρεβελάκη: «ας μου γράψει μια εφημ[ερίδα] πως δέχεται και θα της στείλω μια σειρά άρθρα très documentés: τι προόδους έκαμε η Δημοκρατία στη σημερινή culturelle Ισπ[ανία] (γι' αυτό κυρίως δημοκρατ[ικές] εφημ[ερίδες] στην Αθήνα θα ενδιαφέρονταν).» Και λίγο παρακάτω: «[...] κάθε μέρα, παντού, [...] μπόμπες σκάζουν και σκοτώνουν και πληγώνονται, μάχες στους δρόμους, κυρίως στην Ανταλουσία, αναρχία, κομμουνισμός χωρίς πρόγραμμα και μυαλό [...] Το αγροτικό ζήτημα, το Καταλάνικο βράζουν ακόμα... Όλα αυτά, φυσικά, δε θ' απασχολήσουν τα άρθρα μου: μονάχα τα καλά που έκαμε η Δημοκρ[ατία] και που θέλει να κάμει.» Επίσης Μαδρίτη, 06.02.1933: «Βλέπω διάφορους υπουργούς, σοφούς, λόγιους, μαζεύω υλικό, μα κανένα κέφι δεν έχω ν' αρθρογραφήσω. Πέρασε, πάει η επιθυμία να ενδιαφερθώ για κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και όμοιες επιπολαιότητες.» *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 356-357 και 360 αντίστοιχα.



τικής παράταξης στην Ισπανία. Το πολιτικό ζήτημα που τίθεται στο άρθρο του 1937 είναι η δολοφονία ενός εκπροσώπου της Τέχνης για ιδεολογικούς λόγους. Η σχετική διατύπωση στο κείμενο της *Καθημερινής* είναι σαφής: «Άλλος τον είχε δη στη Γρανάδα, άλλος στη Μαδρίτη. Άλλος με τους κόκκινους, άλλος με τους Φαλαγγίτες. Και προχτές το φοβερό μαντάτο: Σκότωσαν τον Λόρκα!» Με άλλα λόγια, ο Καζαντζάκης δεν αφήνει καμιά αμφιβολία στον αναγνώστη των αρχών του έτους 1937 —πόσοι άραγε γνώριζαν την εποχή εκείνη στην Ελλάδα το όνομα του Λόρκα;— ότι η δολοφονία ενός νέου ποιητή της Ισπανίας, που «ωνειροπολούσε μian πνευματική αναγέννηση της πατρίδας του, σύμφωνα με τις παραδόσεις της ράτσας του», είχε πολιτικά κίνητρα. Από την άποψη αυτή το κείμενο του Καζαντζάκη στην *Καθημερινή* του 1937 δεν μπορεί να αγνοηθεί.

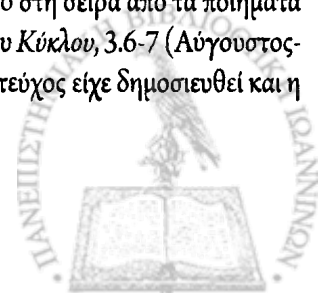
Την ερμηνεία μου αυτή ενισχύει το ακόλουθο γεγονός: την εποχή που το ΚΚΕ έχει τεθεί στην Ελλάδα εκτός νόμου, ο Καζαντζάκης παρεμβάλλει στο άρθρο του της *Καθημερινής* του 1937 ένα ποίημα του Ραφαέλ Αλμπέρτι, που είχε μεταφράσει και πρωτοδημοσιεύσει το 1933 στον *Κύκλο*. Ήδη, μετά την κήρυξη στις 14 Απριλίου 1931 της Δεύτερης Ισπανικής Δημοκρατίας ο Αλμπέρτι είχε υιοθετήσει τον μαρξισμό και είχε προσχωρήσει στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ισπανίας⁴⁴. Υπήρξε συνειδητός αντίπαλος του ισπανικού φασισμού. Το 1929, με την κυκλοφορία στη Μαδρίτη της κορυφαίας, όπως θεωρείται σήμερα, δημιουργίας του, της πέμπτης δηλαδή κατά σειρά ποιητικής του συλλογής *Sobre los ángeles* (*Αναφορά στους αγγέλους*), ο Αλμπέρτι περνάει στην τρίτη φάση της δημιουργικής εργασίας του⁴⁵.

Ο Καζαντζάκης, λοιπόν, ο οποίος γνωρίζει την πορεία που έχει ακολουθήσει ο Αλμπέρτι, τόσο τη συγγραφική όσο και την ιδεολογική, έως την έναρξη του ισπανικού εμφύλιου πολέμου, εισάγει στο άρθρο του 1937 στην *Καθημερινή* τη μετάφραση του ποιήματος που είχε συνθέσει ο Ραφαέλ Αλμπέρτι το 1924 για τον Λόρκα με τίτλο “A Federico García Lorca, poeta de Granada”. Πιστεύω ότι η κίνηση αυτή του Καζαντζάκη δεν υπήρξε ούτε μια στιγμιαία συναισθηματική εκδήλωση, χωρίς συγκεκριμένη σκοπιμότητα, ούτε συμπτωματική ενέργεια. Σήμερα, θα τολμούσα να την χαρακτηρίσω ως ένδειξη συγκαλυμμένης πρόκλησης και συνειδητής διαμαρτυρίας, παρά το γεγονός ότι το ευρύ αναγνωστικό κοινό του 1937 δεν θα είχε την παραμικρή ιδέα για το λογοτεχνικό έργο και την ιδεολογική τοποθέτηση και δράση του Αλμπέρτι⁴⁶. Απόδειξη αποτελεί το γεγονός, ότι

44. Ο Αλμπέρτι διετέλεσε μέλος της “Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios” (AEAR), που εμφανίστηκε στη Μαδρίτη την άνοιξη του 1933 και εξέδιδε από τον Ιούνιο του 1933 έως τον Απρίλιο του 1934 το δεκαπενθήμερο περιοδικό *Octubre*: Antonio San Román Sevillano, *Los Amigos de la Unión Soviética (AUS): propaganda política en España (1933-1938)*, Ed. Universidad de Salamanca, Σαλαμάνκα 1994, 29 [διδακτορική διατριβή 1993].

45. Επιτυχέστατα ο Χοσέ Μπερχαμίν υποστήριξε, αμέσως μετά την πρώτη κυκλοφορία της συλλογής του Αλμπέρτι, ότι το έργο ανήκει στον «ρεαλισμό του νότου (της Ανδαλουσίας)» (“realismo del sur”), απορρίπτοντας τον χαρακτηρισμό του ως υπερρεαλιστικού έργου, που είχε σπεύσει η κριτική να του δώσει. Σημειώνω ότι η απόδοση του τίτλου: *Αναφορά στους αγγέλους* είναι προσωπική επιλογή. Απέφυγα τη μετάφραση *Περί των αγγέλων*, που θα θύμιζε το *Περί αγγέλων* του Ιωάννη Δαμασκηνού. Δεν θα συμφωνούσα, πάντως, με την απόδοση του τίτλου στη μετάφραση της συλλογής του Αλμπέρτι από τον συνάδελφο Ξ. Α. Κοκόλη, *Επί των αγγέλων*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1989. Άλλωστε, προϋπάρχει η απόδοση του τίτλου από τον Καζαντζάκη, του 1933: «Για τους αγγέλους». Βλ. *Ο Κύκλος*, 3.6-7 (1933) 245.

46. Ο Καζαντζάκης αναδημοσιεύει στο άρθρο του στην «Καθημερινή» του 1937 το τελευταίο στη σειρά από τα ποιήματα του Ραφαέλ Αλμπέρτι, που είχε πρωτοπαρουσιάσει σε δική του απόδοση στα Ελληνικά στο τεύχος του *Κύκλου*, 3.6-7 (Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1933) 245-256, με τίτλο «Στον Φρειδερίκο Λόρκα ποιητή της Γρανάδας». Στο ίδιο τεύχος είχε δημοσιευθεί και η



η μνεία του Αλμπέρτι στο άρθρο της *Καθημερινής* του 1937 πέρασε απαρατήρητη από τη μεταξική λογοκρισία, μολονότι ο Καζαντζάκης τον χαρακτηρίζει εδώ ως ένα «από τους λαμπρότερους ποιητές της νέας Ισπανίας».

Αλλά και κάτι περισσότερο: το πολιτικό ζήτημα που τίθεται στο άρθρο του 1937 αναφορικά με την εκτέλεση του Λόρκα, σε συνάρτηση τόσο με τις μέρες του 1936 που έζησε ο Καζαντζάκης στην Ισπανία ανάμεσα στους φαλαγγίτες, γοητευμένος από τον Φράνκο⁴⁷, όσο και με την εμπειρία του ελληνικού εμφύλιου πολέμου δέκα χρόνια αργότερα, θα αναπτυχθεί στο κατοπινό, μετά το 1938, λογοτεχνικό έργο του. Και τούτο πάνω από όλα ενδιαφέρει: το έργο ενός συγγραφέα, οι πηγές του, και το πώς το συγκεκριμένο έργο, κάτω από ποιες κοινωνικές συνθήκες εξελίσσεται και διαμορφώνεται. Μετά το 1938, το θεματικό μοτίβο που κυριάρχησε στη λογοτεχνική παραγωγή του Καζαντζάκη, θεωρώ ότι είναι αυτό της «αποτυχίας»: με μια πολυσήμαντη ιδεολογική προοπτική της αφηγηματικής αρχής από κοινωνική άποψη, το θεματικό μοτίβο της «αποτυχίας» αναπτύσσεται σε πολλαπλά επίπεδα και είναι αυτό που καθορίζει κάθε φορά την πορεία ολοκλήρωσης όσον αφορά κύριους ανδρικούς και γυναικείους χαρακτήρες έργων του. Το θεματικό μοτίβο της «αποτυχίας» δεν έχει στον Καζαντζάκη αναγκαστικά αρνητικό περιεχόμενο. Το αντίθετο. Για τον λόγο, άλλωστε, αυτό μυθιστορηματικές μορφές πρωταγωνιστών σε έργα του, όπως ο Ζορμπάς, ο Μανολιός, η Κατερίνα, ο Ιούδας, αναφέρονται σήμερα ως πρότυπα σε θεωρητικές και συγκριτολογικές φύσεως συζητήσεις για το θέμα της «απο-

μετάφραση ποίησης του Λόρκα από τον Καζαντζάκη (βλ. παραπάνω την υποσ. 30). Η σύνθεση του Ραφαέλ Αλμπέρτι "A Federico García Lorca, poeta de Granada" (1924) αποτελείται από τρία μέρη (τρία σονέτα): "I. Otoño" («I. Φθινόπωρο»), "II. Primavera" («II. Άνοιξη»), "III. Verano" («III. Καλοκαίρι»): Rafael Alberti, *Marinero en Tierra*, Lumen, Βαρκελώνη 1980, 20-22. Στην έκδοση του Robert Marrast, το σονέτο "III. Verano" («III. Καλοκαίρι») είναι το δεύτερο στη σειρά, και φέρει τον τίτλο: «Invierno» («Χειμώνας»). Κατά τον Robert Marrast, ο Αλμπέρτι γράφει πιθανότατα το πρώτο από τα τρία σονέτα λίγες μέρες μετά την πρώτη συνάντησή του με τον Λόρκα, δηλαδή τον Οκτώβριο του 1924. «Τα άλλα δύο, λίγο αργότερα, μέσα όμως στον ίδιο χρόνο», όπως αναφέρεται σε παράθεμα από σχετικό σχόλιο στην έκδοση: Rafael Alberti, *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, [Edición, introducción y notas de Robert Marrast], Quinta edición, Clásicos Castalia, Μαδρίτη 201990, 83-85 και υποσ. 12. Ο Καζαντζάκης απέδωσε στα Ελληνικά μόνο το πρώτο σονέτο: «I. Φθινόπωρο».

Η σύνθεση "A Federico García Lorca, poeta de Granada" περιλαμβάνεται στην πρώτη συλλογή που δημοσίευσε ο Αλμπέρτι το 1925 με τίτλο: *Marinero en tierra* (Ναύτης στη στεριά). Η συλλογή περιλαμβάνει ποιήματα του 1924 και απέσπασε το Εθνικό Βραβείο Λογοτεχνίας 1924-1925. Πρώτη δημοσίευση της συλλογής: Rafael Alberti, *Marinero en tierra*. Poesías (1924), Premio Nacional de Literatura 1924-25, Biblioteca Nueva, Μαδρίτη 1925. Μετά το 1925 και έως το 1932, έως την εποχή δηλαδή που ο Καζαντζάκης βρίσκεται στη Μαδρίτη, κυκλοφόρησαν οι ακόλουθες συλλογές ποιημάτων του: *La amante* — Cantiones, Litoral, Μάλαγα 1926 [ποιήματα του 1925]. Δεύτερη έκδοση, Plutarco, Μαδρίτη 1929. *El alba del alhelí*, Edición «para amigos» de José María de Cassío, Σανταντέρ 1927 [ποιήματα των ετών 1925-1926· η συλλογή ήταν εκτός εμπορίου]. *Cal y canto*, Revista de Occidente, Μαδρίτη 1929 [ποιήματα των ετών 1926-1927]. *Sobre los ángeles*, C.I.A.P., Μαδρίτη 1929 [ποιήματα των ετών 1927-1928]. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Καζαντζάκης επέλεξε τα σημαντικότερα από τα ποιήματα του Αλμπέρτι, που δημοσίευσε στον Κύκλο το 1933 σε μετάφρασή του, από τις συλλογές *Marinero en tierra*, *Cal y canto* και *Sobre los ángeles*. Μάλιστα, από τη συλλογή *Sobre los ángeles* επιλέγει και μεταφράζει επτά ποιήματα.

47. «Όταν βγήκαμε έξω οι σύντροφοί μου [δημοσιογράφοι μετά τη συνέντευξη με τον Φράνκο] έκαμαν έναν ελαφρό μορφασμό δυσφορίας. Μα εγώ ήμουν χαρούμενος, γιατί είδα έναν άνθρωπο αποφασισμένο και γαλήνιο, τέλειο όργανο της εποχής του, πειθαρχημένον εργάτη και συνεργάτη του φοβερού, ανήλεου καιρού που ζούμε.»: Ν. Καζαντζάκης, «Συνέντευξις με τον Φράνκο», [27η συνέχεια], *Η Καθημερινή*, 22 Δεκεμβρίου 1936, 1-2.



τυχίας» από κοινωνιολογική και ψυχολογική άποψη, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής πεζογραφικής παραγωγής του 19ου και 20ού αιώνα⁴⁸. Επιφυλασσόμενος, εξάλλου, να επανέλθω στο θέμα, περιορίζομαι εδώ να αναφέρω ότι στην άρτια μυθιστορηματική σύνθεση *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, όπου συμπλέκονται αυθεντικά παραδοσιακά στοιχεία με κοινωνικές θέσεις, ο καμβάς του μύθου προέρχεται από την ισπανική παράδοση της αναπαράστασης των παθών στη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας (*La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*). Ασφαλώς, ο καμβάς αυτός του μύθου προσαρμόζεται αριστοτεχνικά στις απαιτήσεις των κοινωνικών στόχων που ακολουθεί στο κείμενο η αφηγηματική αρχή⁴⁹.

Ο Καζαντζάκης με τη μεταφραστική εργασία του για ισπανούς πρωτοποριακούς ποιητές, με την οποία καταπιάνεται αποτελεσματικά το 1932/1933 στη Μαδρίτη, βρίσκεται ήδη στον δρόμο της ανανέωσης: καταρχήν, σε ό,τι αφορά τις απόψεις του για τις απαιτήσεις της σύγχρονης λογοτεχνικής δημιουργίας. Συγκριτικά, δίπλα στα γνωστά (λογοτεχνικά) περιοδικά της δεκαετίας του 1930, τα δύο νέα περιοδικά που θα συντελέσουν στην εξέλιξη της ελληνικής λογοτεχνικής ζωής, θα εμφανιστούν δύο χρόνια αργότερα: το πρώτο, *Τα Νέα Γράμματα*, τον Ιανουάριο και το δεύτερο, *Νεοελληνικά Γράμματα*, τον Απρίλιο του 1935. Ο Καζαντζάκης, χωρίς να εγκαταλείπει τη μακροχρόνια προσπάθειά του να ολοκληρώσει την *Οδύσσεια*, ζει κατά την περίοδο 1932-1938 το μεταβατικό στάδιο που θα τον οδηγήσει στο επιτυχές πέρασμά του, κάτω από τη φασιστική κατοχή του 1941-1944 και κάτω από τα όσα άλλα ακολούθησαν μέσα και έξω από την Ελλάδα, στο μυθιστόρημα. Το πεζογραφικό έργο που θα δώσει μετά το 1938, έστω από θεωρητική άποψη καθυστερημένα, διακρίνεται για το κυριότερο από τα χαρακτηριστικά της νεοτερικότητας στον πεζό λόγο, τη σύζευξη του κοινωνικού προβληματισμού με την προσπάθεια ή/και το αποτέλεσμα της αισθητικής ανανέωσης. Τα χρόνια κατά τα οποία οι πρώτες ανανεωτικές προσπάθειες ελλήνων μυθιστοριογράφων από την αρχή της δεκαετίας του 1930 έχουν περιέλθει, κοινωνικά και αισθητικά, σε κατάσταση τέλματος, όπως, επί παραδείγματι, έδειξα παλαιότερα για τη μυθιστορηματική παραγωγή του Γιώργου Θεοτοκά (1905-1966)⁵⁰, τα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη έχουν, την ίδια εποχή, γίνει στο μεταξύ δεκτά και κυκλοφορούν ευρύτατα έξω από τα ελληνικά κρατικά σύνορα, ενώ έως σήμερα συνεχίζουν να προσελκύουν το ενδιαφέρον, μάλιστα των νέων και των φοιτητών, παρά τις κακές, συχνά, μεταφράσεις που, όσο ξέρω, εξακολουθούν να διακινούνται σε ορισμένες χώρες.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παραμονή του Καζαντζάκη το 1932/1933 στη Μαδρίτη και η καλύτερη γνωριμία του με τη χώρα και τη νοοτροπία των ανθρώπων της, η εντατική επίσης μελέτη της παλαιότερης και της σύγχρονης ισπανικής λογοτεχνίας στην οποία επιδίδεται κατά τους έξι συνεχείς μήνες της παραμονής του στο ισπανικό περιβάλλον, οι σχέσεις εξάλλου που ανέπτυξε με διακεκριμένους εκπροσώπους του λογοτεχνικού και ακαδημαϊκού κόσμου της Μαδρίτης και, ασφαλώς, η ευκαιρία που είχε, περίπου τριετήμιση χρόνια αργότερα, να παρακολουθήσει ως αυτόπτης μάρτυρας ορισμένα επεισόδια του ισπανικού εμφύλιου πολέμου, αποτέλεσαν αποφασιστικό παράγοντα στη διαμόρφωση της κατοπινής πεζογραφικής κυρίως παραγωγής

48. Πρβλ. "Die Kunst des Scheiterns. Leben mit einem ungeliebten Alltagsphänomen", συζήτηση με δύο λογοτέχνες και δύο κοινωνιολόγους στην εκπομπή Kulturtermin της Susanne Utsch: RBB Kulturradio, 22 Μαΐου 2007.

49. Ο Καζαντζάκης αρχίζει να γράφει το έργο τον Ιούλιο του 1948. Στα τέλη του 1950 δημοσιεύεται στη Στοκχόλμη. Στην Ελλάδα εκδίδεται το 1954 από τις εκδόσεις Δίφρος.

50. Δημάδης, *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία*, ό.π., 233 και 239-241 (βλ. εδώ την υποσ. 28).



του. Στις 2 Νοεμβρίου 1932 έγραφε από τη Μαδρίτη στον Πρεβελάκη: «Εδώ στην Ισπανία νιώθω καλύτερα mon climat, εδώ, θαρρώ, θα μπορούσα να δουλέψω. Έχει η ράτσα αυτή ορμή, χαρά, τραγικότητα, θερμότητα, μάτια όλο φλόγα, μορφές εξαισίες —που νιώθω πως βρίσκουμαι, σαν τον Greco, ανάμεσα σε αδερφούς...»⁵¹.

Τέλος, ο τρίτος λόγος για την ανάγκη αναδημοσίευσης του κειμένου της 11ης Ιανουαρίου 1937 στην *Καθημερινή* είναι το γεγονός ότι το δημοσίευμα αυτό του Καζαντζάκη αποτελεί στοιχείο για την ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού και την ιστορία των πολιτιστικών σχέσεων ανάμεσα στην Ισπανία και την Ελλάδα. Χωρίς την οικονομική ενίσχυση της ισπανικής κυβέρνησης, που συνέβαλε αποφασιστικά στην παράταση της παραμονής του Καζαντζάκη στις αρχές του 1933 στην Ισπανία, είναι σχεδόν βέβαιο ότι δεν θα είχε πραγματοποιηθεί η απόδοση στα Ελληνικά της συγκεκριμένης «Σύγχρονης ισπανικής λυρικής ποίησης» στο περιοδικό *Ο Κύκλος*. Ένα δηλαδή γεγονός χωρίς προηγούμενο στη λογοτεχνική ζωή της Ελλάδας, εφόσον με τη «Σύγχρονη ισπανική λυρική ποίηση» του Καζαντζάκη στον *Κύκλο* (1933-1934) εισάγεται η ποίηση κορυφαίων ισπανών δημιουργών του 20ού αιώνα στον ελληνικό χώρο. Ανάμεσά τους θα συμπεριλάβει ο Καζαντζάκης εξέχοντες αντιπροσώπους της Γενιάς του 1898 και της Γενιάς του 1927, όπως θα αποδείξουν τα κατοπινά χρόνια. Κατά συνέπεια, είναι επίσης βέβαιο ότι δεν θα είχε δημοσιευθεί το 1933 στον *Κύκλο* η πρώτη απόδοση ποίησης του Λόρκα στα Ελληνικά.

Σε στενή σχέση με το γεγονός αυτό, ας σημειωθεί κατά παρέκβαση και το ακόλουθο: ο ποιητής και ζωγράφος Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985), όπως ο ίδιος βεβαιώνει, έγραψε το ποίημά του «Νυκτερινή Μαρία»⁵² μέσα στους πρώτους μήνες του 1938, όταν πλέον είχε γίνει ευρύτερα γνωστή η εκτέλεση του Λόρκα. Πέρα από το κατά πόσο η μαρτυρία του Εγγονόπουλου για τον χρόνο γραφής του ποιήματος «Νυκτερινή Μαρία» είναι αντικειμενικά ακριβής, ανεξάρτητα δηλαδή από το αν το ποίημα γράφτηκε πράγματι κατά τους πρώτους μήνες του 1938 και όχι το 1937, τόσο το περιεχόμενο όσο και η προδημοσίευση του «Νυκτερινή Μαρία» στο τέλος της άνοιξης / αρχή του καλοκαιριού του 1938 στον *Κύκλο*, 4.4 (1938) 118-119, με πρωτοβουλία του ίδιου του Απόστολου Μελαχρινού, σχετίζονται με την εκτέλεση του Λόρκα και την υπαινισσονται⁵³.

51. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, ό.π., 343. Στις 21.01.1933, έγραφε επίσης στον Πρεβελάκη: «[...] Ωστόσο εδώ διαβάζω ισπ[ανική] ποίηση, μεταφράζω πολλά τραγούδια, πάω στο "Ateneo" και ξεφυλλίζω βιβλία, μπαίνω στην ισπ[ανική] ψυχή, που όλο και μου φαίνεται πως συγγενεύει με την ψυχή μου βαθύτερα από κάθε άλλη. Garcilaso, Fray Luis de Leon, Góngora, Ruiz, San Juan de la Cruz, Quevedo, με ταραίζουν και με συγκινούν.»., *Αντ.*, 354.

52. Από την πρώτη συλλογή που εξέδωσε ο Εγγονόπουλος, *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, και κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις του περιοδικού *Ο Κύκλος* (1938).

53. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήματα, Α'*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, 146: «Όταν ο χαριτωμένος ποιητής Απόστολος Μελαχρινός, προχωρημένο πια το καλοκαίρι του 1938, μου εξήτησε ποιήματα για να τα περιλάβει σε τεύχος του περιοδικού του "Κύκλος", τότε το μπορούσα, και του έδωσα αρκετά της παραγωγής μου εκείνης της χρονιάς, να διαλέξει όσα ήθελε. Του ήρεσαν τόσο ("Τα αρέσω", μου είπε αυτολεξεί) [...]» Πβ. το σχόλιο του Μελαχρινού, *Ο Κύκλος*, 4.4 (1938) 136: «Ο "Κύκλος" πιστός στο πρόγραμμά του, να υποστηρίζει κάθε πρωτοποριακή προσπάθεια και να παρουσιάζει κάθε νέο, για να δώσει ένα δείγμα του υπερρεαλισμού, δημοσιεύει τρία ποιήματα του νέου ζωγράφου κ. Νίκου Εγγονόπουλου, όσο κι αν δεν συμφωνεί απόλυτα με τον υπερρεαλισμό.»

Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τις συναδέλφους κυρίες Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου και Marijoline Janssen για τον διάλογο που είχαμε πάνω στο θέμα αυτό.



Για τον γνώστη του ποιητικού έργου του Λόρκα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο τίτλος «Νυκτερινή Μαρία» παραπέμπει κατευθείαν στο έργο του Λόρκα. Επίσης, είναι βέβαιο ότι ο Εγγονόπουλος είχε διαβάσει το άρθρο του Καζαντζάκη για την εκτέλεση του Λόρκα στην *Καθημερινή* της 11ης Ιανουαρίου 1937. Με την πάροδο των ετών, στο έργο του Εγγονόπουλου θα επανεμφανισθεί, όχι μόνο μια φορά, το θεματικό μοτίβο της «εκτέλεσης του ποιητή», και αυτό όλο και πιο εύγλωττα, σε ρυθμό πένθιμης διαμαρτυρίας, πράγμα που δείχνει ότι η πρώτη εκείνη εκδήλωση του θεματικού αυτού μοτίβου με τη «Νυκτερινή Μαρία» στο ποιητικό έργο του Εγγονόπουλου ούτε συμπτωματική ήταν ούτε είχε βρει τότε την οριστική έκφραση και ανάπτυξη της⁵⁴. Σύμφωνα, λοιπόν, με την ερμηνεία που προτείνω εδώ, ο Εγγονόπουλος είναι ένας από τους πρώτους ευρωπαίους ποιητές (αν όχι ο πρώτος), σε ποίημα του οποίου, χρονολογημένο στο πρώτο μισό του 1938 (ή ενδεχομένως γραμμένο λίγο νωρίτερα, στο δεύτερο μισό του 1937), έχουμε αντανάκλαση του γεγονότος της εκτέλεσης του Λόρκα. Αυτό συνέβη κάτω από τη μεταξική λογοκρισία στην Ελλάδα⁵⁵.

Και για να επανέλθω ολοκληρώνοντας τον τρίτο λόγο αναφορικά με την ανάγκη αναδημοσίευσης του άρθρου του Καζαντζάκη στην *Καθημερινή* της 11ης Ιανουαρίου 1937: είναι απολύτως βέβαιο ότι χωρίς την ηθική υποστήριξη που πρόσφερε ο καλλιτεχνικός κόσμος της ισπανικής πρωτεύουσας στον Καζαντζάκη⁵⁶ και την οικονομική συνδρομή της ισπανικής κυβέρνησης δεν θα είχε δει το φως της δημοσιότητας στην *Καθημερινή* του 1933 η σειρά των άρθρων του για την Ισπανία. Τα κείμενα αυτά έφερναν, ουσιαστικά για πρώτη φορά την εποχή εκείνη, σε επαφή τον Έλληνα αναγνώστη με το σύγχρονο πρόσωπο της Ισπανίας⁵⁷, μολονότι ο

54. Αυτή είναι και η απάντηση στην ερώτηση, γιατί ο Εγγονόπουλος επανέρχεται, περίπου είκοσι χρόνια μετά τη δολοφονία του Λόρκα, στο θεματικό μοτίβο της «εκτέλεσης του ποιητή» με το ποίημά του «ΝΕΑ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΤΟΥ ΙΣΠΑΝΟΥ ΠΟΙΗΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ ΣΤΙΣ 19 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΤΟΥ 1936 ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΧΑΝΤΑΚΙ ΤΟΥ ΚΑΜΙΝΟ ΝΤΕ ΛΑ ΦΟΥΕΝΤΕ», από τη συλλογή *ΕΝΑΝΘΡΩ ΕΛΛΗΝΙ ΛΟΓΩ* (1957).

55. Ασφαλώς, δεν μπορεί να συνυπολογιστεί εδώ το ποίημα των Στρατή Τσίρκα και Λάνγκστον Χιουγκ (Langston Hughes) «Όρκος στον Λόρκα» (Παρίσι, Ιούλιος 1937), βλ. παρακάτω την υποσ. 63.

56. Μαδρίτη, 10.11.1932: «[Ο Jiméneez και η γυναίκα του μου] υποσχέθηκαν τον ουρανό με τ' άστρα, μα ξέρω πως τίποτα δεν πρέπει να ελπίζω. Θένε να βρουν τρόπο να με κρατήξουν στη Μαδρίτη και κάνουν πλήθος σχέδια.» (Μαδρίτη, 26.11.1932): «Εγώ εδώ προσπαθώ —ή, καλύτερα, άλλοι προσπαθούν— να βρεθεί τρόπος να μείνω. Πολύ αμφιβάλλω. Πάντως όλο το Δεκέμβρη [1932] θα τον περάσω εδώ.» (Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη, ό.π., 344 και 348 αντίστοιχα). Μολονότι η πρώτη γνωριμία των Καζαντζάκη και Πρεβελάκη με τον Χιμένεθ (βραβείο Νόμπελ 1956) και τη γυναίκα του, την ποιήτρια και μεταφράστρια Zenobia Camprubi Aymar (1887-1956), χρονολογείται από το 1926, στενότερη επαφή ανάμεσα στους Καζαντζάκη και Χιμένεθ αναπτύσσεται το 1932. Το 1956 είναι συνυποψήφιοι για το Νόμπελ Εξάλλου, ένα από τα πρόσωπα που διευκόλυναν την παραμονή του Καζαντζάκη το 1932/1933 στη Μαδρίτη αποτελεσματικά, ήταν ο ζωγράφος Timoteo Pérez Rubio (1896-1977), υποδιευθυντής την εποχή εκείνη του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (Arte Moderno) στη Μαδρίτη, φίλος και του Πρεβελάκη. Ο Ρούμπιο είχε εξ' αρχής προσφέρει στον Καζαντζάκη (δωρεάν) φιλοξενία στο σπίτι του. Αρχικά δεν δέχθηκε ο Καζαντζάκης. Για οικονομικούς, ωστόσο, λόγους μετακομίζει εκεί στα τέλη Νοεμβρίου του 1932: Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη, ό.π., (Μαδρίτη, 31.10.1932) 338-339, και (Μαδρίτη, 26.11.1932) 348 αντίστοιχα.

57. Βλ. παραπάνω και την υποσ. 13. Ο Καζαντζάκης φρόντισε να μη γίνει γνωστό στην Ελλάδα ότι η ισπανική κυβέρνηση είχε αναλάβει να ενισχύσει οικονομικά την παραμονή του στην Ισπανία, με την υποχρέωση εκ μέρους του να δημοσιεύσει σειρά άρθρων στον ελληνικό Τύπο για την τρέχουσα πολιτιστική κατάσταση της Ισπανίας και να μεταφράσει σύγχρονη ισπανική ποίηση που θα δημοσιευόταν σε ελληνικό περιοδικό. Τον Ιανουάριο του 1933, θέλει ακόμα να αποφύγει, όπως έγραφε στην Ελένη



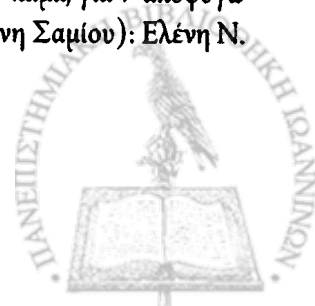
Καζαντζάκης παρακάμπτει στα άρθρα του 1933 το κοινωνικό και πολιτικό ζήτημα της χώρας. Ωστόσο, δεν είχε άλλη επιλογή, νομίζω, τόσο στο πλαίσιο της συμφωνίας του με τη δημοκρατική κυβέρνηση της Ισπανίας⁵⁸, η οποία, σε μια περίοδο πολιτικής αβεβαιότητας και έντονων συγκρούσεων, στόχο είχε να προβάλλει στο εξωτερικό τον σύγχρονο πολιτισμό της χώρας, όσο και από την πλευρά του ελληνικού Τύπου, λόγω της πολιτικής αστάθειας και ανωμαλίας που επικράτησαν στην Ελλάδα μετά τις εκλογές της 26ης Σεπτεμβρίου 1932 και τη δολοφονική απόπειρα, μεταξύ άλλων, εναντίον του Ελευθερίου Βενιζέλου το 1933. Άλλωστε, η σειρά εκείνη των άρθρων του 1933 άνοιξε στον Καζαντζάκη τον δρόμο για το τρίτο ταξίδι του, το 1936, στην Ισπανία του εμφύλιου πολέμου, γεγονός που συντέλεσε στη συγγραφή και δημοσίευση, το 1937, του *Ταξιδεύοντας, Α΄. Ισπανία*.

Θα ακολουθήσει η μετάφραση του κειμένου «Φρειδερίκος Γκαρθία Λόρκα. Ο ισπανός ποιητής που σκοτώθηκε» και η δημοσίευσή της στα Ισπανικά σε προσεχές μελέτημά μου, ώστε να περιληφθεί στην (ισπανική) βιβλιογραφία για τον Λόρκα. Δυστυχώς, προς το παρόν δεν κατόρθωσα, για τεχνικούς λόγους, να δω την εφημερίδα *Ριζοσπάστης* μετά το φύλλο της 4ης Αυγούστου 1936, κατά την περίοδο, δηλαδή, όταν κυκλοφορεί περιοδικά ως παράνομο έντυπο: όπως θα μπορούσα να υποθέσω, είναι πιθανόν, σε σχέση με το κείμενο του Καζαντζάκη της 11ης Ιανουαρίου 1937 στην *Καθημερινή*, να προηγείται στον *Ριζοσπάστη*, όσον αφορά την Ελλάδα, η ειδησεογραφική πληροφορία για την εκτέλεση του Λόρκα από τους φασίστες του Φράνκο.

Ακολουθώς, αναδημοσιεύω από την *Καθημερινή* το κείμενο του Καζαντζάκη στο σύνολό του, χωρίς επεμβάσεις στη στίξη και την ορθογραφία, εκτός εάν πρόκειται για προφανή τυπογραφική παραδρομή ή ανακολουθία στην ορθογραφία. Επίσης δεν προβαίνω σε καμιά αλλαγή σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο εν γένει εμφανίζεται τυπογραφικά η απόδοση των τριών ποιημάτων του Λόρκα στην *Καθημερινή*, σε σύγκριση με την πρώτη δημοσίευση στον *Κύκλο* του 1933:

Σαμίου, την επιστροφή στην Ελλάδα. Τις επιστολές που ζητάει, με τη μεσολάβηση του Πρεβελάκη, από ελληνικές εφημερίδες, ότι δέχονται να δημοσιεύσουν τα άρθρα του, όπως και την ανάλογη επιστολή στα Γαλλικά, που θέλει να αποσπάσει από τον Απόστολο Μελαχρινό ως εκδότη περιοδικού (του στέλνει μάλιστα το σχέδιο της επιστολής), με σκοπό να την στείλει ως πειστήριο στους ισπανούς ποιητές που θα μετέφραζε, ο Καζαντζάκης τις χρειαζόταν, διότι έπρεπε να τις προσκομίσει στο υπουργείο των Εξωτερικών της Ισπανίας για τη συμφωνία που είχε κλείσει με την ισπανική κυβέρνηση. Ενώ είχε ήδη στα χέρια του την Ανθολογία του Diego, έγραφε παραπειστικά στον Μελαχρινό (24.01.1933): «Νάναι γραμένο [το γραματάκι του "Κύκλου"] γαλικά, γιατί θα κάμω αντίγραφα να στείλω σε κάθε ποιητή που μεταφράζω κ' έτσι θάχουμε 1) πρωτότυπη, ανέκδοτη σημείωση του ίδιου του ποιητή για την τέχνη του και 2) ανέκδοτα, και στα ισπανικά ακόμα, ποιήματά του.» Βλ. εδώ τις υποσ. 21, 58 και Μαρία Μικέ, ό.π., 307-309 (= 307) [βλ. εδώ την υποσ. 29]. Απομένει να γίνει η έρευνα στα κρατικά αρχεία της Ισπανίας και να δημοσιευθούν τα σχετικά έγγραφα της συμφωνίας του Καζαντζάκη με την ισπανική κυβέρνηση.

58. «Αύριο θα δω τι πρέπει να κάνω για τη δουλειά, που ανέλαβα εδώ. Τώρα το μετανοιώνω. Μα το 'καμα, για ν' αποφύγω την Ελλάδα. Ας δούμε. Ίσως έτσι ανοιχτεί κάποιος δρόμος. [...]» (Γενάρης 1933, επιστολή στην Ελένη Σαμίου): Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης*, ό.π., 322.



**Νίκος Καζαντζάκης, «Φρειδερίκος Γκαρθία Λόρκα. Ο ισπανός ποιητής που σκοτώθηκε»,
Η Καθημερινή, Φιλολογική σελίς, φύλλο της 11.01.1937, σ. 3.**

«Σιγά σιγά, άμα κατακαθίση ο κουρνιαχτός, θα δούμε τα ερείπια της Ισπανίας. Τώρα, σκόρπια, αόριστα μαθαίνουμε: γκρεμίστηκε η τάδε πολιτεία, σκοτώθηκε ο τάδε άνθρωπος. Μα τη μεγάλη φρίκη θα τη νοιώσουμε όταν πέση το αποτρόπαιο παραπέτασμα του καπνού, της πυρκαγιάς και του μίσους που μας εμποδίζει σήμερα να δούμε το μαρτυρικό πρόσωπο της Ισπανίας.

Σίγουρα οι καλύτεροι Ισπανοί κι' από τις δύο παρατάξεις σκοτώνονται. Το πρώτο έργο του κάθε στρατού (εθνικιστικού ή κόκκινου), άμα καταλάβη μιαν πόλη ή ένα χωριό, είναι να "ξεκαθαρίση" τους αντίπαλους. Δηλ. τους ανθρώπους με τον ισχυρότερο χαρακτήρα, με τη μεγαλύτερη πνευματική, κοινωνική ή πολιτική δύναμη, που στέκονται εμπόδια στον εκάστοτε νικητή.

Μέσα στην αιματερή τούτη καταγίδα τι γίνονται οι μεγάλοι πνευματικοί αρχηγοί της Ισπανίας; Ο φιλόσοφος Ορτέγκα y Γκασέ [Ortega y Gasset], ο μεγάλος μουσικός ντε Φάλλα [Manuel María de Falla y Matheu], ο εξάισιος λυρικός Χουάν Ραμόν Χιμένεθ [Juan Ramón Jiménez Mantecón], ο ξακουστός σοφός Μενέντεθ Πιντάλ [Ramón Menéndez Pidal];

Στο Τολέδο μάθαμε πως ο ντε Φάλλα, τρομαγμένος, απελπισμένος, έφυγε από το πράσινο σπιτάκι του, ψηλά, κοντά στην Αλάμπρα, όπου κάποτε τον είχα ιδή και γύριζε από χωριό σε χωριό ετοιμοθάνατος...

Κ' ένας που ξέφυγε από τη Μαδρίτη μου είπε:

— Είδα τον Χουάν Ραμόν Χιμένεθ μια μέρα στην Πόρτα ντελ Σολ να περπατάη, με τα χέρια πίσω, με τη ματιά λυπημένη, κατάχλωμος. Τον χαιρέτησα μα δε με είδε.

— Κι' ο Λόρκα [Federico García Lorca]; ρωτούσα. Ο Φρειδερίκος Γκαρθ[ί]α Λόρκα, ο ποιητής;

Μα καμιά καθαρή απάντηση. Άλλος τον είχε δη στη Γρανάδα, άλλος στη Μαδρίτη. Άλλος με τους κόκκινους, άλλος με τους Φαλαγγίτες. Και προχτές το φοβερό μαντάτο: Σκότωσαν τον Λόρκα!

Είχα γνωρίσει τον Λόρκα ένα βράδυ, σε μια σάλα του Πανεπιστημίου της Μαδρίτης. Είχε οργανώσει ένα ερασιτεχνικό θίασο από φοιτητές και παρίστανε τη βραδειά κείνη ένα "Μυστήριο" του Καλδερόν [Pedro Calderón de la Barca]. Νεώτατος, τσιγγάνικη ομορφιά, ανησυχία και δύναμη. Έλαμπε. Ωνειροπολούσε μιαν πνευματική αναγέννηση της πατρίδας του, σύμφωνα με τις παραδόσεις της ράτσας του.

— "Μια ράτσα, έλεγε, που γέννησε τον Λόπε ντε Βέγκα [Lope de Vega], τον Καλδερόν και τον Θερβάντες [Miguel de Cervantes Saavedra], αξίζει να ζήση. Και δεν θα την αφήσουμε να πεθάνη. Δουλέβουμε Ένας μονάχα δρόμος σωτηρίας υπάρχει: Να φωτιστή ο λαός. Μπήκαμε στον δρόμο. Ο Θεός του Δον Κιχώτη βοηθός!"

Χαρά μεγάλη να βλέπης ένα δυνατό νέο να ξεκινάη στον φοβερόν ανήφορο τραγουδώντας. Κι' ο Λόρκα ήταν από τους πιο δυνατούς νέους που είχε τη στιγμήν εκείνην ο κόσμος.

Είχε γεννηθή στη Γρανάδα στο 1898, σπούδασε νομικά, μα τα παράτησε και ρίχτηκε στη ζωγραφική, στη μουσική, στην ποίηση.

— "Τι να πω για την Ποίηση; μου είπε όταν τον ρώτησα για την Ποιητική του. Τι να πω για τον ουρανό αυτόν, για τα σύννεφα αυτά; Να τα κοιτάζω, να τα κοιτάζω, να τα κοιτάζω, τίποτα άλλο. Ένας ποιητής δεν μπορεί να πη τίποτα για την ποίηση."

Κι' όμως δεν ήταν καθόλου από τους ουρανοκατέβατους που τραγουδούν ασυνείδητα, χωρίς αγώνα, σαν



το πουλί. Δεν του αρκούσε να τινάξει τη χαιτή του για να κατέβη η έμπνευση. Ο Λόρκα ήταν μεγάλος δουλευτής. Γνώριζε καλά, στην ποίηση, την αξία της τεχνικής και της λεπτομέρειας. Ήξερε πως η ποίηση δεν έρχεται “άνωθεν” δώρο του Θεού· μα έρχεται “κάτωθεν” από τη γη κι’ από τα νεφρά, έργο σκληρό κ’ επίμονο του ανθρώπου.

— “Δε δημιουργώ ασυνείδητα, μου έλεγε. Αν είναι αλήθεια πως είμαι ποιητής, από θεία —ή από δαιμονική— χάρη, είμαι συνάμα κι’ από χάρη της τεχνικής κι’ από την προσπάθεια να νοιώσω τι είναι το ποίημα”.

Λάτρευε τα λαϊκά τραγούδια, την τέχνη του λαού και την παράδοση. Ήξερε ένα απλούστατο πράγμα που τόσο συχνά ξεχνούν οι συντηρητικοί και οι επαναστάτες:

Για να προχωρήσει μια ράτσα πρέπει ν’ ακολουθήσει τον δρόμο τον εδικό της, που τον έχουν πια χαράξει χιλιάδες γενεές. Δηλ. ν’ ακολουθήσει την παράδοση.

Μα ακολουθάει πιστά τη παράδοση μονάχα όποιος την ξεπερνάει. Όποιος την αφήνει πίσω του, συνεχίζοντας τον δρόμο. Όποιος δημιουργεί νέα πραγματικότητα δηλ. νέα παράδοση.

Όλη η ποίηση του Λόρκα έχει τις ρίζες της στην ισπανική παράδοση και συνάμα φέρνει νέα, μοντέρνα στοιχεία και φόρμες τολμηρότατες.

— “Θα δημιουργήσουμε μια νέα ποίηση, μου έλεγε, μα που να βγαίνει από το ισπανικό χώμα και να μυρίζει Ισπανία.”

Είμουν βέβαιος πως θα τη δημιουργούσε. Τόσο μεγάλη ένοιωθα την επιθυμία του, την αντοχή και τη σκέψη.

Και ξαφνικά, μια σφαίρα από ισπανικό χέρι, τον σκότωσε.

Κι’ απόψε στην αθέρμαστη, ραγισμένη από τις κανονιές, κάμαρά μου στο Τολέδο, συλλογούμαι τους στίχους που του είχε αφιερώσει ένας από τους λαμπρότερους ποιητές της νέας Ισπανίας, ο Ραφαέλ Αλμπέρτι [Rafael Alberti]⁵⁹:

“...Είδα να στολίζεται στην κάμαρά μου
το αραβίτικο μούτρο σου, με το τσιγγάνικο προφίλ.
Ανθισμένος κάμπος. Ροδοδάφνες. Λιβαδοτόπια.
Από τα βουνά σαράντα κατσοκοκλέφτες.
Ξύπνησες στον ήσκιο μιας ελιάς.
Κ’ η ψυχή σου επιάστη από τη γη κι’ απ’ τον αγέρα!
Γλυκά παρατώντας τους βωμούς της,
άναψε μπροστά σου, αφιέρωμα, μιαν ανεμώννα,
η μούσα των δημοτικών τραγουδιών.”

Ο Λόρκα στον αδελφοκτόνο πόλεμο σκοτώθηκε. Τον σκότωσαν. Θερίστηκε μια από τις μεγαλύτερες ποιητικές ελπίδες του καιρού μας.

Η τσιγγάνικη ομορφιά, η δύναμη του νου, η φλόγα της καρδιάς, όχι μονάχα δεν μπόρεσαν να τον σώσουν παρά σίγουρα θα συνέτρεξαν πολύ να σκοτωθή.

Ας δημοσιεύσουμε στη Δευτεριάτικη τούτη “Καθημερινή” τρία τραγούδια του για μνημόσυνο.

59. Βλ. παραπάνω την υποσ. 46.



ΑΝΕΜΟΔΟΥΡΑ [***]

Άνεμε του νότου!
 Λιοψημέμε, φλεγόμενε,
 φτάνεις απάνω στη σάρκα μου
 φέρνοντάς μου σπόρους,
 αστραφτερές ματιές,
 μυροβολ[ώ]ντας πορτοκαλάνθι!

Χωρίς κανέναν άνεμο,
 έχετε το νου σας!
 γύρνα, καρδιά μου!

Άνεμε του βορρά,
 άσπρη αρκούδα των ανέμων!
 Φτάνεις απάνω στη σάρκα μου
 και τρέμει απάνω σου
 το βόρειο σέλας.
 Και φοράς κάπα από φαντάσματα
 καπετανέων.
 Και γελάς με κραυγές
 του Ντάντε!

Χωρίς κανέναν άνεμο,
 έχετε το νου σας!
 γύρνα, καρδιά μου!

Τα πράματα που φεύγουν δεν γυρνούν πια ποτέ
 όλος ο κόσμος το ξέρει
 κι' ανάμεσα στη λαγ[α]ρήν ανεμοσύναξη
 περιττό να παραπονάσαι!

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ
 με κρίνο και χαμόγελο
 ζυγώνει να μπει στο φτωχικό της.
 Στο κεντημένο κοντογούνι του
 κρυμμένοι γρύλοι σαλεύουν
 τ' αστέρια της νύχτας
 γενήκαν κουδουνάκια.
 Ο αρχάγγελος Γαβριήλ: — "Εδώ με κρατάς



με τρία καρφιά αναγάλλιας
 Η λαύρα σου ανοίγει γιασεμιά
 απάνω από το αναμμένο μου κεφάλι.”
 — “Ο Θεός μαζί σου, Ευαγγελίστρα,
 ω θαυμαστή μελαχρινή μου!
 Πανώριο γνιο θα γεννήσεις!”
 — “Αχ μάτια μου, Γαβριήλ Αρχάγγελε,
 Γαβριούλη μου, ζωή μου!
 Για να σε βάλω να καθίσεις λαχταρίζω
 θρόνο από γαρούφαλα!”
 — “Ο Θεός μαζί σου, Ευαγγελίστρα,
 ω μεσοφέγγαρη φτωχοντυμένη!
 Ο γνιος σου θα 'χει απά στο αστήθ[ι]
 μιαν ελιά και τρεις λαβωματιές.”
 — “Αχ πώς λάμπεις, Γαβριήλ μου,
 Γαβριούλη μου, ζωή μου!
 Στις ρίζες των βυζιών μου
 να, κιόλας αναβράει χλιό το γάλα!”

Η ΣΕΛΗΝΗ ΣΤΟ ΣΙΔΕΡΑΔΙΚΟ

Μπήκε η σελήνη στο σιδεράδικο.
 Το παιδί την κοιτάζει, την κοιτάζει.
 Το παιδί όλο και την κοιτάζει.
 Στον συγκινημένον αγέρα
 σαλεύει η σελήνη τα μπράτσα της
 και δείχνει, ακόλαστη κι' αγνή,
 τα στήθη της από σκληρό καλάι.
 — Φεύγα σελήνη, σελήνη, σελήνη!
 Αν έρθουν οι τσιγγάνοι,
 θα κάμουν με την καρδιά σου
 άσπρα δαχτυλίδια και γιορτάνια.
 — Παιδί, άσε με να χορέψω!
 Όταν θα 'ρθουν οι τσιγγάνοι,
 θα σε βρουν απά στο αμόνι
 με κλειστά τα ματάκια.
 — Φεύγα σελήνη, σελήνη, σελήνη!
 κι' όλας γρικώ τ' αλόγατά τους.



— Παιδί, άσε με, μην πατάς
την κολλαριστή μου ασπράδα.

Ο καβαλλάρης ζύγωνε
βαρώντας το καμπήσιο ντέφι
μες στο σιδεράδικο το παιδί κρατάει
κλειστά τα ματάκια.
Από τον ελαιώνα έρχονται,
προύντζος κι όνειρο οι τσιγγάνοι.

Πώς σκούζει ο πελαργός,
αχ, πώς σκούζει απά στο δέντρο!
Στον ουρανό διανεύει η σελήνη
κρατώντας ένα παιδί από το χέρι.
Και μέσα στο σιδεράδικο κλαιν
σκληρίζοντας οι τσιγγάνοι.

Ν. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ»

[*** Σύμφωνα με τις ενδείξεις χρόνου και τόπου: “Julio de 1920, Fuente Vaqueros, Granada”, που παρατίθενται κάτω από τον τίτλο του ποιήματος “Veleta” («Ανεμοδούρα»), ο Λόρκα γράφει το ποίημα τον Ιούλιο του 1920 στον τόπο όπου γεννήθηκε, στη επαρχία της Γρανάδα. Περιλαμβάνεται στη συλλογή *Libro de roemas* (1918-1920)⁶⁰. Στην πρώτη δημοσίευση της απόδοσης του ποιήματος στα Ελληνικά, (*Ο Κύκλος*, 3.6-7 (1933) 238-240), ο Καζαντζάκης παραλείπει δύο στίχους. Στο δημοσίευσμά του στην *Καθημερινή* του 1937 παραλείπει τρεις στροφές (και τέσσερις στίχους στην τέταρτη στροφή) από τις οκτώ συνολικά στροφές του ποιήματος.

Τα δύο άλλα ποιήματα του Λόρκα στο δημοσίευμα της *Καθημερινής* του 1937 προέρχονται από τη σύνθεση 18 ποιημάτων με τίτλο *Romancero gitano*, στην οποία ο Λόρκα περιέλαβε εργασία του των ετών 1924-1927⁶¹. Η συλλογή επανεκδόθηκε επτά φορές έως το 1936. Το «Ευαγγελισμός», με τίτλο “San Gabriel”, είναι το δέκατο της ποιητικής σύνθεσης και το «Η σελήνη στο σιδεράδικο», με τίτλο “Romance de la luna, luna”, το πρώτο.

Ο Καζαντζάκης αποδίδει το «Ευαγγελισμός» (“San Gabriel”), τόσο στην πρώτη δημοσίευση (*Ο Κύκλος*, 3.6-7 (1933) 244), όσο και στην αναδημοσίευση του 1937 στην *Καθημερινή*, αποσπασματικά. Το πρωτότυπο αποτελείται από δύο μέρη (I και II). Ο Καζαντζάκης μεταφράζει το μέρος II, παραλείποντας και εδώ ορισμένους στίχους.

Πληρέστερη είναι η απόδοση του ποιήματος «Η σελήνη στο σιδεράδικο» (“Romance de la luna, luna”) —παραλείπονται εδώ τρεις στίχοι—, μολονότι στην πρώτη δημοσίευση (*Ο Κύκλος*, 3.6-7 (1933) 242-243) δεν εμφανίζεται τίτλος. Σε σύγκριση με την πρώτη δημοσίευση, στο κείμενο της *Καθημερινής* του 1937

60. Βλ. εδώ την υποσ. 30 και Federico García Lorca, *Obra Completa*, I, [Φιλολογ. επιμέλ. Miguel García-Posada], Akal, Μαδρίτη 2008, 167-168.

61. Βλ. εδώ την υποσ. 30.



παραλείπονται επιπλέον δύο στίχοι⁶².

Η σύνθεση *Romancero gitano* θεωρείται ως το αντιπροσωπευτικότερο έργο της Γενιάς του 1927. Ας σημειωθεί ότι πρόκειται για ποιήματα που παρουσιάζουν μεγάλες δυσκολίες, όταν γίνεται προσπάθεια να αποδοθούν σε άλλη γλώσσα.

Εξάλλου, είναι γνωστό το ποίημα των Στρατή Τσίρκα (1911-1980) και Λάνγκστον Χιουγκ (Langston Hughes, 1902-1967) «Όρκος στον Λόρκα»⁶³, το οποίο υπέγραψαν 40 ποιητές από 26 χώρες τον Ιούλιο του 1937 στο Παρίσι, στο Β΄ διεθνές αντιφασιστικό συνέδριο συγγραφέων.

Ας επιτραπεί να αναφέρω εδώ ενδεικτικά —το θέμα απαιτεί περαιτέρω συζήτηση και μελέτη— ότι μετά τη λήξη του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου πρωτοδημοσιεύει ο Νίκος Καββαδίας (1910-1975), το 1945, το ποίημά του «Federico Garcia Lorca» στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* (αρ. 3 (19.05.1945) 9), και το 1947 το περιλαμβάνει στη συλλογή *Πούσι*. Ο Θάνος Μικρούτσικος (1947-) το μελοποίησε σε δύο εκτελέσεις. Περίπου τρία χρόνια αργότερα, ο Κλείτος Κύρου (1921-2006) μεταφράζει το τρίτο ποίημα της σύνθεσης *Romancero gitano*, με τίτλο «Reyerta», παραλείποντας τους 8 τελευταίους στίχους του πρωτοτύπου, και το δημοσιεύει με τον τίτλο «Φιλονεικία» επίσης στα *Ελεύθερα Γράμματα* (αρ. 8 (15.02.1948) 213). [Βλ. και *Επιθεώρηση Τέχνης* 89 (1962) 566-571].

Σε σχέση, πάντως, με τις ελληνικές μεταφράσεις ποίησης του Λόρκα, που πραγματοποιήθηκαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η προσπάθεια του Καζαντζάκη να αποδώσει κατά το δυσοίωνο έτος-σταθμό 1933 ποίηση του ανδαλουσιανού ποιητή στα Ελληνικά κατέχει, τόσο από ιστορική άποψη όσο και από την άποψη του μεταφραστικού αποτελέσματος, εξέχουσα θέση στην ευρωπαϊκή ιστορία του πολιτισμού και διατηρεί έως σήμερα στο ακέραιο τη σημασία της.]

Βερολίνο, Μάρτης 2009

62. Federico García Lorca, *Obra Completa*, II, [Φιλολογ. επιμ. Miguel García-Posada], Akal, Μαδρίτη 2008.

63. Σύμφωνα με τον Στρατή Τσίρκα, το έγραψαν από κοινού. Σημειώνω ότι ο Καζαντζάκης δημοσιεύει ήδη το 1933 σε μετάφρασή του στα Ελληνικά τρία ποιήματα του Χιουγκ. Βλ. *Ο Κύκλος*, 3.8-9 (1933) 323-324 και Μικέ, *Το λογοτεχνικό περιοδικό Ο Κύκλος*, ό.π., 256-257.



MIGUEL CASTILLO DI DIER

CRETA: VISIÓN LÍRICA Y ESCENARIO EN LA ODISEA DE KAZANTZAKIS

Creta es para Kazantzakis no sólo la patria pequeña, sino también su patria poética. Lo muestran muchísimas expresiones en su obra, principalmente en la *Carta al Greco, Libertad o Muerte, el Canto al Greco, Zorba el griego* y la *Odisea*.

Era imposible que la isla natal, la isla amada en la que había llegado a descubrir o a sentir la “mirada cretense”, no estuviera presente en la *Odisea*. Esta fue la obra que siempre miró como su creación más importante. Así se lo decía a Börje Knöss, a propósito de la traducción que emprendía el estudioso sueco en 1954: “Me siento feliz de que usted se haya sumergido en ese mar azul, la *Odisea*. Desde el punto de vista de la forma poética y del contenido filosófico, la *Odisea* representa la cima más elevada que he podido alcanzar, después de los esfuerzos de toda una vida”¹. Y en los años en que escribía y reescribía el poema confiaba a su amigo Pandelís Prevelakis su estado de exaltación: “; *Odisea!* ; *Odisea!* Todo mi corazón y todas mis fuerzas están vueltos hacia ella. Todo lo demás es efímero: hoy brilla, mañana se empaña, desaparece”².

Puede estudiarse esta obra gigantesca desde los más diversos ángulos y visiones. Pero al margen de que se puedan discutir las ideas y posiciones que con velo literario se presentan, una cosa nos parece segura: la *Odisea* es un verdadero océano de belleza. Sobre las características de la obra, nos remitimos al ensayo “Dos Odiseas”, incluido en el volumen *La Odisea en la Odisea*³.

El nuevo peregrinar de Odiseo puede resumirse así. Al llegar a su isla después de veinte años de ausencia, Ulises experimenta encontrados sentimientos y sensaciones. El desencanto se va apoderando de él al no hallar ni en su familia ni en su pueblo lo que esperaba. Después de enterrar a su padre Laertes y de casar a su hijo Telémaco, Odiseo abandona la isla con unos pocos nuevos amigos y zarpa sin rumbo fijo.

1. Nikos Kazantzakis : Carta a B. Knöss, 21 de junio de 1954, reproducida por Helena Kazantzakis, *Le Dissident Nikos Kazantzaki vu à travers ses lettres, ses carnets, ses textes inédits*, Plon, París 1968.

2. Nikos Kazantzakis, *Cuatrocientas cartas a Prevelakis*, εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1984, 224.

3. Miguel Castillo Didier, *La Odisea en la Odisea Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, Centro de Estudios griegos, Santiago 2006-2007.



Durante la navegación, decide ir a Esparta. Allí ayuda a Menelao, decadente y avaro, a conjurar una revuelta. Pero también su antiguo compañero lo desilusiona. Helena, que se ahoga en su hogar, decide irse con él. Navegan otra vez sin rumbo hasta que aparece Creta en el mar. Allí Ulises encuentra a Idomeneo, también decadente y, además, corrompido y tiránico. Se une a una revolución que termina con el régimen cretense. Sigue navegando y llega a Egipto, donde participa en otra revolución, esta vez contra el tiránico y despiadado gobierno del faraón. Vencida la revuelta y, habiéndose salvado de la muerte, Odiseo se interna en África, caminando hacia el sur. Lo acompaña una multitud, con la cual llega a las fuentes del Nilo. En lo alto de una montaña vive su “ascesis” y luego construye una ciudad, que albergará una sociedad ideal. Todo es destruido por un cataclismo. El peregrino ha perdido a todos sus amigos. Sigue su camino, convertido en un asceta. Conoce, uno tras otro, a diversos tipos humanos, que representan a Hamlet, Fausto, el Hedonista, Don Quijote, Cristo, y confronta sus inquietudes con ellos. Finalmente, desde el extremo sur del continente, parte hacia los hielos antárticos, completamente sólo. Aun conocerá un pueblo de las nieves, cuyo fin contempla, cuando se hundan en las aguas las inmensas superficies heladas en las que hasta entonces vivía. Luego el peregrino proseguirá su navegar hasta morir en una especie de barco helado, un gran trozo flotante de hielo.

Creta como escenario en el poema

Creta está unida a Ulises en el espíritu de Kazantzakis. Cuando el artista “descubrió” la “mirada cretense”, imaginó de inmediato que ésa debía haber sido la mirada de Odiseo: “Con esta mirada debía contemplar el abismo Ulises, el que navegaba sobre mis versos; sin temor y sin esperanza, pero también sin impudor: de pie al borde de la vorágine [...]. El temor y la esperanza: entre éstos dos polos habían girado en el vacío mi juventud y mi edad madura. Pero allí, en mi vejez, me quedaba de pie ante el abismo, calmo, sin temor; ya no huía, no me envilecía. O mejor dicho, no yo, sino el Ulises que yo forjaba. Yo creaba un Ulises que afrontaba plácidamente el abismo, y al crearlo me esforzaba por parecerme a él. Me creaba a mí mismo. Confiaba a este Ulises todas mis pasiones. Él era el molde que yo forjaba para que allí se vaciara el hombre futuro”⁴.

El amor entrañable, visceral, intensamente poético, de Kazantzakis por su isla natal surge recurrentemente en su vida y en su obra. Y especialmente, en esta su última obra, *Carta al Greco*, con recuerdos de toda su existencia. En un emocionado pasaje, une la “sensación” de Creta a Odiseo y su nuevo viaje:

Yo contemplaba el mar cretense, las olas que se erguían, resplandecientes por un instante al sol, y se precipitaban para morir en un chasquido sobre los guijarros de la costa. Sentía que mi sangre seguía su ritmo, dejaba mi corazón y se expandía hasta la yema de mis dedos y hasta la raíz de mis cabellos, y yo me convertía en un océano, y en un viaje

4. Nikos Kazantzakis, *Carta al Greco*, [traducción D. L. Garasa], en N. Kazantzakis, *Obras Selectas*, vol. III, Planeta, Barcelona 1968, 598-599.



infinito, y en aventuras remotas, y en una canción altiva y desesperada, que navegaba, izando sus velas rojas y negras por encima del abismo. Y en la cúspide de la canción un gorro marinero y bajo ese gorro una frente ruda y atezada por el sol y dos ojos negros y labios agrietados por el rocío del mar, y más abajo dos manazas curtidas que sostenían el timón⁵.

Y a posteriori, si pudiéramos decir – pues *Odiseo* ya navegaba por nuevos mares desde 1938 -, Kazantzakis bosqueja la ruta de Ulises, que en su nueva travesía se dirigirá primero a Esparta y luego “a la gran isla real de Creta”:

Él se ahogaba; nosotros también nos ahogábamos en su patria demasiado estrecha; habíamos escogido las almas más insumisas de la isla, llevado de nuestras casas todo lo que podíamos, embarcado en un navío, y habíamos zarpado. ¿Hacia dónde? Ya soplaría el viento que nos mostraría la ruta. ¡Hacia el sur! Hacia Helena, que languidecía en las riberas del Eurotas y que se ahogaba también en la seguridad, la virtud y el bienestar. Hacia la gran isla real de Creta, que se debilitaba porque sus señores ya no tenían fuerzas, y que levantaba los brazos en medio del mar y llamaba a los bárbaros para que le dieran hijos. ¡Hacia el África, hacia los confines de la tierra, hacia las nieves eternas, hacia la muerte!⁶.

En la *Odisea*, las acciones de cuatro rapsodias se desarrollan en la tierra cretense. Concretamente, la isla aparece a la vista de los marinos en el verso 270 de la rapsodia V y desaparece en el verso 1011 de la rapsodia VIII. Como veremos, la llegada de *Odiseo* a la isla y su partida constituyen momentos de intensa emoción. Y esta emoción, evidentemente, corresponde al sentimiento de Kazantzakis.

En Creta, por primera vez en el poema, *Odiseo* da expresión a su rebeldía y participa en una radical revolución que destruye un régimen tiránico. También es Creta la última estación de Helena, la cual cumple aquí el destino que le da el poeta: el de ser raíz de una nueva raza, helénica, al unirse ella, argiva, aquea, con un rubio bárbaro dorio.

En la larga y ardua planificación del gran viaje sin fin de *Odiseo*, Kazantzakis decidió que después de salir de Itaca, el navegante se dirigiera a Esparta. Allí se repite en *Odiseo* la sensación de desagrado que tuvo en su isla natal, al encontrarse ahora con Menelao, decadente, avaricioso, tiránico. Pero allí es donde halla a Helena, la cual está poseída de análogos sentimientos. En cartas a Heleni Samíu, el poeta alude a su estado de exaltación casi febril mientras planifica el poema y avanza en la escritura. Un día de septiembre de 1924, escribe: “Estos días y estas noches, la cúpula de mi pensamiento centellea con la visión de las civilizaciones cretense y egipcia – porque son las dos primeras etapas del segundo periplo de Ulises”⁷. En otra carta, sin fecha, escrita en el otoño del mismo año, dice: “Ahora trabajo en la *Odisea*. Mi corazón es un barco a la vela amarillo y, de proa a popa, está lleno de *Odiseo*. Él ha comenzado su segundo viaje; atraviesa

5. Ibid. 599-600.

6. Ibid. 600.

7. H. Kazantzakis, 115.



Creta, el Mediterráneo, el África; encuentra ideas, mujeres, trabajos que había deseado; sobrepasa los límites del hombre y va creando a Dios con la proa de su velero”⁸. Por esos días, Kazantzakis reestudia textos sobre la historia minoica, sobre esa civilización que debe revivir en su poema. Escribe en la primavera de 1925, posiblemente en mayo: “Estos días, trato de resucitar las muy viejas almas ancestrales de Knosos; vivo toda mi visión; veo los rostros; lloro, río, muero; amo con todas las mujeres maquilladas de senos desnudos, con todos los hombres altivos de fina cintura. Odiseo pasa y destruye su civilización decadente”⁹.

A través de cuatro rapsodias, el poeta presenta una impresionante visión del mundo minoico, al que él le da un final. Para los historiadores, ha sido objeto de conjeturas la forma en que fue destruida o se extinguió la civilización minoica. Kazantzakis forja un fin del mundo minoico, de acuerdo a sus objetivos poéticos, de acuerdo a las tareas que Odiseo se impone. En Creta, se despierta en Ulises la rebeldía ante la opresión. En la isla impera un régimen tiránico, corrupto, decadente. Contra ese estado de cosas reacciona el antiguo guerrero de Troya.

Idomeneo no es ya el “famoso por su lanza” δουρύκλυτος ni “caudillo de los cretenses” Κρητῶν ἀγός ni “el como un dios” ὡς θεός¹⁰. Ahora aparece como un ser despreciable y cruel, en conflicto con su pueblo y con sus hijas. Éstas están plasmadas como personajes interesantes; una de ellas, Krino, resulta una trágica e inolvidable heroína. Debe morir en una orgía táurica en la que toman parte nobles y pueblo. En medio de fiesta y orgía, crece la sublevación de pobres, de descontentos y de los bárbaros dorios que están llegando a la isla. A la insurrección se une con toda energía Ulises, que así, en Creta, participa por primera vez en una rebelión contra el orden establecido. Llega a ser el planificador de la acción final, que terminará en el incendio de la ciudadela, la muerte del rey y los nobles y el derrumbe total del régimen. En cierto modo, ha utilizado a Helena para tener acceso a la cercanía de Idomeneo, quien desconfía de su astuto ex camarada de armas.

Creta es, pues, para Ulises, la primera gran estación de su gran viaje, el primer lugar donde da expresión concreta a su rebeldía ante la opresión y la injusticia. Cumplida esta tarea, Odiseo sólo piensa en proseguir su peregrinación. Él no participará más del poder. En Egipto también se unirá a una insurrección contra el poder. Dejó allá en Itaca su pequeño reino y su corona. Su búsqueda es muy distinta, aunque no está definida aún. Coloca a uno de sus compañeros, a Karterós, al mando de la isla, la que deberá de gobernar con sabiduría y justicia.

Para Helena, Creta es su última estación en el poema. Como recién anotamos, ella ha contribuido a facilitar el éxito de la conspiración, al aceptar participar en la ceremonia en la que el rey debe unirse con una mujer oculta en una becerro de bronce. Después, en medio de la confusión general, se va con uno de los rubios bárbaros que están llegando a la isla. Con él se entregará al amor. Y fruto de esa unión de la argiva

8. Ibid. 120.

9. Ibid. 124.

10. Homero, *Ilíada* [ed. G. Dindorf], Editio Quarta correctior, Leipzig B. G. Teurner, II-645, III-230, XIII-221.



Helena y el bárbaro dorio, nacerá, según el poeta, la estirpe helénica¹¹. Helena ha encontrado su destino, su felicidad, a pesar del temor que en el primer momento le produjo la isla, al recordar viejas leyendas que de niña escuchaba a su nodriza y que hablaban de un monstruo con hocico de toro que allí tenía su guarida.

*Vibraba y se venía encima de ellos la Creta entera,
/ con-sus-pechos-levantados,
y Helena de improviso palideció como cera y un escalofrío
/ recorrióla,
pues mientras gozaba aquella isla famosa que resplandecía
/ entre las ondas,
en su memoria ascendían sagas antiguas de dragones
que su vieja nodriza le contaba para hacerla dormir:
"En una playa muy lejos, Lenió, allá en Creta,
/ ¡que maldita sea!
ruge el monstruo con sus cuernos y devora a los hombres;
monstruo voraz sobre las aguas Creta está aposentadoa,
trenza sus cabellos verdes, se ríe y ahoga a los navíos;
Lenió, que nunca tu terso pie pise la tierra de Creta".
Y ahora se precipita ella irrefrenable - ¿quién puede
/ huir del hado -.*

*Al hocico antropófago del dios con-rostro-de-toro
/ ya va a entrar.*

Σιούνταν κι ερχόταν καταπάνω τους ορθόστηθη όλη η Κρήτη,
κι η Ελένη ξάφνου χλωμοκέρωσε και σύρριγο τη διάβη
τι ως χαιρούνταν το ξακουστό νησί ν' αντιβολάει στο κύμα,
στη μνήμη της ανέβαιναν παλιά δρακοντοπαραμύθια
που η γριά της νένα τη νανούριζε για να την παίρνει ο γύπνος.
«Λενιώ, πέρα στην πέρα ακρογιαλιά, στην Κρήτη, ανάθεμα τη! βρουχάται
ο δράκος με τα κέρατα και τους ανθρώπους τρώει
Λενιώ, ποτέ το αφράτο πόδι σου στην Κρήτη μην πατήσεις!»
Και τώρα αυτή χιμούσε ακράταγη, της μοίρας ποιος ξεφεύγει!
στον ταυρομούτσουνο θεού να μπει το ανθρωποφάγο στόμα.

V 336 -347

Pero Helena no encuentra en Creta la desgracia, sino un destino glorioso.

11. Nikos Kazantzakis, «Ένα σχόλιο στην Οδύσσεια» [Un comentario a la Odisea], *Néa Eortá* 389 (1943) 1028-1034.



Creta como visión poética.

Según lo expresábamos al comienzo, Creta es no sólo la patria real de Kazantzakis. Es su patria poética, objeto de intenso amor, de honda admiración, y fuente de inspiración poética y de motivos históricos y míticos; escenario de dos de sus grandes novelas, de una obra de teatro y de una importante "estación" de la *Odisea*.

Queremos ahora tratar de destacar algunas líneas de la visión poética de Creta en la *Odisea*. Podemos ordenar las expresiones que se refieren a la isla en el poema, revisando los calificativos con que se la menciona; las descripciones que de Creta se hacen; las formas en las que se la personifica y la expresión de sentimientos de amor hacia ella.

1) Calificativos:

santa-madre αγία μάνα V-278, isla divina θεϊκό νησί V-288 y VI-833, gran isla señorial αρχοντονήσι μεγάλο V-315, isla señorial αρχοντικό νησί V-536 y 315 VI-111 VIII-900, la ínsula famosa ξακουστό νησί V-338 351 y 535, Creta la-de-pecho-erguido Κρήτη ορθόστητη V-354, grave señora de la mar βαριά κερά της θάλασσας V-354, mi señora κυρά μου amiga del sol φίλη του γήλιου VIII-998. En metáforas, el poeta nombra a Creta como hornada de canastos φουρνιά καρβέλια, barril (de vino) de mi talla βουτσί του μπογιού μου, rama donde agarrarme κλαρί να πιάσω, bandeja entre las olas κανίσκι απά στα κύματα V 280-283 griego. Al cuerpo de Creta se lo califica como "el-que-mucho-sabe" πολύτεχνος y también "de-múltiples-pezones" πολύμαστο V 299 y 336, aludiendo posiblemente a sus montañas.

Recordemos los pasajes del poema en que utilizan estos epítetos para mencionar a la isla:

"¡Creta!", de repente se escuchó la voz del lobo-de-mar.

Brincaron los corazones, hacia la santa madre se volvieron.

«Κρήτη!» ξάφνου ακούστηκε η φωνή του γερο-καραβίτη.

Πηδήξαν οι καρδιές, ταχτάρισαν κατά την άγια μάνα

V 277-278

Se hundieron los remos alargados, crujieron sus toletes,

y a boga y vela precipítanse derechos hacia la isla divina.

τροπώσαν τα μακρόλαμνα κουπιά, ξανάτριξα οι σκαρμοί τους,

κι όλοι το θείο νησί στηλώνοντας χιμούν αρμενοκούπι.

V 288-289

En el piélagο añil, íntegra se extendía la isla divina,

y olía a salmuera fresca en este seno salvaje.

Αλάκερο στο μπλάβο πέλαγο το θείο νησί απλωνόταν

και μύριζεν αρμύρα δορσερή στον άγριο τούτον κόρφο.

VI 833-834



Clavaba el arquero los ojos en la gran-isla-señorial

Ο δοξαράς τα μάτια κάρφωνε στο μέγα αρχοντονήσι·

V 315

y a la grave señora-de-la-mar de mil modos retocas

και τη βαριά Κερά της θάλασσας μυριοκαταξομπλιάζεις:

V 354

A Stridás le dice el poeta, interviniendo en el texto sin duda en nombre de Odiseo:

Y si está escrito que tu cuerpo coronado-de-sal vaya a tragarlo

la ínsula famosa a la que te despeñas con velas desplegadas ...

κι αν είν' γραφτό το αρμυροκρούστωτο κορμί σου να το φάει

το ξακουστό νησί όπου χύνεσαι με τα πανιά ανοιγμένα,

V 350-351

Creta está dormida y parece hundirse en las aguas del mar y por eso a ella le habla Odiseo,

pidiéndole que espere a que la revolución estalle:

¡Creta, mi Señora, no te sumerjas antes que mi espíritu se vengue!

Κερά μου Κρήτη, μη βουλιάξεις πρι να βγάλει το άχτι ο νους μου!

V 1174

Hasta la noche semeja en Creta a una nobles señora y pasa, perfumando todo, como en Itaca:

Allá en su isla patria, lejos, en el extremo del mundo,

como un almendro nuevo florecido

y por Creta, como una señora noble recargada de perlas,

pasaba exhalando fragancia con la luna por talismán.

Πέρα στο πατρικό νησί, μακριά, στην άκρη πια του κόσμου,

σα νιούτσικη ανθισμένη μυγδαλιά μοσχοβολούσε η νύχτα,

στην Κρήτη, σα μεγάλη αρχόντισσα μαργαροφορτωμένη,

περνούσε αργά, μοσχομυρίζοντας με το φεγγάρι γκόλφι

XVIII 376-379



2) Descripciones de la isla:

Regularmente, las descripciones de la isla utilizan expresiones que muestran admiración y amor. Se elogia la tierra cretense y no interfiere con el afecto hacia ella el hecho de que se condene muy duramente el régimen tiránico que oprime a sus habitantes.

Al aparecer Creta para Odiseo y sus marineros, éstos divisan la cumbre de una colina que brilla y oscila en el mar en movimiento:

*Y entonces, mientras de bruces se cogía Rocal en la proa
se distinguió en el piélago espumoso una cima azulada de colina
reluciente, que subía y bajaba en el filo del mar.
"¡Tierra firme!" vocea, y todos al punto clavaron sus miradas en el agua;
mucho rato se esfuerza Stridás por distinguir el rostro de la tierra;
risueño el rodador-de-mundos preguntaba a su alma
adónde quisieron los vientos arrojarlo con violencia;
pero todas las costas le parecían buenas para el hombre.
"¡Creta!", de repente se escuchó la voz del lobo-de-mar.
Brincaron los corazones, hacia la santa madre se volvieron.
Μα τότε, μπρούμυτα ως αρπάζονταν ο Χάλικας στην πλώρα,
ξεχώρισε μες στο αφροπέλαγο γάλαζο κορφοβούνι
γυαλιστερό, στο θαλασσόφρυνεδο ν' ανεβοκατεβαίνει.
Στεριά! φωνάζει, κι όλοι ευτύς ορθοί τα πέλαγα λοχίζουν
ώρα πολλή μοχτάει ο Στρειδάς της γης το πρόσωπο να κρίνει,
και γελαστός ο κοσμοτρυγητής ρωτούσε την καρδιά του
σαν πού σφοδρότερα λαχτάριζεν οι ανέμοι να τον ρίξουν
μα όλες του φαίνονται οι στεριές καλές για την ψυχή του ανθρώπου*

V 269-278

Más cerca de la isla, ella le parece Odiseo un barco sobrecargado, pero enseguida comienza ya a divisar sus montes y sus aldeas:

*Cual rica velera que se hunde, cargada con mercancías,
divisaba a Creta golpearse entre las grandes olas.
Ya se aproximaban, destellando apacibles, las crestas del Monte Ida,
y los villorrios blanqueaban cual huevos de dragón incrustados
/ en los riscos.*

*σαν πλούσια τρεχαντήρα που βουλιάει του ψόφου φορτωμένη ξαγνάτευε
στα χοντροκύματα να παραδέρνει η Κρήτη.
Ζυγώναν πια, στραφτάλιζαν πραγá τ' ακρόκορφα της Ίδας
κι ασπρίζαν τα χωριά σα δράκου αυγά στις πέτρες σφηνωμένα*

V 316-319.



Cuando Odiseo y sus marinos navegan dejando ya para siempre la tierra cretense, ésta les parece el espinazo de alguna fiera. Esta descripción, muy breve, nos muestra la isla en una comparación:

[...] *A la diestra se extendía la amiga del sol, la isla de Creta,
como un gran espinazo de fiera que salía entre las olas.*

[...] *κι η Κρήτη απλώνουνταν δεξιά, του γήλιου η φιλενάδα,
σα μέγα ραχοκόκαλο θεριού που πρόβαινε απ' το κύμα.*

(VIII 998-999)

Navegando ya a la vista de la isla, Helena, conmovida, habla a Odiseo y en los ojos de éste ve a Creta como un velero. La descripción de la visión de la isla continúa dos versos más adelante. Se caracteriza el cuerpo insular y se recuerdan sus muchos comerciantes y barcos:

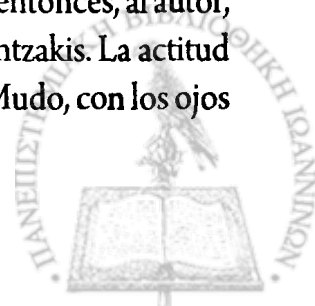
*Mas cuando levantóse y lo miró en los ojos la-de-dulce-hablar,
se atemorizó, inclinándose, pálida, sobre su pecho perfumado:
en la pupila sin fondo divisaba subir-y-bajar
a Creta como un velero y estrellarse rompiéndose entre sus cejas.
El guía-de-almas su barba acariciaba sin hablar,
y su sonrisa afilada hasta las curvas del oído se insinuaba.
Impúdico y desnudo, de-múltiples-pezones, el cuerpo insular,
el-que-mucho-sabe, con sus muchos negociantes, se extendía en el mar,
que a menudo sus barcos señoriales a costas lejanas enviaron.*

*Μα ως ανασκώθη και τον κοίταξε στα μάτια η γλυκομίλα,
κατατρομάζει κι έγχειρε χλωμή στο μουσκεμένο στήθος
στην άπατη λαμπήθρα ξέκρινε ν' ανεβοκατεβαίνει
σαν τρεχαντήρα η Κρήτη και να σπάει καταμεσόφρυδά του.
ο ψυχοπρωτολάτης άλαλος τα γένια χαδολόγαε
κι ως τα χοντρά ριζαύτια απλώνουνταν το κοφτερό αχνογέλιο. Πολύμαστο,
ξαδιάντροπο, γυμνό χανδάλιαζε στο κύμα
το πολυκάτεχο κορμί με τους πολλούςπραματευτάδες
σε μακρινούς γιαλούς συχνόσιμιζε τ' αρχοντοκάραβά τους*

V 293-301

3) Sentimientos de Odiseo-Kazantzakis

De acuerdo con el papel que juega Creta dentro del plan de la *Odisea*, dentro de la línea del viaje del marino, no hay razones para que éste se conmueva tanto ante la isla ni para que la elogie tanto. En la expresión de estos sentimientos de emoción, de admiración y de amor por la isla, vemos, entonces, al autor, al poeta, hablar a través de su personaje. Hallamos a Creta como visión poética de Kazantzakis. La actitud en que Odiseo mira a Creta, cuando su nave se acerca a ella es una actitud casi extática. Mudo, con los ojos



clavados en la isla, llama venturosos a los ojos que merecen contemplarla. Al predecir a Stridás, compañero de Ulises, que en tierra cretense dejará su vida, y mientras lo admira porque se dirige con decisión hacia ella, Kazantzakis tiene oportunidad de elogiar a Creta con dos hermosos epítetos, de personificarla como la marítima señora que está sentada sobre las aguas y teje la tela del mar. Y enseguida atribuye a la isla grandes cualidades: hace fuerte al débil, enardece al perezoso, hace olvidar calamidades y penas y lleva al que antes sufría a bendecir a los padres que lo trajeron a la vida:

*Y si está escrito que tu cuerpo coronado-de-sal vaya a tragarlo
la ínsula famosa a la que te despeñas con velas desplegadas,
no transpiran tus orejas tersas, dichosas sean.
Sino que empuñas el remo mayor, y tus labios no paran
y a la grave Señora-de-la-mar de mil modo retocas:
"Todo el mar es una tela, y Creta está sentada y teje;
**¡venturosos los ojos, hermanos, que en el piélago merecen
/ contemplarla!***

*Si débil eres, vuelas; si eres perezoso te enardeces,
y si cayeron sobre ti calamidades, vuelve a aclararse tu espíritu
y olvidas toda la negra pena y levantando las manos
bendices al padre y a la madre, que te dieron el ser".*
κι αν είν' γραφτό το αρμυροκρούστωτο κορμί σου να το φάει
το ξακουστό νησί όπου χύνεσαι με τα πανιά ανοιγμένα,
εσένα η μαλλιασμένη αυτούκλα σου, χαράς τηνε! δε δρώνει.
Μα το τρανότερο κουπί τραβάς, τα χείλια δεν αρνεύουν
και τη βαριά Κερά της θάλασσας μυριοκαταξομπλιάζεις:
«Όλη 'ναι η θάλασσα αργαλειός, κι η Κρήτη κάθεται κι υφαίνει
χαρά στα μάτια, αδέρφια, που αξιωθούν στο πέλαο να τη δούνε!
Αν είσαι μαραζάρης ξεπετάς, αν είσαι οκνός θεριεύεις
κι αν πέσαν συφορές απάνω σου, ξεφεγγαρίζει ο νους σου
κι όλον το μαύρο πόνο τον ξεχνάς κι ασκώνοντας τα χέρια,
βλογάς τον κύρη και τη μάνα σου που σε γεννοσορίσαν!»
V 350-360

Cuando la nave está ya entrando a la bahía, Odiseo, mudo, abre todos sus sentidos para llenar su ser de Creta, y al pisar tierra la saluda:

*Mudo abría sus ojos Odiseo, los oídos, el espíritu
y caían en sus vastos veneros Creta, fortalezas y fragancias.
Exclama a lo lejos el atalaya del cerro: ¡Un barco llega!*



*Y al punto exclama el centinela de la costa: ¡Ha entrado en la bahía!
 Coge tierra el arquero y exclama: ¡Creta, en buenhora te he hallado!
 Βουβός τα μάτια του άνοιγε, τ' αυτιά, τα φρένα του Δυσσέας
 και πέφταν Κρήτη, κάστρα κι ευωδιές μες στις φαρδιές του στέρνεις
 Φωνάζει αλάργα η βάρδια του βουνού: «Καράβι κατεβαίνει!»
 Φωνάζει εντός η βάρδια του γιαλού: «Μες στο λιμάνι εμπήκε!»
 Φωνάζει δοξαράς κι αρπάει της γης: «Κρήτη, καλώς σε βρήκα!»*
 V 361-365.

Después de haber visto el sacrificio de un toro y a la multitud comer de sus carnes y vísceras, Odiseo se ha apartado del lugar. Pero viene hacia él Dijtena, una de las hijas de Idomeneo, quien odia a su padre y conspira contra él. La muchacha da al marino un bocado y lo abraza. Odiseo siente que está estrechando en sus brazos a toda la isla divina:

*A Creta entera sostiene Odiseo en su salobre abrazo,
 Llena de armas bronceas y perfumes y muerte.
 En el piélagο añil, íntegra se extendía la isla divina
 y olía a salmuera fresca en este seno salvaje.
 Ο δοξαράς στην Κρήτη αλάγερη στην αρμυρή του αγκάλη
 κρατάει γιομάτη προύντζινα άρματα, μυρωδικά και φόνο.
 Αλάκερο στο μπλάβο πέλαγο το θείο νησί απλωνόταν
 και μύριζαν αρμύρα δροσερή στον άγριο τούτον κόρφο.*

VI 831-834.

Las personificaciones de Creta en la *Odisea* muestran también los sentimientos del poeta. La isla es personificada como una grave señora, señora-de-la-mar, amiga del sol. Puede estar adormecida, viendo sueños azulados:

*Galeras y veleros y caíques navegan y van entrando lentamente
 en los graves sueños azulados de la Creta adormecida.
 σκούνες, γαλέρες, ανεμότρατες, και μπαίνου αγάλια αγάλια
 μες στα βαριά γαλάζια ονειράτα της κοιμισμένης Κρήτης.*

V 1162-1163

También puede parecer ser un enorme animal marino que ha subido en silencio a la superficie de las aguas para tomar algo de aire:

*Duerme la isla, como un animal marino silencioso que subió
 desde la profundidad del lodo negro del tiempo para respirar un poco
 κοιμάται η Κρήτη, σα βουβό θεριό θαλασσινό που ανέβη
 βαθιά από τη μαύρη λάσπη του καιρού να πάρει ληγη ανάσα.*



Puede estar reclinada en su trono, mientras sus cuatro amantes, los cuatro grandes vientos, le acarrearán obsequios:

*Creta reclinábase en su trono, en la torre del puerto,
y de las alejadas regiones de la tierra, sus cuatro amantes
espléndidos obsequios le acarrearán, en caravanas marinas.*

*Η Κρήτη κάθονταν στο θρόνο της, του λιμανιού τον πύργο,
κι από τα πέρα πέριορα της γης οι τέσσεροί της καύκοι
χαρίσματα ακριβά της κουβαλούν, θαλασσοκαραβάνια.*

V 514-516

También se la puede ver sentada en su elevado trono, con el pecho descubierto, y una balanza en la mano:

*Y Creta está sentada, el pecho descubierto, en su trono elevado;
La balanza sostiene en el mar y el amor va pesando.*

*κι η Κρήτη κάθεται ξεστήθωτη στον αψηλό της θρόνο,
τη ζυγαριά κρατάει στο πέλαγο και το φιλί ζυγιάζει.*

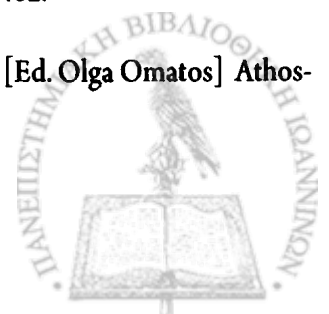
V 532-533

No encontramos en la visión poética de Creta que podemos extraer de la *Odisea*, elementos que nos recuerden la idea de la “mirada cretense”, y que Kazantzakis describe en el artículo ya citado “Un comentario a la *Odisea*”, publicado en *Nea Hestia* en 1943, donde comenta una crítica de Vasilis Laúrdas. Pero sí la encontramos en *Odiseo*, su acción y su fin. En *Carta al Greco*, al definir la mirada cretense, dice Kazantzakis: “*Odiseo*, el que navega sobre los decaheptasilabos que yo escribo, con tal mirada debe mirar el abismo: sin esperanza ni temor, pero sin impudicia, erguido al borde del abismo”¹². J. R. Arana, en el estudio “Kazantzakis: literatura contra mística”, interpreta la sonrisa que da a sus seguidores por respuesta el príncipe Manayís al morir, como la risa, que es el último gesto de Ulises al extinguirse su vida¹³. Escribe Arana: “Nosotros, que no somos místicos, debemos esforzarnos por interpretar esta sonrisa. Significa, en primer lugar, la complacencia en el vivir; a pesar de todos los pesares y peregrinaciones, la sonrisa acoge y asume como un océano todo lo que ha sido y todo lo que ha acontecido. Es la consagración de la ascensión final del mundo de este tremebundo y fiero personaje que ha sido *Odiseo*”¹⁴.

12. Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 11 1998, 482.

13. Nikos Kazantzakis, *Odisea*, XXIV, 863-864 y 1372, respectivamente.

14. J. R. Arana, “Kazantzakis, literatura contra mística”, *Tras las huellas de Kazantzakis*, [Ed. Olga Omatos] Athos-Pérgamos, Granada 1999, 25.



ΕΛΛΗΝΕΣ, ΕΛΛΗΝΙΖΟΝΤΕΣ Ή ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ¹;

Πατρίδα του ποιητή είναι, όπως λένε, η γλώσσα ρώτησε μάλλον, παρά διαπίστωσε απευθυνόμενος στον γνωστό τραγουδοποιό Βολφ Μπίρμαν ο κριτικός της έγκυρης παγερμανικής εβδομαδιαίας εφημερίδα *Die Zeit* Ulrich Greiner σε μια συνέντευξη που του πήρε². Ο Μπίρμαν, του οποίου η ιδιωτική ιστορία σφραγίστηκε από την “προσφυγιά” του στην τότε Δυτική Γερμανία, όπου είχε πάει από το Ανατολικό Βερολίνο, καλεσμένος για ένα κοντσέρτο, και όπου αναγκάστηκε να παραμείνει ως στην ένωση των δύο Γερμανιών, επειδή το καθεστώς του απαγόρευσε την επάνοδο λόγω της επικριτικής του στάσης, διατυπωμένης αποκάλυπτα στα τραγούδια του, απάντησε στην ερώτηση αυτή ως εξής: «Ο καθένας αγαθιάρης που θεωρεί τον εαυτό του λογοτέχνη λέει: Πατρίδα μου είναι η γλώσσα. Αυτό αληθεύει πάντα και δε λέει τίποτε. Όταν εγώ με τη γλώσσα του Λούθηρου και του Μπρεχτ κατέληξα στη Δύση, έφτασα σε μια χώρα όπου μιλούσαν γερμανικά - και δεν καταλάβαινα λέξη!»

Σε τούτη την φαινομενική αντινομία με, κατά κάποιον τρόπο, φιλοσοφικές διαστάσεις του Μπίρμαν, που ουδόλως αντιπροσωπεύει μ' αυτή τους ομοτέχνους του, κρύβεται μάλλον η πικρία ενός καλλιτέχνη, που πολλά υπέφερε, σε πολλά συντέλεσε, πολύ αγαπήθηκε, αλλά και πολύ συχνά παρεξηγήθηκε. Διακαής επιθυμία του είναι να κατανοήσει και να κατανοηθεί. Όμως αυτό δεν είναι και η επιθυμία όλων των συγγραφέων; Και τι άλλο όργανο, ποιο άλλο μέσον από τη γλώσσα διαθέτει ένας συγγραφέας για να εκφράσει αυτά που σκέφτηκε, που αισθάνθηκε και διαισθάνθηκε; Και σε ποια γλώσσα σκέφτεται και αισθάνεται ένας συγγραφέας όταν αλλού ήρθε στον κόσμο ως άνθρωπος, αλλά αλλού γεννήθηκε ως συγγραφέας; Και τέλος: Σε περίπτωση που έχει αναγνωριστεί η λογοτεχνική του αξία, όποτε κι αν γίνει αυτό, σε ποια Ιστορία της Λογοτεχνίας θα τον κατατάξει ο ιστορικός, οι κριτικοί ποιας χώρας θα αποτιμήσουν το έργο του, το μυθιστόρημά του θα μπει στα “ευπώλητα” των εφημερίδων ως μετάφραση από μια άλλη γλώσσα ή ως πρωτότυπο έργο;

Ανάμεσα σε δύο κόσμους - Συγγραφείς στη Γερμανία με ελληνικό διαβατήριο τιτλοφορείται η πρώτη ανθολογία με έργα Ελλήνων συγγραφέων της Γερμανίας που κυκλοφόρησε στα ελληνικά³ με επιμελητή έκδοσης τον γνωστό, επίσης συγγραφέα και δημοσιογράφο, Γιώργο Ξ. Ματζουράνη με πολυετή θητεία στην Γερμανία,

1. Μια ανάλογη εργασία μου με τίτλο «Είναι ελληνική λογοτεχνία μόνο ό,τι γράφεται στα ελληνικά;» είχε δημοσιευθεί στο περιοδικό *Θέματα Λογοτεχνίας* 6, (Ιούλιος-Οκτώβριος 1997), Γκοβόστης, Αθήνα, 166 κ.ε.

2. “Die Zeit”, 45, 2 Νοεμβρίου 2006.

3. Γιώργος Ξ. Ματζουράνης, *Ανάμεσα σε δύο κόσμους. Συγγραφείς στη Γερμανία με ελληνικό διαβατήριο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.



ώστε να γνωρίζει από κοντά το φαινόμενο και τις απορίες που υποβάλλει. Ήδη στον τίτλο διαφαίνεται μια αμηχανία ως προς τον ορισμό των “συγγραφέων” αυτών που δεν ονομάζονται Έλληνες συγγραφείς, αλλά “συγγραφείς με ελληνικό διαβατήριο”⁴, κάτι που υποδηλώνει ότι ο επιμελητής προβληματίστηκε έντονα πώς να διατυπώσει τον υπότιτλο, στοιχείο ενδεικτικό για το θέμα μας. Στον πρόλογο ωστόσο της ίδιας ανθολογίας (σ. 11) φαίνεται να επικράτησε η εσωτερική του πεποίθηση για το περί τίνος πρόκειται: «Έλληνες λογοτέχνες, πεζογράφοι και ποιητές που εκδίδουν τα έργα τους σε μια ξένη γλώσσα. Γνωστοί κι αγαπητοί σε ένα ξένο αναγνωστικό κοινό που δεν φημίζεται για επιείκεια και συγκαταβατικότητα. Έλληνες, ιδιαίτερα νέοι, με λογοτεχνικά βραβεία κι διακρίσεις. Έλληνες συγγραφείς στη Γερμανία. Άγνωστοι στο ελληνικό κοινό, χωρίς εκδόσεις στα ελληνικά».

Ο ίδιος μελετητής αναφέρεται διεξοδικότερα στο θέμα της ταυτότητας της λογοτεχνίας αυτής στον επίλογο-έρευνα της ανθολογίας, στον οποίο θα ανατρέξουμε και στη συνέχεια.

Σε εποχές, όπου η συζήτηση περί ελληνικότητας δίνει και παίρνει⁵, θα έπρεπε να διευκρινίσουμε πρώτα πώς αισθάνονται και ποιο περιεχόμενο δίνουν στον όρο οι ίδιοι οι Έλληνες της διασποράς λαμβάνοντας υπόψη όλες τις παραμέτρους του ερωτήματος, πράγμα που στην δική μας περίπτωση αποδεικνύεται εξαιρετικά δύσκολο, εφόσον οι Έλληνες εκτός των ορίων του ελληνικού κράτους δεν έχουν όλοι ασφαλώς ούτε τους ίδιους λόγους ούτε την ίδια προϊστορία αποδημίας. Εξάλλου οι συνθήκες ζωής τους και η εξέλιξή τους εξαρτώνται άμεσα από τη χώρα υποδοχής τους, από την πολιτική της, από τον σύνδεσμο με την Ελλάδα που εξαρτάται κι αυτός από την απόσταση που τους χωρίζει από αυτήν και την ευκολία ή δυσκολία επαφών τους με τη σημερινή ελληνική κοινωνία, αλλά και από την πολιτική της Ελλάδας απέναντί τους, η οποία υπαγορεύεται συχνά από σκοπιμότητες, όπως ήταν, παλαιότερα, η εισαγωγή συναλλάγματος ή, ως σήμερα, η άγρα ψήφων από τα διάφορα κόμματα για την άσκηση εξουσίας στη μητρόπολη, πράγμα που ούτε η ένταξη της Ελλάδας στην Ενωμένη Ευρώπη κατάφερε να αναχαιτίσει.

Βαθιά συνυφασμένο με όλα αυτά είναι οπωσδήποτε το θέμα της γλώσσας. Στο πρόσφατο άρθρο του “Δεν είμαι ελληνικός, είμαι Έλληνας!”⁶ ο Δημοσθένης Κούρτοβικ, ενώ παίρνει θέση στον διάλογο, διαλόγους ή μονολόγους σχετικά με την ελληνικότητα ανατρέποντας ή αντιστρέφοντας την περίφημη και χλιοπαραθεμένη ρήση του Καβάφη⁷, δεν αναφέρεται μεν στο θέμα της γλώσσας, ως έκφρασης ή μη ελληνικότητας, αλλά όταν αναφέρεται στους Έλληνες ή στους ελληνικής καταγωγής καλλιτέχνες του εξωτερικού και ειδικά στους αναγνωρισμένους λογοτέχνες σημειώνει: «Μετά το 1974, οι νέες γενιές στις τέχνες και στα γράμματα

4. Δεν ξέρω μάλιστα κατά πόσον οι συμμετέχοντες στην Ανθολογία συγγραφείς έχουν στην πραγματικότητα όλοι ελληνικό διαβατήριο, οπωσδήποτε όμως ένας από αυτούς έχει διπλή υπηκοότητα.

5. Βλ πρόσφατα το άρθρο του Δημήτρη Παπανικολάου «Ελληνισμός στον πληθυντικό» (*Τα Νέα*, 2-3 Ιανουαρίου 2009) ο οποίος, παρουσιάζοντας το πρόσφατο βιβλίο της *Hellenisms – Culture, Identity and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, [Επιμ. Katerina Zacharia], Ashgate Variorum, 2008, συζητάει, συνοψίζοντας και τις διάφορες απόψεις των επιστημόνων που ελαβαν θέση, το φλέγον αυτό θέμα.

6. *Τα Νέα*, Βιβλιοδρόμιο, 17-18 Μαΐου 2008.

7. «Είμαι κι εγώ Έλληνικός, Προσοχή, όχι Έλληνα, ούτε Ελληνίζω, αλλά Ελληνικός», παράθεμα κατά Γ. Π. Σαββίδη, «Ήταν χριστιανός ο Καβάφης;», *Μικρά Καβαφικά*, 1, Ερμής, Αθήνα 1985, 147-154 (=150).



απομακρύνθηκαν ταχύτατα από κάθε προβληματική σχετική με την ελληνική ιδιοπροσωπία [...]. Ειδικά στη λογοτεχνία που τρέφεται από τον μύθο, τη μεταφορά, και όχι από το αδιαμεσολάβητο υλικό των εικόνων και των ήχων, η απομάκρυνση υπήρξε τόσο εσπευσμένη ώστε οι νεότεροι εκφραστές της δεν πρόλαβαν να λογαριαστούν με αυτό που αφήναν πίσω τους, για να ξηνητευτούν, μπερδεμένοι μετανάστες της γραφής, σε άλλες, πιο εύκρατες πολιτισμικές επικράτειες, όπου προσπάθησαν να δημιουργήσουν κρατώντας μόνο την ελληνοφωνία τους. Γι' αυτό η λογοτεχνία τους, ακόμα και σήμερα, δίνει συχνά την εντύπωση του άριζου, του χωρίς προσωπικό καταγωγικό βάθος. Γι' αυτό, όταν γράφουν για πράγματα που συμβαίνουν εδώ, χρησιμοποιούν ερμηνευτικούς και συναισθηματικούς κώδικες διαμορφωμένους εξ ολοκλήρου αλλού». Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η άποψη του συγγραφέα και κριτικού, που έχει ασχοληθεί επισταμένως όχι μόνον με τη λογοτεχνία των μεταναστών εξ Ελλάδος, αλλά ο οποίος ήταν και ο πρώτος, ίσως, που έσκυψε με σεβασμό στις λογοτεχνικές δημιουργίες των μεταναστών στην Ελλάδα και πρόβαλε αρκετά έργα τους στην ελληνική δημοσιότητα⁸. Κατά πόσον ωστόσο η "ελληνοφωνία" έχει κρατηθεί από τους απόδημους Έλληνες συγγραφείς και αν αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό σημείο αναφοράς της κίνησης που παρατηρείται στη Γερμανία, αλλά και αλλού, είναι ένα ερώτημα που πρέπει να συζητηθεί εδώ αναλυτικότερα.

Οι Έλληνες συγγραφείς της Γερμανίας και ιδιαίτερα η δεύτερη γενιά, παιδιά δηλαδή, που ή γεννήθηκαν εκεί ή κατέφθασαν σε μικρή ηλικία και πήγαν στο γερμανικό σχολείο ή ακόμη και στα εκεί ελληνικά σχολεία, γράφουν ή μόνον γερμανικά, ή γερμανικά και ελληνικά, ιδίως αν προέρχονται από μεικτούς γάμους, σπάνια μόνον στα ελληνικά, αλλά και σ' αυτήν την περίπτωση μεταφράζουν ή μεταγράφουν τα έργα τους στα γερμανικά. Οι λόγοι είναι σαφείς: Πρώτον γιατί αισθάνονται πιο άνετα όταν εκφράζονται στη γλώσσα που μαθαίνουν πιο τέλεια και, δεύτερον, γιατί τα διαβάσματά τους στο σχολείο αλλά και εξωσχολικά προέρχονται κυρίως από τη γερμανική πνευματική παραγωγή. Οι ίδιοι ωστόσο, αν ρωτηθούν, δεν θα διστάσουν να παραδεχτούν ότι είναι Έλληνες και ότι ελπίζουν ότι αργά ή γρήγορα θα αναγνωριστεί το έργο τους και από την Ελλάδα.

Όταν το 1991, σε ένα συνέδριο για τη γυναικεία λογοτεχνία που είχε γίνει στην Κομοτηνή, στην ανακοίνωση μου: "Η μετανάστευση από την οπτική γωνία της γυναίκας λογοτέχνιδας σε σύγκριση με τον άντρα λογοτέχνη"⁹ προσπάθησα, με βαθιά πεποίθηση ότι μιλάω για μια καινούργια "φάση" της ελληνικής λογοτεχνίας, να διατυπώσω την άποψη: «Σίγουρο είναι πως όλο και περισσότεροι νέοι και νέες (...) δοκιμάζουν να εκφραστούν συγγραφικά, και επίσης σίγουρο είναι πως μητρική, δηλαδή γλώσσα του περιβάλλοντός τους, άρα και γλώσσα γραφής, είναι πια τα γερμανικά, πλουτισμένα γερμανικά, με εικόνες και συναισθηματικές αποχρώσεις, που προέρχονται από την ιδιαίτερη ιστορία των μειονοτήτων, χρωματισμένες και από την ιδιαίτερη πατρίδα, τον πολιτισμό και τις μνήμες της χώρας καταγωγής τους», η αντίδραση στη συζήτηση που ακολούθησε ήταν ομόφωνη: Ελληνική λογοτεχνία είναι μόνο ό,τι γράφεται στην ελληνική γλώσσα. Αντίθετα δεν υπήρξε ως τώρα καμιά συζήτηση ως προς την σαφέστερα διατυπωμένη άποψη στο άρθρο μου: "Πατρίδα, κομ-

8. Βλ. επί του προκειμένου στο παράρτημα της μικρής μονογραφίας μου: Νίκη Eideneier, *Οικεία Ξένη, Έλληνες συγγραφείς - απόδημοι στην καρδιά της Ευρώπης*, Τα τραμάκια, Θεσσαλονίκη 2006, 81, υποσ. 23, όπου αποτιμάται η προσφορά του Δ. Κ. στο θέμα.

9. Βλ. *Γυναίκα και Λογοτεχνία*, Πρακτικά Συνεδρίου 29-30 Νοεμβρίου και 1 Δεκεμβρίου 1991, Κομοτηνή, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κομοτηνής, 1995.



μάτι της απόφασης, ήρθε μαζί μας”, στο περιοδικό *η λέξη*¹⁰: «Το επιχείρημα “ελληνική λογοτεχνία είναι μόνον αυτή που είναι γραμμένη στην ελληνική γλώσσα” είναι, κατά τη γνώμη μου ξεπερασμένο, και εν όψει των νέων πολυεθνικών και πολιτισμικών συνθηκών της Κεντρικής Ευρώπης, αλλά και με τη βεβαιότητα που εκπέμπουν τα ίδια τα έργα που αποδείχνουν τους συγγραφείς τους, ως τώρα τουλάχιστον, ως ελληνικά σκεπτόμενους και δρώντες».

Ήδη ο τίτλος του αφιερώματος του περιοδικού “Η ελληνική λογοτεχνία της διασποράς”¹¹ φαίνεται να δίνει έναν πιο οριστικό τίτλο στην λογοτεχνία των Ελλήνων εκτός Ελλάδας, αν και το θέμα δεν προβληματίσε παραπέρα, παρά το γεγονός ότι σε πολλά άρθρα του αφιερώματος οι συντάκτες τους αναφέρονται στη σημασία της κατάταξης των έργων αυτών, αλλά και στο θέμα της γλώσσας.

Κατηγορηματικός εμφανίζεται ο Θόδωρος Καλλιφατίδης, Έλληνας της Σουηδίας, συνομιλώντας με τον Αντώνη Φωστιέρη στη *Λέξη-Αφιέρωμα*¹², στην άποψη που προσκόμισε από την προσωπική του εμπειρία: «Η ταυτότητα του συγγραφέα, τελικά, είναι η γλώσσα».

Με τη γνώμη του αυτή ο Καλλιφατίδης απαλλάσσει, κατά κάποιον τρόπο, και την Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας και τους Έλληνες κριτικούς από τον κόπο - και την ευθύνη - να ασχοληθούν με τη λογοτεχνία αυτή, που αν τύχει και “μεταφραστεί” στα ελληνικά, είτε από τον ίδιο τον συγγραφέα είτε από άλλους μεταφραστές, παίρνει θέση στο χώρο της παγκόσμιας μεταφρασμένης λογοτεχνίας στην Ελλάδα και ως τέτοια μπορεί βέβαια να βρει ακόμη και τον κριτικό της: «... ο απόδημος συγγραφέας που έπαψε να γράφει ελληνικά, χωρίς να αποκόβεται ως άνθρωπος από την ελληνική κοινωνία και γλώσσα, οπωσδήποτε δεν μπορεί να ενταχθεί απολύτως στον κύριο κορμό της ελληνικής λογοτεχνίας», αποφαινεται και πάλι ο Καλλιφατίδης. Εδώ παρατηρούμε ωστόσο ότι με το όχι “απολύτως” αφήνει κάποιο παραθυράκι ανοιχτό για ενδεχόμενες περιπτώσεις, και υποπεύομαι ότι αυτές αφορούν προπαντός σε συγγραφείς που έχουν ζήσει περιστασιακά στο εξωτερικό, γι’ αυτούς δηλαδή που μετοικίζουν π.χ. για δέκα χρόνια στο Λονδίνο, στο Παρίσι, στη Νέα Υόρκη, αλλά συνεχίζουν να γράφουν στα ελληνικά, συνεχίζουν να συνεργάζονται με τη *λέξη*, συνεχίζουν να στέλνουν τα βιβλία τους στους Έλληνες κριτικούς, παραμένουν δηλαδή πάντα με το βλέμμα στραμμένο προς την Ελλάδα, δεν είναι επομένως “οι γνήσιοι εκφραστές του μεταναστευτικού κινήματος”

Εδώ θα μπορούσαν να ταξινομηθούν άνετα και οι συγγραφείς που άρχισαν μεν την συγγραφική τους καριέρα στο εξωτερικό γράφοντας στα ελληνικά ως γνήσιοι μετανάστες και με θέματα που ξεπηδούν από τη μετανάστευση, αλλά για διάφορους λόγους, συνήθως ψυχολογικούς, («δεν είναι όλοι κατάλληλοι για μετανάστευση», λέει η Μιμικά Κρανάκη)¹³, επέστρεψαν στην Ελλάδα, συνέχισαν να γράφουν εδώ, βρήκαν εδώ τους

10. N. Eideneier, «Η ελληνική λογοτεχνία της διασποράς» *Η Λέξη* 110 (Ιούλιος/Αύγουστος 1992) 482. Μόνον ο Γ. Ματζουράνης (ό.π., 126-127) ενσωματώνει την παράγραφο αυτήν στη δική του έρευνα, υιοθετώντας την.

11. Βλ. Και το αφιέρωμα «Μετανάστευση και μετανάστες» *Η Λέξη* 184 (Απρίλιος/Ιούνιος 2005), που επεκτείνει τη θεματική της και περιλαμβάνει κείμενα και μελέτες και για το μεταναστευτικό κίνημα στην Ελλάδα. Μέσα σε διάστημα 13 χρόνων η ευαισθησία των συγγραφέων απευθύνεται τόσο στους “αλλοδαπούς”, όσο και στις συμπεριφορές των εγγενών απέναντί τους.

12. *Η Λέξη* 110, ό.π., 451 και 452

13. Μιμικά Κρανάκη, *Φιλέλληνες, είκοσι τέσσερα γράμματα μιας Οδύσσειας*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, 300. Στο βιβλίο της αυτό η Μ. Κ. δεν ασχολείται παραδόξως με τη γλώσσα, ούτε την ενδιαφέρει αν το τόσο σημαντικό της βιβλίο - το καλύτερο ίσως που γράφτηκε με θέμα την ελληνική μετανάστευση - ανήκει στην ελληνική ή στη γαλλική ή στην παγκόσμια λογοτεχνία. Γράφτηκε

εκδότες τους, αντλώντας ωστόσο ακόμη από την εμπειρία τους της μετανάστευσης, γνώρισαν μάλιστα και την επιτυχία και την αναγνώριση. Σχεδόν όλοι οι γνωστοί Έλληνες κριτικοί της λογοτεχνίας ασχολήθηκαν με το έργο του βραβευμένου με το α΄ κρατικό βραβείο 1994, Αντώνη Σουρούνη και, επίσης πολλοί, με το έργο του Ναπολέοντα Λαζάνη¹⁴, ο οποίος σε προσωπική συνομιλία με τον Γ. Ματζουράνη τονίζει: «ανεξάρτητα από τις οποιοσδήποτε θεματοποιήσεις, στη θεματολογία αυτών των συγγραφέων θα έρχεται και θα επανέρχεται η μετανάστευση με διαφορετικούς τρόπους, χρήσεις και συχνότητα, ίσως, αλλά δε θα τους εγκαταλείψει ποτέ»¹⁵. Και θα συμπλήρωνα: Επανέρχεται και η απέραντη αγωνία των δημιουργών της μετανάστευσης για μια «θέση στον ήλιο», που σημαίνει μια εσωτερική ασφάλεια που θα τους έβγαζε από το περιθώριο, όπου τους εγκλωβίζει η χρήση μιας άλλης γλώσσας.

Από την άλλη μεριά ο Βασίλης Αλεξάκης, που βραβεύτηκε το 1995 ως πρώτος «ξένος» συγγραφέας με το βραβείο *Medicis*¹⁶ και ένα χρόνο νωρίτερα με το *Prix Albert Camus*, το κατ'έξοχήν γαλλικό βραβείο, για το βιβλίο του *Avant – Πριν*¹⁷, ξεκίνησε τη συγγραφική του καριέρα στα γαλλικά και είναι ένας από τους πιο αμφιταλαντευόμενους συγγραφείς ως προς τον ορισμό της συγγραφικής του ιθαγένειας. Τόσο ώστε η ερώτηση που του υποβλήθηκε επανειλημμένα τελευταία, μετά κυρίως απ' το μυθιστόρημά του *Η μητρική γλώσσα*¹⁸, «αισθάνεστε Έλληνας ή Γάλλος συγγραφέας», να τον εκνευρίζει, αφού είχε δώσει συχνά την απάντηση: «Τι σημασία έχει; Το θέμα είναι να είσαι καλός συγγραφέας»! Το ερώτημα όμως αυτό τον απασχόλησε και τον απασχολεί, ως φαίνεται, συνεχώς. Το διαπραγματεύεται διεξοδικά ιδίως στο μυθιστόρημά του *Παρίσι-Αθήνα*¹⁹. Λέει π.χ. στον πρόλογο-μόττο του (σ. 9): «Το κείμενο αυτό το πρωτοέγραψα στα γαλλικά... Προτίμησα τα γαλλικά, γιατί ήθελα να καταλάβω τη σχέση μου με τη γλώσσα αυτή, στην οποία έχω γράψει και άλλα βιβλία. Το μετέφρασα όσο πιο πιστά μπορούσα». Η θέση του Β. Αλεξάκη στην παγκόσμια λογοτεχνία θα μπορούσε να παρομοιαστεί με το «Μετέωρο βήμα του πελαργού», γιατί, παρά την εντωμεταξύ αποφασιστική

μεν αρχικά στα ελληνικά, αλλά στη Γαλλία, όπου και έζησε 60 και πλέον χρόνια, ως στον θάνατό της δηλαδή, το 2008. Κανείς κριτικός, νομίζω δεν θα δίσταζε να χαρακτηρίσει το βιβλίο αυτό ως νεοελληνική λογοτεχνία. Το ίδιο ισχύει και για το *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή και για πολλά άλλα. Αλλά πού κατατάσσει κανείς τη γαλλική εκδοχή του βιβλίου της Μ.Κ. που έγραψε κατευθείαν στα γαλλικά για το ραδιόφωνο ή τα άλλα βιβλία της;

14. Ο Ν. Λ. πέθανε δυστυχώς πολύ νωρίς (2005), και άφησε το έργο τους κυριολεκτικά μισοτελειωμένο!

15. Βλ. Μαντζουράνης, *Ανάμεσα σε δύο κόσμους*, ό.π., 135.

16. Βλ. Μαριάννα Σπανάκη, «Μητρική γλώσσα ή γλώσσα ετερότοπη; - Βραβείο για την αυτοβιογραφία ή βραβείο για τη γλώσσα;» *Περίπλους* 42 (Ιαν. - Ιούν. '96) 13 κ.ε. Παρά τον ερεθιστικό τίτλο του άρθρου, η Μ.Σ. δεν προχωρεί στο θέμα που μας απασχολεί εδώ, αλλά ελέγχει την κριτική που ασκήθηκε από τον Dan Gunn στο βιβλίο του Β. Αλεξάκη *Η μητρική γλώσσα*, επειδή υιοθέτησε τη Γαλλία ως χώρα του και έγραψε στα γαλλικά, επισημαίνοντας ότι το βραβείο τού δόθηκε, επειδή στρέφεται «στο υποκείμενο και κατ'επέκταση στην αυτοβιογραφία, φαινόμενο ενασχόλησης της λογοτεχνίας και κυρίως της σύγχρονης κριτικής σκέψης».

17. Βασίλης Αλεξάκης, *Πριν*, Εξάντας, Αθήνα 1994/ *Avant*, (Seuil), Παρίσι 1992.

18. Πρόκειται για το δεύτερο μυθιστόρημά του μετά το *Τάλγκο* (Εξάντας, 1981 και Seuil, 1982) που έγραψε πρώτα στα ελληνικά, (Εξάντας, 1995) και μετέφρασε ο ίδιος στα γαλλικά (Fayard, 1995).

19. Βασίλης Αλεξάκης, *Παρίσι-Αθήνα*, Εξάντας, Αθήνα 1993, 20: «Σκεφτόμουν ότι αν οι Γάλλοι με έβλεπαν ως Έλληνα συγγραφέα, οι συμπατριώτες μου είχαν σοβαρότερους λόγους να με θεωρούν ξένο. Πράγματι λίγα πράγματα είχα γράψει στη μητρική μου γλώσσα».



του κλίση προς την ελληνική λογοτεχνία, Η μητρική γλώσσα τον αφήνει, κατά τη γνώμη μου, έκθετο και προς τις δυο πλευρές. Η αγάπη του για την Ελλάδα («ποτέ δεν αγάπησα τόσο την Ελλάδα όσο αφού την άφησα», και «έχω συνέχεια την Ελλάδα στη σκέψη μου», (Παρίσι-Αθήνα, σ. 36) (σ. 100) συνδεδεμένη με την οδυνηρή διαπίστωση: «αν δεν γράφεις ελληνικά δεν είσαι Έλληνας συγγραφέας», άποψη που φαίνεται κατ' αρχήν να την ασπάζεται, τον έκανε να μετοικήσει ακόμη μια φορά, επαναπατριζόμενος, διατρέχοντας ωστόσο τον κίνδυνο να μη στεριώσει πουθενά και να αναγκαστεί ίσως να ξαναφύγει από τη χώρα του για τους ίδιους λόγους που τον έκαναν να εγκαταλείψει τη Γαλλία. Και παρόλο που τώρα στο βιβλίο του *Οι ξένες λέξεις*²⁰ νομίζει ότι: «έχω εξαντλήσει το θέμα των ταξιδιών μου μεταξύ Αθήνας και Παρισιού. Αντλαμβάνομαι άλλωστε ότι δεν παρουσιάζει πια κανένα ενδιαφέρον: πολλά αεροπλάνα συνδέουν καθημερινά τις δύο πρωτεύουσες κι είναι σχεδόν πάντα γεμάτα, παραδέχεται παρακάτω: Θυμήθηκα πόσο είχα κοπιάσει [...] να μάθω τα γαλλικά, και τις προσπάθειες που είχα καταβάλει [...] για να συμφιλιωθώ με τη μητρική μου γλώσσα». Άρα ο Β. Αλεξάκης αναζήτησε πολύ συνειδητά την υποτιθέμενη *ισορροπία του εδώ και εκεί* (Παρίσι - Αθήνα, σ. 21), για να διαπιστώσει πολύ γρήγορα την ουτοπία, εφόσον στο τέλος δεν είναι πουθενά. Στην Γαλλία τον αντιμετώπιζαν σαν ξένο, - αν και επιτυχημένο - συγγραφέα: «Ο ίδιος ο εκδότης μου μου ομολόγησε την αμηχανία του. Πρέπει άραγε να με κατατάξει στη σειρά της γαλλικής ή της ξένης λογοτεχνίας; Έχει κι εκείνος την εντύπωση ότι η διγλωσσία μου με απομονώνει, ότι είναι ακατανόητη για ορισμένους, ότι δημιουργώ πρόβλημα». (σ. 19) και «με είχαν καλέσει ως Έλληνα συγγραφέα» (σ. 28). Απ' την άλλη μεριά: «Νευρίασα πολύ με ένα γνωστό γλωσσολόγο που δήλωσε σε συνέδριο γαλλόφωνων συγγραφέων ότι δεν μπορεί να δημιουργήσει κανείς πρωτότυπο έργο παρά μόνο στη μητρική του γλώσσα» (σ. 16). Μέσα σ' αυτήν τη θάλασσα των αμφιβολιών και αμφιταλαντεύσεων του, ο Αλεξάκης παραδέχεται ωστόσο - ή μάλλον του ξεφεύγει η ομολογία: «Είτε ελληνικά, είτε γαλλικά γράφω, όπου κι αν εκτυλίσσεται η δράση ... στην Αθήνα ή στο Παρίσι, την ίδια περίπου ιστορία διηγούμαι πάντα» (σ. 19). Η φράση αυτή αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, κλειδί για την προβληματική μας: Ποια είναι η δράση; Ποιες οι προϋποθέσεις του έργου; Γενικά οι προϋποθέσεις και οι συνέπειες της συγγραφής;

«Φαίνεται ότι η “ελληνικότητα” έχει κάτι το έμφυτο και δύσκολα χάνεται· πιο εύκολο είναι να την αποκτήσουν εκείνοι που δεν είναι ελληνικής καταγωγής», λέει ο Άγγλος ιστορικός Richard Clogg στην Ελληνική Ιστορία του²¹. Και ο Αναστάσιος Βιστωνίτης στο άρθρο του “Τέσσερις συγγραφείς της διασποράς”²² διατυπώνει έξοχα τη θέση του ως εξής: «Αν η τέχνη είναι μια διαδικασία αλληπάλληλων μεταμορφώσεων, τότε ο καλλιτέχνης μεταμορφώνεται με τη σειρά του παραμένοντας όμως ίδιος στον πυρήνα του, είτε τα γαλλικά υιοθετεί, είτε τα αγγλικά, είτε τα ελληνικά»²³.

20. Βασίλης Αλεξάκης, *Οι ξένες λέξεις*, Αθήνα, Εξάντας 2003, 9.

21. Richard Clogg, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1770-1990*, Ιστορητής, Αθήνα 1995, 6.

22. Η Λέξη 110, ό.π., 558 κ.ε., 564.

23. Βλ. σχετικά και τη βιβλιοκριτική του Αλέξη Πολίτη του τόμου: *Αρχές Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πρακτικά β' Διεθνούς Συνεδρίου “*Neograeca Medii Aevi*”, [Επιμ. Ν. Παναγιωτάκη], *Μαντατοφόρος* 39-40, Αθήνα 1995, 185 κ.ε. Ο Α. Π., ενώ στην αρχή φαίνεται να υποστηρίζει ότι «η λογοτεχνία ορίζεται ως ο δεύτερος βαθμός ενός σημειωτικού συστήματος, όπου πρωτοβάθμιος είναι η γλώσσα», παραδέχεται στη συνέχεια (σ. 188) ότι είναι θέμα κριτηρίων αν θα ενσωματώσουμε ή θα απορρίψουμε διάφορα έργα και από το αν αναφέρονται στην ύπαρξη ή μη νεοελληνικής εθνικής συνείδησης, τα οποία διαχωρίζει σε έργα που εντάσ-



Τι καθορίζει λοιπόν και τι στηρίζει την ελληνικότητα στο έργο ενός συγγραφέα της διασποράς, τι “μεταμορφώσεις” υφίσταται ο συγγραφέας και το έργο του εις την “ξένη” και ποια η απαίτησή του προς το αναγνωστικό κοινό και των δύο κοινωνιών μέσα στις οποίες ζει, δημιουργεί και δρα;

Στη Γερμανία βρισκόμαστε ήδη στην τρίτη μεταναστευτική γενιά που παρουσιάζεται ώριμη, συγκροτημένη, με σαφή την θέση της, φαινομενικά, τουλάχιστον, αποστασιοποιημένη από θέματα του τύπου: για ποιον γράφω, σε ποιον απευθύνομαι με την βεβαιότητα, κατά το στάδιο της δημιουργίας, ότι γράφω πρωτίστως για τον εαυτό μου, και η στιγμή είναι εκείνη που θα καθορίσει την γλώσσα στην οποία θα εκφραστώ, συχνά μάλιστα και στις δύο γλώσσες, ελληνικά και γερμανικά, συγχρόνως μέσα στο ίδιο κείμενο. Εδώ αναφέρω ενδεικτικά τη Ντάντη Σιδέρη και τον Λεωνίδα Παναγιωτίδη. Η πρώτη δημοσίευσε κυρίως στα γερμανικά τα ποιήματά της, για το συλλογικό τόμο *Ανάμεσα σε δύο κόσμους* (σ. 81) εμπιστεύτηκε τη μετάφραση τριών ποιημάτων της στην ποιήτρια Τζένη Μαστοράκη, ενώ τα υπόλοιπα της συλλογής είναι γραμμένα κατευθείαν στα ελληνικά, πιστοποιώντας έτσι με τη σειρά της την εμπειρία του Β. Αλεξάκη: «Έχω βέβαια την εντύπωση μερικές φορές ότι η ίδια η γλώσσα σκέφτεται τη συνέχεια του κειμένου και ότι θα κάνει μόνη της κάποιες προτάσεις, μόλις ολοκληρώσω τη φράση που γράφω» (Παρίσι-Αθήνα, σ. 17). Η Σιδέρη στο βιβλίο της *Hinter dem Schlaf höre ich mich besser*²⁴, που είναι δίγλωσσο, με την έννοια πως ό,τι έγραψε στα γερμανικά δημοσιεύεται στα γερμανικά και ό,τι έγραψε στα ελληνικά, δημοσιεύεται στα ελληνικά, παραθέτει ως μότο μια φράση του Παπαδιαμάντη: «...και δεν ενθυμείτο, ότι έμελλε να φέρη πανταχόσε μεθ' εαυτής την καρδιά»! Ο Παναγιωτίδης πάλι χρησιμοποιεί στο διήγημά του *Δεν θα 'θελα να παραλείψω*...²⁵ πότε τη μία και πότε την άλλη γλώσσα, ανάλογα με τα πρόσωπα που παίρνουν το λόγο, αποτυπώνοντας έτσι ένα κομμάτι της πραγματικότητας στις σχέσεις, κυρίως τις συναισθηματικές, Γερμανών και ξένων: γλωσσικοί βίοι παράλληλοι που συγκλίνουν μόνο με τη γλώσσα των αισθήσεων και των αισθημάτων.

Υπάρχει, από την άλλη μεριά, η μερίδα των συγγραφέων που για διαφορετικούς λόγους ο καθένας “επιμένουν ελληνικά”, είτε γιατί τα γερμανικά τους δεν είναι επαρκή, είτε γιατί πίστευαν πως η συνέχεια της σταδιοδρομίας τους θα ήταν στην Ελλάδα, είτε γιατί πεισματικά απέρριπταν τη δοκιμή να οικειοποιηθούν τη γλώσσα των “φιλοξενούντων” – *Gastgeber* - “φιλοξενούμενοι-ξένοι εργάτες” - *Gastarbeiter*” οι ίδιοι ή οι ήρωές τους. Ενδεικτικά αναφέρω εδώ τους συγγραφείς Αντώνη Σουρούνη, Ναπολέοντα Λαζάνη, Πέτρο Κυρίμη, Μιλτιάδη Παπανάγνου, Γιώργο Παπούλια, Γαρέφη Δελιγκά, Βαγγέλη Σακκάτο, Ελένη Τσακμάκη, τον Μιχάλη Πατένταλη, που δημοσίευσε μεν δίγλωσσα κείμενα²⁶, αλλά η γερμανική τους μορφή προέρχεται από μεταφράσεις, τον Σεβαστό Σαμψούνη, έναν νέο συγγραφέα, του οποίου η παιδική ηλικία σφραγίστηκε από τις

σονται στη νεοελληνική λογοτεχνία και σ' εκείνα που θα τα εντάσσαμε στον νεοελληνικό πολιτισμό, προσδιορίζοντας π.χ. ως τέτοια το έργο του Μαυροκορδάτου ή τα γαλλικά κείμενα του Μ. Μητσάκη. Ωστόσο, καταλήγει, «πολιτισμός και γραμματολογία είναι εν μέρει επικαλυπτόμενες έννοιες».

24. Ντάντη Σιδέρη, *Hinter dem Schlaf höre ich mich besser*, Romiosini, Κολωνία 2001.

25. Λεωνίδας Παναγιωτίδης, *Δεν θα 'θελα να παραλείψω die Visionen deiner Liebeslust-Liebe und Erotik in der Fremde* Romiosini, Κολωνία, 136 κ.ε.

26. Πρόσφατα δημοσιεύτηκε μια συλλογή διηγημάτων του από ελληνικό εκδοτικό οίκο, άρα στα ελληνικά, με τίτλο *Ο μισθοφόρος Μινώταυρος*, U.S.P., Θεσσαλονίκη 2008. Ορισμένα από αυτά τα διηγήματα είχαν συμπεριληφθεί στα γερμανικά σε ανάλογες ανθολογίες.



γνωστές περιπέτειες του “παιδιού βαλίτσα” - ο οποίος ωστόσο κινείται ανετότατα στην, προφορική τουλάχιστον, γερμανική γλώσσα, μόνο που, επειδή ο πρώτος του εκδότης ήταν Έλληνας²⁷, σχεδόν καθιερώθηκαν τα ελληνικά ως γλώσσα γραφής του, χωρίς αυτό να αποκλείει σύντομες εξελίξεις στη γλώσσα του σταθερού πια περιβάλλοντός του - κ.ά.

Στη μεγαλύτερη κατηγορία, ωστόσο, ανήκουν αυτοί που και την ικανότητα έχουν και το απέδειξαν ότι μπορούν να εκφραστούν πολύ καλά και στις δύο γλώσσες, γράφοντας διαφορετικά κείμενα στη μία και στη άλλη γλώσσα ή μεταγράφοντάς τα οι ίδιοι από τη μία γλώσσα στην άλλη (εδώ υπερτερεί η μεταγραφή από τα γερμανικά στα ελληνικά!) - ή - αν η συναισθηματική φόρτιση δεν τους το επιτρέπει - αφήνοντας άλλους να τους τα μεταφράσουν. Εδώ ανήκουν συγγραφείς, όπως η Ντάντη Σιδέρη, η Ελένη Τορόση²⁸, ο Κώστας Γιαννακάκος, ο Αντώνης Ρίζος, ο οποίος έχει γράψει κι ένα ποιητικό δοκίμιο: *Vatersprache und Mutterland – Πατρική γλώσσα και μητρίδα γη*²⁹, όπου αντιστρέφει τους κοινώς αποδεκτούς ορισμούς και συζητάει τις επιπτώσεις στην ιδιωτική και κοινωνική ζωή από τη χρήση της “γλώσσας της ξενιτιάς και της γλώσσας της παιδικής ηλικίας”. επίσης ο Θύμιος Γαζής, ο Γιώργος Καφούσιας, ο Θόδωρος Βλαχοδημήτρης, ο Σάκης Πορίχης, ο Γλαύκος Κουμίδης, ο Ιάκωβος Παπαδόπουλος, η Στέλλα Λάββα, ο Δημήτρης Κοσμίδης, ο Κώστας Καραούλης, ο Δημήτρης Παπακωνσταντίνου, ο Άρης Χρηστίδης, για ν’ αναφέρω τους πιο γνωστούς, με αρκετές δημοσιεύσεις και στις δύο γλώσσες. Εδώ πρέπει να αναφερθεί και ο νεαρός ποιητής Αλέξιος Μάινας, που χειρίζεται άριστα και τις δύο γλώσσες, εφόσον προέρχεται από μεικτό γάμο, τελείωσε τις εγκύκλιες σπουδές του στην Ελλάδα και συνεχίζει τις ανώτερες σπουδές του στη Γερμανία. Ο Μάινας κατατάσσει τον εαυτό του ευχαρίστως στους Έλληνες συγγραφείς της Γερμανίας ή καλύτερα δεν ενδιαφέρεται καν για το πού ανήκει.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες περιπτώσεις είναι του Χρυσάφη Λόλακα³⁰, του Γιώργου Κρομμύδα, της Φωτεινής Λαδάκη και της Θάλειας Ανδρώνη. Και οι τέσσερις συγγραφείς με δημοσιευμένο έργο, αρνούνται συνειδητά να γράψουν στα ελληνικά ο πρώτος για λόγους τραυματικής εμπειρίας με τη γλώσσα και την ιστορία της νεότερης Ελλάδας, οι τρεις άλλοι, συγγραφείς που επαινέθηκαν από γερμανούς κριτικούς, μάλλον για λόγους ανασφάλειας στη γλώσσα, η οποία πάντως αποτέλεσε τη γλώσσα της εγκύκλιος ή και μέσης παιδείας τους στην Ελλάδα.

Όλοι τους ωστόσο, ανεξαρτήτως κατατάξεων και κατηγοριοποιήσεων, έχουν ένα κοινό: το έργο τους διαπνέεται από τη ελληνική τους ταυτότητα - όχι μόνο από την καταγωγή. Η αντιμετώπιση του παρόντος γίνεται από ελληνική σκοπιά, οι αναδρομές στο παρελθόν γίνονται μέσα από την ελληνική προσωπική τους ιστορία. Κανείς δε θα διανοηθεί να υποθέσει διαβάζοντάς τους ότι ανήκουν σε μια άλλη από τις πολλές μειονότητες που ζουν και δρουν στη

27. Σεβαστός Π. Σαμψούνης, *Η επικίνδυνη συνήθεια να αισθάνομαι*, Β. Κυριακίδης, Αθήνα 2005.

28. Η οποία είναι, ως φαίνεται, η μόνη που ανακαλύφθηκε και από τους Έλληνες εκδότες και έχει δημοσιεύσει στα ελληνικά τόσο παιδικά βιβλία, όσο και βιβλία για μεγάλους, όπου, φυσικά, η μετανάστευση είναι στο κέντρο πάντα της γραφής. Η πιο πρόσφατη ελληνική έκδοση είναι η συλλογή διηγημάτων της *Η μπαλλάντα των πορτοκαλιών*, Εξάντας, Αθήνα 2002.

29. Στη δίγλωσση Ανθολογία *Deutschland, deine Griechen*, [Επιμ. έκδ. C. Gianacacos / St. Gerogiorgakis], Romiosini, Κολωνία 1998, 165 κ.ε.

30. Εξαίρεση αποτελεί το διήγημα του Χ. Λ. “Συσχετισμός”, που δημοσιεύτηκε στο *Ανάμεσα σε δύο κόσμους* (ό.π., 68 κ.ε.) και φαίνεται να αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια επανάκαμψης και επαφής με τη γλώσσα της νεότητάς του.



Γερμανία, ούτε φυσικά στους ακραιφνείς Γερμανούς. Αυτή είναι τελικά η πραγματικότητά τους, αυτή ήταν η μοίρα τους. Αντιπροσωπεύουν έτσι και αντικατοπτρίζουν τη γενιά των Ελλήνων που βγήκε από τα στενά ελλαδικά όρια για λόγους όχι ανεξάρτητους, σε τελική ανάλυση, από την ελληνική πραγματικότητα και την ελληνική ιστορία, κομμάτι βέβαια και οι ίδιοι αυτής της ιστορίας. Είναι αυτοί που υπέστησαν “μεταμορφώσεις”, που έδωσαν, αλλά και πήραν απ’ τον περιβάλλοντα κόσμο τους, εκτός των άλλων, γιατί όχι; και το όργανο έκφρασής τους, τη γλώσσα. Η ικανότητά τους να δέχονται και να αφομοιώνουν είναι εξάλλου ίδιον του ελληνικού χαρακτήρα τους, αδιαμφισβήτητο από την εποχή του Σολωμού, για να μείνουμε στη νεότερη λογοτεχνία μας. Όσο για τον τρόπο που διαπραγματεύονται το μέλλον, θα τολμούσα να πω ότι ανήκει κι αυτός στην αυριανή πραγματικότητα προς την οποία βαδίζει και η Ελλάδα, πρωτοπόροι αυτοί της πολυπολιτισμικότητας μέσα στην πολυεθνική Ευρώπη, για να μη χρησιμοποίησω τον καβαφικό όρο “Μέγα Πανελλήνιον”, που θα ακουγόταν διαφορετικά στις μέρες μας απ’ ό, τι στο πρώτο μισό του προηγούμενου αιώνα.

Και είναι σήμερα, νομίζω, αδιαμφισβήτητο ότι: «Η σημαντική λογοτεχνία της διασποράς και δίνει ερεθίσματα για το μελετητή και κριτικό της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αλλά και υποβάλλει ταυτόχρονα, ερωτήματα, όπως: Τι είναι ελλαδικό και τι ελληνικό, ποια είναι η σχέση των συγγραφέων της διασποράς με τους συγγραφείς της μητρόπολης και η θέση τους στη νεοελληνική λογοτεχνία κι επιπλέον: Ποια τα αντίστοιχα ελληνικά κείμενα, που μπορούν ταυτόχρονα ή σε μια συγκριτική βάση να αντιμετωπιστούν μαζί με τα σημαντικά κείμενα της διασποράς», όπως επισημαίνει και πάλι ο Βιστωνίτης³¹.

Από την άλλη μεριά, η Αθηνά Σχινά με το άρθρο της “Σολομώντειο αίνιγμα - διλήμματα για τους Έλληνες της διασποράς”³² προειδοποιεί: «Μίλησα για κάτι άλλο. Για τον τρόπο με τον οποίο ή τους λόγους με τους οποίους διεκδικούμε όχι την καταγωγή τους, αλλά αφ’ ης στιγμής είναι επιτυχημένοι στο εξωτερικό οι καλλιτέχνες, το όνομα και την πατρότητα του έργου τους. Εδώ δεν πρόκειται για τις δύο μητέρες στην ιστορία του Σολομώντα ... Πρόκειται για τα διευρυμένα πλέον πολιτιστικά μας σύνορα και για τις απαντήσεις που επιβάλλουν οι καιροί. Ο ουσιαστικός διάλογος που θα προκύψει θα είναι το κέρδος. Κι εκείνο το κέρδος σίγουρο είναι πως έχει πατρίδα».

Είναι σχεδόν αυτονόητο ότι σε ένα τόσο μικρό άρθρο, όπως αυτό, μένει άθικτο ένα πλήθος παρεμφερών θεμάτων και ανάλογων περιπτώσεων μέσα στη γενικότερη καλλιτεχνική δημιουργία των απανταχού Ελλήνων εκτός Ελλάδος, όπως π.χ. το θέμα της κυπριακής λογοτεχνίας, όπου παρατηρείται η αντίστροφη περίπτωση: Ενώ η γλώσσα είναι η ελληνική, εδώ και αρκετά χρόνια πολιτογραφήθηκε και συνειδητοποιήθηκε ο όρος “Κυπριακή λογοτεχνία”. Η αποστασιοποίησή της από την ελλαδική λογοτεχνία δηλώνεται σαφώς με κάποια μάλιστα “αγωνιστική” διάθεση διαχωρισμού³³. Αλλά και γενικότερα η συγγραφική δημιουργία των Ελλήνων, που ζουν σε άλλες χώρες της Ευρώπης, όπως στη Γαλλία, στη Σουηδία, αλλά και στην Αμερική, στον Καναδά και στην Αυστραλία, όσο διαφορετικές κι αν είναι οι δομές των εκεί κοινωνιών, αντικατοπτρίζει την ανάλογη προβληματική, με την οποία έρχονται αντιμέτωποι οι έλληνες συγγραφείς, απ’ τον Νικόλα Κάλας,

31. Η Λέξη 110, ό.π., 565.

32. Η Λέξη 110, ό.π., 610.

33. Βλ. π.χ. Κυριάκος Χαραλαμπίδης, “Κυπροσυλλαβίζοντας”, *Αντί* 236 (08.07.1983) 53-55.



την Ειρήνη Σπανίδου, τον Δημήτρη Τσαλουμά, τον Στέφανο Κωνσταντινίδη, ως στον Γιώργο Χουλιάρα, την Ελένη Παϊδούση και τόσους άλλους.

Το φαινόμενο, εξάλλου, δεν είναι μόνο ελληνικό και ούτε μόνο του παρόντος. Περιπτώσεις, όπως του Κάφκα ή του Μίλαν Κούντερα, του Μπρόντσκι, για να μείνουμε στα γνωστότερα ονόματα, καθώς και οι νεότερες μελέτες του έργου τους³⁴ δεν συζητούνται εδώ, με την ελπίδα ότι οι νεότεροι ειδικοί και φιλόλογοι δε θα μείνουν αδιάφοροι μπροστά στις ανακατατάξεις που απαιτούνται όσον αφορά τη θεώρηση της καινούργιας πραγματικότητας, την οποία προκάλεσαν οι πρόσφατες τεράστιες μετακινήσεις των πληθυσμών.

«Η ασύμμετρη σχέση κέντρου και περιφέρειας έχει παραμερίσει, όπως αποδείχνουν τα κείμενα, μια ριζογενή δομή και (οι συγγραφείς) έχουν αποχαιρετήσει τη μονόγλωσση λογοτεχνική γλώσσα», διαπιστώνει η Elke Sturm-Τριγωνάκη στο εξαιρετικό βιβλίο της *Global playing in der Literatur*³⁵. Η ερευνήτρια, που βασισμένη κυρίως στην ισπανόφωνη, με όλες τις γλωσσικές διαφορές, λογοτεχνική παραγωγή εκτός Ισπανίας και ανατρέχοντας στη συστημική θεωρία προτείνει μία νέα κατηγορία της λογοτεχνίας που ονομάζει “Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία”. Η κατηγορία αυτή που συγκροτείται από τις διάφορες μεταναστατευτικές λογοτεχνίες και γενικότερα από τις λογοτεχνίες όλων των μειονοτήτων, οι οποίες, «ως υβριδικές κειμενικές μορφές που είναι, απεικονίζουν τη δυστοπία της ήδη συντελεσθείσας ετεροτοπίας των κοινωνιών» έχουν επιφέρει, έτσι καθώς πηγαionoέρχονται καλλιτεχνικά πάνω στο λεπτό όριο της γεμάτης δυναμισμό ανισορροπίας τους και του χάους, μια καινούργια τάξη πραγμάτων.

Τηρουμένων λοιπόν των αναλογιών θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε και την ελληνική, ανεξάρτητα από τη γλώσσα γραφής, λογοτεχνία της διασποράς - και εδώ ιδιαίτερα της διασποράς στη γερμανική κοινωνία - ως καλλιτεχνική, δύστοπη έκφραση της ετεροτοπίας, στην οποία έχουν εγκαθιδρυθεί οι λογοτέχνες αυτοί, καταλαμβάνοντας έτσι μια θέση σ’ αυτήν τη “Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία” μαζί με τους συν-μετανάστες τους όλων των μεταναστευτικών γενεών από τις διάφορες χώρες αποστολής. Μέσα από τη λεπτή ειρωνεία των στίχων διακρίνεται στο ακόλουθο ποίημα με τίτλο «Προσαρμογή», της Ντάντης Σιδέρη η αγωνία³⁶:

Το πλήρωσα ακριβά/ μα ξέμαθα/ να μιλώ δυνατά/ να χρωματίζω/ τα λόγια/ με χειρονομίες./ ν’ αγκαλιάζω/ σφιχτά. Τώρα κρατώ/ συγκρατημένη/ σιωπηλή/ τις αποστάσεις./ Μετά από τόσο αγώνα/ τώρα/ είμαι/ επιτέλους/ Γερμανίδα.

Παρ’ όλα αυτά πόσο παρόμοια θα αναρωτιέται η επόμενη γενιά των μεταναστών, αυτοί δηλαδή που γεννήθηκαν, μεγάλωσαν και ζούν εκτός Ελλάδας και κατά πόσο θα τους απασχολεί η διατήρηση της ελλη-

34. Βλ. π.χ. τη μονογραφία του Klaus Wagenbach, *Kafka, Reinbek bei Hamburg*, Rowolt, 1986, κεφ. «Univertsitätsjahre – Prager Umwelt – Sprache», 50: «Στην Πράγα τους επέρριπταν ότι δεν ήσαν Τσέχοι, στο Saaz και στο Eger πως δεν ήταν Γερμανοί... Οι γιοι αυτής της γενιάς ήταν απόκληροι ο Κάφκα μάλιστα στο “Γράμμα στον πατέρα” αποκαλεί ο ίδιος τον εαυτό του απόκληρο». Η περίπτωση Κάφκα είναι αντιπροσωπευτική των εβραίων συγγραφέων γενικότερα, που οι χώρες όπου έζησαν και οι γλώσσες στις οποίες έγραψαν τους οικειοποιήθηκαν μεν, οι ίδιοι όμως έμειναν ευδιάκριτα εβραίοι συγγραφείς και καλλιτέχνες.

35. Elke Sturm-Trigonakis, *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, 97 κ.ε. (μετφρ. σε περίληψη του αποσπάσματος Ν.Ε.).

36. Σιδέρη, *Hinter dem Schlafshore*, ό.π. 64 (μετφρ. Τζένη Μαστοράκη).



νικότητάς τους ή όχι το διαισθανόμαστε ήδη σήμερα, παρακολουθώντας το ελληνοαμερικανικό παράδειγμα: Στο χαριτωμένο και διασκεδαστικό φιλμ της Νία Βαρντάλος “My big fat greek wedding”, όπου η ανάλογη προβληματική εκτυλίσσεται με κωμικοτραγικό τρόπο, η μικρή κόρη τρίτης γενιάς, προερχόμενη από τον μεικτό αυτό γάμο, πηγαίνει “με το ζόρι” στο απογευματινό ελληνικό σχολείο, για τον απλούστατο λόγο ότι θα προτιμούσε να περάσει το απόγευμά της παίζοντας. Και στη Γερμανία υπάρχουν φυσικά οι ανάλογες αντιδράσεις των παιδιών που γνωρίζουν την Ελλάδα μόνον από τις θερινές διακοπές τους. Οι γονείς επιμένουν ακόμη στα ελληνικά των παιδιών τους και έχουν ακόμη συχνά επιτυχία. Αλλά και στους λογοτεχνικούς κύκλους οι εξελίξεις είναι παράλληλες. Ένας παγκοσμίως μπεστσέλλερ συγγραφέας όπως π.χ. ο Jeffrey Eugenides, του οποίου μόνο το επίθετο θυμίζει την ελληνική καταγωγή του, “μυθοποιεί” το ελληνικό παρελθόν της οικογένειάς του, ενώ ο Ευρωπαίος εξ Ελβετίας Perikles Monioudis αρνείται κατηγορηματικά ότι είναι ξένος ή μετανάστης, το πολύ “γιος Ελλήνων του εξωτερικού” όπως αναγράφεται στο βιογραφικό του³⁷. Σε λίγο θα έχουμε ανάλογα φαινόμενα και ανάμεσα στους Έλληνες της Γερμανίας. “Η Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία” θα είναι πράγματι ο τόπος που θα βγάλει εκείνους από την ου-τοπία και εμάς από τις ουτοπιστικές βλέψεις της ελληνικής “ως διεθνούς γλώσσας”.

Για να επανέλθουμε ωστόσο στη γλώσσα ως αποκλειστικό στοιχείο ελληνικότητας ή μη: Το κριτήριο της γλώσσας, στην οποία γράφεται η μεταναστευτική λογοτεχνία μπορεί να αποτελεί μια πρακτική και θεμιτή, ίσως, διέξοδο για την κριτική αντιμετώπισή της, για την κατηγοριοποίησή της, αφήνει όμως απ’ έξω την προϊστορία της, τα περιεχόμενα και τη θεματική της, τη “βάσανο” και τα βάσανα που υπέστησαν τα έργα αυτά και οι συγγραφείς τους, αλλά και προπαντός το αμερόληπτο κοινό, στο οποίο απευθύνονται. Κατ’ αυτόν τον τρόπο παραβλέπεται ένα καίριο χαρακτηριστικό της μεταναστευτικής λογοτεχνίας: η συναισθηματικά υπερφορτισμένη ατμόσφαιρα αυτών των έργων, αυτή που τελικά τη διαφοροποιεί από τη “μαρτυρία” ή το (επιστημονικό) δοκίμιο.

37. Βλ. π.χ. στο βιβλίο του *Das Passagierschiff*, Nagel & Kimche, Ζυρίχη 1995.



ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΑΝ ΞΟΡΚΙ

Το μερακλίδικο πουλί
και τη φωλιά διαλέγει
πάντα στο πιο ψηλό κλαδί
πηγαίνει και φωλεύγει
(Κρητική μαντινάδα)

Στο επιστημονικό του έργο και στην ζωή του ο Ερατοσθένης Καψωμένος κινείται με το ρυθμό και το μέτρο κρητικής μαντινάδας - ενώνοντας την λεβεντιά με τη φινέτσα, την λιτότητα με την πηγαία δυναμικότητα. Μάλλον αυτός ο μαγικός ρυθμός της Κρήτης μου έδωσε την τόλμη και την έμπνευση εδώ, στην παγωμένη Πετρούπολη, να ξαναδιαβάσω ακόμη μία φορά ένα από τα πιο γνωστά και περισσότερο διαβασμένα ελληνικά ποιητικά κείμενα – αρχαϊκό και νεωτεριστικό ταυτόχρονα – «Ένα το χελιδόνι» από το Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη.

Χελιδόνι έρχεται από τη Μαύρη θάλασσα
(χελιδόνισμα από τις Σέρρες)

Ένα τυφλό χελιδόνι θα γυρίσει στο παλάτι των σκιών
(Όσιπ Μαντελστάμ)

«Εν αρχή ην ο λόγος». Πολλές φιλοσοφικές σχολές (αυτή η τάση γίνεται ακόμη πιο έντονη στον εικοστό και εικοστό πρώτο αιώνα) προσπαθούν να εξακριβώσουν τον ρόλο που παίζει ο λόγος στη διαμόρφωση των αντιλήψεων μας για τον κόσμο – ή, μάλλον, στη διάπλαση του ίδιου του κόσμου.

Ένα απλό ερώτημα που προκύπτει είναι τι είναι η γλώσσα το μοναδικό που μας δόθηκε στις αντιλήψεις μας για να δημιουργήσουμε μία (έστω και λανθασμένη) εικόνα για τον κόσμο, μία σκιά στην πλατωνική σπηλιά ή κάτι παραπάνω, κάτι περισσότερο.

Η άλλη εκδοχή που υπάρχει είναι η εξής: η γλώσσα είναι ένα εργαλείο με το οποίο πλάθουμε και αλλάζουμε τον κόσμο. Συνήθως εννοούμε αυτή την δεύτερη εκδοχή μιλώντας για τον ρόλο των ποιητών στη ζωή της κοινωνίας. Είναι ακριβώς οι περιπτώσεις όταν ο λόγος γίνεται σάρκα, γίνεται πράξη. Επιστημονικώς είναι ο τομέας με τον οποίο ασχολείται η πραγματολογία. Είναι γεγονός ότι η ποίηση και η προφητεία έχουν πολλά κοινά στοιχεία. Ξέρουμε ότι πολλοί ποιητές είχαν προβλέψει το θάνατό τους, («το δικό τους θάνατο» κατά



τον Σεφέρη) και το περιέγραψαν στην ποίησή τους μέχρι κάποιες παράξενα ακριβείς λεπτομέρειες (έχουμε καταπληχτικά παραδείγματα τέτοιων τραγικών προβλέψεων στην ιστορία της ρωσικής ποίησης).

Μάλλον ο λόγος λειτουργεί σαν ένα σενάριο – προσδιορίζει την ανάπτυξη των πραγμάτων, πραγματικά πλάθει τον κόσμο, ή, χρησιμοποιώντας τον γλωσσολογικό όρο, έχει την «performative» δύναμη. Και εδώ μπαίνουμε στον χώρο του μεταφυσικού – συχνά διαπιστώνουμε ότι ο ποιητής επηρεάζει τη ζωή με το λόγο του - επομένως ο ποιητικός λόγος λειτουργεί ως ξόρκι – το παλιότερο γνωστό ποιητικό κείμενο. Εν τούτοις, περίπου κάθε ποιητικό κείμενο περιέχει αναπόφευκτα υπερρεαλιστικά στοιχεία, επειδή απευθύνεται στη σφαίρα του υποσυνείδητου.

Με την ίδια λογική καμιά φορά λειτουργούν μερικά ποιητικά κείμενα στις μέρες μας.

«Ένα το Χελιδόνι» από το *Άξιον Εστί* του Οδυσσέα Ελύτη, το κείμενο που μπορεί να θεωρηθεί περίπου εθνικός ύμνος της Ελλάδας. Χωρίς υπερβολή μπορούμε να πούμε ότι το ξέρεi απέξω κάθε Έλληνας¹. Εν μέρει αυτό συμβαίνει χάρη στην περίπου υπνωτική δύναμη της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη².

Σημειωτέον ότι εδώ πρόκειται για ένα πράγματι δύσκολο κείμενο με πολλά σημασιολογικά στρώματα.

Γενικά το φαινόμενο της ελληνικής κουλτούρας – μελοποιημένη ποίηση – ακόμα περιμένει τους ερευνητές της. Είναι μια συνέχεια αρχαίας ελληνικής συγκριτικής παράδοσης, συνέχεια των ομηρικών ύμνων και της υμνογραφίας του Ρωμανού του Μελωδού.

Η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και Μάνου Χατζηδάκη μεταμορφώνει τα κείμενα των ελλήνων ποιητών σε μια τελετουργία – το συνειδητοποιεί πολύ καλά όλη η Ελλάδα.

Και τώρα, ζητώντας συγγνώμη για μια τόσο μεγάλη παρένθεση, περνάω στην ανάλυση του κειμένου.

Ένα το χελιδόνι	*	και η άνοιξη ακριβή
Για να γυρίσει ο ήλιος	*	θέλει δουλειά πολλή
Θέλει νεκροί χιλιάδες	*	νά'ναι στους τροχούς
Θέλει και οι ζωντανοί	*	να δίνουν το αίμα τους
Θέ μου, Πρωτομάστορα	*	μ'έχτισες μέσα στα βουνά
Θέ μου, Πρωτομάστορα	*	μ'έχτισες μες στην θαλασά
Πάρθηκεν απο Μάγους	*	το σώμα του Μαγιού
Τό'χουνε θάψει σ'ένα	*	μνήμα του πέλαγου

1. Είναι ενδιαφέρον ότι δεν ήταν πάντα έτσι. Χρειάστηκε αρκετός χρόνος για να κατακτήσει το ποίημα του Ελύτη το αναγνωστικό κοινό. Το σημειώνει και ο Ξενοφών Κοκόλης, περιγράφοντας την αντιφατική και μάλλον αρνητική αντίδραση των νέων διανοουμένων στην εμφάνιση του ποιήματος του Ελύτη: Ξενοφών Κοκόλης, *Για το Άξιον Εστί του Ελύτη, μια οριστικά μισοτελειωμένη ανάγνωση*, University Studio Press, 1984, Θεσσαλονίκη 166

2. Το ποίημα το Ελύτη εμφανίζεται το 1959. Οι πρώτες αντιδράσεις της κριτικής ήταν αρνητικές και ο Ελύτης το βίωσε οδυνηρά. Στις 19 Οκτωβρίου στον κινηματογράφο ΡΕΞ πρωτοπαίχτηκε το *Άξιον Εστί*, διευθύνει ο ίδιος ο Θεοδωράκης, το κείμενο διαβάει ο Μάνος Κατράκης τραγουδάει ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης. Με το πρόσχημα ότι «η λαϊκή φωνή» δεν μπορεί να ακουστεί στο αρχαίο θέατρο, οι αρχές απαγορεύουν την ερμηνεία του *Άξιον Εστί* στα πλαίσια του φεστιβάλ της Αθήνας στο Ηρώδειο. Στον Ελύτη φάνηκε ότι η Ελλάδα τον απορρίπτει και φεύγει στο εξωτερικό.



Σ' ένα βαθύ πηγάδι	*	τό'χουνε κλειστό
Μύρισε το σκοτάδι	*	και όλη η Άβυσσο
Θέ μου, Πρωτομάστορα	*	μέσα στις πασχαλιές και συ
Θέ μου, Πρωτομάστορα	*	μύρισες την ανάσταση
Σάλεψε σαν το σπέρμα	*	σε μήτρα σκοτεινή
Το φοβερό της μνήμης	*	έντομο μες στη γη
Και όπως δαγκώνει αράχνη	*	δάγκωσε το φως
Έλαμψαν οι γυαλοί	*	και όλο το πέλαγος
Θέ μου Πρωτομάστορα	*	μ'έζωσες τις ακρογιαλές
Θέ μου Πρωτομάστορα	*	στα βουνά με θεμέλιωσες ³ !

Είναι ένα κείμενο με φοβερή ενέργεια, που μας συναρπάζει και παρασέρνει με τον ιαμβικό ρυθμό του, μας φέρνει συνειρμούς από το αρχαϊκό παρελθόν και παράλληλα ανακαλεί την λάμψη και μυρωδιές της ανάστασης.

Θα προσπαθήσω να δείξω ότι το «Ένα το χελιδόνι» στην πραγματικότητα παρουσιάζει ένα είδος ξόρκι - και μπορούμε να το διευκρινίσουμε - είναι ένα κλασικό χελιδόνισμα. Αυτό αφορά όχι μόνο το είδος του ποιήματος (το τελευταίο είναι κατανοητό), αλλά την ουσία του, την επίδραση που άσκησε στις ανθρώπινες ζωές.

Αναγκαστικά αναφέρω εδώ κάποια γνωστά στοιχεία που σχετίζονται με το Άξιον Εστί (φυσικά αυτό το κείμενο έγινε αφορμή για πολλά εύστοχα σχόλια στα ελληνικά συμφραζόμενα)⁴. Πάντως ελπίζω να υπακούουν αυτά τα γνωστά στοιχεία σε κάπως νέα λογική.

Ειδωλολατρικό στρώμα

Σε πολλές περιοχές της Ελλάδας (και γενικά των Βαλκανίων) την πρώτη Μαρτίου και στις 21 Μαρτίου (την ημέρα της εαρινής ισημερίας), τα παιδιά γυρνάνε στα σπίτια κρατώντας ένα αρθρωτό ομοίωμα χελιδονιού, τη χελιδόνα και τραγουδούν «χελιδονίσματα». Το έθιμο αυτό είναι παμπάλαιο.

Τα χελιδονίσματα χαιρετίζουν το έαρ, την άνοιξη. Τα παιδιά απαγγέλουν στίχους για να διώξουν τον χειμώνα ή τον τελευταίο μήνα του - τον Φλεβάρη.

Τα περισσότερα από αυτά τα δίστιχα είναι πανάρχαια, σαν το γνωστό χελιδόνισμα από τη Ρόδο

Ήλθε, ήλθε χελιδών
Καλές ώρας άγουσα
Καλούς ενιαυτούς
Επί γαστέρι λευκά
Κηπί νώτα μέλαινα

3. Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα 2005, 144

4. Τάσος Λιγνάδης, *Το Άξιον Εστί του Ελύτη*, [Εισαγωγή, σχολιασμός, ανάλυση], Αθήνα 1971



Το χελιδόνισμα είναι ένα μαγικό κείμενο που σκοπεύει να βοηθήσει τον κόσμο να βγει από το σκοτάδι και να διώξει τον χειμώνα. Με το έθιμο του χελιδονίσματος συνδέεται και ένα άλλο έθιμο, ο «Μάρτης». Πιστεύεται ότι έχει ρίζες στα Ελευσίνια Μυστήρια. Οι μύστες των Ελευσινίων Μυστηρίων έδεναν μια κλωστή, την «Κρόκη», στο δεξί τους χέρι και το αριστερό τους πόδι.

Από την 1^η Μαρτίου έως τις 31 του Μάρτη τα παιδιά φορούν στο χέρι τους, στον καρπό, ένα βραχιολάκι, από στριμμένη άσπρη και κόκκινη κλωστή, τον «Μάρτη» ή «Μαρτιά».

Το βραχιολάκι αυτό το βγάζουν στο τέλος του Μάρτη, ή το αφήνουν πάνω στις τριανταφυλλίες, όταν δουν το πρώτο χελιδόνι για να το πάρουν τα πουλιά και να χτίσουν την φωλιά τους. Αν το Πάσχα πέσει μέσα στον Μάρτη, το καίνε στην λαμπάδα της Ανάστασης. Εδώ διαπιστώνουμε ακόμη μία φορά πόσο στενά συμπλέκεται η αρχαία ελληνική και χριστιανική παράδοση κάτι που πολύ έντονα αισθανόταν και ο ίδιος ο Ελύτης.

Μπορούμε να φέρουμε πολλά και διάφορα ποιητικά δείγματα χελιδονισμάτων από πολλές λογοτεχνικές παραδόσεις – από τον Πλίνιο Νεότερο μέχρι τους Ρώσους ποιητές Ντερζάβιν και Φετ⁵.

Καμιά φορά τα χελιδονίσματα παίρνουν και μια σκοτεινή, θα έλεγα υποχθόνια, διάσταση και, όπως θα δούμε, δεν είναι καθόλου τυχαίο. Ο Οσιπ Μαντελστάμ έγραφε:

*Την ξέχασα την λέξη που θέλω να αρθρώσω
Το τυφλό χελιδόνι θα γυρίσει
Στο παλάτι των σκιών*

Αυτή η χελιδόνα με τη μαύρη ράχη και την άσπρη κοιλιά, ξεκινώντας από την αρχαιότητα και διασχίζοντας στην κυριολεξία την διάσταση και το χρόνο από μέρη σε μέρη, από μια άνοιξη στην άλλη, έχει αρκετά αμφιλεγόμενο χαρακτήρα – το τελευταίο εκφράζεται φανερά στη σύγκρουση των χρωμάτων. Συνδυάζει το φως και το σκοτάδι, το υποχθόνιο και αέρινο στοιχείο, τον Κάτω και τον Πάνω Κόσμο «επί γαστέρι λευκά, κηπί νώτα μέλαινα».

Συχνά λέγεται ότι έρχεται «από τη μαύρη θάλασσα», υπονοείται ότι έρχεται από τον Κάτω Κόσμο και μπορεί να φέρει την άνοιξη αλλά μπορεί και να μην την φέρει, το τελευταίο δεν είναι καθόλου σίγουρο. Στα φτερά της φέρνει άνοιξη και ανανέωση (καμιά φορά και ανάσταση), φέρνει νέα ζωή. Αλλά υπάρχει και άλλη εκδοχή, μπορεί να γυρίσει στο «Παλάτι των σκιών» (Μαντελστάμ) ή να φέρει στα φτερά της τον θάνατο αντί τη ζωή⁶. Αυτό το μοτίβο συμπλέκεται με το θέμα της νέκυιας, το ταξίδι του ζωντανού στον Κάτω κόσμο ή της προσπάθειας να ξαναβγει ο πεθαμένος από το «Παλάτι σκιών». Είναι ο συνηθισμένος ρόλος των πουλιών στη μυθολογία – να συνδυάζουν τον κόσμο των ζωντανών με τον κόσμο των πεθαμένων.

5. Ιρίνα Κοβαλέβα, «Γύρω από τον Γκασπάροβ», ΗΛΟ (Νέα λογοτεχνική επιθεώρηση) 2005, 173. Το άρθρο της ταλαντούχας ερευνήτριας και μεταφράστριας Ιρίνας Κοβαλέβα, που έφυγε τραγικά και πρόωρα, περιέχει πλήρη και πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση των ποιημάτων του Μάντελσταμ που σχετίζονται με το θέμα των χελιδονισμάτων: «Όταν η Ψυχή –ζωή κατεβαίνει προς τις σκιές» και «Χελιδόνι».

6. Διαδεδομένη ιδέα ότι ένα πουλί που μπαίνει στο παράθυρο φέρνει τον θάνατο.



Γι' αυτό το λόγο έχει τέτοια νευρική η γραμμή της πτήσης του χελιδονιού, δεν είναι τυχαίο και το ασπρόμαυρο χρώμα της· εν μέρει ανήκει στον κόσμο των σκιών εν μέρει στην κυανή λάμψη της επίγειας ζωής.

Η κυκλικότητα του κόσμου, η αλλαγή των εποχών στη φύση, υπαγόρευαν στον άνθρωπο μια ιδέα για την πιθανή ανανέωση, ανάσταση. Αλλά μόνο ελπίδα. Στην λαογραφική παράδοση ο Μάρτης είναι ένας δόλιος και πολύ επικίνδυνος μήνας, ο ήλιος του Μάρτη είναι ανέλεος, και προσπαθούμε να προστατέψουμε τον εαυτό μας, φορώντας τα φυλαχτά, τις ασπροκόκκινες κλωστές, τις Μαρτιές. Το χιόνι του Μάρτη μπορεί να καταστρέψει τους νέους βλαστούς. Κάθε φορά που τελειώνει ο χειμώνας φοβόμαστε ότι δεν θα έρθει ποτέ η άνοιξη⁷. Η πρώτη γραμμή του κειμένου παραπέμπει στην γνωστή ελληνική παροιμία « ένα χελιδόνι δεν φέρνει την άνοιξη ».

Για να γυρίσει ο ήλιος	*	θέλει δουλειά πολλή
Θέλει νεκροί χιλιάδες	*	να'ναι στους τροχούς
Θέλει και οι ζωντανοί	*	να δίνουν το αίμα τους ⁸

Το χελιδόνι που φέρνει από τον Κάτω Κόσμο τη νέα ζωή είναι συνέχεια του αρχαίου μύθου για ένα θεό που πεθαίνει και αναβιώνει ξανά, για το σουμερικό Ντουμμούζι, αραμαϊκό Ταμμούζι, αιγυπτιακό Όσιρη⁹. Στην αρχαία ελληνική παράδοση είναι φυσικά ο Άδωνης και η Περσεφόνη. Αλλά βασικός κρίκος σε αυτή την αλυσίδα είναι ο Χριστός για τον Ελύτη.

Το Άξιον Εστί και η αγιορείτικη παράδοση

Το ποίημα του Ελύτη τιτλοφορήθηκε *Άξιον Εστί*. Είναι τα λόγια από το πολύ γνωστό τροπάριο της Θεοτόκου, έτσι ονομάζεται και η θαυματουργική εικόνα που βρίσκεται στο Ναό του Πρωτάτου στις Καρυές. Η αρχική ονομασία της εικόνας ήταν «Κοινή έφεσος προστάτης». Κατά την αγιορείτικη παράδοση η εικόνα αυτή βρισκόταν σε ένα κελί κοντά και κάτω από τη σκήτη του Αγίου Ανδρέα. Κάποτε ο γέροντας έλειπε από το κελί, καθώς είχε πάει σε μια αγρυπνία στις Καρυές, αφήνοντας μόνο τον υποτακτικό του. Ο υποτακτικός έτυχε να φιλοξενεί έναν άγνωστο περαστικό μοναχό (όπως θα καταλάβουμε σε λίγο ήταν ο αρχάγγελος Γαβριήλ). Όταν το βράδυ έψαλλαν την ακολουθία και έφτασαν στην Θ' ωδή του κανόνα, ο μυστηριώδης μοναχός του πρότεινε να προσθέσει ένα άγνωστο προοίμιο «Άξιον εστί ως αληθώς μακαρίζουν σε Θεοτόκον». Η εικόνα της Παναγίας με αυτά τα λόγια φωτίστηκε από ένα εσωτερικό φως. Τα λόγια αυτά φάνηκαν απίστευτα ωραία στο νεαρό, συγκινήθηκε και παρακάλεσε τον περαστικό να το γράψει. Ο μυστηριώδης μοναχός τα έγραφε με το δάχτυλό του σε μια πέτρινη πλάκα (η πέτρα μαλάκωσε σαν το κερί) και από τότε τα γράμματα αυτά λέγονται *αγγελοχάρακτα*. Ύστερα από αυτό ο περαστικός μοναχός έγινε άφαντος. Η θαυματουργή

7. Δραματική ατμόσφαιρα της ανοιξιάτικης αγωνίας μεταφέρει πολύ πιστά το γνωστό έργο του Ίγκορ Στραβίνσκι *Η Άνοιξη Ιερή*.

8. Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., 474.

9. Η ποιητική έκφρασή του βρίσκεται στο ποίημα το μυθολογικό μοτίβο της γέννησης του ηλιακού θεού στη σπηλιά και γενικά το σύμβολο της φανέρωσης του φωτός (όπως δαγκώνει η αράχνη, δάγκωσε το φως) μπορεί να γίνει ένα θέμα για μια ξεχωριστή έρευνα (Mircea Eliade, *Mephistopheies et l'androgyné*, Gallimard, Paris 1962)



εικόνα και η πέτρινη πλάκα μεταφέρθηκαν στις Καρυές και φυλάσσονται στο Ναό του Πρωτάτου. Οι Έλληνες αναγνώστες και ακροατές ξέρουν πολύ καλά την ιστορία αυτή.

Ο τίτλος *Άξιον Εστί* ήθελε μεγάλο θάρρος από τον ποιητή και μάλιστα ο Ελύτης είχε αυτό το κουράγιο. Η αγιορείτικη ιστορία διακρίνεται μέσα στο ποιητικό κείμενο.

Και η ρήση «*Εν αρχή ην ο λόγος*» κάπως μεταμορφώνεται εδώ· εδώ ο λόγος μπαίνει στην υπόθεση *post factum* και ασκεί μαγική, *performative* επιρροή στην πραγματικότητα, την μεταμορφώνει.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ λέει «*Άξιον εστί*», κοιτάζοντας την εικόνα και δίνοντας έτσι ένα νέο όνομα στην θαυματοργή εικόνα. Ο Ελύτης πράττοντας με το ίδιο σχήμα βρίσκει ένα νέο όνομα για τον Θεό. Τον ονομάζει *Πρωτομάστορα*, ανακαλώντας το γνωστό δημοτικό τραγούδι το *Γιοφύρι της Άρτας*, που έχει τόσο μεγάλη σημασία για την ελληνική κοσμοθεωρία.

Πώς δημιουργήθηκε το «*χελιδόνισμα*» του Ελύτη.

Ο Ελύτης αντιμετώπιζε το κείμενο του ως ένα ζόρκι, σαν τελευταία ευκαιρία να αποτρέψει την καταστροφή του αγαπημένου του κόσμου. Για να το διαπιστώσουμε, πρέπει να ξαναθυμηθούμε την ιστορία της δημιουργίας του ποιήματος.

Δέκα χρόνια μετά την έκδοση του έργου ο Ελύτης εμπιστεύεται στον Γ. Π. Σαββίδη κάποιες σημειώσεις που ρίχνουν φως στην ιστορία του έργου. Επειδή έχει μεγάλη σημασία, παραθέτω ολόκληρο το κείμενο:

Όσο και αν μπορεί να φανεί παράξενο την αρχική αφορμή να γράψω το ποίημα μου την έδωσε η διαμονή μου στην Ευρώπη τα χρόνια του '48 με '51. Ήταν τα φοβερά χρόνια όταν όλα τα δεινά μαζί – πόλεμος, κατοχή, κίνημα, εμφύλιος δεν είχαν αφήσει μαζί πέτρα πάνω στην πέτρα. Θυμάμαι την ημέρα που κατέβαινα να μπω στο αεροπλάνο, ένα τσούρμο παιδιά που παίζανε σε ένα ανοιχτό οικόπεδο. Το αυτοκίνητό μας αναγκάστηκε να σταματήσει για μια στιγμή και βάλθηκα να τα παρατηρώ.

Ήτανε κυριολεκτικά μες στα κουρέλια. Χλωμά, βρώμικα, σκελετωμένα με γόνατα παραμορφωμένα, με ρουφηγμένα πρόσωπα. Τριγυρίζανε μέσα στις τσουκνίδες του οικοπέδου ανάμεσα σε τρύπιες λεκάνες και σωρούς σκουπιδιών. Αυτή ήταν η τελευταία εικόνα που έπαιρνα από την Ελλάδα. Και αυτή, σκεπτόμουν, ήταν η μοίρα του Γένους που ακολούθησε τον δρόμο της Αρετής και πάλεψε αιώνες για να υπάρξει. Πριν περάσουν 24 ώρες περιδιάβαζα στο Ούσι της Λοζάνης, στο μικρό δάσος πλάι στη λίμνη. Και ξαφνικά άκουσα καλαπισμούς και χαρούμενες φωνές. Ήταν τα Ελβετόπαιδα που έβγαιναν να κάνουν την καθημερινή τους ιππασία. Αυτά που από πέντε γενεές και πάνω, δεν ήξεραν τι θα πει αγώνας, πείνα, θυσία. Ροδοκόκκινα, γελαστά, ντυμένα σαν πριγκιπόπουλα, με συνοδούς που φορούσαν στολές με χρυσά κουμπιά, περάσανε από μπροστά μου και με άφησαν σε μία κατάσταση που ξεπερνούσε την αγανάκτηση.

Ήτανε δέος μπροστά στην τρομακτική αντίθεση, συντριβή μπροστά στην τόση αδικία, μία διάθεση να κλάψεις και να προσευχηθείς περισσότερο, παρά να διαμαρτυρηθείς και να φωνάξεις. Ήτανε η δεύτερη φορά στη ζωή μου – η πρώτη ήτανε στην Αλβανία – που έβγαίνα από το άτομο μου και αισθανόμουν όχι απλά και μόνο αλληλέγγυος, αλλά ταυτισμένος κυριολεκτικά με τη φυλή μου. Αυτό ήταν ο πρώτος σπινθήρας, ήταν το πρώτο εύρημα. Και η ανάγκη που ένιωθα για μια δέηση μου έδωσε το δεύτερο εύρημα. Να δώσω, δηλαδή, σ' αυτή τη διαμαρτυρία μου για το άδικο τη μορφή μιας εκκλησιαστικής λειτουργίας.

Και έτσι γεννήθηκε το «*Άξιον Εστί*».



Στις σημειώσεις αυτές του Ελύτη για δύο φορές γίνεται επανάληψη της περιγραφής του τσούρμου παιδιών – την πρώτη φορά είναι τα χλωμά παιδιά της κατοχής και την δεύτερη – τα ροδοκόκκινα Ελβετόπαιδα. Είναι πολύ ενδεικτικό αυτό – τα χελιδονίσματα συνδέονται με την ιδέα των παιδιών. Παιδιά και ελπίδες, παιδιά και φως, παιδιά και άνοιξη. Αλλά τα χλωμά, σκελετωμένα παιδιά που παίζουν μέσα στις τσουκνίδες του οικοπέδου ανάμεσα σε τρύπιες λεκάνες και σωρούς σκουπιδιών ανήκουν σίγουρα στον Κάτω Κόσμο, στο Παλάτι Σκιών του Μάντελσταμ, και μπορούν να απευθύνουν το «σακαταμένο τραγούδι» τους μόνο σε ένα «τυφλό χελιδόνι».

Την εικόνα του οικοπέδου με τσουκνίδες, που φαίνεται να αναδύεται ξαφνικά από ένα παιδικό εφιάλη, με μια περίπου σκληρή ακρίβεια μεταφέρει ο Ελύτης και στο ποίημά του. Αλλά τώρα τα χλωμά παιδιά δεν παίζουν πια εδώ. Η απελπισία, που αισθάνθηκε ο Ελύτης, όταν πρωτοείδε αυτά τα παιδιά βρήκε πλήρη έκφραση στο κείμενο που λέγεται «Το Οικόπεδο με τις τσουκνίδες». Είναι το ίδιο οικόπεδο μεταμορφωμένο με έναν υπερρεαλιστικό τρόπο. Οι τρύπιες λεκάνες γίνονται «τρύπια τενεκεδένια παράθυρα».

Στο κείμενο γίνεται λόγος για την εκτέλεση κατά τη διάρκεια της Κατοχής του πρωταγωνιστή που λέγεται Λευτέρης:

Μιάν από τις ανήλιαγες μέρες εκείνου του χειμώνα, ένα πρωί Σαββάτου, σωρός αυτοκίνητα και μοτοσυκλέτα εξώσανε τον μικρό συνοικισμό του Λευτέρη με τα τρύπια τενεκεδένια παράθυρα και αυλάκια των οχτών στο δρόμο. Και φωνές άγριες βγαίνοντας εκατεβήκανε με χυμένη την όψη στο μολύβι και τα μαλλιά ολόισα, ίδιο άχερο. Προστάζοντας να συναχθούν οι άντρες όλοι στο οικόπεδο με τις τσουκνίδες. Και μεγάλος φόβος έπιασε τα παιδιά επειδή τύχαινε, σχεδόν όλα να κατέχουνε κάποιο μυστικό στην τσέπη ή στην ψυχή τους.

Είναι φανερό ότι το *Άξιον Εστί* στην πραγματικότητα είναι ένα κείμενο –ξόρκι, κείμενο, που προορίστηκε για μια αλλαγή του πεπρωμένου, ένα performative κείμενο. Ο ποιητής περιγράφει με απόλυτη σαφήνεια τα συναισθήματα του. «Βγαίνει κυριολεκτικά από το άτομο του» «ταυτισμένος με τη φυλής» του» (αυτό μας θυμίζει τις σαμανικές πράξεις και εμπειρίες, που περιγράφει μεταξύ άλλων και ο Ελιάντε. Είναι πολύ σπάνια εμπειρία και γνωστό σχήμα συμπεριφοράς ενός προφήτη που αισθάνεται την ανάγκη όχι μόνο να προβλέψει αλλά και να αλλάξει το μέλλον. Φαίνεται ότι ο ποιητής το κατάφερε και ο λόγος έγινε πράξη. Αυτό μας αποδειχνει η μετέπειτα ιστορία της Ελλάδας).

Το «Ένα το χελιδόνι» παίζει ένα εξαιρετικό ρόλο στη ζωή της χώρας – είναι ένα κείμενο που τραγουδάει όλος ο λαός. Κατά πάσα πιθανότητα δημιουργώντας το κείμενο αυτό ο Ελύτης προέβλεπε ότι το ποίημα αυτό θα μελοποιηθεί επειδή κάνει μεγάλη χρήση των ομοιοκαταληξιών.

Το θέμα των παιδιών ξαναεμφανίζεται και στο σημείωμα που βάζει ο Μίκης Θεοδωράκης στο εξώφυλλο του δίσκου της πρώτης έκδοσης του *Άξιον Εστί*. Αποκλείεται να το ερμηνεύσουμε σαν μια απλή σύμπτωση, επειδή ο ίδιος ο συνθέτης φανερά δίνει μεγάλη σημασία στην παρουσία παιδιών κατά τη διάρκεια φωνοληψίας του «Ένα το χελιδόνι»:

Τη μέρα που γράφαμε τα τραγούδια του Άξιον Εστί στο στούντιο της Κολούμπια, θυμάμαι πως είχε έρθει κάποιο σχολείο και εγώ είπα στα παιδιά να καθίσουν στο πάτωμα ήσυχα ήσυχα να παρακολουθήσουν τη φωνοληψία. Οι άλλοι δεν ήθελαν από φόβο μήπως γίνει θόρυβος, όμως εμένα μου άρεσε ότι το Ένα το Χελιδόνι θα γραφόταν οριστικά πάνω στο δίσκο με φόντο την ανάσα και τα χτυπήματα της καρδιάς των παιδιών. Μπορεί να μην ακούγονται. Όμως ποιός δεν τα αισθάνεται;



Ο κόσμος του Ελύτη, όπου «η θάλασσα στον ήλιο είναι τοπίο», όπου τα «χαράματα μπροστά στο λιμανάκι μωβ» είναι μια ανθρώπινη ζωή, ήταν το μοναδικό που αγαπούσε και λάτρευε ο ποιητής. Βλέποντας ότι αυτός ο κόσμος καταστρέφεται και βυθίζεται σε σκοτάδι, ο Ελύτης βρίσκει λόγια ανεπανάληπτα για να αλλάξει την τύχη. Και πετυχαίνει. Ξέρουμε πολλά περιστατικά που οι ποιητές προέβλεψαν το δικό τους μέλλον ή το μέλλον της πατρίδας τους. Αλλά οι ιστορίες αυτών των προβλέψεων και προφητειών ήταν μάλλον πονεμένες ιστορίες – το τελευταίο τουλάχιστον ισχύει για τη Ρωσία.

Η περίπτωση που περιγράφουμε έχει μια ιδιορρυθμία. Είναι μια αισιόδοξη ιστορία. Εδώ πρόκειται όχι για μια πρόβλεψη, αλλά για πραγματική αλλαγή, μια πράξη. Ο Λόγος φανέρωσε τη δύναμή του – και το σκοτάδι, ο χειμώνας και ο θάνατος αποχώρησαν. Η Ελλάδα είχε μπροστά της πολλές δυσκολίες αλλά το πιο οδυνηρό έμεινε, μάλλον, πίσω.

Θα περάσουν αρκετά χρόνια και ο Ελύτης θα γράψει ένα άλλο ποίημα που πάλι θα ακουστούν τα μοτίβα της ασπρόμαυρης Ψυχής, Ευρυδίκης σε «παπούτσια πάνινα», που ταξιδεύει από τον Κάτω κόσμο στον Πάνω Κόσμο – πρόκειται για ένα από τα πιο μελαγχολικά ποιήματα για την αγάπη («Από μακριά την είδα» από τον ποιητικό κύκλο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*).

Ο Ελύτης γράφοντας αυτό το ανοιξιάτικο και απελπισμένο ποίημά του πιθανόν δεν σκέφτεται για το ασπρόμαυρο χελιδόνι που μας φέρνει την άνοιξη (ή το θάνατο). Πάντως με ένα υπόγειο τρόπο αυτά τα ποιήματα συνδέονται πολύ στενά.

Από μακριά την είδα νά 'ρχεται καταπάνω μου. Φορούσε παπούτσια

Πάνινα και προχωρούσε αλαφρή και ασπρόμαυρη. Ός και ο σκύλος πίσω της βουτούσε ώς τα μεσά μέσα στο μαύρο.

Γέρασα να περιμένω, αλήθεια/

Και ήταν τώρα πολύ αργά να καταλάβω πως, όσο εκείνη προχωρούσε τόσο το κενό μεγάλωνε, κι ότι δεν επρόκειτο να συναντηθούμε ποτέ¹⁰

Η ποίηση αυτή γράφτηκε από τον Ελύτη λίγο πριν τη φυγή του. Κάποτε βρήκε δύναμη να καλέσει το χελιδόνι, και να το κάνει να ξαναφέρει την άνοιξη, να αλλάξει την τύχη του λαού του. Αλλά δεν μπορεί να γυρίσει την Ευρυδίκη. Σιωπηλά παρακολουθεί πως το άσπρο φουστάνι της εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι. Αυτό δυστυχώς συμβαίνει συχνά στους ποιητές.

10. Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., 474.



GERHARD EMRICH

DIE INTERLINEARGEDICHTE IN DEN TAGEBÜCHERN DES GIORGOS SEFERIS

Im Jahr 1824 unternimmt einer der bedeutendsten Literaten deutscher Zunge und ein früher Europäer, Heinrich Heine (1797-1856), eine Reise in den Harz, jenes Mittelgebirge im Herzen des in viele Kleinstaaten geteilten Landes Deutschland. Bekannter als das Gebirge selbst ist sein höchster Berg, der Brocken, der wie der griechische Olymp von weiteren Bergen, von Wäldern und Tälern umgeben ist. Berühmt geworden ist er durch die "Walpurgisnacht", eine wilde Szene im ersten Teil des *Faust*, des poetischen Hauptwerkes des deutschen Olympiers, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Die Beschreibung der Harz-Reise Heines findet sich in den *Reisebildern*, und es ist ein Text, der dem Genus der klassischen Reiseliteratur nicht immer entspricht. Die lineare Komposition wird häufig durchbrochen von Assoziationen, Reflexionen, Stimmungsbildern, poetischen Kommentaren, weitergehenden Phantasien.

Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gefühlswelt zusammenrinnt und grüne Bäume, Gedanken, Vogelgesang, Wehmut, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen¹.

So des Dichters Begründung für das Zusammenspiel von "Singen und Sagen". Folgerichtig finden sich in den fragmentarischen Text der "Harzreise" auch mehrere Gedichte unterschiedlicher Länge eingeflochten, die sämtlich von einem Gegenstand der Reise ausgehen, der eine Person, ein Erlebnis, eine Naturschönheit sein kann.

So wird der dichtende Wanderer Heine zum Beispiel von einem jungen Hirten zu einem "déjeuner dinatoire" (S. 34) eingeladen, wobei nur Brot und Käse zur Verfügung stehen. Die Geste aber und die Freundlichkeit des Hirten lassen das karge Mahl zur Königsmahlzeit werden:

Wir tafelten recht königlich; überhaupt schien mir mein Wirt ein echter König, und weil er bis jetzt der einzige König ist, der mir Brot gegeben hat, so will ich ihn auch königlich besingen:

1. Heinrich Heine, "Die Harzreise": *Heinrich Heines sämtliche Werke in zwölf Bänden*, 5, *Reisebilder I*, Max Hesse verlag, Leipzig o. J., S. 2. Die folgenden Heine-Zitate beziehen sich auf diesen Text.



*König ist der Hirtenknabe,
Grüner Hügel ist sein Thron.
Über seinem Haupt die Sonne
Ist die schwere, gold'ne Kron'.*

*Ihm zu Füßen liegen Schafe,
Weiche Schmeichler, rotbekreuzt;
Kavaliere sind die Kälber
Und sie wandeln stolz gespreizt.*

*Hofschauspieler sind die Böcklein;
Und die Vögel und die Küh',
Mit den Flöten, mit den Glöcklein,
Sind die Kammermusici.*

*Und das klingt und singt so lieblich,
Und so lieblich rauschen drein
Wasserfall und Tannenbäume,
Und der König schlummert ein...
(S. 34f.)*

In der Fortsetzung der zitierten Strophen ist dann überraschend von den Regierungsgeschäften dieses träumenden Hirten-Königs die Rede und die idyllische Szene wird zum Politikum verwandelt. Weiterhin in der Form des anmutigen Reim-Gedichtes übt der Dichter Kritik an der Realität der vielen Kleinkönige in Deutschland.

Ein solches in den laufenden Erzähltext eingeschobenes Gedicht ließe sich mit einiger Berechtigung als "Interlineargedicht" titulieren, analog der Interlinearglosse oder Kontextglosse in alten Handschriften. Nur dass das Interlineargedicht nicht auf der Notwendigkeit einer Erklärung oder eines Kommentars beruht, sondern ausschließlich dem dichterischen Impetus geschuldet ist, etwas verdichtet und vielleicht auch in einer besonderen äußeren Form zum Ausdruck zu bringen. Dass die Form dann nicht nur für sich steht, sondern die dichterische Aussage unterstützt, indem sie ihr besondere Akzente verleiht, versteht sich beim anspruchsvollen Gedicht von selbst. Beim gerade zitierten Gedicht von Heine, einem Meister der Antithese, tritt durch den Gegensatz zum lieblichen Äußeren die inhaltliche Kritik umso schärfer hervor.

Wie Heine immer wieder einmal ein Gedicht in den Erzähltext einfügt, so fügt er gelegentlich auch ein Prosastück ein, dem lediglich die Gedichtform fehlt. Auch ein solches Stück ist bei ihm vor einer inhaltlichen Abweichung vom Thema nicht sicher. So beschreibt er an einer Stelle ein Stück amöner Natur in hochpoetischer Weise, um am Ende in einen Mensentraum überzuleiten:

[Das Wasser] murmelt und rauscht so wunderbar, die Vögel singen abgebrochene Sehnsuchtslaute, die Bäume flüstern wie mit tausend Mädchenzungen, wie mit tausend Mädchenaugen schauen uns an die



seltamen Bergblumen, sie strecken nach uns die wundersam breiten, drollig gezackten Blätter, spielend flimmern hin und her die luftigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich grüne Märchen, es ist alles wie verzaubert, es wird immer heimlicher und heimlicher, ein uralter Traum wird lebendig, die Geliebte erscheint – ach, dass sie so schnell wieder verschwindet! (S., 36)

Was wir bisher über Heinrich Heines besondere Art, Reiseliteratur zu schreiben, gesagt haben und an einem Interlineargedicht und einem Stück Prosadichtung aufgezeigt haben, lässt sich mutatis mutandis auch auf eine größere Passage in Giorgos Seferis' Tagebüchern übertragen, die ebenso als Reiseliteratur bezeichnet werden könnte. Es handelt sich um eine Passage im 5. Band der *Meres*, der die Zeit von 1945-1951 umfasst². Dieser Textteil (S., 179-227) ist inhaltlich in sich abgeschlossen und bedarf zu seinem Verständnis weder der vorhergehenden noch der unmittelbar nachfolgenden Tagebuchaufzeichnungen. Die im Genus der Diarien durch den Zeitverlauf gegebene lineare Struktur wird hier noch durch den Reiseverlauf zweier Reisen Seferis' im Sommer und im Herbst 1950 unterstützt. Gleichwohl wird auch bei Seferis die lineare Komposition durch Reflexionen und Assoziationen und auch durch eingefügte Stimmungsbilder unterbrochen. Die Form, in der das geschieht, ist ebenfalls die des Interlineargedichts, das durch einen Gegenstand des laufenden Erzähltextes angeregt wird. Prosa und Dichtung, Realität und Gedankenwelt sind also wieder miteinander verwoben. Erinnerungen stehen einträchtig neben Schlussfolgerungen aus dem Gesehenen und Erlebten³.

Da, wo das Zusammenrinnen von Erscheinungswelt und Gefühlswelt bei Heine "ein unendlich seliges Gefühl" erzeugt, ist bei Seferis auf diesen beiden Reisen eher das Gegenteil der Fall. Die Reisen gehen von Ankara aus, wo Seferis als Botschaftsrat an der Griechischen Botschaft arbeitet, und sie werden das erste Mal mit einem Automobil, das zweite Mal mit der Eisenbahn unternommen. Ziel ist beide Male Jonien, speziell die alte Heimat Smyrna, wo Seferis geboren und bis zu seinem zwölften Lebensjahr aufgewachsen ist, ferner der nicht weit entfernte Küstenort Skala, wo Verwandtschaft wohnte und der Knabe seine Sommer verbrachte. Die Reiseroute berührt außerhalb dieser sehr persönlichen Orte auch weitere Städte Joniens, die für Seferis ebenfalls Heimat waren, geistige und kulturelle Heimat.

Es sind vorzugsweise antike Stätten mit ihren Museen, die er besucht (Hierapolis, Labranda, Ephesos, Pergamon), aber auch bewohnte Orte, die den Verlust des Griechentums besonders sichtbar werden lassen, wie Kydonies/Ayvalik zum Beispiel. "Verlust des Griechentums" ist in seinen beiden Bedeutungen zu verstehen: als der Verlust, den das Griechentum mit dem Untergang seiner kleinasiatischen Ausprägung erlitten hat, aber auch der Verlust, den diese Stätten und Orte, das ganze griechische Siedlungsgebiet durch das Verschwinden der Träger dieser Kultur, d. h. der griechischen Menschen, erlitten hat. Immer wieder ist es gerade diese zweite Variante, die Seferis hervorhebt.

2. Giorgos Seferis, *Meres*, Band 5, (1945-1951), Ikaros Verlag, Athen 1973 (griech.). Die folgenden Seferis-Zitate beziehen sich auf diesen Text, sofern nicht anders angegeben.

3. In dem berühmten *Tagebuch 1946-1949* (Frankfurt/Main 1950) des Theaterschriftstellers (und Romanciers) Max Frisch sind es bezeichnenderweise kleine Theaterszenen, die in den fortlaufenden Text eingeschoben werden, so wie der innere Impetus die Dichter Heine und Seferis zu Interlineargedichten angeregt hat.



In den Gedichten, die in den Prosatext eingeschoben sind, den von uns so genannten Interlineargedichten, wird diese Hervorhebung nicht so deutlich. Es hat den Anschein, als könne Seferis sich durch sie, d. h. dadurch, dass er sie überhaupt verfasst, und in ihnen freimachen von dem ihn sonst so beherrschenden Verlustgedanken, der sich immer als ein Wahrnehmen des sichtbaren Niedergangs einer zuvor blühenden, sehr lebendigen Kultur und Zivilisation äußert.

Wann genau die Gedichte jeweils geschrieben wurden, ob schon am Tag, unter dem sie verzeichnet sind, oder später, ist nicht immer auszumachen. Für den poetischen Impetus und vielleicht auch schon für eine Entwurfskizze spricht eine Eigenart Seferis, über die sich seinerzeit bereits der amerikanische Schriftsteller Henry Miller gewundert hat, nämlich die, "dass der griechische Dichter schon beim Spazierengehen" aus einem Landstrich auch Fragmente eines Gedichtes lesen konnte, das er im Geiste auf dem Heimweg schrieb, während er mich mit Fragen über die Neue Welt plagte"⁴.

Beide Reisen nach Jonien haben, wie erwähnt, ihren Ausgangspunkt in Ankara. In westlicher Richtung zu fahren, heißt zunächst die anatolische Hochebene zu durchqueren. Sie sieht für Seferis sonst so aus, "als hätte man ein Leintuch durch den Schlamm gezogen und trocknen lassen", wie er an einer Stelle seiner Tagebuchnotizen sagt (S., 210). Am 22. Juni 1950 aber, am Beginn der ersten Jonienreise, sieht er es anders:

Ein schöner Sommer. Sogar die öde Hochebene von Anatolien hatte ihr abschreckendes Aussehen abgelegt, ihr "Stilleben", das dieses Mal aber gelungen war: gelbe Töne, auf den Feldern blaue. Himmelblaue Vögel flogen ständig neben uns. Die Elstern Anatoliens, sagte man mir. (S., 179)

Vielleicht ist es eine Art Vorfreude auf das geliebte Jonien, welches er schon bald sehen würde, die ihn die sonst öde Hochebene in einem angenehmen Licht, in ansprechenden Farben sehen läßt. Eine Vorfreude, die einen heiteren Pinselstrich auch in dem ersten Interlineargedicht dieser Passage hinterläßt:

*Βγήκαμε από τα τείχη - ποιός μας τρόμαζε;
Έξω κανείς· στο χώμα χρώματα μαβιά, μαβιά πουλιά.
Κάποτε μεγάλοι βράχοι λάμποντας σαν τους καθρέφτες
κι ο άγγελος με τα χρυσά τακούνια
ντύθηκε τη γύμνια του μ' ένα γαλάζιο φτερούγισμα-
(S., 5, 180)*

Blau ist die beherrschende Farbe draußen außerhalb der Mauern Ankaras, um im Bild zu bleiben, das der Rückgriff in Vers 1-2 auf das berühmte Trojaner-Gedicht des Konstantinos Kavafis nahe legt. Ankara hätte Seferis demnach wie eine belagerte Stadt empfunden, mit allen Einschränkungen, die sich daraus ergeben. Und in der Tat hören wir im Text der Tagebücher immer wieder einen Seferis, der ungeduldig darauf wartet, versetzt zu werden, an welchen Ort seines diplomatischen Dienstes auch immer. Έξω κανείς. Einen realen Belagerer gab es nicht, es gab keinen Achill, um dessentwillen man Angst hätte haben müssen. Das Hinauskommen aus Ankara – die Stadt hat natürlich Symbolcharakter – war dennoch wie eine Befreiung.

4. Henry Miller, *Der Koloß von Maroussi*, Rohwolt Taschenbuch 758, 2, Auflage, Hamburg 1984, S., 38



Den Gegensatz zu Ankara und was Seferis damit verband, bildete Jonien. Es ist geradezu anrührend, wie er schon weit vor Jonien und seiner ägäischen Küste Anzeichen dafür zu erkennen glaubt, dem Ziel seiner Reise nicht mehr fern zu sein. Am 23. Juni 1950 notiert er: "Abfahrt von Kütahya um 6.30 Uhr. Die Berge beginnen zivilisierter zu werden" und: "Uşak, 11.30 Uhr, 166 km von Kütahya. Hier aßen wir zu Mittag. Der Schatten der Bäume hat bereits eine andere Qualität; man merkt, dass man nicht mehr weit von der Küste entfernt ist..." (S. 181). Auf dem Baba Dağ vor Denizli schließlich ist es soweit: "Auf den Gipfeln ringsum eine leichtere Materie, eine andere Farbe: hier beginnt Jonien. Jedesmal, wenn ich aus der Steppe von Ankara heraustrete, fällt eine große Last von mir ab." (S., 181)

Jonien ist erreicht, die Wiege der griechischen Kultur. An dieser Stelle muss man sich daran erinnern, dass es für Seferis keinen in Zeit zu messenden Unterschied in der griechischen Kultur gab, auch keinen in Gattungen und Wissensbereiche zu unterteilenden. In diesem Sinne zeitlos war die frühe Philosophie Joniens, waren zeitlos auch die Tempel und Theater Joniens, waren zeitlos schließlich alle Ausprägungen griechischer Kultur und Zivilisation in Jonien (und in Kleinasien überhaupt), von den ersten Zeugnissen an bis in die Gegenwart von 1922, der Kleinasiatischen Katastrophe und ihren Folgen.

Am Beispiel der Sprache lässt sich Seferis' Haltung verdeutlichen. Gewissenhaft registriert er auf beiden Reisen, wenn ein Ibrahim oder Ahmet Griechisch sprachen, das sie auf Kreta als Muttersprache gelernt hatten, wo sie derselben Zwangsaussiedlung unterworfen worden waren. Griechisch aus türkischem Mund war noch übriggeblieben in seinem angestammten Land bei aller sonstigen Leere und allem sonstigen Verfall. Beim Hören des Griechischen ließ sich zumindest für den Augenblick die tröstliche Fiktion aufrecht erhalten, als sei doch nicht alles untergegangen. Dieselbe Funktion tröstlicher Selbsttäuschung hatte das Auge beim Besuch der Museen und der archäologischen Stätten, auch wenn das Desinteresse der jetzigen alleinigen Bewohner des Landes die trügerische Idylle überall störte.

Eine Vorzugsstellung hat unter diesen Stätten das dem Zeus Stration geweihte Heiligtum in Labranda im Latmos gebirge. Es ist dem Desinteresse noch nicht ausgesetzt, denn es wird gerade erst ausgegraben unter der Leitung des von Seferis verehrten schwedischen Archäologen Axel Persson, von dem er offensichtlich eingeladen ist zu persönlicher Begegnung und zur Beobachtung der Arbeiten. Unter einem Nussbaum ist für Seferis ein Zelt aufgeschlagen, in welchem er beglückt drei Nächte verbringt, nur von natürlichen Geräuschen umgeben.

Ich glaube, ich habe Jahre nicht mehr so gut geschlafen; vielleicht zuletzt auf Poros. Ich finde mich selbst wieder, bin ein anderer Mensch. Einen Augenblick lang spüre ich erneut den Drang zu jenem Gedicht. (S., 188)

Gemeint ist das im Oktober 1946 auf Poros entstandene große Gedicht *Κίχλη*.

Wichtig für den uns interessierenden Zusammenhang ist das Bekenntnis des Dichters zur *παρόρμησις*, zum Impetus, ein Gedicht zu verfassen. So geschieht es auch in Labranda, wo unter dem Datum des 27. Juni 1950, d. h. nach der ersten Nacht im Zelt, gleich zwei Gedichte in den Prosatext eingefügt sind. In beiden tauchen Dinge auf, von denen in unmittelbarer Textnähe die Rede ist. So beim ersten Gedicht die Erinnerung an Poros mit seinem Seehafen, in den er einst eingelaufen ist. Hier in Labranda, im Gebirge, aber gilt:



Άραξα σ' ένα χθόνιο λιμάνι, εδώ
 το αίμα χτυπά στα πεύκα τις πέτρες
 που γυρεύουνε να ζήσουν πάλι τ' αγκάλιασμα...
 Κάτω απ' την καρυδιά
 λάμψη του πέλεκα...
 γάλα που άφησε το κομμένο σύκο να σταλάξει
 και το κορίτσι σημαδεμένο στην ωμοπλάτη
 για τη θυσία
 τ' αλαφρύ κορίτσι...

(S., 5, 189)

Wieder ist es ein Einlaufen in einen Ort, der den Dichter auf mancherlei Weise anregt. Hier möchte die Stätte, die gerade ausgegraben wird, wieder mit Leben erfüllt werden. Auf das Leben vor Zeiten deutet das Beil, Symbol für die engen Handelsbeziehungen zwischen dem minoischen Kreta und Karien, in dem das Heiligtum sich befindet. Das Beil, bzw. die Doppelaxt, hatte Seferis auf dem Weg hierher in Mylasa bemerkt, und Kargicak, das nächstgelegene Dorf, trug die Doppelaxt im Namen. Zum Leben im Heiligtum wird freilich auch das Menschenopfer gehört haben.

Die karisch-minoischen Beziehungen sind Thema auch des zweiten Gedichtes, das sich gleich danach anschließt und den Titel trägt Γραμμένο με το μολύβι. Es beginnt mit folgenden Versen, die sowohl das Leben der Kleinkönige in Labranda und in Karien überhaupt, als auch das Leben in den Metropolen Kretas in minoischer Zeit im Blick haben:

Χωρίς χιτώνα χωρίς χείλια χωρίς μάτια
 μικροί βασιλιάδες με τους εταίρους και τις παλλακές
 κι ό,τι ξεφόρτωσε το κρητικό καράβι
 κάτω στο γυαλό στην Αλικαρνασσό·
 ορθόστηθες σκλάβες που τις δασκάλεψαν τα φίδια
 και στενοί ακροβάτες που τους δασκάλεψε ο ταύρος
 τόση πραιμάτεια
 κι έμποροι με τους λογαριασμούς του Λαβύρινθου.

(S., 5, 190)

Wie es Seferis hier gelingt, Labranda wieder mit dem Leben zu erfüllen, das einst in ihm vibrierte, Leben, wie es immer wieder auch aus Kreta kommend in es hineingetragen wird, so gelingt es ihm in der zweiten Hälfte des Gedichtes, die Gegenwart aus der Perspektive der Ausgrabungsgegenstände zu sehen, die sich noch in der Beuge eines Berges verbergen. Zugleich bezieht er den Beobachter, nämlich sich selbst, in das Gedicht mit ein. Denn die Laute von Grillen und Fröschen gehören zu seiner ersten Nacht im Zelt unter dem Nussbaum. Das Gedicht fährt fort:



Χωρίς χιτώνα χωρίς χείλια χωρίς μάτια
 όλοι γυρεύουνε να ξεντυθούν το χώμα,
 τ' αποζητούν
 ακόμη κι από τούτες τις πλαγιές
 π' ανοίγουν τόσους κόρφους στο φεγγάρι,
 κι αυτόν τον άνθρωπο π' ακούμπησε να ξαποστάσει
 στων επιγόνων την κολόνα ακούγοντας
 με κλειστά βλέφαρα, τριζόνια και βατράχια
 να σκάβουν.

(S., 5, 190)

Über Halikarnaß mit einem kurzen Ausflug nach Kos, über Muğla, Aydin, Sokia und Ephesos geht es weiter nach Smyrna und Skala. Es ist eine Situation ungeheurer seelischer Anspannung für Seferis. Denn obwohl er zum Zeitpunkt der Katastrophe nicht mehr in Smyrna lebte, ist er mit dieser Stadt als dem Ort seiner Geburt und Kindheit, als dem Mittelpunkt seiner persönlichen Bildungsgeschichte, aber auch dem Mittelpunkt der Gräzität in Kleinasien so verbunden, dass er dem Augenschein des Untergangs von all dem nur mit Furcht entgegentreten kann:

Danach gen Smyrna: vertraute Luft, ein vertrauter ländlicher Stil und der Duft der Kräuter. Dann tritt dir ganz allmählich, von innen her, die in der Erinnerung so bekannte, jetzt so unbekannte Stadt ins Bewusstsein – mein Gott, was mache ich nur ... Nach dem Essen zwei Schritte zum Platz unseres Hauses: das Nichts. Dann noch ein paar Schritte zum Kai. Du entzifferst mit Mühe erloschene Buchstaben. Ich bin ganz woanders. (S., 5, 196)

Das griechische Viertel ist gänzlich ausgelöscht. Wo Seferis' Elternhaus stand, ist jetzt ein Nichts. Kaum ein paar Anhaltspunkte, um sich zurechtzufinden, obwohl er hier großgeworden ist. Es ist

Όπως, αν τύχει
 και μπεις μια νύχτα
 στην πολιτεία που σ' ανάθρεψε
 κι έπειτα συθέμελη τη χάλασαν και την ξαναχτίσαν
 και παλεύεις να μετακινήσεις άλλους καιρούς
 για να ξαναβρεθείς...

(S., 5, 197)

Die nächste Station auf dieser Reise ist Skala, der geliebte Ort seiner Knabensommer. Skala, mit dem Seferis emotional noch viel mehr verbunden ist als mit Smyrna, hat er sich wie in einer Kulthandlung genähert, von unsichtbarer Hand gezogen. Diese Vorstellung wird so intensiv dargestellt, dass überdeutlich wird, mit welchen Ängsten Seferis sich diesem Ort, seinem Bildungsmittelpunkt in Bezug auf griechisches Leben, nähert. Die gänzliche Zerstörung, das Nichts, wird er hier nicht antreffen, aber den Verfall und die Leere, die



völlige Abwesenheit dessen, was das Leben in dieser ehemals ganz griechischen Gemeinde ausmachte. Von der einstigen Lebendigkeit ist nichts mehr übrig

in dieser wie betäubten Runde von verkrüppelten Behausungen... Die eisernen Pfeiler, die den Balkon des Hauses von Tante Elli getragen hatten, zeigen geometrisch den Ausgang ins Leere... Ich drehte eine Runde, ging auf der Hafenmole bis zum Leuchtturm... Die alten Häuser am Grunde der Mole stehen noch... (S., 200)

Dann, wie ein Gedicht in Prosa, die Sätze, die in bewegenden Bildern seinen Eindruck von Skala komprimieren:

Dort am Ende der Mole beim Leuchtturm habe ich mich plötzlich zu den Häusern umgedreht, die mich ansahen wie kranke Tiere. So, als ob von mir das bisschen Leben, das noch in ihnen war, festgehalten würde. Ich blickte zu meinen Inseln hinüber: das Meer außergewöhnlich lebhaft und ein Wind, der sich mühte, es mit der toten Gestalt eines jungen Mädchens zu vereinen – dem armen Skala. (S., 200)

Man kann darüber rätseln, warum die Eindrücke in Skala nicht zum Gedicht geworden sind, oder besser: zum formellen Gedicht. Wo die Prosa, wie wir gerade gesehen haben, schon hochpoetisch war, bestand hierzu wohl keine Notwendigkeit. Zudem hätte das Gedicht eine Totenklage für etwas einem sehr Nahestehendes werden müssen, aber dazu gehört eine gewisse Distanz. Die aber lässt sich kaum finden für jemanden, der bei der zweiten Jonienreise mitteilt: "Ich werde nicht noch einmal die Courage haben, nach Skala zu fahren. Solche Reisen macht man nicht zwei Mal." (S., 218)

Ein Interlineargedicht eigener Art ist im Juli 1950 entstanden, als Seferis sich wieder in Ankara befindet. Es ist keinem bestimmten Tag zugeordnet, lässt aber erkennen, dass die fränkische Kreuzfahrerburg in Halikarnaß, das er am 29. Juni besichtigt hatte, ihn inspiriert hat, sich die Situation eines Belagertseins vorzustellen. Es ist das Gefühl, das er in Ankara stets empfand und von dem er sich beim Aufbruch zur ersten Jonienreise befreit wusste. Das eingangs zitierte Gedicht vom 22. Juni erzählte davon, und wie zur Bestätigung dieses Gefühls tritt auch im Juligedicht "der Engel mit den goldenen Fersen" wieder auf, ein Motiv, das auch sonst bei Seferis vorkommt.

Wie sieht es in anderen Teilen seiner Tagebücher aus? Auffällig ist, dass Interlineargedichte vorzugsweise dort anzutreffen sind, wo Reisen unternommen werden. Freilich stellt man mit Verwunderung fest, dass für die Zeit des durch die Kriegereignisse erzwungenen ständigen Unterwegsseins, d. h. für die Zeit des Exils der griechischen Regierung (April 1941 – Oktober 1944) gerade einmal ein halbes Dutzend Interlineargedichte gezählt werden können. Vielleicht spielte hier der Zustand dauernder Rastlosigkeit und Ungewissheit eine Rolle, wie er in dem kleinen, gleichsam die psychischen Befindlichkeiten zusammenfassenden Gedicht zum Ausdruck kommt, das Seferis auf der Schiffsreise von Alexandria nach Tarent geschrieben hat. Unter dem Datum des 13. September 1944 ist es im 4. Band der *Meres* zu finden.

*Τριγυρνώντας τρία χρόνια σε προσφυγικά στρατόπεδα
της Αίγυπτου, της Παλαιστίνης, της Συρίας*



*αλλάζοντας ψυχή καθώς μαυρίζει
το φωτογραφικό χαρτί στον ήλιο⁵.*

Die Gedichte ohne Anbindung an den sie umgebenden Text sind gewissermaßen Standortgedichte, die während eines längeren privaten oder dienstlichen Aufenthaltes an einem Ort entstanden sind. In der Regel sind diese thematisch ganz selbständig in dem Sinne, dass der Aufenthaltsort darin keine Rolle spielt oder keine Rolle zu spielen scheint. Er wird nicht genannt und ist aus dem Text nicht zu erkennen. Die Gedichte in englischer oder französischer Sprache sind da etwas auskunftsfreudiger.

Sofort identifizieren lässt sich jedes Mal die Polis, die Seferis mehrfach bereist, sei es, dass ihr Name mit dem Datum genannt wird, sei es, dass Dokumente beziehungsweise Monumente der Gräzität erwähnt werden, die der Autor als so selbstverständlich bekannt voraussetzt wie den Parthenon in Athen. Auch hier muss Seferis überall das Desinteresse der jetzt Zuständigen erkennen, die alles dem Verfall preisgeben:

Κι εδώ συνέχεια της καταστροφής (S., 5, 146).

Die Eisenbahn sieht er zum Teil mitten durch die Überreste der byzantinischen Gräzität gelegt und antwortet darauf in lyrischer Prosa:

Παλάτια μπερδεμένα σε σιδηροδρομικές γραμμές, σαν θυμητάρια αγάπης άλλων χρόνων τυλιγμένα σε νεκρές πλεξούδες (S., 5, 147).

Im ehemem berühmten Studites-Kloster vermag er nur die äußeren Zeichen behördlicher Grausamkeiten wahrzunehmen trotz eines betörenden Sonnenlichtes, so dass er angesichts einer solchen Verwirrung bei sich selbst nur mehr in Furcht und Verzweiflung konstatieren kann:

Τ' άγγιγμα της τρέλας κάτω από τις μεγάλες ακακίες -
(S., 5, 147)

Was Wunder, wenn er im Jahr darauf, nach seiner zweiten Jonienreise gerade mit dem Schiff in der Polis angekommen, die geliebte Stadt noch am selben Tag wieder verlässt und in den Zug nach dem ungeliebten Ankara steigt.

5. Giorgos Seferis, *Meres*, Band 4 (1. Januar 1941 – 31. Dezember 1944), Ikaros Verlag, Athen 1986, S., 355. – Im selben Band beschließen die folgenden Verse nach Art eines Limericks einen Brief, den Seferis in Ägypten schrieb. Sie zeigen uns den Epistolographen von einer unbekannteren Seite:

*Ήτανε μια γριά από τη Λιβύη
που διάβαζε του Πλούταρχου τσοι Βιοι-
σαν ετέλειωνε έναν τόμο
τον επέταγε στο δρόμο-
Τούτη η σκολαστικά από τη Λιβύη.*

(Αμήν)

(S., 4, 166)



GÜNTHER S. HENRICH

Ο ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΟΡΤΑΤΣΗΣ ΠΟΙΗΤΗΣ ΤΟΥ ΠΙΣΤΙΚΟΥ ΒΟΣΚΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ

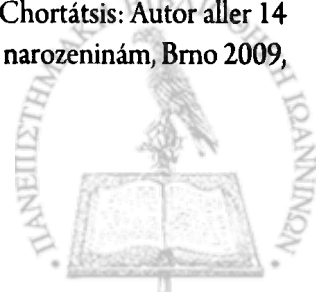
Στο Ρατοστένη, φίλο μας, γενιάς των Καψωμένων,
Διδάσκαλο λογιότατο 'κ την Κρήτην ορμημένο

Α. Ο Χορτάτσης παραφραστής του Πιστικού βοσκού

Ήδη πριν από τριάντα χρόνια η Νίκη Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη υποστηρίζοντας ότι είναι πολύ πιθανόν η ελληνική παράφραση του *Pastor fido* του Giambattista (Giovanni Batista) Guarini, Ο Πιστικός βοσκός, να αποτελεί κι αυτή έργο του Γεωργίου Χορτάτση ανέφερε και ερμήνευσε σωρεία παράλληλων χωρίων και εκφράσεων του ποιμενικού αυτού δράματος και των τριών βέβαιων τότε έργων του Ρεθυμνιώτη, της Πανώριας, του Κατσούρμπου και της Ερωφίλης¹. Αν και η καθ' όλα πειστική κατά τη γνώμη μου άποψη της συναδέλφου ουσιαστικά δε θα χρειαζόταν υποστήριξη, μου κίνησε την περιέργεια το ερώτημα, μήπως και ο Πιστικός βοσκός περιέχει 'κρυπτοσφραγίδες'² με στοιχεία του ονόματος ή της πατρίδας του δυτικοκρητικού ποιητή. Εξέτασα λοιπόν αυτή την υπόθεση σε δέκα σημεία του κειμένου, στις αρχές και στα τέλη των πέντε πράξεων, ώστε σ' αυτό το σύντομο άρθρο μπορώ να εκθέσω τα πορίσματά μου. Το ότι και ο Πιστικός βοσκός

1. Νίκη Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη, «Ο Πιστικός βοσκός και τα έργα του Χορτάτση», *Θησαυρίσματα* 15 (1978) 80-97. Η R. Bancroft-Marcus, "G. Chortatsis and His Works", *Μαντατοφόρος* 16 (Ιούλιος 1980) 46, υποσ. 28, και «Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, [Επιμ. D. Holton], Ηράκλειο 1997, 113 αποδέχτηκε αυτή την άποψη, αντιτάθηκε όμως ο V. Pecoraro, *Studi di letteratura cretese = Quaderni dell' Istituto di Filologia Greca dell' Univ. di Palermo* 15 (1986) 127 κεξ.

2. Günther S. Henrich, α) "Sprachlich-Philologisches zu Limenitēs; seine Autorschaft der *Άλωσις*", *Origini della lett. neogreca* 2, Venezia 1993, 319-329. β) "Als Kundschafter der Johanniter in Rumelien – zu Leben und Werk des rhod. Dichters M. Limenitēs", *Φιλερήμου Αγάπησις* (τιμ.τόμ. Α. Τσοπανάκη), Ρόδος 1997, 155-183 (με ελληνική περίληψη). γ) «Ο Κορνάρος ποιητής και της *Θυσίας* - η μαρτυρία των 'κρυπτοσφραγίδων'», *Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002*, Αθήνα 2004, Α', 85-94. δ) "Die Kryptosphragis bei einigen byzantinischen Dichtern", *Zwischen Polis, Provinz und Peripherie*, Wiesbaden 2005, 649-661. ε) «Ποιος έγραψε το ποίημα *Άλωσις Κωνσταντινουπόλεως*;», *Constantinopla – 550 años de su caída II*, Granada 2006, 405-414. στ) "G. Chortátsis: Autor aller 14 nicht foskolosschen Intermezzi des Kretischen Theaters", στο: *ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ Dostálové k narozeninám*, Brno 2009, 107-128 (με τσέχικη περίληψη).



καταγράφηκε αρχικά με το λατινικό αλφάβητο δείχνουν γραφές όπως *αποχινιά* (III 3, 96). Πρέπει δηλαδή να επαναμεταγραφούν τα υπό εξέταση αποσπάσματα, τα παραδομένα από το μοναδικό, ελληνογράμματο, χειρόγραφο του δράματος, στο λατινικό (βενετικό) σύστημα, το οποίο γνωρίζουμε για την εποχή του 1600 κυρίως από ένα χειρόγραφο της *Ερωφίλης* και από το *Φορτουνάτο* του Φόσκολου³. Οι αντιστοιχίες είναι οι εξής: a a, b μπ, c μπροστά στα a/ο/υ ή τα σύμφωνα κ, ce τσε, chi κι κτλ., chie κε/και, ci τσι κτλ., d ντ, dh δ, e ε/αι, f φ ή -υ μετά το α- ή ε- και μπροστά σε άηχο σύμφωνο, g γ αλλά και γγ/γκ, gh χ, ghie χ(ι)ε/χ(ι)αι, gie γ(ι)ε/γ(ι)αι, gli λι κτλ., gpi νι κτλ., i ι/η/υ/ει/οι, ll λ, m μ, n ν, o ο/ω, p π, r ρ, s ζ ή αρχικό και τελικό καθώς και προσυμφωνικό σ, -ss- μεσοφωνηεντικό -σ-, t τ, th θ, u/ν ου (μόνο φυσικά για το φωνήεν) και β ή -υ μετά το α- ή ε- και μπροστά σε φωνήεν ή ηχηρό σύμφωνο, x ξ, z τσ/τζ· τα ελληνικά ιστορικά διττά σύμφωνα (λλ κτό.) αποδίδονται με τα αντίστοιχα απλά (l κτό.), διττά απαντούν σχεδόν αποκλειστικά σε ιταλικές λέξεις, π.χ. το *atto*· τα k, q, w και y δε χρησιμοποιούνται, το h- μόνο στη λέξη *hora*, και το j μόνο για δεύτερο [i], π.χ. στο *rijtis* (ποιητής).

Συγκεφαλαιώνω εδώ τους κανόνες των κρυπτοσφραγίδων:

α) Αναζητούμε στον 1ο στίχο του υπό εξέταση κειμένου το 1ο γράμμα του ονόματος του υποτιθέμενου ποιητή·
β) προχωρούμε μέχρι τη 2η εμφάνιση του 1ου γράμματος·
γ) επαναλαμβάνουμε τα βήματα α) και β) για όλα τα άλλα γράμματα του ονόματος. (Τυχόν 3η, 4η κτλ. εμφάνιση των γραμμάτων είναι αμελητέα.)

δ) Η απόσταση ενός σχετικού γράμματος από το επόμενο δεν επιτρέπεται να είναι πολύ μεγάλη - ο απλός αριθμός των διπλασιασμένων γραμμάτων δεν πρέπει να είναι μικρότερος απ' αυτόν των στίχων της περικοπής.

ε) Επιτρέπεται κάποιος στίχος να μείνει χωρίς σχετικό γράμμα του ονόματος, ποτέ όμως ο πρώτος στίχος.

Στο εξής τα στοιχεία των κατιουσών κρυπτοσφραγίδων υπογραμμίζονται (a κτλ.), ενώ αυτά των ανιουσών τυπώνονται παχιά (**a** κτλ.· τα U, u και V, v που δε χωρίζονταν ακόμα παρά την προφορά τους σε φωνήεν και σύμφωνο γράφονται εδώ προς διευκόλυνση του σημερινού αναγνώστη ανάλογα με την προφορά). Τα σύμβολα → και ← σημαίνουν κατιούσα και ανιούσα κρυπτοσφραγίδα, αντιστοίχως. (Όλα αυτά ισχύουν φυσικά και για το παρακάτω τμήμα B.)

Ας δούμε τώρα το υλικό (για την έκδοση P. Joannou βλέπε τη σημ. 9):

1) Πράξη I, 1^η σκηνή, στίχοι 1-9 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 33 Joannou):

→ O o.	<i>Silvius chie (G)lincos</i>	s
G g <i>Silvius</i>	<i>Amete essis apughiete sflaglissi</i>	Si Ig G
H h O o	<i>to fovero thergio chie tagriomeno,</i>	r R o
-	<i>dhossete to simadhi</i>	O e

3. Ένα χειρόγραφο της *Ερωφίλης* σε λατινικούς χαρακτήρες δημοσίευσε ο É. Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire* II, Paris 1881, 335-399. Για το λατινογράμματο αυτόγραφο του *Φορτουνάτου* βλ. την έκδοση A. Vincent (Ηράκλειο 1980), ξδ'·οε', για το αντίστοιχο χειρόγραφο M της *Θυσίας του Αβραάμ* αυτήν των W.F. Bakker / A.F. van Gemert (Ηράκλειο 1996), 346-350.



-	apoghome signithi	E	
R	tu chignigiu tu erghomenu; amete,	i I g	5
-	ta matia me to vuchino xipnodas	-	
r T	chie ci cardhies me ti fogni. Chi an ene	G	
t A a C	voscoss pote chiagnis stin Arcadhia	.o	
c I i S s.	filos tu chignigiu chie tis Artemis,	O	←

Βρίσκουμε λοιπόν εδώ μια διπλή κρυπτοσφραγίδα στους ίδιους στίχους, κατιούσα και ανιούσα:

O Ghortacis + o Georgis.

Σε δεκαπεντασύλλαβους δε θα έπρεπε να λείπουν ονοματικά στοιχεία από δύο συνεχείς στίχους, όπως συμβαίνει εδώ στους στ. 3 και 4 της κατιούσας κρυπτοσφραγίδες αλλά φαίνεται ότι προκειμένου για τους ιδιαίτερα σύντομους επτασύλλαβους συγχωρείται αυτό, εφόσον δύο τέτοιοι στίχοι δεν έχουν καν το μάκρος ενός δεκαπεντασύλλαβου.

2) Πράξη I, 5^η (τελευταία) σκηνή, στ. 238-247 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 75 Joannou.):

→ O o.	<u>Q</u> imena, gdhichion possin,	.s Si	
-	oimena, the na camo a di piasso.	I c	
G	Tassotis na di camo na gnorissi	C a	240
-	me ametrititis crissin	A t T r	
g I i	pos chi o tiflos agnigi	-	
E e	camia fora ta matiatu chie vlepi,	R	
O o R	chie mia apisti gineca chie <u>cobotra</u>	o O	
r	dhen ine boreton chieron periss{i}o	h H	245
G g I	sti bivuglidis gnomi na cafgate	g	
i S s. S s	chie sci atighiestis tis poles, na sisso.	G	
U u.	<i>Telos tu protu attu</i>	.o O	←

Πάλι κατιούσα και ανιούσα κρυπτοσφραγίδα: *O Georgis su + o Ghortacis.*

3) Πράξη II, 1^η σκηνή, στ. 1-10 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 76 Joannou):

→ O o.	<i>Ergastos chie Mirtinos</i>	.(s S) i I	
G g	<i>Ergastos</i> O, possa sala egghu	-	
I i	st' oros, sto botamo chie sto livadhi,	t T	
E	chie cato pros ti vrissi;	i I r	
e	chie pera chi pu passi chie palevgu	R c C / g	
O o R	s' igirevga os edha; chie <u>to</u> ra mono	G .i I	5
r	's tuto <u>to</u> dopo s' ivra.	t T .o O p	
-	Dhoxaso ton Theomu.	-	



G	<i>Mirtinos</i>	Chie pghio madato axio	P
gI		tis tossis vias mu fergnis?	-
i S s.		Thanato mu vastas i sissi, Ergaste?	a A -10

*O Giorgis + apo ti C/Griti(s)*⁴.

Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση ανάμεσα στις 14 κρυπτοσφραγίδες του έργου που διαπιστώθηκαν, στην οποία ο αριθμός των γραμμάτων του ονόματος Ο Giorgis είναι κατά 1 μικρότερος [9] από τον αριθμό των στίχων της περικοπής [10], κάτι που τουλάχιστον σε δεκαπεντασύλλαβους δε θα επιτρεπόταν. Εάν όμως στην ανιούσα κρυπτοσφραγίδα ο ποιητής εννόησε πράγματι το C/Gritis, ο συμψηφισμός με την κατιούσα επιφέρει επαρκή αριθμό γραμμάτων, 20 x 2, σε 10 στίχους. (Για περιπτώσεις τέτοιου συμψηφισμού βλ. παρακάτω, μέρος B, κώλα 17, 19, 25 [;] και 44.)

4) Πράξη II, 8^η (τελευταία) σκηνή, στ. 49-56 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 118 Joannou):

Ο στ. 49 παραδίδεται στο χειρόγραφο ως εξής:

Δέτε τους και ντραπήτε τους περίσσια.

Εφόσον για την αρχή μιας κατιούσας κρυπτοσφραγίδας του διαπιστωμένου ως τώρα τρεις φορές τύπου χρειάζεται στον α' στίχο τουλάχιστον ένα o (για το άρθρο μπροστά στο όνομα) και στα κρητικά το ντρέπομαι συντάσσεται με έμμεσο αντικείμενο (πβ. π.χ. στο στ. A 111 του Φορτουνάτου [έκδ. A. Vincent, Ηράκλειο 1980, οζ' και πίν. 3]: *Pola mu apodhiadrarichies*), ο στ. 49 πρέπει να είχε την εξής γνήσια κρητική μορφή:

	<i>Δέτε τους και ντραπήτε τως περίσσια.</i>	Λοιπόν:
→ O	Dhetetus chie drapitetos perissia.	.s S
o. G	Chi an ene chi os dhigasthe	i I 50
gI	dhemena stecu edho ta logicassas,	c C aA
i E	tuto borj passenas dighos dhacria	t T r R
e O o	chie me dhighos pola nanastenasi	o O
R	na pari ta dhicatu. Ma ti steco	h
r G gI	chi argo chie dhe bagieno	H g G 55
i S s.	padu na fanerosso tis dropestis?	.o O ←

Διπλή κρυπτοσφραγίδα: *O Giorgis + o Ghortacis.*

5) Πράξη III, 1^η σκηνή, στ. 1-6 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 119 Joannou):

→ O	<i>Mirtinos</i>	.o
o. G g	<u>Q</u> agnixi, tu ghronu	O g
I i E	xanagniossis chie gniotis	G e

4. Βρίσκω δηλαδή πιθανόν πως πρέπει να διαβαστεί στην ανιούσα κρυπτοσφραγίδα ο άκλιτος τύπος Κρήτης, όχι ασυνήθιστος στην Κρητική Λογοτεχνία, π.χ. τουλάχιστον 6 φορές στη Συμφορά της Κρήτης του Μαν. Σκλάβου.



-	gglicotati tu cosmu,	-
eO	to fitro to ch <u>ienurgion</u>	E
oRr	chie ton ch <u>ienurgio</u> botho omorfi mana,	.eE mM 5
GgIiSs.	pagli essi streftis, pagli essi girisis;	iI ←
	<i>O Giorgis + ime ego.</i>	

(Το *ime ego* είναι συχνό σε ανιούσες κρυπτοσφραγίδες των βέβαιων έργων του Χορτάτη.)

6) Πράξη III, 9^η (τελευταία) σκηνή, στ. 63-72 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 165 Joannou):

→ O o.	Taghates messa edh <u>one</u> o cosmos olos	.sS oO c
G	i mena mu ligana i dhinamesmu?	-
gHhO	Astra egh <u>thromena</u> , chi ida	Ci 65
oR	na camete th <u>orite</u> ?	It
rTt	Salepsi thegli puri st <u>agnicostu</u> .	TiI
Aa	Cat <u>aramegni</u> nasse,	r
CcH	<u>Corisca</u> , chi osses ales	Rc
hIiOoSs·SsA	atighies i<n> sto <u>cosmon san essena</u> .	C.oO 70
-	Epesse os tosteromu.	.eEm
aSs.	<u>San</u> alupu ti cumi <u>assa</u> sti dri <u>pa</u> .	MiI ←

O Ghortachios sas + ime, o Criticos (πβ. αρ. 10).

7) Πράξη IV, 1^η σκηνή, στ. 1-10 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 166 Joannou):

→ O	<u>Corisca</u>	-
o.G	T <u>ossavala</u> vathia ton logismonmu	.sSi
gIi	na camo ti caimegni Erop <u>ricussa</u>	i cC
E	na pessi sti(n) vroghadha pu sto numu	aAt
eO	dh <u>e</u> murthe pos mu pire	T
oR	<u>o</u> cacomiris chinis	- 5
rG	chie aschimos gh <u>orgiatis</u>	r
-	tin acrivimu chi omorfi blexudha	RoO
gI	chie na tu tine paro na logiasso.	h
iO	O, posson mu pogni. Chi eci acrivonmu	H
oSs.	pragma ap' afton ton cleftin na <u>gglitosso</u>	gG.oO ← 10

O Giorgios + o Ghortacis.



8) Πράξη IV, 8^η (τελευταία) σκηνή στ. 274-283 (επαναμεταγραφή από τη σ. 209 Jo.):

→ O	M' an en chie dhicheossigni	-
o. G	logiasis pos dhen ine	.s 275
gHhOo	is gdhichi ^o ssi i pgligimu napomigni,	SoO i I
R	tutossu to dhoxari,	r
-	opu tin ighe cami,	-
r	ti bedhassu as pari;	R
T t A a C	tuto as zachisthi, tut' as plerossi	aAtTo 280
-	ton thanato opu mognio mugh ⁱ dhossi.	OnN.oO.s
c Ii Ss. (?G)lin ^o s	Apofassi perissian	S a A s
-	dhichiean chie splaghgnichin,	
-	ma tin aglithian.	S ←

O Ghortacis + sas o notarios (!). Πβ. και τον αρ. 9.

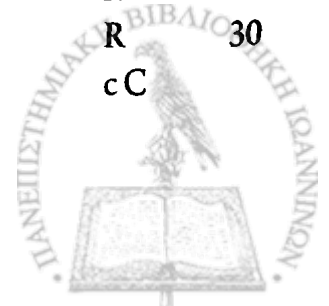
9) Πράξη V, σκηνή 1^η, στ. 1-9 (λατινική επαναμεταγραφή από τη σ. 210 Joannou):

→ Oo.G	Theodhossis – Calogonos	-
-	Theodhossis	.sSoO
g I i E	Se passa topo opune	i I
e	chiagnis anapaimenos	r
O o	calo bori na legi	-
R Calogonos	pos in catichismenos.	R a 5
-	Chie catichian na vrussi 's passa dopon	A
r	caglion dhosmenon ine	t T o O n
G	to brocomeno anthropon.	N
g I i O o Ss.	Tuto to sidighieno	.o O
	giati apatosmu to 'gha dhochimassi,	

Πάλι κρυπτοσφραγίδα με το επάγγελμα (!): O Giorgios + o notarios.

10) Πράξη V, 8^η σκηνή στ. 25-34 (λατινική επαναμεταγρ. από τη σ. 258 Jonnou), τέλος του έργου:

→ Oo.GgI Corisca	Gielasme. Ergastos Ego gielosse?	.sS 25
i	Tora, tora theglis tin dhi apatissu.	o O
E Corisca	Dhe din apofassissan napothagni?	c C i l t
e O o Ergastos	Apofassissassi din,	T
R	ma pagli egligin horan	i I r
r	eleftherossassi din.	R
Gg Corisca	Ognira mu dhigasse	c C



IiO	gia 'go 'gnirevgoda 'me.	.oO
o Ss. <i>Ergastos</i>	Tuti din horan theglis	.eE
-	tin dhi me to Mirtino.	m MiI ←

O *Gieorgios* + *ime*, o *Criticos* (πβ. αρ. 6).

Μόνο βέβαια υπό την προϋπόθεση πως ο Χορτάτσης, όταν έγραφε τον *Πιστικό βοσκό*, ήταν πράγματι 'νοτάριος' υφίστανται και εδώ, όπως σε όλα τα άλλα έργα του⁵, παντού και ανιούσες κρυπτοσφραγίδες - φαινομενική ίσως μόνο αντίφαση αποτελεί το ότι συνθέτοντας την *Πανώρια* υπηρετούσε τον 'αφέντη' Μαρκαντώνιο Βιάρο (*Ντεντικατόρια*, στ. 46), αλλά δεν μπορεί να έχει εξασκήσει διάφορα επαγγέλματα στη ζωή του; Πάντως σε δύο σημεία (αρ. 8 και 9) θα ταίριαζε η λέξη 'νοτάριος'.

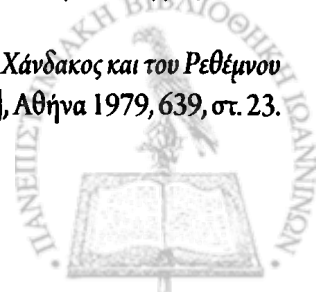
Δίνω τώρα το συγκεντρωτικό πίνακα των κρυπτοσφραγίδων σε αρχή και τέλος των πέντε *Πράξεων* του *Πιστικού βοσκού*:

Πράξη, Σκηνή, Στ.	Κατιούσα κρυπτ.	Ανιούσα κρυπτοσφραγίδα
1) I 1, 1- 9:	O Ghortacis	o Gieorgis
2) I 5, 238-247:	O Gieorgis su	o Ghortacis
3) II 1, 1- 10:	O Gieorgis	apo ti C/Griti(s?)
4) II 8, 49- 56:	O Gieorgis	o Ghortacis
5) III 1, 1- 6:	O Gieorgis	ime, ego
6) III 9, 63- 72:	O Ghortachios sas	ime o Criticos
7) IV 1, 1- 10:	O Gieorgios	o Ghortacis
8) IV 8, 274-283:	O Ghortacis	sas o notarios (!)
9) V 1, 1- 9:	O Gieorgios	o notarios (!)
10) V 8, 25- 34:	O Gieorgios	ime, o Criticos

Στον *Πιστικό βοσκό* ο λόγιος τύπος του οικογενειακού, το Ghortachios (Χορτάκιος⁶), πολύ συχνό στις κρυπτοσφραγίδες των άλλων δραμάτων του, βρέθηκε μόνο μία φορά (στον αρ. 6- πβ. όμως εδώ το μέρος B). αυτό θα εξηγείται μάλλον με το ότι το ποιμενικό μας έργο συνίσταται από τόσο σύντομους στίχους, επτασύλλαβους και ενδεκασύλλαβους, ενώ τα άλλα έργα αποτελούνται κυρίως από δεκαπεντασύλλαβους: είναι πιο

5. Βλ. Günthers S. Henrich, «Ο Ghortacis ο Gieorgios - η μαρτυρία των 'κρυπτοσφραγίδων' για τον ποιητή του *Στάθη*», στα υπό εκτύπωση Πρακτικά των "Neograeca Medii Aevi" VI (Ιωάννινα, Οκτώβριος 2005) με 69 αποκλειστικά συνδυασμένες κρυπτοσφραγίδες από τα τέσσερα έργα (χωρίς δύο ιντερμέδια του χφ. D της *Πανώριας*, γιατί στο Αμβούργο δε μου ήταν τότε προσιτά τα Πεπραγμένα του ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, στα οποία ο Μ. Ι. Μανούσας δημοσίευσε «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», Β', Χανιά 1991, 317-342. Το β' ιντερμέδιο της *Πανώριας* το ξανατυπώνει τώρα ο Βάλτερ Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, Α', Αθήνα 2006, 163-166, και βγαίνουν οι κρυπτοσφραγίδες O Ghortachios + o Gieorgios [στ. 1-8] και O Ghortachios su + o Gieorgios su/sas [στ. 49-56]).

6. Ο λόγιος τύπος του επωνύμου ως τώρα μας ήταν γνωστός, όσο ξέρω, μόνο από τη *Φιλονεικία του Χάνδακος και του Ρεθέμνου* του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή, βλ. *Ο Κρητικός Πόλεμος του Μ. Τζ. Μπουνιαλή*, [Εκδ. Α. Ν. Νενεδάκη], Αθήνα 1979, 639, στ. 23.



δύσκολο σε σύντομους στίχους να κρύβει κανείς μεγάλα ονόματα. Η αναλογία των τύπων *Gieorgis* (5 φορές) και *Gieorgios* (3 φ.) είναι πιο ισορροπημένη. Όσο για τον τονισμό του *Gieorgis* δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, αν ο ποιητής εννόησε το *Γεώργης* ή το θωπευτικό *Γεωργής*, δημοφιλές και σήμερα (*Γιωργής*) στην Κρήτη· νομίζω προς δεν αποκλείεται και το δεύτερο για τον εξής λόγο: Κατά την ευφυή σκέψη της Bancroft-Marcus ("Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο", όπως στη σημ. 1, σ. 114-5) στους στ. IV, σκηνή 6, 49-53 (σ. 195 Joannou, έπαινος του Σιλβίου) ο Χορτάτης κάνει λογοπαίγνιο με το μικρό του όνομα:

Χορός βοσκών

50

Ω δυνατό παιδάκι δοξασμένον

ογιά το ποιον οι κάμποι,

που στέκουσινε δίχως

γιώργεμα, κι οι γιωργοί πιάνουσι πάλι

τις πρώτες τους τιμές, τά 'μορφα κάλλη!

Στους στ. 52-3 η συνάδελφος διαβλέπει - υπό την προϋπόθεση να το συνέγραψε σε προχωρημένη ηλικία - την ελπίδα του ποιητή να ξαναβρεί την παλιά του δόξα μ' αυτό το έργο. Εδώ το *gorgi* θα ήταν πιο σαφές, αν για το βαφτιστικό του ο Χορτάτης εννοούσε τον τονισμό *Gieorgis*.

Τρεις άλλωστε από τις συνδυασμένες κρυπτοσφραγίδες που βρέθηκαν στον Πιστικό βοσκό συναντιούνται απαράλλακτες και σε άλλα έργα του Χορτάτη: Το Ο Ghortacis + ο *Gieorgis* (επάνω αρ. 1) δύο φορές στην *Ερωφίλη*, Β', Ιντερμέδιο 1-6, και Δ', Χορικό 761-768· το Ο *Gieorgis* + ο Ghortacis (αρ. 4) στον *Κατσούρμπο*, Β' 1-8· και το Ο *Gieorgios* + ο Ghortacis (αρ. 7) στην *Ερωφίλη*, Α' 579-584, καθώς και στην *Πανώρια*, Α' 1-8.

Το αποτέλεσμα - 6 κρυπτοσφραγίδες ο Ghortac(h)i(o)s, 8 κρυπτ. ο *Gieorgi(o)s*, οι 4 των διπλών συνδυασμένες από επώνυμο και βαφτιστικό, οι 3 με τη δήλωση της νησιώτικης πατρίδας του ποιητή (αρ. 6 και 10: ο Criticos, αρ. 3: apo ti C/Griti[s]⁷) και ίσως οι δύο (αρ. 8 και 9) μ' αυτήν του επαγγέλματός του (notarios) - καθιστούν τώρα αναμφίβολη την υπόθεση της Νίκης Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδη ότι ο Χορτάτης συνέγραψε και τον Πιστικό βοσκό. Τέτοια συσώρευση συνδυασμένων μάλιστα κρυπτοσφραγίδων⁸ δεν μπορεί παρά να αποτελεί βέβαιη απόδειξη.

Δεδομένου ότι η μόνη έκδοση που διαθέτουμε, αυτή του Περικλή Ιωάννου⁹, δεν ικανοποιεί, θα έπρεπε να γίνει νέα κριτική έκδοση του εκτενούς αυτού και τόσο ωραίου έργου.

7. Την πατρίδα του ποιητή σε κρυπτοσφραγίδα περιέχει και το Ιντερμέδιο Α' (η 'Μορέσκα') 1-8 του Στάθη: Ο *Rethemgniotis* sas + ο Ghortachios - πβ. την εδώ υποσ. 5.

8. Θεωρώ πολύ πιθανό να υπάρχουν και άλλες κρυπτοσφραγίδες, στο επίπεδο των σκηνών, αλλά δεν εξέτασα αυτό το ενδεχόμενο· πβ. ιδίως την καταπληκτική τους συχνότητα στη *Βοσκοπούλα* (μέρος Β).

9. Perikles Joannou, Ο ΠΙΣΤΙΚΟΣ ΒΟΣΚΟΣ (*Der treue Schäfer*) - *der Pastor fido* des G. B. Guarini, von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt, Erstausgabe von P. J. (= Berliner byzantinistische Arbeiten, Band 27), Berlin (Akademie-Verlag) 1962.



Β. Ο Χορτάτσης και ποιητής της Βοσκοπούλας

Υπάρχει βέβαια από την ίδια εποχή ένα ακόμη άλλο κρητικό ανώνυμο έργο, και αυτό ποιμενικό, το ειδύλλιο *Η Βοσκοπούλα*, σε 480 αρχικά ομοιοκατάληκτους κατά ζεύγη ενδεκασύλλαβους στίχους, οργανωμένους σε τετράστιχες μονάδες, από τις οποίες η μία (μετά το στίχο 324) εξέπεσε. Στην Θ' Συνάντηση των Νεοελληνιστών της Γερμανίας (Βερολίνο, 16-6-2006) μίλησα για την ταυτότητα του συγγραφέα του ποιήματος. Εφόσον εκείνη η μικρή ανακοίνωση δε δημοσιεύτηκε, την τυπώνω εδώ¹⁰.

Καθώς θα φαντάζεται ήδη ο αναγνώστης, κι εκεί υπάρχουν πάλι κρυπτοσφραγίδες του Χορτάτση - παρά τις αναμφίβολες υφολογικές διαφορές του έργου αυτού σε σύγκριση με τα μεγάλα δράματά του¹¹. Ας δούμε όμως πρώτα, αν και αυτό το ειδύλλιο συντέθηκε αρχικά στο λατινικό αλφάβητο! Κανένα χειρόγραφο του, ούτε στη μία ούτε στην άλλη γραφή, δε μας σώζεται. Ορισμένα λάθη στη βενετική έκδοση του 1627 πάντως καθιστούν βέβαιο πως και τούτο το μικρό έργο πρέπει να έχει γραφεί στο δυτικό αλφάβητο· προδοτικός είναι ο ακατάληπτος στ. 136 του παλαιότυπου:

πάση χάριτι στράτ' επορπατούμαν,
τον οποίον ο Legrand διόρθωσε ως εξής:
πασίχαροι τη στράτα επορπατούμα.

Εδώ τόσο τα τρία ιωτακιστικά λάθη στις πέντε πρώτες συλλαβές όσο και οι δύο εσφαλμένοι τόνοι στην αρχή υποδηλώνουν ότι αρχικά πρέπει να είχε γραφεί *passi(-)ghari ti strata ...*, φυσικά χωρίς τόνους. Ο μεταγραφέας στο ελληνικό αλφάβητο δεν κατάλαβε το στίχο και τον παραμόρφωσε. Παρόμοια λάθη κατά τη γνώμη μου έγιναν στο στ. 47 (οι άνθη αντί οι ανθοί < i anthi) και πιθανόν δύο φορές στο και για τη ρηματική κατάληξη -κε ή το κι έ- (στ. 63 και 343, < chie).

Κοίταξα λοιπόν για κρυπτοσφραγίδες, πρώτα στην αρχή και το τέλος του ειδυλλίου:

α) Τίτλος και στ. 1-8 (τα δύο πρώτα τετράστιχα) της *Βοσκοπούλας* (λατινική επαναμεταγραφή από την έκδοση Αλεξίου 1971, σ. 65):

- Ο ο.	<i>I V Q S C O P U L A</i>	-
G g H	'S megaglin exorgia, 's ena lagadh <i>h</i>	.s S
h O	mia daghignin epiga st <i>o</i> curadh <i>h</i> ,	i I g G r
o	se dhedri, se livadhia, se potam <i>h</i> ia,	R o
R r T	se dhrossera chie trifera calam <i>h</i> ia.	O

10. Τότε δεν κατάλαβα ακόμη πως οι κρυπτοσφραγίδες εκτείνονται σ' ολόκληρο το μικρό έργο.

11. Βλ. ιδίως Μπεργαδής, *Απόκοπος - Η Βοσκοπούλα*, [Επιμ. Στ. Αλεξίου], Αθήνα 1971, 51. Η κριτική έκδοση της *Βοσκοπούλας* από τον Αλεξίου είχε γίνει το 1963: *Η Βοσκοπούλα, κρητικό ειδύλλιο του 1600*, Ηράκλειο· το 1971 όμως ο εκδότης τροποποίησε μερικές λεπτομέρειες (π.χ. πλιο αντί μπλιο).



tAa	Messa <u>sta</u> dhedri china t' anthismena,	eE 5
CcIi	pu vosca da lafacha ta cajmena,	i
Ss.SsAa	sti gi ti dhrosseri, <u>sta</u> ghortarachia,	IgG.o
Ss.	pu gglicochiladhussa da pulachia,	O -

O Ghortacis sas + o Georgis.

(Πρόκειται για ακριβώς την ίδια συνδυασμένη κρυπτοσφραγίδα που απαντά στον Κατσούρμπο, Δ' 1-8.)

β) Τέλος της Βοσκοπούλας, στ. 469-476 (τα τελευταία δύο τετράστιχα) + λογότυπος
(λατινική επαναμεταγραφή από την έκδοση Αλεξίου 1971, σ. 80):

-Oo.	"Udhe pugli <u>sto</u> dhasso mi betaxi	.oO
Gg	chie tin avgin o petinos mi graxi;	gG 470
HhOo	<chie> t' aidhonachi pgljo mi chgeladhissi	eE
-	chi aetos as tiflathi, mi chgignigissi.	.e
Rr	Ti gnicta mi brovagli to fegari;	E
TtA	is to giallo na mi vrethi pgljo psari	m
aC	chi as apofrixu vrisses chie potamia	Mi 475
cHhIi	<u>chi</u> as xerathu da trifera calamia"	I.u
OoSs.	Telos tis Voscopulas	UsS

O Ghortachios + su ime ego.

(Το -e- του aetos στο 472 εκπλήττει κάπως, επειδή τόσο στην ΚΝΕ όσο και στα κρητικά ιδιώματα ο τύπος της λέξης είναι αϊτός· μα χωρίς το -e- δε θα έβγαινε η ανιούσα κρυπτοσφραγίδα.)

Ύστερα σκέφτηκα όμως να δω, αν τυχόν υπάρχουν και άλλες κρυπτοσφραγίδες του Χορτάτση στο εσωτερικό της Βοσκοπούλας και σιγά σιγά επαναμετέγραψα ολόκληρο το κείμενο. Η έκκληση δεν ήταν μικρή, όταν διαπιστώθηκε πως πράγματι από την αρχή ως το τέλος του αραδιάζονται συνδυασμένες κρυπτοσφραγίδες με τρόπον ώστε ούτε δύο συνεχείς στίχοι δεν υπάρχουν που να μη συμμετέχουν σε τέτοια κρυπτοσφραγίδα.

Για λόγους οικονομίας χώρου δε θα παραθέσω τώρα ολόκληρο το ειδύλλιο, αλλά θα περιοριστώ στο να δώσω τον πίνακα όλων των κρυπτοσφραγίδων του:



Τμήμ., Στίχοι	Κατιούσες κρυπτοσφραγίδες	Ανιούσες κρυπτοσφραγίδες
1) "I Voscopula"		
+ 1- 8:	O Ghortacis sas	o Georgis
2) 9- 16:	O Ghortachios	sas ime ego
3) 17- 24:	O Georgis	o Ghortacis
4) 25- 32:	O Georgios	o Ghortacis
5) 33- 40:	O Georgios	o Ghortacis
6) 41- 52:	O Ghortachios	o Georgios sas
7) 53- 60:	O Ghortacis	o Georgios
8) 61- 72:	O Georgios sas ime	ime o Ghortacis
9) 73- 80:	Apo ti C/Griti ¹²	sas ime ego
10) 81- 88:	O Georgis	sas ime ego
11) 89-100:	O Ghortachios	o Criticos sas ime ¹³
	ή O Ghortacis ime	o Criticos sas ime
12) 101-112:	Ime o Georgis	apo ti Criti ime
13) 113-120:	O Ghortacis	o Georgios
14) 121-132:	O Ghortachios sas	apo ti Griti ime
15) 133-144:	O Georgis sas	ime o Ghortacis
16) 145-156:	Ime o Georgios	o Rethemgniotis
17) 157-168:	O Georgios sas ime	o Criticos
18) 169-180:	O Ghortachios ime	o Georgis ¹⁴ ime
19) 181-192:	O Georgios sas ime	o Ghortacis
20) 193-204:	O Georgios ime (ή: sas)	o Criticos sas
21) 205-216:	O Georgios su ¹⁵	o Ghortachios sas
22) 217-228:	O Ghortacis ime ego	o Georgios sas ime
23) 229-236:	O Georgios	sas ime ego
24) 237-244:	O Georgios sas	apo ti C/Griti

12. Εδώ δεν μπορεί κανείς να ορίσει, αν ισχύουν τα 2 C ή τα 2 G του επαναμεταγραμμένου κειμένου για την κατιούσα κρυπτοσφραγίδα· ίδιες περιπτώσεις στα υπ' αρ. 24 και 31 κώλα· Απαραίτητες για τις ανάγκες της κατιούσας κρυπτοσφραγίδας είναι δύο μικροαλλαγές στο παραδομένο κείμενο: Στο στ. 78 πρέπει να διαβαστεί *varthin* (πβ. π.χ. το κρητικό *απαρθινός* < *απαληθινός* < *επ.*) για το *βαλθείν* και στο 80 *pari* (= *παρή* [πβ. Λεξ. Κριαρά στο λήμμα] < *παρ' ή*) αντί του *παρά*· άλλωστε και στις δύο περιπτώσεις οι εικασίες μου αποτελούν τις 'δυσκολότερες αναγνώσεις' (*lectiones difficiliores*).

13. Στο στ. 89 παραδίδεται *πλέον*, ενώ ο Αλεξίου τυπώνει το κρητ. (μ)πλιο (βλ. άνω, σημ. 11)· εδώ το -έ- είναι όμως ορθό, εφόσον χρειάζεται για την ανιούσα κρυπτοσφραγίδα (επαναληπτικό -e- του *ime*.)

14. Στο στ. 173 πρέπει να υποτεθεί ένα *Apanossola* (= *Απάνω σ' όλα*) λόγω των 2 s που χρειάζονται για το *Georgis* της ανιούσας κρυπτοσφραγίδας.

15. Στο δίστιχο 215-6 υπάρχει κάποια φθορά.



25) 245-256:	Apo tin Griti(n)	o Giorgios ime
26) 257-268:	O Ghortachios ime ego	o Criticos sas
27) 269-276:	O Criticos	sas ime ego
28) 277-288:	O Criticos sas	ime ego o Giorgios
29) 289-296:	O Giorgios	o Ghortacis
30) 297-304:	O Giorgios	sas ime ego
31) 305-312:	Apo ti C/Griti	o Giorgios
32) 313-324:	O Giorgios sas	o Criticos sas
33) χάσμα 4 στίχων + 325-328:	<O Ghor>tacis ¹⁶	o Gior<gi[o]s>
34) 329-340:	O Giorgios ime	o Criticos sas (ή: ime)
35) 341-352:	O Criticos ime (ή: sas)	o Ghortachios
36) 353-360:	O Giorgios	sas ime ego
37) 361-368:	O Giorgios	o Ghortacis
38) 369-380:	O Giorgios su	o Ghortachios
39) 381-392:	O Giorgios sas	o Ghortachios
40) 393-404:	O Giorgios sas	o Ghortacis ime (ή: sas)
41) 405-416:	O Ghortacis ime	o Giorgios sas
42) 417-428:	O Giorgios sas	o Ghortachios
43) 429-436:	O Ghortacis	o Giorgios
44) 437-448:	O Ghortachios ime	o Giorgios
45) 449-456:	O Giorgios	sas ime ego
46) 457-468:	O Ghortachios	o Giorgios sas
47) 469-476 + "Te- los tis Voscupulas":	O Ghortachios	su ime ego

Δεν υπερβάλλει κανείς χαρακτηρίζοντας τη Βοσκοπούλα ως το κατ' ἐξοχήν παράδειγμα για την εφαρμογή της - συνδυασμένης μάλιστα - κρυπτοσφραγίδας.

Βλέπουμε λοιπόν 47 τμήματα, όλα ανεξαιρέτως με συνδυασμένες κρυπτοσφραγίδες του Χορτάτση, από τα οποία τα 26 καλύπτουν ανά τρία τετράστιχα (12 στίχους) και τα 21 τμήματα ανά δύο τετράστιχα (8 στ.). Όλες οι κατιούσες κρυπτοσφραγίδες αρχίζουν στον πρώτο στίχο ενός τετράστιχου, όλες οι ανιούσες στον τελευταίο στίχο. (Μπορεί μάλιστα να συμπληρωθεί κατά προσέγγιση και η συνδυασμένη κρυπτοσφραγίδα που εμπλέκεται στο τετράστιχο χάσμα μετά το στ. 324 – βλ. το υπ' αρ. 33 τμήμα.) Την εναλλαγή κρυπτοσφραγίδων που εκτείνονται μόνο σε δύο τετράστιχα και αυτών που καλύπτουν τρία δε φαίνεται να διέπει νομοτέλεια. Ως προς τη σχέση μήκους ενός τμήματος και αριθμού γραμμάτων που αποτελούν μια εμπεριεχόμενη σ' αυτό κρυπτοσφραγίδα μπορούν να διαπιστωθούν τα εξής: Στη μεγάλη πλειοψηφία των περιπτώ-

16. Εδώ παραδίδεται μόνο η επανάληψη του τ, το υποτιθέμενο πρώτο Γ θα βρίσκεται στο χάσμα.



σεων η αναλογία αυτή συμφωνεί με τον ως άνω κανόνα δ). φαίνεται όμως αυτός να μην εφαρμόζεται στο ένα σκέλος των υπ' αρ. 17, 19, 25 (αν εδώ δε θέλουμε να δεχτούμε το κατ' αρχήν δυνατό τελικό -n του *Gritin*) και 44 τμημάτων. Αν από το άλλο μέρος συμψηφίσουμε τη σχετική αναλογία της κατιούσας με αυτήν της ανιούσας κρυπτοσφραγίδας, και στις τέσσερις περιπτώσεις ο κανόνας τηρείται πάλι (υπ' αρ. 17 τμήμα: $15 + 9 = 24$ γράμματα· αρ. 19: $16 + 10 = 26$ γράμματα· αρ. 25: $11 + 13 = 24$ γράμματα· αρ. 44: $15 + 10 = 25$ γράμματα, πάντα σε τμήματα 12 στίχων).

Για ορισμένες λεπτομέρειες ας δοθούν ακόμα μερικά στατιστικά στοιχεία:

Στις 47 x 2 κρυπτοσφραγίδες απαντά 39 φορές το μικρό όνομα του ποιητή (31 φορές ο επίσημος τύπος *Georgios*, μόνο 7 φορές ο ανεπίσημος *Georgis* [Γεώργης ή μήπως Γεωργής;]. 1 φορά, στο υπ' αρ. 33 τμήμα με το χάσμα, δεν μπορεί κανείς ν' αποφανθεί με βεβαιότητα). 31 φορές βρίσκουμε το επώνυμο (14 φορές το επίσημο *Ghortachios*, αλλά 16 φορές το δημώδες *Ghortacis* · 1 φορά, στο υπ' αρ. 11 τμήμα, είναι δυνατό να βγάλει κανείς και τους δύο τύπους). Η ένδειξη της πατρίδας εμφανίζεται 16 φορές (9 φορές ο *Criticus*, 6 φορές *apo ti[n] C/Griti[n]?*. 1 φορά ο *Rethemgniotis*, όπως στο Ιντερμέδιο Α 1-8 του *Στάθη* ή το Ιντερμέδιο Β 1-10 του *Κατσούρμπου* [χφ. Βεργωτή]). Συχνές είναι ολόκληρες γραμματικές προτάσεις, σχηματισμένες με τα 'γεμίσματα' (*sas*) *ime* (*ego*): 28 περιπτώσεις.

Θεωρώ λοιπόν βέβαιο πως ο Χορτάτσης συνέγραψε επίσης τα δύο ποιμενικά έργα (καθώς και το *Στάθη*, κάτι που εκθέτω αλλού, βλ. εδώ τη σημ. 5· διαπίστωση σ' αυτή την κωμωδία 12 συνδυασμένες κρυπτοσφραγίδες του ποιητή μας). Στον Τιμητικό Τόμο για την R. Dostálová (βλ. άνω, σημ. 2, στ') εξακρίβωσα κατά την ίδια μέθοδο πως ακόμα και τα 14 'μη φοσκόλεια' Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου ανήκουν αποκλειστικά στο μεγάλο Ρεθυμνιώτη.

Μένει ως ζητούμενο η έκδοση των *Απάντων* του Γεωργίου Χορτάτση.

ZUSAMMENFASSUNG des Beitrags von Günther S. Henrich, Hamburg,
"Geórgios Chortátsis auch der Autor des *Pistikós Voskós* und der *Voskopúla*"

A Chortátsis der Paraphrast von Guarinis *Pastor fido*

Níki Papatriantaphýllu-Theodorídi brachte (s. oben, Anm. 1) viele überzeugende Gründe dafür bei, dass Chortátsis (um 1600) Guarinis berühmtes Schäferdrama paraphrasiert habe. Ich meine nun ein System zum Verstecken des Verfassernamens in griechischen Gedichten herausgefunden zu haben, das ich 'Kryptosphragis' nenne: Wenn man für ein anonym überliefertes Dichtwerk einen bestimmten Autor vermutet, kann man - vorausgesetzt, er war wirklich der Verfasser und hat seinen Namen auf diese Weise (gewöhnlich am Anfang oder/und Ende des Werks) verborgen - den Namen verifizieren. (Ältere Aufsätze von mir zu diesem System in Anm. 2.) Da der *Pistikós Voskós*, ebenso wie die für Chortátsis gesicherten Werke, ursprünglich im lateinischen Abc (quasi venezianisch, in der Art u.a. einer erhaltenen Handschrift der *Erophíli* dieses Dichters) abgefasst war, mussten die Anfänge und Schlüsse der fünf Akte des Hirtenstücks zuerst aus dem griechischen Alphabet der einzigen andschrift lateinschriftlich retranskribiert werden; die anschließende Überprüfung ergab folgende Kryptosphragiden:



<i>Nr., Stelle</i>	<i>deszendierende Kr.</i>	<i>aszendierende Kryptosphragiden</i>
1) Anfang des 1. Aktes:	O Ghortacis	o Georgis
2) Ende » » » :	O Georgis su	o Ghortacis
3) Anfang » 2. » :	O Georgis	apo ti C/Griti(s)
4) Ende » » » :	O Georgis	o Ghortacis
5) Anfang » 3. » :	O Georgis	ime ego
6) Ende » » » :	O Ghortachios sas	ime o Criticos
7) Anfang » 4. » :	O Georgios	o Ghortacis
8) Ende » » » :	O Ghortacis	sas o notarios (!)
9) Anfang » 5. » :	O Georgios	o notarios (!)
10) Ende » » » :	O Georgios	ime o Criticos

Diese kumulative Evidenz lässt nichts zu wünschen übrig: Frau N. Papatriantaphýllu- Theodorídi's Hypothese hat sich glänzend bestätigt.

B. Chortátsis auch der Dichter der *Voskopúla*

Die analoge Überprüfung des ebenfalls anonymen kurzen Idylls *Voskopúla* aus etwa derselben Zeit ergab folgende Kryptosphragiden zu Anfang und Ende des Werks¹⁷:

a) in den zwei ersten Vierzeilern:	O Ghortacis sas	o Georgis
b) in den zwei letzten Vierzeilern:	O Ghortachios	su ime ego

Genauerer Hinschauen, d.h. Nachprüfung im Inneren der *Voskopúla*, ergab die große Überraschung, dass ähnliche Kryptosphragiden von Chortátsis sich sogar durch das *gesamte* Idyll hindurchziehen, nicht weniger als 47 an der Zahl (hier auf den letzten Seiten des griechischen Textes aufgelistet)!

Ein Teil aller Kryptosphragiden von Teil A und B stimmt wörtlich mit solchen aus den vier anderen Stücken von Chortátsis (*Panória, Erophíli, Katsúrbo; Státhis, s.u.*) überein.

Mithin dürfte kaum mehr zu bezweifeln sein, dass auch *Pistikós Voskós* und *Voskopúla* von Geórgis (oder Georgís?) bzw. Geórgios Chortátsis (Chortákios) stammen. Dazu, dass ihm darüber hinaus noch die Komödie *Státhis* gehört, äußere ich mich aufgrund 12 dort festgestellter kombinierter Kryptosphragiden von ihm anderswo (s. Anm. 5 des griech. Textes). Schließlich sind noch sämtliche 14 nicht von Fóskolos stammenden kretischen Intermezzi von ihm, was ich kürzlich in der Festschrift für R. Dostálová gezeigt habe ("G. Chortátsis: Autor aller 14 nicht foskolosschen Intermezzi des Kretischen Theaters", in: *Έπεα πρεπομένα R. Dostálové k narozeninám*, Brno 2009, 107-128).

Ein Desideratum bleibt also die Herausgabe der *Gesammelten Werke* von Chortátsis.

17. Es wird bewiesen, dass auch das Idyll in lateinischen Abc abgefasst worden ist.



ΣΟΝΙΑ ΙΛΙΝΣΚΑΓΙΑ

**ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΜΕ Τ' ΑΛΟΓΙΣΙΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ Τ. ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ,
Ο ΛΟΦΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΙΝΤΡΙΒΑΝΙ ΤΟΥ Γ. ΡΙΤΣΟΥ:
ΔΟΚΙΜΗ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΥΜΠΑΡΑΘΕΣΗΣ**

Πασιγνωστο το γεγονός ότι ο Λειβαδίτης ξεκίνησε την ποιητική του πορεία στον κύκλο των νέων λογοτεχνών που στα χρόνια της Κατοχής συγκεντρώθηκαν γύρω από τον Ρίτσο. Η μαθητεία του αυτή έτυχε να συνεχιστεί έπειτα στη Μακρόνησο. Ως δάσκαλο έβλεπε τον Ρίτσο όλη του τη ζωή. Λένε πως δεν παρέδιδε για έκδοση κανένα βιβλίο του πριν το δει εκείνος. Κι αυτό παρόλο που τη δική του αυτόνομη ποιητική φωνή και το σπουδαίο δημιουργικό ανάστημά του ο Λειβαδίτης τα απέκτησε πολύ νωρίς. Δυναμική απαρχή της μεγάλης εκκίνησης – οι μνημειακές ποιητικές συνθέσεις του: η *Μάχη στην άκρη της νύχτας* που γράφεται στη Μακρόνησο και τον Αη Στράτη και η αμέσως ακόλουθη *Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας* (κυκλοφόρησαν μετά την επιστροφή του από το στρατόπεδο το 1952). Διακρίνονται με τη δραματουργική πνοή στη δόμησή τους και την εκρηκτική αμεσότητα των καταρακτωδών μαρτυρικών καταθέσεων που αποτυπώνονται με την επιστράτευση των υπερρεαλιστικών τεχνικών. Τον ίδιο χαρακτήρα θα έχει και το τρίτο συνθετικό του ποίημα *Φυσάει στα σταυροδρόμια του κόσμου* (1953), πανόραμα της μετεμφυλιακής Αθήνας, ενδεικτικό των δυτικών μεγαλουπόλεων στη δίνη του ψυχρού πολέμου.

Υπάρχουν αρκετοί κοινοί τόποι στο έργο των δύο ποιητών που προσδιορίζονται από τα κοινά βιώματά τους, την κοινή στάση απέναντι στη ζωή και τη δημιουργία, κοινές αναζητήσεις ποιητικού λόγου ικανού να αποτυπώσει όχι μόνο αξιόπιστα, αλλά και στοχαστικά τις τραγικές εμπειρίες τους. Κοινοί τόποι, αλλά προσεγγίσεις με διαφοροποιημένη ποιητική ματιά που αξίζει να γίνει αντικείμενο ειδικής μελέτης. Η διαπίστωση αυτή ισχύει όχι μόνο για την περίοδο του στρατοπέδου. Θα μας απασχολήσει εδώ ένα σημείο της διαφοροποιημένης σύγκλισής τους στα επόμενα, επίσης πολύ δύσκολα χρόνια, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950.

Μια μεγάλη, νέου τύπου, δοκιμασία ξέσπασε το 1956: το 20ό συνέδριο του Κ.Κ. της ΕΣΣΔ, η καταδίκη της προσωπολατρίας του Στάλιν, κύμα εκδημοκρατισμού στο παγκόσμιο κομμουνιστικό κίνημα, συνειδησιακοί κλυδωνισμοί, ανιχνεύσεις, στραμμένες προς το αναθεωρούμενο παρελθόν, προς το παρόν και το μέλλον. Η ισχυρή αναταραχή οδηγεί πρωτίστως στην υποχρεωτική αναδρομή, στην επανεξέταση του δρόμου που διανύθηκε, με βασανιστική ανάλυση των αιτιών και των επακόλουθων, με αμετάκλητη απόφαση να ειπωθεί όλη η αλήθεια χωρίς αυτολογοκρισία, χωρίς έγνοια για συνταίριασμα αντικρουόμενων φαινομένων, με αποσαφηνισμένα ηθικά κριτήρια.

Ένα τέτοιο έργο είναι η *Συμφωνία αρ. 1* (1957) του Λειβαδίτη που βγαίνει από το καμίνι της συγκλονιστικής επικαιρότητας: ένας χείμαρρος που ξεφεύγει από το δομικό έλεγχο του ποιητή, συνειρμική ροή εναλ-



λασσόμενων εικόνων του παρελθόντος και του παρόντος, καθώς και των σπαρακτικών στοχασμών για τη βιωμένη συλλογική και ατομική περιπέτεια. Το συμπέρασμα αυτής της διαδικασίας (όσον αφορά τη στάση του ποιητή) δε διαφοροποιείται σε σύγκριση με τα προηγούμενα έργα του, βγαίνει όμως πολύ πιο ώριμο, με ίχνη τραυμάτων, εμπλουτισμένο με διεισδυτικότερη γνώση και μεγάλη δόση στωικισμού: «οι άνθρωποι υπάρχουν από τη στιγμή που βρίσκουνε μια θέση // στη ζωή των άλλων. Ένα θάνατο για τη ζωή των άλλων». Στο επόμενο έργο του, *Οι γυναίκες με τ' αλογίσια μάτια* (1958), ο Λειβαδίτης θα προχωρήσει σε μια ακόμα πιο εμφανή δραματοποιημένη ποιητική σύνθεση που επικεντρώνεται στην ενδοσκόπηση ατομικών περιπτώσεων, δηλωτικών της καθολικότερης κρίσης. Ας σταματήσουμε όμως προσωρινά εδώ για να παρακολουθήσουμε πώς έπαιρνε εκείνη την κρίσιμη στροφή ο Ρίτσος.

Ως πρεσβύτερος και κάτοχος μεγαλύτερης ιστορικής πείρας, ο Ρίτσος αντέδρασε στη νέα καταιγίδα (όπως και προηγουμένως, στη φάση του στρατοπέδου) πιο ισορροπημένα, χωρίς συναισθηματικές εκρήξεις, με ποικιλία ποιητικών μορφών που υπέβασκαν υπογείως. Χτυπητή είναι τώρα η εμβληματική διακλάδωση σε μικρογραφίες των *Μαρτυριών* με τις σημαδιακές αποστασιοποιημένες καταθέσεις του κόσμου των πραγμάτων και τους μονολόγους της *Τέταρτης διάστασης* με τις ψυχογραφικές απογυμνωτικές εξομολογήσεις των ηρώων. Και στις δύο κατευθύνσεις είναι αισθητή η επιδίωξη μιας σύνθετης αποτύπωσης του «τώρα» και του «πάντα» με το φωτισμό στο «μερικό» του «γενικού». Ασφαλώς, η τάση αυτή είναι πιο έκδηλη στους δραματικούς μονολόγους, μυθολογικούς και μη, όπου δεσπόζει ο φιλοσοφικός, υπαρξιακός προβληματισμός, η στοχαστική βίωση της εμπειρίας του ατόμου σχετικά με τη θέση του απέναντι στο δίδυμο: ζωή - θάνατος, στον χρόνο, στην ιστορία. Η μυθολογία σαν σύστημα καταστάσεων και προσώπων που ενσαρκώνουν τις κατασταλαγμένες – με το πέρασμα των αιώνων – συλλογικές παραστάσεις για το νόημα και την ουσία της ζωής, καθώς και για κάποιους κόμβους της ιστορικής πορείας του τόπου, γίνεται τώρα ένα από τα κυριότερα ερμηνευτικά εργαλεία του Ρίτσου.

Ανάμεσα στους πρώτους, μη μυθολογικούς, και τους επόμενους μυθολογικούς μονολόγους θα παρεμβούν δύο θεατρικά του έργα που γράφονται το ένα πίσω από το άλλο στις αρχές του 1959: *Τα ραβδιά των τυφλών* (Γενάρης-Φλεβάρης 1959) και το αμέσως επόμενο *Ο λόφος με το σιντριβάνι* (26 Φεβρουαρίου-3 Μαρτίου 1959). Το δεύτερο γράφεται μέσα σε 6 μέρες ως ένα είδος υστερόγραφο του προηγούμενου, ένα συμπλήρωμα και – σε κάποιο βαθμό – αντιστάθμισμα.

Ας επισημάνουμε αρχικά τη στενή σύνδεση των *Ραβδιών* με τους λίγο προγενέστερους μη μυθολογικούς μονολόγους, κυρίως με τον τελευταίο, *Όταν έρχεται ο Ξένος* (Φεβρουάριος 1958), όπου η κοινή αίσθηση της οδυνηρής απόσπασης από τη ζωή και το νόημά της αποδίδεται μέσα από την εικόνα ενός σπιτιού, βυθισμένου σε πένθος, ισοδύναμο με το θάνατο. Η απρόσκλητη εμφάνιση του Ξένου, η επίμονη και στοργική προσπάθειά του να αποσπάσει από τους κατοίκους του σπιτιού «ένα χαμόγελο πάλι, μια νέα μαρτυρία ζωής», τελικά στέφεται με επιτυχία. Ο λόγος του εισακούεται, ο ίδιος από «ξένος» γίνεται «δικός τους», το σπίτι γεμίζει ζωή και φως.

*Όλα δικά μας, είπε ο Ξένος. Όλα του κόσμου τούτου –
και τους νεκρούς μας τους κουβαλάμε μέσα μας
χωρίς ο χώρος να στενεύει, χωρίς να βαραίνουμε –
συνεχίζουμε τη ζωή τους απ' τις βαθιές στοές και τις έρημες ρίζες,
τη δική μας ακέρια μες στον ήλι.*



Έτσι και στα *Ραβδιά των τυφλών* αρχικά αντικρίζουμε τη βαριά ατμόσφαιρα πικρής απογοήτευσης, κόπωσης, αίσθησης αδιεξόδου που έχει καταβάλει τις ηρωίδες του έργου, τις πέντε αδελφές, νοσταλγούς του χαμένου παρελθόντος, που, όπως δικαίως είχε αναφέρει η κριτική, θυμίζουν τις *Τρεις αδελφές* του Τσέχοφ. Ως ρεαλιστικό ανάλογο του συμβολικού Ξένου θα προβάλει εδώ ο Πέτρος, κυνηγημένος αγωνιστής, τον οποίο οι αδελφές για λίγο κρύβουν στο σπίτι τους. Θα πάψουν να νιώθουν «αποκλεισμένες», «μοναχικές», «γρινιάρες», «αυτοεξόριστες»· με τη βοήθεια του Πέτρου θα αντιληφθούν πόσο απαραίτητη είναι η κριτική αυτογνωσία, η θεραπευτική δραστηριοποίηση, παρακινούμενη από την επιθυμία αρωγής σε άλλους. Παρά τη ρεαλιστικά διαγραφόμενη πλοκή στο έργο είναι αισθητό και ένα συμβολικό ρεύμα: το εισάγουν ο Άνθρωπος με το Ρεμπουμπλικό, alter ego του συγγραφέα, παρατηρητής και σχολιαστής των δρώμενων, φιγούρα που υπάρχει και στα τέσσερα διασωθέντα θεατρικά του Ρίτσου, και, κυρίως, οι τυφλοί ραβδοσκόποι, ανιχνευτές του όμορφου και του σωστού («Το ρυθμό για να βρεις // πρέπει να ψάξεις και να πάθεις»).

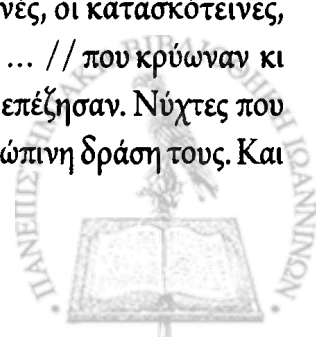
Είναι καιρός να γυρίσουμε στον Λειβαδίτη. Όπως και ο Ρίτσος, ο Λειβαδίτης, με δικό του τρόπο, είναι ένας ραβδοσκόπος σε «δύσκολα χρόνια». Μετά τη *Συμφωνία αρ. 1*, στις *Γυναίκες με τ' αλογίσια μάτια* (1958) διερευνά τα συμβαίνοντα του παρόντος μέσα από συγκεκριμένες, αλλά και συμβολοποιημένες ανθρώπινες τύχες που εγγράφονται στην εικόνα μιας πολύβουης πόλης

με τα δάκρυα και τις μεγάλες αποφάσεις της νύχτας,
με τα χαμόγελα και τους μικροσυμβιβασμούς της μέρας –
μια πόλη καταποντισμένη μες στη σκόνη και τη σύγχυση και
τα φώτα και τα όνειρα.

Η γαλαρία των προσώπων που παρελαύνουν μπροστά στον αναγνώστη προϊδεάζει για τη μελλοντική *Καντάτα*, αλλά εδώ υπάρχει και η ειδική επικέντρωση σε μια υπόθεση που μοιάζει λίγο-πολύ με συνηθισμένο περιστατικό του αστυνομικού δελτίου: δύο εραστές σε ένα ύποπτο ξενοδοχείο, ο εμφανιζόμενος σύζυγος που πυροβολεί, τραυματίζοντας τον εραστή και σκοτώνοντας τη γυναίκα του, και ακολούθως αυτοκτονεί. Έτσι όμως όπως μας τη διηγείται αυτή την ιστορία ο Λειβαδίτης, αγγίζουμε – μέσα στο γενικό κλίμα διαψευσμένων προσδοκιών – τις τραγικές μεταπτώσεις στη ζωή των αγωνιστών που δεν άντεξαν την κατάρρευση των οραμάτων τους.

Η Ελένη και ο άντρας της
είχαν αγαπηθεί
εκείνα τα μεγάλα, τ' αποκαλυπτικά χρόνια
ανάμεσα στη βουή των ντουφεκιών και τα τραγούδια
και τα οράματα –
χρόνια πιο παράφορα κι' απ' τον έρωτα, βαθιά και γενναία
σαν τη φίλια.

Θα ακολουθήσουν όμως άλλα χρόνια, «της ήττας» «οι νύχτες κείνες οι σκοτεινές, οι κατασκότεινες, νικημένες νύχτες, ατέλειωτες, στοιχειωμένες με τις σκιές των σκοτωμένων συντρόφων» ... // που κρύωναν κι ερχόντουσαν να ζητιανέψουν λίγη ζεστασιά // σε μια γωνιά της μνήμης εκείνων που επέζησαν. Νύχτες που ξαφνικά γκρεμίζονται όλα γύρω σου, // φαρδαινοντας ως το άπειρο // τη φτώχη, ανθρώπινη δράση τους. Και



η συνήθης συνέπεια – μια ήρεμη, παράξενη τρέλα χωρίς κραυγές και χειρονομίες, // – ούτε καν τρέλα – μονάχα ένα σιωπηλό, απάνθρωπο βύθισμα των ανθρώπων στον εαυτό τους».

Συγκλονιστική η εικόνα που αποτυπώθηκε στη μνήμη της Ελένης: ο σημαιοφόρος του λόχου τους («Ποιος να τον μαντέψει τώρα // πίσω απ' αυτόν τον ισχύο ανθρωπάκο ...») πουλούσε οδοντόσκηνη στο δρόμο και, για να τραβήξει την προσοχή των περαστικών, έκανε κάτι «αστείες ταχυδακτυλουργίες και τα χέρια του χειρονομούσαν στον αέρα, σαν να κομματιαζαν μια αόριστη σημαία». Ο κόσμος γελούσε. Η φράση, με την οποία κλείνει η σκηνή, πιθανόν να ανήκει στην Ελένη: «Και γιατί, θε μου, // γιατί γελάει όλο αυτό το πλήθος»!

Στο ψυχογράφημα της Ελένης ο Λειβαδίτης δεν καταθέτει τις ευθείες περιγραφές της απαρηγόρητης μοναξιάς της, της προσπάθειας διαφυγής που καταλήγει σε μια εφήμερη ερωτική συνεύρεση. Η ερμηνεία του ποιητή έχει μια καθολικότερη εμβέλεια:

Κι η Ελένη είχε κι εκείνη αρχίσει να γελάει τελευταία.

Ένα γέλιο ξαφνικό

σαν αυτούς που τους ταπείνωσαν σε μια πλατεία ή σ' ένα θέατρο,

μπροστά σε πλήθος κόσμο,

κι εκείνοι γελάνε, γελάνε – θέλοντας να δείξουν

με το γέλιο τους

πως όλα είναι αστεία. Ενώ το ίδιο βράδι τους βρίσκουν στο βάθος

μιας έρημης αυλής

κρεμασμένους.

Υπάρχουν στο ποίημα του Λειβαδίτη πρόσωπα που λειτουργούν σα χαραμάδα φωτός. Είναι οι τρεις καμαριέρες του ξενοδοχείου, «με τα μεγάλα δακρυσμένα μάτια των αλόγων, που με τα μικρά, φτωχά τους χέρια // υφαίνουν την απέραντη ζωή», και ο υπάλληλος του ξενοδοχείου που αντιλαμβάνεται, τι δράματα παίζονται δίπλα του, δεν του είναι ξένη «η απεγνωσμένη δίψα να ξεφύγει τον εαυτό του», αλλά διασώζει μέσα του την συναίσθηση πως

... η ζωή είναι ατέλειωτη και μπορεί κανείς να ξαναρχίσει

και δυο φορές – να ξαναρχίζει κάθε μέρα, κάθε ώρα, κάθε στιγμή –

και τίποτα δε χάνεται, μα όλα είναι για πάντα μέσα σου

κι οι νεκροί κι οι σημαίες κι οι όρκοι και τα χρόνια

που φύγανε

και τα χρόνια που έρχονται. Και τα τραγούδια και τα δάκρυα

και οι φτυσιές και οι ταπεινώσεις κι όλα τα όνειρα

μέσα σου. Κι είσαι ξέχειλος από ανθρώπινα πεπρωμένα.

Η τελευταία στροφή του ποιήματος μάς επιστρέφει στη γενική εικόνα της πόλης:

Και πέρα στο βάθος απλώνεται η πόλη απέραντη, πολύβουη,

κατάφωτη, αμφιθεατρική, σαν ένα αρχαίο, γιγάντιο στάδιο

όπου οι δειλοί δεν έχουν θέση.



Εικόνα δηλωτική της τραυματικής αποξένωσης που διαπερνά όλο το έργο, πολύ επίκαιρη όταν αυτό γράφεται, και, ταυτόχρονα, με σαφές διαχρονικό υπόστρωμα. Σε γενικές γραμμές είναι κοντά στο κλίμα όπου κινείται αυτόν τον καιρό η ποίηση του δασκάλου του. Με τη σειρά του ο Ρίτσος στο τελευταίο θεατρικό του *Ο λόφος με το σιντριβάνι* (1959) θα βρεθεί κοντά (σε κάποια σημεία πλοκής και γενικότερης ατμόσφαιρας) με το *Γυναίκες με τ' αλογίσια μάτια* του Λειβαδίτη.

Όπως είπαμε, *Ο λόφος με το σιντριβάνι* γράφτηκε μέσα σε έξι μέρες αμέσως μετά τα *Ραβδιά των τυφλών*. Υιοθετεί ορισμένα ουσιαστικά στοιχεία της δραματουργικής γραφής του προηγούμενου έργου, όπως τα απολύτως ρεαλιστικά περιγράμματα της σκηνικής δράσης και μια συμβολική αύρα που εκπέμπεται από το πρόσωπο που προσλαμβάνεται ως alter ego του συγγραφέα. Όμως εδώ δε θα φανεί κάποια λυτρωτική διέξοδος¹ που φωτίζει το φινάλε των *Ραβδιών*. Η συμβολική περσόνα, το Παιδί του Λόφου, από μια αρχής προβάλλει μπροστά μας το πανόραμα μιας «λυπημένης» μικρής επαρχιακής πόλης, όπου οι άνθρωποι ασφυκτιούν «στα ρούχα τους», «στις δουλειές τους», σε κάποια απελπισμένη προσδοκία, το απροσδιόριστο «αναμενόμενο».

Ένα από τα μόνιμα πρόσωπα στα σκαμνάκια του λόφου, απ' όπου αγναντεύεται η πόλη, δίπλα στις δύο παραμάνες με τα παιδιά («Και που γελάω, με πνίγει ένας κόμπος», λέει η μικρότερη), είναι η Μάρθα, 34 χρονών. Οι παραμάνες τη σχολιάζουν: «Η κόρη του δασκάλου; Η έρμη – φαίνεται παραλογοποιημένη». Τη νιώθει, τη συμπαθεί βαθύτατα ο Νάκης, ένα αγόρι 7-8 χρονών, που υπόσχεται να την παντρευτεί, άμα μεγαλώσει. Υπάρχει και ένας άλλος διεκδικητής της καρδιάς της – ο Ηλίας, παιδικός της φίλος και συναγωνιστής στην Κατοχή, πριν 17 χρόνια. «Ενθουσιασμοί. Τρεχάματα, αγωνία, φόβος, – θυμάται ο Ηλίας. – Το μοίρασμα των προκηρύξεων, το γράψιμο στους τοίχους. Ύστερα το συλλαλητήριο ... Ξέρεις τι κουράγιο μας έδινες; Κι άστραφτε τούτη η μουχλιασμένη πολιτειούλα – σαν ολοκαίνουργια, σα να κρατιόταν μες στη χούφτα του μέλλοντος ή σα να την έζωνε η πυρκαγιά».

Στην τελευταία τρίτη πράξη ο διάλογος της Μάρθας και του Ηλία θα φωτίσει τη δραματική συνέχεια. Τότε, ομολογεί η Μάρθα, δεν είχε καιρό για τον εαυτό της. Έτσι ο έρωτάς της με τον Πάρι έμεινε ανολοκληρωτος: «Όταν ο Πάρις βγήκε απ' τη φυλακή, πριν τον ξαναπιάσουν, κάτι είχε αλλάξει μέσα μου. Τον ήθελα, τον ήθελα πολύ, τυραννικά. Μα εκείνος φοβόταν μη με προσβάλει. Κι εγώ δεν έκανα το πρώτο βήμα. Φοβόμου να μήπως του γκρεμίσω την εικόνα μου. Κι όταν τον σκότωσαν, τότε τον ήθελα ως την τρέλα».

Θα ακολουθήσει η ήττα, η πίκρα, η κούραση, «το κλίμα της επαρχίας», «οι συνθήκες που λέγαμε άλλοτε», – αφηγείται η Μάρθα. Και ανακεφαλαιώνει: «εγώ τσάκισα». Ο χρόνος, η ροή της ζωής σταματά, κόβονται οι δεσμοί με τους παλιούς συντρόφους, απορρίπτεται η αγάπη του Ηλία. Υπάρχει μόνο ένα βασανιστικό απροσδιόριστο «αναμενόμενο» που υλοποιείται με την εμφάνιση του Βλάση, περαστικού, για μια νύχτα, επισκέπτη της πόλης. Χωρίς καμία ελπίδα η Μάρθα αποφασίζει να ζήσει μαζί του τη μοναδική ερωτική εμπειρία της και την άλλη μέρα αυτοκτονεί, πνίγεται στο γιγάντιο σιντριβάνι του λόφου, μνημείο της ματαιοδοξίας του δημάρχου. Σε λίγο ο Ηλίας ειδοποιείται για συνεδρίαση που θα γίνει εκείνο το βράδι και προτείνει να τιμήσουν τη μνήμη της Μάρθας με ενός λεπτού σιγή «για τους παλιούς αγώνες της».

Και οι δύο παράλληλες, σε βασικές γραμμές, ιστορίες, της Ελένης του Λειβαδίτη και της Μάρθας του

1. Δε θα χαραχτεί ούτε καν χαραμάδα φωτός που αχνοφέγγει στο φινάλε του ποιήματος του Λειβαδίτη.



Ρίτσου, καταγραμμένες σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, με διαφορετικές κλίμακες θέασης και διαφορετικό βαθμό θερμοκρασίας του λόγου (ο πλούσιος ποιητικός λόγος του Λειβαδίτη είναι ασύγκριτα πιο ηλεκτρισμένος από τον συγκρατημένο θεατρικό του Ρίτσου), αντικατοπτρίζουν τις κρίσιμες καταστάσεις που βίωναν στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950 πολλοί αγωνιστές της Αντίστασης – τη μαρτυρική τους ενδοσκόπηση, ένα σιωπηλό απάνθρωπο βύθισμα στον εαυτό τους με τραγική κάποτε κατάληξη. Οι ίδιοι οι δημιουργοί δε χάνονταν στο μαύρο τούνελ, δεν τους εγκατέλειπε η πίστη στις αστείρευτες δυνάμεις της ζωής και του ανθρώπου², τους καθοδηγούσε όμως σαν ένα απαράβατο καθήκον η ανάγκη να καταθέσουν όλη την αλήθεια που κάποτε έμοιαζε ασήκωτη, να δείξουν «το σπαρασσόμενο ανθρώπινο πρόσωπο μέσα και αντίκρυ στη ζωή και στο θάνατο»³.

Θα περάσουν ακόμα κάποια χρόνια, θα έρθουν άλλες σκληρές δοκιμασίες. Λίγο πριν φύγουν, κι οι δύο ποιητές θ' αφήσουν τις διαθήκες τους: στα *Χειρόγραφα του φθινοπώρου* (1990) ο Λειβαδίτης:

... ένα φλάουτο κάπου ή ένα άστρο συνηγορεί για όλη
την ανθρωπότητα

και στο *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα* (1991) ο Ρίτσος:

ένα χαμόγελο στον κόσμο ετούτον
που αδιάκοπα θα λέει «ναι» και πάλι «ναι»
σ' όλες τις προαιώνιες διαψευσμένες ελπίδες.

2. Υπενθυμίζω ξανά το φινάλε του ποιήματος του Λειβαδίτη και *Τα ραβδιά των τυφλών* του Ρίτσου.

3. Γιάννης Ρίτσος, «Σαν εισαγωγή στις *Μαρτυρίες*», *Μελετήματα*, Κέδρος, Αθήνα 1974, 99.



ΓΙΑΝΝΗΣ Η. ΙΩΑΝΝΟΥ

ΛΕΥΚΙΟΥ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ *Η ΘΛΙΨΗ ΤΟΥ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΟΣ*

Το ενδιαφέρον του Καθηγητή Ερατοσθένη Καψωμένου για την Κύπρο και τον πολιτισμό της υπήρξε ανέκαθεν γνήσιο και ουσιαστικό. Η αγάπη και η εκτίμησή του για την κυπριακή λογοτεχνία εκφράστηκε πάμπολλες φορές και με πολλούς τρόπους. Ακόμη και τη στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές, ο Ερατοσθένης Καψωμένος είναι μέλος της Επιτροπής Κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας της Κυπριακής Δημοκρατίας. Με την παρουσίαση της τελευταίας ποιητικής συλλογής ενός βραβευμένου κύπριου λογοτέχνη, από τους σημαντικότερους της κυπριακής γραμματείας, συμμετέχω στον αφιερωματικό αυτό τόμο, εκφράζοντας τις ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου για την ανεκτίμητη προσφορά του στα γράμματα και στον πολιτισμό.

Το έργο του Λεύκιου Ζαφειρίου, *Θλίψη του Απογεύματος*, χωρίζεται μορφικά σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τα ποιήματα μέχρι τη σελίδα 25, 13 συνολικά. Το δεύτερο που τιτλοφορείται «Νερά της Κύπρου» περιλαμβάνει τα ποιήματα από τη σελίδα 29 μέχρι το τέλος, 22 συνολικά.

Το έργο είναι αφιερωμένο σε εγκλωβισμένες γυναίκες της Καρπασίας όπου ο ποιητής υπηρέτησε ως καθηγητής στο Γυμνάσιο Ριζοκαρπάσου. Ακολουθούν ως προμετωπίδα, δύο παραθέσεις, η μία του Έλληνα νομπελίστα Γιώργου Σεφέρη με θέμα την επίγνωση της σκλαβιάς και η άλλη του τούρκου νομπελίστα Ορχάν Παμούκ με θέμα τη θλίψη της πόλης που παρεμβάλλεται ως θολό τζάμι ανάμεσα στον ποιητή και τη ζωή. Έτσι συσχετίζεται η σκλαβιά με την θλίψη και στηρίζει τον τίτλο της συλλογής: *Η θλίψη του απογεύματος*. Το απόγευμα δεν είναι μόνο η ρομαντική εικόνα της μέρας αλλά επίσης, η αίσθηση της παρακμής που πλησιάζει. Η θολούρα, η θλίψη, η απογοήτευση, η πικρία, και η τραυματική εμπειρία συγκροτούν το κυρίαρχο κλίμα της συλλογής. Το δεύτερο μέρος ανακοινώνεται με μια παράθεση από τον Λεόντιο Μαχαιρά με θέμα και πάλι την πίκρα που προκαλεί η ερήμωση του νησιού (Κύπρου).

Αντιλαμβανόμαστε πως ο τίτλος της συλλογής όχι μόνο δεν είναι τυχαίος αλλά αντίθετα, αποτελεί την συμπύκνωση του κυρίαρχου αισθήματος του ποιητή που διαχέει πράγματι ολόκληρη τη συλλογή. Διατηρώντας στοιχεία από την προηγούμενη δουλειά του, επιβεβαιώνει τη διαχρονική του στράτευση ενάντια στην αδικία, στην καταπίεση, στην εκμετάλλευση, στο νεοπλουτισμό και στον καταναλωτισμό. Τα ποιήματα που συγκροτούν το έργο καλύπτουν μια εικοσιπενταετία, γεγονός που επιτρέπει στον αναγνώστη να παρακολουθήσει την αισθητική και την υφολογική εξέλιξη του Ζαφειρίου.

Στο πρώτο μέρος, ο ποιητής διαλέγεται με δημιουργούς Έλληνες και Ευρωπαίους, όπως τους Καρυωτάκη, Μαζιλέσκου, Καβάφη, Βαν Γκογκ, Βύρωνα, Ρεμπώ, Σολωμό και Κάλβο. Μέσα από αυτά τα ποιήματα αναδύεται η μοναξιά του δημιουργού, φορέα όχι μόνο της ατομικής αλλά και της συλλογικής μοίρας. Οι περι-



πλανήσεις και τα στιγμιότυπα που τροφοδοτούν την ποίηση του Ζαφειρίου εμπεριέχουν το στοιχείο της μοναχικής αναζήτησης. Ο ποιητής αποτυπώνει συγκεκριμένες στιγμές ή γεγονότα από τη συνήθως τρικυμιώδη ζωή των δημιουργών στους οποίους αναφέρεται, για να διευρύνει στη συνέχεια ή να αναπτύξει προς την κατεύθυνση του διατοπικού και του διαχρονικού. Οι στιγμές, τα στιγμιότυπα, τα πρόσωπα και τα γεγονότα χρησιμοποιούνται ως αφορμές που απελευθερώνουν την έμπνευση και ποιητικοποιούν πεζές καταστάσεις. Στην περίπτωση του Ρεμπώ για παράδειγμα, με αφορμή την επιστολή που ο γάλλος ποιητής έγραψε στους δικούς του ζητώντας να του στείλουν βιβλία για τη δουλειά του, ο ποιητής τοποθετεί τον Ρεμπώ στη σύγχρονη Λεμεσό των τουριστών και των πρεζάκηδων ενώ, στη συνέχεια, θα του απευθύνουν επιστολές ρομαντικοί ποδηλάτες από το Πεκίνο της εξέγερσης της Τιέν Αν Μεν. Η περιγραφή, τέλος του τοπίου της Κύπρου από τον Ρεμπώ, με τα κουνούπια, τους ψύλλους και την αφόρητη ζέστη, θα προσλάβει οικουμενικό χαρακτήρα εφόσον γράφεται και από τους κινέζους ποδηλάτες. Από την άποψη του χρόνου, ο Ζαφειρίου ξαφνιάζει με το ζευγματικό τρόπο που συνδέει απομακρυσμένα μεταξύ τους γεγονότα για να αναδείξει το διαχρονικό οικουμενικό χαρακτήρα της αδικίας, της καταπίεσης και της παρακμής, στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Με ανάλογο αλλά πιο ανατρεπτικό τρόπο, ο ποιητής συλλαμβάνει και χειρίζεται τη σημειολογία της μορφής του ήρωα Γρηγόρη Αυξεντίου στο ποίημα *Δήλωση της μάνας του Γρηγόρη Αυξεντίου λίγο πριν πεθάνει ή ωδικά πτηνά υπερίπτανται της Αθήνας*. Το ποίημα είναι αφιερωμένο στη μνήμη ενός άλλου ήρωα μιας άλλης εποχής, του Γιώργου Τσικουρή. Η πρώτη φαινομενική αντίφαση προκύπτει από την αντιπαραβολή του θέματος και της μορφής του Αυξεντίου με την αφιέρωση στον Τσικουρή. Πολλοί από εκείνους που συχνά επικαλούνται τη μνήμη και την κληρονομιά του Αυξεντίου, υμνούσαν ταυτόχρονα εκείνους που ο δεύτερος ήρωας πολεμούσε. Μια έμμεση σχέση εγκαθιδρύεται ανάμεσα στους δύο ήρωες, οι οποίοι υπό τις πολιτικές περιστάσεις που γράφεται το ποίημα (1983) και λαμβανομένης υπόψη της καπήλευσης που μεσολάβησε, θα έπρεπε να ανήκουν σε αντιμαχόμενα στρατόπεδα. Ωστόσο, τα λόγια της μάνας του Αυξεντίου θα μπορούσαν να εκφέρονται και από την μάνα του Τσικουρή. Ο πόνος, η οδύνη, η θυσία έχουν την ίδια αξία ως παρακαταθήκες και καταγράφονται με τον ίδιο τρόπο. Η ανατρεπτική διάθεση καλύπτει ολόκληρο το ποίημα με χαρακτηριστική βεβαιώς, τη διάσταση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Το σημαίνον είναι η πρόφαση που επιτρέπει στο σημαινόμενο να συνθέτει το κρυφό νόημα του ποιήματος. Ο λόγος είναι εκρηκτικός έτσι ώστε να αποκαλύπτονται έντονες αντιθέσεις και αντιφάσεις: «Λιβάνια άνδρα, η απόγνωση μου λάμπει, αόμματη εποχή» Το λεξιλόγιο εμπεριέχει έντονα στοιχεία ανατρεπτικότητας. «χάλι, φρίκη, αόμματη εποχή», με έντονη και τη διάθεση ειρωνείας και αυτοτιμωρίας ενώ η όλη τεχνική του ποιήματος στηρίζεται στο μηχανισμό της αντίφρασης. Λέει, δηλαδή, κάτι για να εννοήσει το αντίθετο: «Δηλώνω υπεύθυνα πως για το δικό μου χάλι ευθύνομαι μόνη εγώ». Πρόκειται για μία δήλωση που δεν θα έκανε ποτέ κανένας, πολύ περισσότερο η μάνα ενός ήρωα-συμβόλου. Αλλά ο στόχος του ποιητή είναι ακριβώς να βάλει στο στόμα της «μαραζωμένης Αντωνούς» όσα η κυρίαρχη ιδεολογία όφειλε να ομολογήσει και δεν το έπραξε. Ο Ζαφειρίου προκαλεί αυτήν την ιδεολογία μέσα από την αντιστροφή των όρων. Λέει σε μια συνέντευξή του: «Δε φτάσαμε τυχαία στο σημερινό χάλι. Και δεν πρέπει να τα φορτώνουμε όλα στον ιμπεριαλισμό και στον τούρκικο σωβινισμό».

Το ομιχλώδες τοπίο του αεροδρομίου του Schiphol του Άμστερνταμ μπαινοβγαίνει μέσα στους πίνακες του Βαν Γκογκ ενώ η ανικανότητα μιας ολόκληρης εποχής να κατανοήσει το έργο του αναδύεται τροφοδοτώντας τη θλίψη και την απόγνωση. Η θλίψη του τοπίου στους πίνακες του ζωγράφου, που «έχουν βγει από



όνειρο για ένα μέλλον όπου θα υπάρχουν πολλές μέρες απελπισίας/ δίχως ίχνος έμπνευσης» (σ.15), αντανάκλαται στο τοπίο της κατεχόμενης Κύπρου. Στο ποίημα που φέρει τον τίτλο της συλλογής, η θλίψη, η ερήμωση, η εγκατάλειψη που χαρακτηρίζουν την κατεχόμενη Κύπρο αναδεικνύονται υποδειγματικά.

«Είναι το ρημαγμένο Δημοτικό Σχολείο/ στην Αγία Τριάδα/ με τις ετοιμόρροπες αίθουσες διδασκαλίας/ είναι οι άδειοι μαυροπίνακες/ και το πέτρινο συντριβάνι/ χωρίς νερό/ στην αυλή του» (σ. 38). Από την Καρπασία μέχρι τη Σαλαμίνα και την Αμμόχωστο, αυτό το θλιβερό τοπίο προβάλλεται και πάλι διαχρονικά καταδεικνύοντας την ταυτότητα του χώρου, την αλλοτρίωση της κατοχής, αντιπαραβάλλοντας το όνειρο στη σκληρή πραγματικότητα.

*Δεν ονειρεύεται την Αμμόχωστο στο συρματοπλέγμα
Δεν ονειρεύεται το αρχαίο θέατρο στη Σαλαμίνα
το επαρχιακό δικαστήριο που ανεβαίνει
με δεκανίκια τα σκαλοπάτια του*

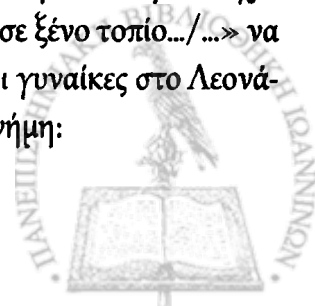
*ατενίζει τα βενετικά τείχη
χωρίς να ονειρεύεται τίποτε
ούτε την Πύλη του Οθέλλου
ούτε τα σονέτα του Σαίξπηρ
ούτε τη Δυσδαιμόνα να στέκεται στις πολεμίστρες.../...» (σ.42)*

Για να συνεχίσει παρακάτω:

*Το μακρινό ταξίδι στον χρόνο
ύστερα από επιδημίες και σεισμούς
η πυξίδα από ελεφαντόδοντο
στην Έγκωμη
τα εργαστήρια τήξης και επεξεργασίας χαλκού
επιδρομές των Λάκα,
στο Κίτιο σημάδια στους δρόμους
από τους τροχούς των αρμάτων
αγγεία κατασκευασμένα στον τροχό
ορειχάλκινες λυχνίες
χάντρες*

ενώτια.../...»

Η διαχρονική ταυτότητα του χώρου, η ενότητα και η συνοχή της μνήμης έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την αποξένωση, την αλλοτρίωση, την εγκατάλειψη και την καταστροφή που επιφέρουν οι συνέπειες της κατοχής. Τα ποιήματα του δεύτερου μέρους εμπνέονται κυρίως από την κατάσταση που επικρατεί στην κατεχόμενη Κύπρο, όπου τα πάντα έχουν αλλοιωθεί με αποτέλεσμα «Ένα παιδί να περπατάει σε ξένο τοπίο.../...» να «κοιτάει πέρα τη θάλασσα ρωτώντας αν έχει το δικό της χρώμα» (σ. 35). Όπως και οι γυναίκες στο Λεονάρισσο, ενώ είναι στο χωριό τους, έχουν μετατραπεί σε ξένες που τους έχει αφαιρεθεί η μνήμη:



Είναι σε ξένο τόπο μόνες
Χωρίς αντίγραφα της μνήμης
Ονειρεύονται πίνοντας καφέ –
είναι ώρες που πνίγονται στη μοναξιά

Τα λουλούδια στην αυλή σε ακτινογραφία
«Τι έκαμα εγώ που έμεινα» ακούγεται
Η μικρότερη.
Κι ο μονόλογος της για την Κανακαριά
«Επήαμεν τυχαία, ελείπασιν τα ψηφιδωτά».../... (σ. 34).

Η τραυματική εμπειρία του ποιητή ως καθηγητή στο κατεχόμενο Γυμνάσιο Ριζοκαρπάσου έχει σημαδέψει ανεξίτηλα την προσωπικότητα του και έχει ερεθίσει ανεπανάληπτα την έμπνευσή του. Η βιωματική αυτή εμπειρία μετατρέπει την ποίηση του Ζαφειρίου σε μια κραυγή αγωνίας και οδύνης που διέπεται από την αρχή ως το τέλος από μία αφοπλιστική ειλικρίνεια και αυθεντικότητα. Οι στίχοι του μας αγγίζουν σωματικά, αισθησιακά.

Αλλά ο ποιητής δεν περιορίζεται στην απόδοση της αποξένωσης και της καταστροφής που προκύπτουν μόνο από την κατοχή. Καταδεικνύει και προβάλλει μία άλλης μορφής αποξένωση, μία εκ των ένδον αλλοτρίωση που προκαλείται από την άναρχη και αλόγιστη ανάπτυξη του κοινωνικού, του πολεοδομικού και του φυσικού περιβάλλοντος μετατρέποντας την πόλη σε εχθρικό τοπίο. Η παραδοσιακή ηρεμία και φιλικότητα της κυπριακής πόλης ακυρώνεται από το δέος και το άγχος του τουριστικού καταναλωτισμού. Το σύγχρονο κέντρο της πρωτεύουσας αντιπαραβάλλεται από τη μια, με την προ της εισβολής πόλη της Λάρνακας και από την άλλη το θαύμα του Γ. Σεφέρη, που βεβαίως εξέλιπε παντελώς. Τιτλοφορείται άλλωστε, *Με τον τρόπο του Γ.Σ.* (στη σελίδα 45).

Λεωφόρος Μακαρίου, Πλατεία Ελευθερίας
Μακρόδρομος – συνεχώς επιστρέφουμε σε τεράστια κενά.
Ρεστοράν σουβενίρ from Cyprus
Και πολλά χρήματα.
Μεσάνυχτα φωτοβολίδες πάνω από την Πράσινη
Γραμμή, ερπυστριόφορα των Ηνωμένων Εθνών
Και ασκήσεις των τουρκικών στρατευμάτων,
Πυροβολισμοί και ομοβροντίες.
This is the place gentlemen!
Του μαρτυρικού κυπριακού λαού.

Το ποίημα συμπυκνώνει τους βασικούς παράγοντες που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της σημερινής κατάστασης στην Κύπρο. Η πόλη έχει απολέσει την ταυτότητα της, ο νεοπλουτισμός έχει αλλοτριώσει και αλλοιώσει όχι μόνο την ταυτότητα του σύγχρονου Κυπρίου αλλά και ολόκληρη την κλίμακα των αξιών, ενώ οι ξένοι στρατοί είναι παντοιοτρόπως παρόντες, για να θυμίζουν όχι μόνο τις πληγές αλλά και τον παραλογισμό



μιας ολόκληρης εποχής.

Και ενώ στην κατεχόμενη γη, η γλώσσα που μιλιέται δεν επικοινωνεί με τη γλώσσα του χώρου «σε ξένη γλώσσα τα παιδιά τις λιοδορούν» (σ. 34), στην ελεύθερη πλευρά «Χτυπούν τα πλήκτρα στον υπολογιστή σε γλώσσα χωρίς αλφάβητο» (σ. 37), για να ολοκληρωθεί η εικόνα της αλλοτρίωσης με τις παραθέσεις στην αγγλική που αποτελεί και το σύγχρονο γλωσσάριο του νεόπλουτου Κυπρίου των χρηματιστηρίων, των πολυτελών ξενοδοχείων και των ...Developers. Έχω την πεποίθηση πως ο ποιητής, στο κείμενο *Η Μαρίνα των μπαρ*, παραφράζει το ελυτικό *Η Μαρίνα των βράχων*, αλλά τοποθετείται σε αστικό κοσμοπολίτικο περιβάλλον που μάλλον παραπέμπει και στη *Μαρία Νεφέλη* και με τρόπο πολύ επιτυχημένο καθ'ότι η αντιθετική λειτουργία του πλαισίου μέσα στο οποίο τοποθετούνται οι δύο κοπέλες, επικυρώνει τη γενικότερη αισθητική του Λεύκιου Ζαφειρίου. Και όπως η *Μαρία Νεφέλη* του Ελύτη αναφέρεται σε υπαρκτό πρόσωπο, έτσι και η *Μαρίνα των Μπαρ* του Ζαφειρίου. Μόνο που το όνομά της είναι *Αλίκη* :

Φεύγεις και δεν φεύγεις
 Πηγαίνοντας πού
 Απαράλλαχτη αχτίδα
 Πλάι σε πολυβολεία
 Αλλόκοτη φεύγεις και δεν φεύγεις
 Μετρώντας ηλιοτρόπια και
 Το κίτρινο της ακακίας '
 μ' ευκάλυπτους ένθεν και ένθεν,
 τα φωτάκια των μπαρ
 ασημίζουνε τη νύχτα
 και τα σκοτεινά περάσματα
 των φυλακίων.

Η Μαρίνα των μπαρ ωραιότερη
 Έχοντας τώρα ερωτευθεί
 Την πανσέληνο.
 Η πλειοψηφία του θανάτου
 Χρόνια πριν χρόνια ύστερα
 Ξανά και ξανά
 Έως ότου μετατοπίστηκε το μοβ
 Κι αυτό προς τα πολυβολεία'.../...

Τελειώνοντας, θα ήθελα επιγραμματικά να σχολιάσω το ύφος της συλλογής. Η γλώσσα γράφει ο Roland Barthes, «βρίσκεται πιο μέσα από τη λογοτεχνία. Το ύφος βρίσκεται σχεδόν πέρα απ' αυτήν»¹. Ενώ δηλαδή η γλώσσα εκφράζει τη σχέση του συγγραφέα με το κοινωνικό σύνολο, το ύφος αναδύεται από την κρυφή προ-

1. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Du Seuil, Paris 1972, 16.



σωπική μυθολογία του συγγραφέα, από την ατομική του ιστορία. Το ύφος της συλλογής είναι λιτό, συχνά επιγραμματικό, ακόμη και ελλειπτικό, χωρίς εκζήτηση αλλά με μία εντυπωσιακή εκφραστική ακρίβεια και με πολύ προσεγμένη χρήση της γλώσσας. Τόσο στην προηγούμενη, όσο και στην παρούσα δουλειά του, ο Ζαφειρίου αποφεύγει σχεδόν παντελώς την παρομοίωση και προτιμά την ταύτιση επειδή αυτή αποδίδει πιο αυθεντικά και ειλικρινά τον κόσμο του και προβάλλει αυτούσιο το προσωπικό όραμα. (Η παρομοίωση προσποιείται ότι είναι κάτι που δεν είναι, η ταύτιση απελευθερώνει τη βαθύτερη προσωπική ταυτότητα «είμαι η φωτιά και το σύννεφο, είμαι το άσωτο τραγούδι έλεγε στον *Μιγάδα Άγγελο*). Η θλίψη, η ερήμωση, η εγκατάλειψη, η στέρηση, ο θρυμματισμός των ονείρων, η παρακμή και η απελπισία αποδίδονται με μια σειρά από αντίστοιχους όρους. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ίδιος ο όρος «θλίψη» ή παράγωγά του συναντώνται πολλές φορές, ενώ το στερητικό «α» ή οι στερητικές διατυπώσεις κυριαρχούν σε πολλά επίπεδα: «απούλητοι πίνακες» (σ. 12), «μέρες απελπισίας» (σ. 15), «άφευκτος θάνατος» (σ. 19), «ανέκφραστο μυστήριο» (σ. 22), κ.ο.κ. Ή ακόμα, «δίχως ίχνος έμπνευσης» (σ. 15), «χωρίς όνομα» (σ. 30), «χωρίς αλφάβητο» (σ. 37) και αλλού. Εκφράσεις όπως «παγωμένη νύχτα», «ξεθωριασμένες τοιχογραφίες», «θλιμμένη ομορφιά», «στάζει το αίμα», «ξηρασία», «ταφόπετρα», «μαραμένα χόρτα», «άγωνα σκουριά», «γύψινη ασκήμια», «σπασμένη φουσαρμόνικα», «φουσαρμόνικα χωρίς ήχο», «πατρίδα ανάπηρη στις γάζες», «έρημους δρόμους», «θλιβερός άνεμος» και άλλες πολλές, αποδίδουν το γενικότερο κλίμα θλίψης, οδύνης, παρακμής και εγκατάλειψης ενώ συχνά επανέρχεται ο όρος «θάνατος» που πλανάται ως υπέρτατη απειλή πάνω στον χώρο, πάνω στους ανθρώπους, πάνω στην ζωή.

Η θλίψη του απογεύματος αποδίδει καίρια και απέρριπτα τη θλίψη του ποιητή μέσα από τη σχέση του με την αλλοτριωμένη Κύπρο, στη θέαση της αφαίρεσης της ταυτότητας της κατεχόμενης πατρίδας, στην προκλητική τουριστική και νεοπλουτική αποξένωση. Διατυπώνει τη στάση ζωής του ποιητή να αντισταθεί στην παρακμή και στην αδικία, με όπλα του τη μνήμη του χώρου, τις αξίες του πολιτισμού, την καρτερικότητα των εγκλωβισμένων γυναικών της Καρπασίας, μέσα σ' έναν κόσμο που τρομοκρατεί τον έρωτα, που θρυμματίζει οράματα.



ΒΑΣΙΛΕΙΑ (ΛΙΑΝΑ) ΚΑΛΟΚΥΡΗ

ΣΗΜΑΣΙΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΛΙΟΝΤΑΚΗ*

Η ενασχόληση με την ποίηση, ως πράξη πολιτισμού, από την ίδια της την ποιότητα, παραπέμπει στο **επίκαιρο και προκλητικό πρόβλημα των πολιτισμικών επιλογών του σύγχρονου κόσμου**. Θα δεχτούμε ως κυρίαρχη πολιτισμική φυσιογνωμία του 21^{ου} αιώνα τον εφησυχασμό της συνείδησης; Θα αποδεχτούμε σαν αναπόφευκτη συνέπεια της παγκοσμιοποίησης των αγορών την κατανάλωση έτοιμων προτύπων «στη βάση μιας διεθνούς μαζικής κουλτούρας του κατώτερου κοινού παρονομαστή», όπως εύστοχα έχει επισημανθεί¹;

Ως αντιπρόταση στην κυριαρχία της σύγχρονης δυτικής κουλτούρας, από όπου απουσιάζει η ποιότητα αλλά και η πολιτισμική ιδιαιτερότητα των μικρών λαών (η επίφαση του γραφικού και ανιστόρητου “έθνικ” δεν είναι βέβαια παρά μια εκδοχή του εμπορικού και εφησυχαστικού lifestyle), το αίτημα για πολιτισμική αυτογνωσία και αναζήτηση κοινών αξιών, στο πνεύμα μιας ισότιμης συμμετοχής στη σύνθεση του αυριανού πολιτισμού, συναντάται με την ανίχνευση των ποιητικών μύθων που εκφράζουν αξίες, δεσπύζοντα χαρακτηριστικά της πολιτισμικής παράδοσης των λαών καθώς και προβληματισμούς καίριους². Ιδιαίτερο νόημα, λοιπόν, αποκτά η ανάδειξη του έργου δημιουργών μικρών λαών, προκειμένου να φωτιστεί η πολιτισμική φυσιογνωμία και η σύγχρονη προβληματική των λαών αυτών που επισκιάζονται από το κυρίαρχο

* Προγενέστερη μορφή της παρούσας μελέτης ανακοινώθηκε σε εκδήλωση για την Ημέρα της Ποίησης που οργάνωσε το Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας με θέμα «Το ποιητικό και συγγραφικό έργο του Χριστόφορου Λιοντάκη» (Ηράκλειο, 21 Μαρτίου 2008).

1. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό, Α΄. Νεοελληνική ποίηση και πολιτισμική παράδοση*, Πατάκης, Αθήνα 2002, 11. Ο συγγραφέας (με ερευνητικό ενδιαφέρον προς τη Θεωρία του Πολιτισμού και την ανάλυση των πολιτισμικών φαινομένων) θέτει τον προβληματισμό για τον πολιτισμικό προσανατολισμό των ευρωπαϊκών λαών επισημαίνοντας τον κίνδυνο ισοπέδωσης λαών και πολιτισμών μέσα στις σύγχρονες διεθνείς οικονομικο-πολιτικές συνθήκες.

2. Την ανίχνευση των πολιτισμικών δομών μέσα από τους λογοτεχνικούς μύθους εισηγείται στο ερευνητικό του έργο ο Ε.Γ. Καψωμένος (χαρακτηριστικά βλ. Eratosthenis G. Kapsomenos, “À la recherche de la culture européenne perdue. Mythes littéraires et modèles culturels”, *Revue d’Esthétique*. No Special: “Grèce. Art-Culture”, Paris 1991, 20, 74-86. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 6). «Συνοψίζοντας πορίσματα πολύχρονης έρευνας (...) στα ποιητικά σύμπαντα και στα αξιολογικά πρότυπα της νεοελληνικής λογοτεχνίας» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 13) ανασυνθέτει το τοπικό πολιτισμικό σύστημα στα ουσιώδη γνωρίσματά του, υποστηρίζοντας ότι μέσα από την ανάδειξη της ιδιαίτερης πολιτισμικής φυσιογνωμίας κάθε ευρωπαϊκού λαού θα «μπορέσει να λειτουργήσει, στην ευρωπαϊκή αγορά του πνεύματος, μια ελεύθερη διαλεκτική αξιών, από την οποία και μόνο θα μπορούσε ίσως να προκύψει αβίαστα η συνεκτική ιδέα ενός ευρωπαϊκού ανθρωπισμού» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 12).



οικονομικο-πολιτικό και πολιτιστικό μοντέλο, που τελικά δεν ευνοεί την ποιότητα ζωής³.

Στο νήμα των σκέψεων αυτών, η ανίχνευση της ποιητικής μυθολογίας και των αξιών του έργου του Χριστόφορου Λιοντάκη προσφέρει όχι μόνο την αισθητική απόλαυση, που χάνεται στα σύγχρονα 'εύπεπτα' best-sellers, αλλά μας φέρνει μπροστά σε προβληματισμούς για την ταυτότητα, υπαρξιακή-κοινωνική-πολιτισμική, συναιρεί παρελθόν-παρόν-μέλλον με μια υπέροχα αισθητική και βαθιά ιστορική ματιά που αποκαλύπτει τη διαχρονικότητα της ανθρώπινης τραγικότητας και αναζητεί την ανασύνθεση του Ενός σε πείσμα του κατακερματισμού που απορρέει από φθαρμένες συμβάσεις αλλά και σύγχρονες αλλοτριωτικές συνθήκες.

Ειδικότερα, προσεγγίζοντας την ποιητική μυθολογία του Χριστόφορου Λιοντάκη διαπιστώνουμε, πρώτα-πρώτα, ως δεσπόζουσα σημασιακή ισοτοπία⁴, ως «διακριτικό», δηλαδή χαρακτηριστικό σημασιακό άξονα του έργου του, τη στενή συνάρτηση ανθρώπου-φύσης-πολιτισμού⁵. Τα βιώματα του ποιητικού Υποκειμένου, οι μνήμες από την παιδική ηλικία ως αντίστιξη αθωότητας και εφηβικής αφύπνισης, το τοπίο της γενέθλιας γης, αλλά και οι υπαρξιακές εντάσεις του ενηλικίου συνδέονται με τη φύση ως χώρο, ως φως, ως νερό, ως δέντρα και λουλούδια, ως ζώα, συνοπτικά ως φυσικό περίγυρο και ως εσωτερικευμένη συνιστώσα της ανθρώπινης οντότητας και δράσης.

Στην ποιητική συλλογή *Ο Ροδώνας με τους χωροφύλακες* διαβάζουμε στίχους, όπως:

Στο φως που συγκρατούσε το νερό
τα παιδικά μας χρόνια συναντιούνται⁶.

Και παρακάτω:

Λάμποντας τα παιδικά μας χρόνια ξυπνούν το ζέφυρο που κατεβάζει
το θυμάρι στην ακτή⁷.

3. Ο προβληματισμός αυτός τίθεται από τον Ε.Γ. Καψωμένο (*Καψωμένος, Αναζητώντας...*, ό.π.) και αποτελεί τη βάση του ερευνητικού έργου του πάνω στα διακριτικά (χαρακτηριστικά) γνωρίσματα της νεοελληνικής κουλτούρας μέσα από την ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων και ιδίως της ποίησης ως «κορυφαίας έκφρασης του νεοελληνικού πνευματικού πολιτισμού» (*Καψωμένος, Αναζητώντας...*, ό.π., 13).

4. A.J. Greimas, *Sémantique Structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966, 69-72, 120-121. *Du Sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970, 188. A.J. Greimas, & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, 197-199. Ο Ε.Γ. Καψωμένος αξιοποιεί τη σημασία των ισοτοπιών του A.J. Greimas στη μελέτη της σολωμικής ποίησης (βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, "Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου". Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό, Εστία, Αθήνα 21999, 32-33, 261-287, 313 κ.α.).

5. Όπως παρακάτω εκτενέστερα θα αναφέρουμε, ο Ε.Γ. Καψωμένος έχει χρησιμοποιήσει στις έρευνές του για την πολιτισμική ταυτότητα της νεοελληνικής λογοτεχνίας (και ιδιαίτερα της ποίησης) ως τυπολογικά κριτήρια τις σημαίνουσες σχέσεις φύση-κουλτούρα, άτομο-κοινωνία (βλ. π.χ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η αντίθεση φύση vs. κουλτούρα στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», *Σημειωτική και Κοινωνία*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1980, 227-232). Μάλιστα, έχει εισηγηθεί πρώτος στην ελληνική βιβλιογραφία ότι η υπέρβαση των αντινομιών και η εναρμόνιση των αντιθέσεων στις παραπάνω διπολικές σχέσεις αποτελεί διακριτικό γνώρισμα της νεοελληνικής κουλτούρας (βλ. π.χ. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π.). Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, λοιπόν, έχει ενδιαφέρον να εντοπίσουμε στη συνέχεια τη βαρύτητα της συνάρτησης ανθρώπου-φύσης-πολιτισμού στο έργο του Χρ. Λιοντάκη και να αναζητήσουμε τα πολιτισμικά συμφραζόμενά της.

6. Χριστόφορος Λιοντάκης, *Ο ροδώνας με τους χωροφύλακες*, Καστανιώτης, Αθήνα 1988, 21.

7. Λιοντάκης, *Ο ροδώνας*, ό.π., 24.



Η φύση δεν σηματοδοτείται απλώς ως ομολογή με την παιδική αθωότητα, αλλά και ως πηγή έμπνευσης της ποιητικής ευαισθησίας. Στο ποίημα με τον τίτλο «Μετά την πρωινή βροχή» της συλλογής *Με το φως* (1999), οι ρίζες της ποιητικής γραφής συνδέονται με τα πρώτα βιώματα τρυφερότητας, ομορφιάς καλοσύνης και μυστικιστικής σύλληψης του κόσμου στη γενέθλια φύση.

*Ό,τι μου φανερώθηκε στη μυρωδιά του μουσκεμένου
το μαρτυρούν ίσως οι χειρονομίες μου⁸.»*

Όπως εκφράζεται στην κατακλείδα των δύο στίχων, η ποιητική ευαισθησία συλλαμβάνεται ως θαύμα μέσα στη φύση, ως αποκάλυψη διαμέσου των αισθήσεων («Ό,τι μου φανερώθηκε στη μυρωδιά του μουσκεμένου...»). Ανάλογη γίνεται η ποιητική αισθητική. Η φύση, δηλαδή, αποτελεί το πρότυπο της υπαινικτικής ποιητικής γραφής, της ποιητικής ταπεινοφροσύνης που αυτοσημαίνεται ως «χειρονομίες».

Το βιωματικό υπόστρωμα αυτής της ποιητικής κωδικοποίησης μας δίνεται από τον ίδιο το Χριστόφορο Λιοντάκη στο βιβλίο του *Νυχτερινό Γυμναστήριο* (1993)⁹, όταν αναφέρεται στα βιώματα των παιδικών χρόνων στη γενέθλια γη. Η φύση και ο χώρος του μύθου που αχνογράφεται μέσα σ' αυτήν γίνονται οι παραμυθίες της παιδικής ηλικίας και εγγράφουν αξίες και πρότυπα στην ψυχή. Ο ίδιος καταλήγει: «Ίσως λοιπόν σ' αυτό το θαύμα να συντελέστηκε η επαφή μου με την ποίηση¹⁰.»

Αλλά και οι υπαρξιακές ανησυχίες και τα αδιέξοδα του ενηλίκου ήδη από την πρώτη ποιητική συλλογή *Το τέλος του τοπίου* (1973)¹¹ προβάλλονται πάνω στη φύση, που γίνεται έτσι «το ηχείο της ανθρώπινης περιπέτειας», όπως με άλλη ευκαιρία έχει επισημανθεί για τη νεοελληνική ποιητική παράδοση¹².

Χαρακτηριστικοί είναι οι ακόλουθοι στίχοι από το αριθμημένο πρώτο ποίημα της συλλογής *Το τέλος του τοπίου*¹³

*Πυγολαμπίδες
Ρίχνουν κεραυνούς στην αλμυρή χλόη
Αλλοιώνουν τα ατμοσφαιρικά δεδομένα
Μην περιμένεις τον αλέκτορα
Να σου θυμίσει την άρνηση της Πρώτης Άνοιξης
Μην αρνιέσαι
Πως κατάστρεψες την ισορροπία του τοπίου (...)*

Στο *Ροδάνα με τους χωροφύλακες*, η ποιητική μυθολογία για τη στενή συνάρτηση ανθρώπου-φύσης-αξιών πολιτισμού εξελίσσεται λυτρωτικά. Η φύση δηλαδή δεν αποτελεί το δεύτερο όρο πάνω στον οποίο προβάλλεται και με τη βοήθεια του οποίου εκφράζεται το υπαρξιακό αδιέξοδο, το οποίο συνεπάγεται και κοινωνικό αδιέξοδο (σχέσεις δύσκολες με τις κοινωνικές συμβάσεις και τους ανθρώπους που τις ακολουθούν), αλλά

8. Χριστόφορος Λιοντάκης, *Με το φως*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, 30.

9. Χριστόφορος Λιοντάκης, *Νυχτερινό Γυμναστήριο* (κείμενα και μελέτες), Καστανιώτης, Αθήνα 1993.

10. Λιοντάκης, *Νυχτερινό Γυμναστήριο*, ό.π., 21.

11. Χριστόφορος Λιοντάκης, *Το τέλος του τοπίου. Μετάθεση*, Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1980 [*Το τέλος του τοπίου*, 1973].

12. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η διχοτομία Φύση/Πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», *Κώδικες και σημασίες*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990, 168.

13. Λιοντάκης, *Το τέλος...*, ό.π., 9.



γίνεται πηγή του κάλλους, του αγαθού, του θαύματος, μιας μυστικιστικής σύλληψης του κόσμου, πηγή μέθεξης που εξαγνίζει και λυτρώνει το ποιητικό Υποκείμενο¹⁴.

Με τις ιδιότητες του κάλλους, του ενδοκοσμικού παράδεισου, της θείκης επιφάνειας, του μυστηρίου, η ποιητική αυτή φύση-πρότυπο αξιών μας παραπέμπει στη σολωμική φύση και στη σολωμική σύλληψη του κόσμου ως ενιαίου, ως «μονιστικού» σύμπαντος αξιών, όπως έδειξε ο Ε.Γ. Καψωμένος στις μελέτες του για το Σολωμό και την ελληνική πολιτισμική παράδοση¹⁵. Όπως μάλιστα ο ίδιος έχει επισημάνει, στο πνεύμα αυτής της κοσμοαντίληψης, που οι ρίζες της μας ενώνουν με την αρχαιοελληνική παράδοση, αίρονται οι διακρίσεις ταπεινού/υψηλού, υλικού/πνευματικού και αποκαθίσταται η ενότητα ανθρώπου-φύσης-κόσμου¹⁶.

Στην ποίηση του Χρ. Λιοντάκη, η φύση συναινεί στο μυστήριο, γίνεται ο χώρος πραγμάτωσής του.

(...) και λίγο παραμέρισαν τα κυπαρίσσια
χώρο ν' αφήσουν στο μυστήριο
στη φυσική κληρονομιά ν' ανθίσει
καθώς με τ' όνομά του
σφράγιζε την πράξη¹⁷.

Η πολυσημία της λέξης «μυστήριο» εισάγει τους κώδικες της θρησκευτικής παράδοσης και του λαϊκού μυστικισμού. Η πράξη που σφραγίζεται με το μυστήριο εξαγιάζεται, δεν μπορεί παρά να είναι αγνή. Έτσι έχουμε τη σημασιακή ταυτότητα φύση=μυστήριο=ιερότητα¹⁸. Αντίστοιχα, οι πράξεις του ποιητικού υποκειμένου, καθώς σφραγίζονται από τη φυσική κληρονομιά, το μυστήριο, είναι σύμφωνες με τη φύση και εξαγνισμένες. Μέσα από την **εξαγνιστική ταύτιση με το μυστικισμό της φύσης** το ποιητικό υποκείμενο συμφιλιώνεται με τον εαυτό του, με τις επιλογές του.

(...) Κήπος λευκός προβάλλει
από τη μνήμη των αγγέλων.

14. Οι μελέτες του Ε.Γ. Καψωμένου για τη σχέση ανθρώπου-φύσης-πολιτισμού στο δημοτικό τραγούδι, στο Σολωμό, στον Ελύτη, στους ποιητές γενικότερα της Γενιάς του '30 αλλά και στους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς και της τρίτης, «της λεγόμενης "γενιάς του '70" (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π. 29-30)» αποτελούν ερμηνευτικό πλαίσιο αναφοράς για συγκρίσεις ομοιότητας/διαφοράς πολιτισμικής αντίληψης νεότερων ποιητών, όπως του Χρ. Λιοντάκη, που «ανήκει» στη β' μεταπολεμική γενιά (έτος γένν. 1945). Βλ. π.χ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκης, Αθήνα, 1999. Καψωμένος, *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα...*, ό.π., Καψωμένος, *Η διχοτομία Φύση/Πολιτισμός...*, ό.π. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π.

15. Βλ. Καψωμένος, *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα...*, ό.π. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση. Ερμηνευτική μελέτη*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1998. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος (εισαγωγή-σχόλια), *Διονύσιος Σολωμός. Ανθολόγιο θεμάτων της Σολωμικής ποίησης*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 1998. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Ο Σολωμός και η Ευρώπη», *Πρακτικά του Ζ' Πανιωνίου Συνεδρίου, Α', Πρώτο Τμήμα, Ζητήματα Πολιτιστικής Ιστορίας*, Αθήνα 2004, 259-276.

16. Βλ. π.χ. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 36-37 και *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα...*, ό.π. 271 κ.ε. (Η ενότητα των κοσμικών στοιχείων).

17. Λιοντάκης, *Ο ροδώνας...* ό.π., 30 (αρ. ποιήμ. 20).

18. Τη «μυστηριακή διάσταση της Φύσης» στο σολωμικό έργο έχει αναδείξει στις μελέτες του ο Ε.Γ. Καψωμένος (π.χ. *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα...*, ό.π., 130-141).



Στα σκοτεινά του ρόδου φύλλα
μ' ένα άλλο φως θ' ανταμωθείς
και θ' αποθέσεις τη στολή.

Οι δεσμοφύλακες ταπεινωμένοι
τρομάζουν στο απλό.

Κατάδικός σου πλέον ο κανόνας
μπορείς και να τον παραβείς
καθώς σε προσεγγίζει...

Στο περιβάλλον του «ενδοκοσμικού παράδεισου»¹⁹, στον εξαγνισμό του φωτός, η «αντάμωση» γίνεται και αυτή ιερή. Οι δεσμοφύλακες (που σε άλλους στίχους: «στον ύπνο σ' απειλούν/ με μάσκες συγγενών και φίλων/ να διευκρινίσεις σου ζητούν το ρόλο»²⁰), οι εσωτερικευμένες αναστολές και συμβάσεις, ταπεινώνονται μπροστά στο απλό, στο «φυσικό» και «ιερό». Κανόνας και παράβαση βρίσκονται πια στη διακριτική ευχέρεια του δρώντος υποκειμένου.

Ταυτιζόμενο με την ιερότητα της φύσης, το διάχυτο μυστικισμό της, το ποιητικό Υποκείμενο γίνεται **ομόλογο** με αυτήν, υιοθετεί τη **φυσική** ηθική-αισθητική της. «Όπως η φύση, να κρύβομαι αγαπώ.» Χαρακτηριστικό είναι ότι με το ποίημα «Όπως η φύση» αρχίζει η ποιητική συλλογή *Ο ροδώνας με τους χωροφύλακες*.

Μόνο της επιγραφής το αληθινό
Δεν επαρκεί. (...)
Όπως η φύση, να κρύβομαι
αγαπώ²¹.

Στο σημασιακό επίπεδο, «η επιγραφή», η καταδήλωση, η αντικειμενική, ορθολογική προσέγγιση δεν επαρκεί. Η συνδήλωση, η μυστικιστική σύλληψη του κόσμου, με υπόδειγμα-πρότυπο τη φύση, ολοκληρώνει, φέρνει την υπαρξιακή πλήρωση. Αντίστοιχη επιλογή στο επίπεδο ποιητικής γραφής είναι η υπαινικτικότητα, η άρθρωση του λόγου με τη συνδρομή της συνδήλωσης, του συνειρμού και της πολυσημίας και όχι της ρεαλιστικής (ορθολογικής) γλώσσας.

Διαμέσου δηλαδή της ποιητικής μυθολογίας αναγόμεστε σε ένα σημασιακό σύμπαν αρθρωμένο με εσωτερική συνέπεια:

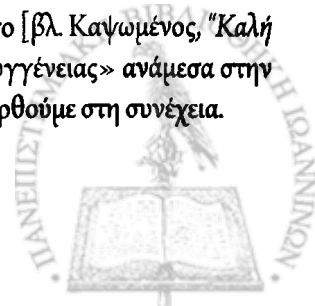
Φύση=μυστικιστική σύλληψη του κόσμου—υπέρβαση ορθολογισμού²²

19. Βλ. «Η φύση ενδοκοσμικός παράδεισος» στο σολωμικό έργο και χαρακτηριστικά στους Ελεύθερους Πολιορκισμένους, στο: Καψωμένος, *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα...*, ό.π. (π.χ. σ. 49, 51-55, 261-287 κ.α.)

20. Λιοντάκης, *Ο ροδώνας...*, ό.π., 37.

21. Λιοντάκης, *Ο ροδώνας...*, ό.π., 7.

22. Όπως και παραπάνω επισημάναμε, ανάλογη σύλληψη της φύσης βρίσκουμε στο σολωμικό έργο [βλ. Καψωμένος, *Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα...*, ό.π. και *Αναζητώντας...*, ό.π., (π.χ. σ. 37)]. Στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της «συγγένειας» ανάμεσα στην κοσμοαντίληψη που εκφράζεται στο έργο του Χρ. Λιοντάκη και εκείνη του σολωμικού έργου θα αναφερθούμε στη συνέχεια.



Άτομο (ποιητικό Υποκείμενο)=ομολογο με φύση=>ποιητικός λόγος πολύσημος, κρυπτικός και αποκαλυπτικός.

Στο σημασιακό αυτό σύμπαν, στην τελευταία ποιητική συλλογή *Με το φως* (1999), το φως που καταφάσκεται είναι το «ευλογημένο φως του δειλινού», που με τη διακριτικότητά του γίνεται αποκαλυπτικό²³.

Περνάμε σε μια άλλη δεσπίζουσα σημασιακή ισοτοπία, δηλαδή σε έναν ακόμη θεμελιακό σημασιακό άξονα της ποιητικής μυθολογίας του Χριστόφορου Λιοντάκη. Την αρχαιότητα, τη μυθολογία, το ιστορικό παρελθόν (εθνικό-οικογενειακό) που σε πολλές περιπτώσεις συλλειτουργώντας με τη φύση συναιρούν την απόσταση χρονική (ή και τοπική) αναδεικνύοντας τη διαχρονικότητα του τραγικού για τον άνθρωπο.

Ειδικότερα, ο μύθος γίνεται ο δεύτερος όρος πάνω στον οποίο προβάλλεται το παρόν ή το πιο πρόσφατο παρελθόν και λειτουργεί ως ερμηνευτικό πλαίσιο του δράματος. Χαρακτηριστικά, στη συλλογή *Με το Φως*, μετωπιακά ο μύθος του Λαΐου και του Χρύσιππου (του όμορφου νεαρού αρματοδρόμου που ο Λάιος πριν παντρευτεί την Ιοκάστη είχε αρπάξει από τους αγώνες, επισύροντας για την ανόσια πράξη του την τιμωρία των θεών που βάρυνε τον ίδιο αλλά και προκάλεσε την τραγωδία του Οιδίποδα και των παιδιών του) παραπέμπει στις παλιές αμαρτίες, στις προγονικές, που οι επιπτώσεις τους βασανίζουν τους απογόνους, σηματοδοτώντας τη ζωή όχι μόνο μιας γενιάς, αλλά και των επομένων στις οποίες μεταλαμπαδεύονται βιώματα, μνήμες, ενοχές ή και το τίμημα της κάθαρσης, ακόμη βασανιστικότερο. «Για ποιο Λάιο πληρώνουμε;» ρωτάει τον πατέρα ο νεαρός γιος, σε μια νεότερη εκδοχή οικογενειακού δράματος που δε λέει να τελειώσει. Ας θυμηθούμε εδώ ότι, μέσα από άλλους δρόμους, το βάρος της αρχαιότητας γίνεται δυσβάστακτο φορτίο στο Σεφέρη: «Ξύπνησα με το μαρμάρينو τούτο κεφάλι στα χέρια / που μου εξαντλεί τους αγκώνες και δεν ξέρω πού να / τ' ακουμπήσω», γράφει στο *Μυθιστόρημα Γ*²⁴. Στην περίπτωση του Χρ. Λιοντάκη, ο παραπάνω μύθος εισάγεται με το εύρημα του ονείρου σε ένα πεζό κείμενο, το οποίο παρεμβάλλεται ανάμεσα στο 10^ο και 11^ο ποίημα μιας ποιητικής ενότητας, φωτίζοντας τις μνήμες που η ποιητική γραφή ανακαλεί στα ποιήματα που προηγούνται και έπονται²⁵. Ο μύθος, δηλαδή, γίνεται «ερμηνευτικό κλειδί», ανάγοντας την πηγή του τραγικού στο παρελθόν, στη διαχρονική πάλη του ανθρώπου με καταστάσεις που τον υπερβαίνουν. Παράλληλα, με τη συνδρομή του μύθου, η διαχρονικότητα του ανθρώπινου τραγικού, λειτουργεί και σαν παραμυθία στο παρόν εκείνων που γίνονται θύματα στο νόμο της κάθαρσης προγονικών αμαρτημάτων.

Στα ποιήματα του Χρ. Λιοντάκη που παραπέμπουν στην αρχαία μυθολογία και ιστορία, χαρακτηριστική

23. Βλ. Λιοντάκης, *Με το φως*, ό.π., 9. Αντίθετα ο «Ήλιος ρομφαία» (*Μετάθεση*, Βάκων, Αθήνα 1976, 30) συνδέεται με δύσφορη υπαρξιακή κατάσταση, με σύγχυση: «Αχτίνες φλέγονται/ Κ' ιριδισμοί τη σύγχυση όλο μεγαλώνουν». Στην πρώτη ποιητική συλλογή, (*Το τέλος...* ό.π., 23), ο ήλιος είναι ήδη εφιαλτικός, «σπέρνει τον πανικό». Το σκληρό φως του «ξεσκεπάζει» πόνο, φρίκη, πολλαπλασιάζει τη βασανιστική αίσθηση ενός τόπου βασανισμένου, της πατρίδας. Διατηρείται η στενή συνάρτηση με τη φύση, η ομολογία φύσης-βιωμάτων.

24. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, 45.

25. Για την ερμηνεία του ποιήματος σε σχέση με την «προγονική κληρονομιά» και τη σύλληψη του νεοελληνικού τραγικού ως αντιφατική σχέση με την παράδοση βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Γιώργος Σεφέρης, Μυθιστόρημα Γ', Ποιητική*, Πατάκης, Αθήνα 2005, 249-279. Σημειώνουμε ότι υπάρχουν χαρακτηριστικές διαφορές μεταξύ των δύο ποιητών, αλλά διατηρούμε ως κοινό τόπο τη σύνδεση με το παρελθόν και τη βασανιστική αίσθηση του βάρους του παρελθόντος.



είναι η αντιστοιχία ανάμεσα στις **σημασιακές αξίες** (διαχρονικότητα, αίσθηση σύνδεσης του παρόντος με το παρελθόν) και τις **αισθητικές αξίες**: λέξεις αρχαίες ενσωματωμένες στο σύγχρονο λεξιλόγιο συναιρούν την απόσταση του χρόνου γλωσσικά. Για παράδειγμα,

να οδηγεί τη γραμμή του οίνοπα πόντου
στα χέρσα αισθήματα
όπου στο παρελθόν της μέλλουσας στιγμής
θα γύμναζε το χρόνο στη σκουριά του ρολογιού
κρυμμένος στο λαμπερό του Αίθωνα²⁶.

Μια αντιστοιχία, λιγότερο ίσως ορατή, στους παραπάνω στίχους, μας οδηγεί σε ένα **συμπληρωματικά θεμελιακό σημασιακό άξονα** της ποίησης του Χρ. Λιοντάκη. Οίνοψ (σκοτεινός ως οίνος) πόντος και κρυμμένος/λαμπερό του Αίθωνα (αίθω=καίω, εξ ου και αίθουσα=φωτεινή), παρελθόν/παρόν, πόντος/χέρσα αποτελούν αντιθέσεις σε επίπεδο έκφρασης που εισάγουν σε επίπεδο σημασίας «στην ιδέα της αντιφατικής σύστασης του Κόσμου ως πηγής του τραγικού», όπως έχει δείξει στις μελέτες του για το Σεφέρη ο Ε.Γ. Καψωμένος²⁷.

Η σύζευξη των αντιθέτων²⁸ διαπερνά την ποίηση του Χριστόφορου Λιοντάκη. Ζωή και θάνατος, πεθαμένοι και ζωντανοί, ταυτότητα και προσωπείο (μάσκα, μεταμορφώσεις) συζευγνύονται ανάγοντας την **αντιφατικότητα σε «όρο ύπαρξης»**.

Σε μεταμορφώσεις καταφεύγοντας
επέμενες να υπάρχουν.²⁹

Ανάλογα, η σύζευξη των αντιθέτων χαρακτηρίζει την **ποιότητα των πραγμάτων** («και το νερό απειλή και χάδι»³⁰, «το φως δυνάμωνε το μαύρο»³¹), **των βιωμάτων** («παρών και χαμένος»³²) και αποτελεί **συνθήκη ζωής**:

Οι πεθαμένοι
Νύχτα και μέρα
Με κραυγές και με ψιθύρους
Μ' ακολουθούνε³³

Στο ποίημα «Μετάθεση» της ομότιτλης συλλογής η αντιφατικότητα της ύπαρξης ποιητικά συμπυκνώνεται στο στίχο «Έχανε τη ζωή του ζώντας την»³⁴.

26. Λιοντάκης, *Με το φως*, ό.π., «Στο λαμπερό κρυμμένος», 26.

27. Καψωμένος, *Ποιητική*, ό.π., 96, υποσ. 49.

28. Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d' une structure discursive transformationnelle*, Mouton, La Haye, 1970.

29. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, ό.π., («Ακόμα κι αν ... »), 18.

30. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, ό.π., IV, 30.

31. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, ό.π., «Ο θάνατος», 31.

32. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, ό.π., «Η αναζήτηση», 27.

33. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, ό.π., «Οι πεθαμένοι», 36.

34. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, ό.π., 43. Στις σημειώσεις του τέλους της συλλογής (ό.π., σ. 45) δίνεται η πληροφορία ότι ο στίχος αποτελεί παράφραση στο στίχο του Έλιοτ "where is the life we have lost in living". Οι εκλεκτικές ποιητικές συγγένειες δεν



Η σύζευξη των αντιθέτων ως αντιφατικότητα βιώνεται με δυσφορία, ενώ το πολύτιμο Αντικείμενο, η ισορροπία, που συναρτάται με συμβάσεις, υποδηλώνει τη στενή σχέση υπαρξιακής με την κοινωνική συνθήκη.

*Κρατούσε την ισορροπία με τα δόντια
καταργώντας κανόνες παλιούς
καινούριους εφευρίσκοντας...*³⁵

Το βίωμα της αντιφατικότητας της ύπαρξης που αποτελεί την πηγή της τραγικότητας του ανθρώπου συμπυκνώνεται ποιητικά σε στίχους, όπως:

*Ιδού τι θέλει
Ν' απαλλαγεί από κείνο
Το κρυφό-φανερό
Που όλα τα διχάζει (...)*³⁶

Η δυσεύρετη ισορροπία, η απαλλαγή από την αντιφατικότητα της σύζευξης των αντιθέτων «που όλα τα διχάζει» παραπέμπει στη ζήτηση της σύνθεσης, της ακεραιότητας του προσώπου, στην υπέρβαση της σύγκρουσης μέσα σε ένα ενιαίο σύμπαν σημασίας και αξιών. Είναι όμως αυτό εύκολο; Είναι δυνατό;

Στην πρώτη ήδη συλλογή (1973), *Το τέλος του τοπίου*, το αίτημα αλλά και η απάντηση δίνονται:

*(...) Την ανασύνθεση ψάχνεις
Το Ένα ψάχνεις
(...) Θα καρποφορήσει το Ένα
Θα συνάξεις καρπούς
Αδιαφορώντας για την ποιότητα
Εξάλλου ποτέ δε θα μάθεις
Την αλημεία της ευτυχίας σου.³⁷
Και αλλού, στην ίδια συλλογή:
Μάσκες πέφτουν διαδοχικά
Όταν ακόμη υπήρχε θέση για πολλά
Ο έρωτας δεν ήταν δοσμένος στο Ένα
Η τελευταία μάσκα
Έγινε ένα με το δέρμα μου³⁸.*

αναιρούν τη σύνδεση της κοσμοαντίληψης που συνάγεται από το στίχο με την ελληνική ποιητική και πολιτισμική παράδοση, όπως παρακάτω θα σχολιάσουμε.

35. Λιοντάκης, *Μετάθεση*, «Το τέχνασμα», ό.π., 41.

36. Χριστόφορος Λιοντάκης, *Υπόγειο Γκαράζ*, Κέδρος, Αθήνα, 1978 («Θέλει», σ. 28).

37. Λιοντάκης, *Το τέλος...*, ό.π., ΙΧ, 18.

38. Λιοντάκης, *Το τέλος...*, ό.π., (στη 2η θεματική ενότητα της συλλογής), ΧΙΙ, 43.



Το ποθούμενο, η ανασύνθεση, το Ένα τελικά βρίσκεται όχι στην απόλυτη διάζευξη, την ορθολογική διάκριση, αλλά μέσα από τη σύζευξη των αντιθέτων. Η ευτυχία βρίσκεται σε μια αλημνεία, πέρα από τα γνωστικά όρια του ανθρώπινου υποκειμένου. Εξάλλου, όταν η μάσκα γίνεται ένα με το δέρμα, ταυτότητα και μάσκα γίνονται εναλλακτικοί (προσδι-)ορισμοί της ύπαρξης. Η μη διάζευξη των αντιθέτων εμπεριέχεται στη σύνθεση. Η αντιφατικότητα ανάγεται σε οντολογική και άρα σε κοσμολογική αρχή.

Δεν είναι έτσι τυχαίο, που μετά τις υπαρξιακές περιπέτειες του ποιητικού υποκειμένου, στη «Μετάθεση», μετά το ταξίδι με το Μινώταυρο στην Αθήνα³⁹, μετά κι από τον εξαγνιστικό Ροδώνα, στη συλλογή της ποιητικής ωριμότητας *Με το φως*, η αντιφατική σύσταση του κόσμου ανάγεται σε νομοτέλεια, με φορέα το ίδιο το φως:

Επαγγελία

Ένα φως ανάμεσα στο βυθό και τον αφρό
 Καιρό τώρα σε φέρνει να το δεις εκεί
 Που σβήνει η εικόνα.
 Το άγγιγμά του, λένε, κλείνει τους κρουνοούς των ενοχών
 Καταργεί τα πρέπει, διώχνει το φθόνο.
 Μα εκείνο μια λοξεύει στο γαλάζιο
 Μια μπλέκεται στις φυσαλίδες των πνιγμένων
 Και μένεις με της τρικυμίας την αφή
 Ξαναγυρνώντας στο σκοτάδι της αρχής-
 Η νομοτέλεια της ατέλειας.

Το φως συναιρεί ένα πλέγμα αντιφατικών σηματοδοτήσεων: ανάμεσα στο βυθό και τον αφρό, φως-εκεί που σβήνει η εικόνα, υπόσχεται, επαγγέλλεται, μα δεν πραγματοποιεί, «λοξεύει» (πολυσημία που ανοίγεται ως το Λοξία –θεό του φωτός, Απόλλωνα, με τους αμφίσημους χρησμούς), φως εξαγνιστικό και απατηλό, φως που ξαναγυρνά όποιον το ακολουθεί εναγωνίως στο σκοτάδι της αρχής. Φως-απρόσιτο, άπιαστο, ανέγγιχτο τελικά. Έτσι οι κρουνοοί των ενοχών, οι συμβάσεις κι ο φθόνος μένουν. Η α-τέλεια, η μη περάτωση, η μη κατάκτηση, η ατέρμονη ζήτηση είναι νομο-τέλεια. Η επαγγελία ως υπόσχεση δεν ολοκληρώνεται αλλά η ποιητική γραφή αναλαμβάνει, με την πολυσημία της, δικανικό ρόλο: την καταγγελία (επαγγελία= αττικός δικανικός όρος: καταγγελία).

Η ποιητική γραφή, καταγγέλλοντας αλλά και επαγγελλόμενη το φως, μετασχηματίζει την αρνητική δύναμη της μη-διάζευξης⁴⁰ (της σύγχυσης, της ζωής που χάνεται μέσα στη ζωή, του φωτός που υπόσχεται και «λοξεύει») σε αρχή ανασύνθεσης. «Η ροδόεσσα θλίψη»⁴¹, η ανακάλυψη της ομορφιάς μέσα στη λύπη «γιατί καμιά ομορφιά δεν έμεινε αμέτοχη της λύπης»⁴², η υπαινικτική ατέρμονη ζήτηση του φωτός *ανα-συνθέτουν την αντιφατικότητα σε αρχή ποιητικής δημιουργίας*.

39. Χριστόφορος Λιοντάκης, *Ο Μινώταυρος μετακομίζει*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996 [1982].

40. Kristeva, *Le texte*, ό.π.

41. Λιοντάκης, *Ο ροδώνας...*, ό.π., 31 (αρ. ποιημ. 21).

42. Λιοντάκης, *Με το φως*, ό.π., 35.



Συναιρώντας τις αντιθέσεις υψηλού/ταπεινού, ποιητικού/αντιποιητικού, η ποιητική γραφή ανασυνθέτει τον κόσμο, συνενώνοντας την ανθρώπινη περιπέτεια σε ατομικό και κοινωνικό πεδίο, στο σήμερα και στην ιστορία. Ανατρέποντας συμβάσεις για το ποιητικά κατάλληλο/ποιητικά ακατάλληλο, μας ανασυνθέτει την ομορφιά του κόσμου που τη βρίσκει όχι μόνο στο ροδώνα μα και στη δυσσομία του απορριματοφόρου (στο ποίημα «Έξαλλοι άγγελοι»⁴³). Ανάλογα, ποιήματα όπως «Μικρός πολύ και ντροπαλός» (για νεαρό ναρκομανή επαίτη), «Μετανάστης», «Άστεγος τοίχος», με πολυσημία και άρθρωση νοήματος κυρίως σε επίπεδο βάθους ανάγουν το «περιθωριακό» σε ποιητικό, σε αισθητική αξία⁴⁴.

Ανασυνθέτουμε τους δεσπύζοντες σημασιακούς άξονες που εκφράζουν τη βαθύτερη πολιτισμική φυσιολογία της ποιητικής μυθολογίας του Χριστόφορου Λιοντάκη:

Στενή συνάρτηση Ανθρώπου-Φύσης⁴⁵. Η φύση αναγνωρίζεται ως πηγή διαμόρφωσης της ποιητικής εναισθησίας ήδη από τα πρώτα βιώματα στη γενέθλια γη και γίνεται ο δεύτερος όρος διαμέσου του οποίου εκφράζονται υπαρξιακά βιώματα, πλήρωσης ή και αδιεξόδου.

Η Φύση ανάγεται σε πρότυπο και πηγή αξιών⁴⁶. Έτσι φυσικές και πολιτισμικές αξίες σηματοδοτούνται ως ομόλογες. Με βάση τις κοινές κατηγορίες κάλλους, αγνότητας, αγαθού, Φύση και Κουλτούρα εναρμονίζονται, βρίσκονται σε σχέση ισορροπίας, σημασιοδότηση που εκφράζει αντίστοιχα μια ολόκληρη κοσμοθεώρηση.

Στο πλαίσιο της παραπάνω ομολογίας φυσικών και ηθικών αξιών, η φύση συνδέεται με το θαύμα, το μυστήριο, τη θειότητα. Μέσα σε μια μυστικιστική σύλληψη του κόσμου (το μυστήριο είναι η φυσική κληρονομιά), οι μεταφυσικές αξίες γίνονται «φυσικές», εγκοσμιώνονται μέσα σε μια φύση «ενδοκοσμικό παράδεισο»⁴⁷, όπου ο ερωτισμός εξαγνίζεται, απενοχοποιείται.

Ομόλογη προς το μυστικισμό της φύσης, η ποιητική γραφή αγαπά την κρυπτικότητα, την υπαινικτική εκφορά του λόγου, τη σημασία που αρθρώνεται σε επίπεδο συνδήλωσης.

Η σύζευξη των αντιθέτων ως αντιφατικότητα της Φύσης και του Φωτός ανάγεται σε στοιχείο της σύστασης του Κόσμου πυροδοτώντας την τραγικότητα του ανθρώπου. Στο πλαίσιο αυτής της κοσμολογικής θεώρησης, δηλαδή, η τραγικότητα της ανθρώπινης συνθήκης είναι συνυφασμένη με την ίδια τη φύση του κόσμου⁴⁸.

Παράλληλα με τη φύση, οι τραγικοί μύθοι και τα μυθολογικά σύμβολα εκφράζουν, με τη σύζευξη-σύγκρουση των αντιθέτων (θέλω/ γνωρίζω/ μπορώ), την τραγικότητα του Ανθρώπου και του Κόσμου σε επίπεδο διαχρονικό.

Η αρνητική λειτουργία της μη-διάζευξης των αντιθέτων⁴⁹ (ο διχασμός του προσώπου, ο κατακερματι-

43. Λιοντάκης, *Με το φως*, ό.π., 16.

44. Περιλαμβάνονται επίσης στη συλλογή *Με το φως*.

45. Βλ. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 36 [διακριτικό γνώρισμα 1 της νεοελληνικής κουλτούρας].

46. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π. [διακριτικό γνώρισμα 2].

47. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π. [διακριτικό γνώρισμα 4].

48. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π. [διακριτικό γνώρισμα 6].

49. Kristeva, *Le texte...*, ό.π.



σμός της σχέσης ατόμου-κοινωνίας στη βάση συγκρουσιακών συμβάσεων-κανόνων) υπερβαίνεται διαλεκτικά μέσα από την «παραδοχή της ίδιας της σύζευξης των αντιθέτων, ως συνθήκης της ανθρώπινης ζωής και του κόσμου»⁵⁰. Η αναγνώριση της ενότητας όλων, ατόμου-φύσης-κοινωνίας-κόσμου, με βάση την αντιφατικότητα και την τραγικότητα, ενοποιεί το σημασιακό σύμπαν της ποίησης. Στο επίπεδο της ποιητικής γραφής, αυτό συνεπάγεται την άρση της αντίθεσης ποιητικού/αντιποιητικού, υψηλού/ταπεινού, ατομικού/κοινωνικού δράματος. Η ποίηση ανασυνθέτοντας τον κατακερματισμό, τη διάλυση της ενότητας ανθρώπου-κοινωνίας-κόσμου αναδεικνύει την «κρυμμένη χάρη», την ομορφιά μέσα στην ασκήμια της καθημερινότητας, το δράμα ανώνυμων περιθωριακών συνανθρώπων, συνδέει το ατομικό πεδίο προβληματισμού με το κοινωνικό. Παράλληλα, με την πολυσημία του λεκτικού σημείου και του αφηγηματικού συντάγματος, εισάγει πολλαπλούς σημασιακούς κώδικες (μυθολογικούς, θρησκευτικούς, λαϊκής παράδοσης, κοινωνικούς) πολλαπλασιάζοντας τα νοήματα, τις προεκτάσεις της καταδήλωσης («μόνο της επιγραφής το αληθινό δεν επαρκεί»).

Μέσα ακριβώς από τα «διακριτικά» γνωρίσματά του, το έργο του Χριστόφορου Λιοντάκη συναντάται με την ποιητική και πολιτισμική μας παράδοση. Όπως πρώτος έδειξε ο Ε. Γ. Καψωμένος στις μελέτες του για τη νεοελληνική λογοτεχνία, η στενή συνάρτηση ανθρώπου-φύσης-κοινωνίας-κουλτούρας και η αρχή της συνύπαρξης των αντιθέτων που δέχεται το τραγικό ως στοιχείο της ζωής, «όπως συνάγονται από το δημοτικό τραγούδι και το έργο κορυφαίων Ελλήνων δημιουργών (Σολωμού, Παλαμά, Σεφέρη, Ελύτη, Ρίτσου) αποτελούν «διακριτικά» συστατικά στοιχεία της νεοελληνικής κουλτούρας, που συνθέτουν το ιδιαίτερο στίγμα του τοπικού πολιτισμικού συστήματος»⁵¹.

50. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π. [διακριτικό γνώρισμα 6].

51. Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π. 14, 36-38. Ο Σολωμός και η ελληνική..., ό.π. 124-126. Χαρακτηριστικά, στο δημοτικό τραγούδι εκφράζεται η σχέση αρμονίας και ισορροπίας ανθρώπου-φύσης-κοινωνίας-κουλτούρας. Στο Σολωμό, όπως επισημαίνει ο Ε.Γ. Καψωμένος (*Αναζητώντας...*, ό.π., 17), «Ο άνθρωπος εμφανίζεται ομοούσιος προς τη φύση ως προς τις κοινές κατηγορίες του κάλλους και του αγαθού. Η αντίληψη αυτή παίρνει κοσμοθεωρητικές διαστάσεις με τη συγχώνευση φυσικής και μεταφυσικής περιοχής. Η φύση είναι ο χώρος του μυστηρίου και του θαύματος», «ο ενδοκοσμικός παράδεισος» («Καλή ναι η μαύρη πέτρα, ό.π.». «Και η 'θεοφάνεια' (η εμφάνιση του θεού) αποτελεί μια οικεία εμπειρία στην ελληνική φύση. (...) Μέσα από μια τέτοια εξίσωση φυσικών, ηθικών και πνευματικών αξιών αποκαθίσταται η ιδέα της ενότητας του Σύμπαντος, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιείται αβίαστα και σαν αυτονομία η υπέρβαση της λογικής αρχής της αντίφασης.» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...* ό.π., 17). Κι ωστόσο, η αρνητική λειτουργία των θετικών αξιών δημιουργεί το τραγικό στο Σολωμό. Η καθαρά σολωμική αντίληψη του τραγικού είναι η σύγκρουση ανάμεσα στη ζωή και την ηθική ελευθερία (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 80). Ο Σικελιανός θέτει το πρόβλημα της ολέθριας αποξένωσης του ανθρώπου από τη φύση και τις ζωικές αξίες και της συνακόλουθης διάσπασης της υπαρξιακής ενότητας του ανθρώπου με τα ποικίλα δυστικά μοντέλα που απορρίπτονται και στιγματίζουν ηθικά τις φυσικές αξίες (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 21). Στο Γιώργο Σεφέρη, η αντιφατική σύσταση του φωτός αποτελεί την πηγή του τραγικού. «Η συγχώνευση των αντιθέτων σε μια ενότητα, που συνθέτει το φυσικό με το ηθικό αγαθό και κακό, ανάγεται σε καθολική ουσία του Κόσμου, σε μια Κοσμική ειμαρμένη που κυβερνά τα πάντα. Εκφράσεις όπως 'αγγελικό και μαύρο φως' αποκρυσταλλώνουν (...) την ιδέα ότι η συνύπαρξη των αντιθέτων και η αρχή της αντίφασης είναι συστατικά στοιχεία της βαθύτερης δομής του Κόσμου (...) και τη συσχετίζει ρητά με την αρχαία ελληνική αντίληψη του τραγικού. Στο ενιαίο σύμπαν αυτής της μυθολογίας, η κουλτούρα απορρέει από τη φύση και βρίσκεται σε πλήρη αρμονία μαζί της.» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 23). Στον Ελύτη, «ο μυστικισμός του φωτός, ως αντίληψη που συμφιλιώνει τη φύση (φυσικές αξίες) με τον πολιτισμό (ηθικές-πνευματικές αξίες) λογαριάζεται για στοιχείο πολιτισμικής εντοπιότητας, σε αντιπαράθεση προς το νεότερο δυτικό



Τα πολιτισμικά συμφραζόμενα της ποίησης του Χρ. Λιοντάκη, που συνυφαίνεται με το νήμα της παράδοσής μας, συμβάλλουν καίρια στη συζήτηση για τις αξίες του σύγχρονου πολιτισμού. Η αναζήτηση ισορροπίας ανθρώπου-φύσης-κουλτούρας απαντά στον κατακερματισμό της ενότητας ανθρώπου-φύσης που εκδηλώνεται στο οικολογικό πρόβλημα ως απόρροια ενός πολιτισμικού μοντέλου ανταγωνιστικού προς τη φύση που επικράτησε στις δυτικές κοινωνίες. Η εναγώνια ζήτηση ισορροπιών μεταξύ ατόμου-κοινωνίας ως αίτημα αντιστρατεύεται το ιδιωτικό όραμα, την αδιαφορία για τον ανώνυμο άγνωστο δίπλα μας, για τις κοινωνικές μειονότητες αλλά και γενικότερα τη διάσταση ανάμεσα στο ατομικό και κοινωνικό (συλλογικό) πεδίο. Η υπαρξιακή αναμόχλευση, η ανίχνευση του βάθους, απορρίπτει την έμφαση στην επιφάνεια, στον εφησυχασμό της συνείδησης και την επιδερμικότητα των σχέσεων που τελικά δεν καλύπτει υπαρξιακά το σύγχρονο άνθρωπο. Η ανίχνευση της αντιφατικότητας ως στοιχείου του κόσμου και ως πηγής του ανθρώπινου τραγικού εκφράζει μια ώριμη σύλληψη που χωρίς μισαλλοδοξία και φανατισμό επαναθέτει το πρόβλημα της αναθεώρησης κοινωνικών συμβάσεων που στηρίζονται σε απόλυτες διαζεύξεις αποδεκτού/ απαράδεκτου, συνδέοντας τον υπαρξιακό με το κοινωνικό χώρο.

πολιτισμό που (...) είναι ο μυστικισμός του σκοταδιού.» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 24). Στον Ελύτη, «οι κοινές αξίες που συνδέουν το ανθρώπινο πνεύμα με τη φύση, ακόμη και με τα πιο αισθησιακά πράγματα, είναι η καθαρότητα, η διαφάνεια, η διαπερατότητα.» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 23). Θυμίζουμε, εδώ, την ιδιαιτερότητα της ποιητικής μυθολογίας του Χριστόφορου Λιοντάκη, όπου «το ευλογημένο φως του δειλινού» και όχι «ο ήλιος ρομφαία», η κρυπτική εκδοχή της φύσης είναι αυτή που καταφάσκειται.

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενη υποσημείωση, ο Ε.Γ. Καψωμένος έχει επισημάνει (Καψωμένος, *Κώδικες και σημασίες*, ό.π., 156-177. *Αναζητώντας...*, ό.π., 28-29) ότι η διχοτομία φύση/πολιτισμός γίνεται κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, ιδιαίτερα όσων εκφράζουν την «επαναστατική εμπειρία και ιδεολογία». Λόγω δηλαδή των διώξεων και του σκληρού μετεμφυλιακού κλίματος, ατονεί το ποιητικό όραμα του ελληνικού γεωγραφικού χώρου από το Σολωμό ως τον Ελύτη. Ωστόσο, διατηρείται έστω και αντεστραμμένο το σχήμα μια στενής ανταπόκρισης ανθρώπου-φύσης, με τη φύση μέτοχο της στέρησης και της περιπέτειας του ανθρώπου (βλ. π.χ. Καψωμένος, *Κώδικες και σημασίες*, ό.π., 168). Αντίθετα, στις νεότερες γενιές ποιητών, από την Τρίτη μεταπολεμική γενιά και πέρα, τη λεγόμενη Γενιά του '70, «η φύση σταδιακά παύει να αποτελεί έστω και σε σχέση αντιστροφής τον απαραίτητο δεύτερο όρο» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 29-30). Ο Ε.Γ. Καψωμένος ερμηνεύει την απουσία «μεγάλων κοσμοθεωρητικών ή βιοθεωρητικών συνθέσεων» ως ένδειξη απουσίας ενδιαφέροντος για ανακάλυψη ή ανασύνθεση και τη στροφή στις συμβάσεις της γραφής και στο ιδιωτικό όραμα ως έκφραση του σύγχρονου κατακερματισμού της ενότητας του ανθρώπου με τον Κόσμο (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 30). Παρατηρεί ωστόσο μια εξαίρεση στη «λογοτεχνική παραγωγή της περιφέρειας που διατηρεί στενότερους δεσμούς με την παράδοση» (Καψωμένος, *Αναζητώντας...*, ό.π., 29-30). Στην περίπτωση του Χρ. Λιοντάκη, θεωρούμε ότι οι ρίζες, τα βιώματα, καθώς είπαμε, της γενέθλιας γης (βλ. του ίδιου το αυτοβιογραφικό λογοτεχνικό κείμενο «Ο χαμένος Παράδεισος», *Η Λέξη*, 191-193 (2007) 112-121) καλλιέργησαν τη συνείδηση ενότητας ανθρώπου-φύσης και την ποιητική μυθολογία που συναρθρώνει τη φύση με τον άνθρωπο και τον πολιτισμό.

Συνοψίζοντας, ο Ε.Γ. Καψωμένος, στις μελέτες του (χαρακτηριστικά στα βιβλία του *Αναζητώντας...*, ό.π., και *Ο Σολωμός και η ελληνική...*, ό.π.), εντοπίζει στη λογοτεχνική και πολιτισμική μας παράδοση αξίες και αντιλήψεις που βοηθούν όχι μόνο στην πολιτισμική μας αυτογνωσία μπροστά στον κίνδυνο μιας ισοπέδωσης των λαών από την κυριαρχία της αρχής του ανταγωνισμού και από την πνευματική υποβάθμιση αλλά και που μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση ενός ανθρωποκεντρικού πολιτισμού, αποκαθιστώντας τις σχέσεις ανθρώπου-κόσμου. Παράλληλα, παρέχει το θεωρητικό-ερμηνευτικό πλαίσιο για συγκρίσεις ανάμεσα στη λογοτεχνική μας παράδοση και στη νεότερη λογοτεχνική δημιουργία.



Παράλληλα, ανάγοντας τη σύζευξη των αντιθέτων σε δημιουργική αρχή, η ποιητική γραφή του Χρ. Λιοντάκη συνδέεται με την παράδοση αλλά και με τη νεοτερική ποίηση. Η πολυσημία, δηλαδή, ως «διακριτικό» της ποίησής του, εισάγει σε επίπεδο βάθους πολλαπλούς κώδικες αξιών που παραπέμπουν στη νεοελληνική κουλτούρα (σχέσεις ανθρώπου-φύσης-πολιτισμού) αλλά και σε προβληματισμούς για τον άνθρωπο που συναντάμε σε ξένους ποιητές (όπως το Βερλαίν και Έλιοτ). Επιπλέον, η πολυσημία (ως αποδοχή των πολλαπλών σημασιών των λέξεων και φράσεων) συνδέεται με τις τεχνικές του συμβολισμού και γενικότερα της νεοτερικής γραφής, εφόσον το νόημα αρθρώνεται κυρίως στο επίπεδο της βαθείας δομής και όχι της επιφάνειας του λόγου. Η ποιητική αυτή γραφή, με τον ελεύθερο στίχο, την αποσπασματική έκφραση και την «κρυπτικότητα» της, που ωστόσο με τους συνειρμούς συνδηλωτικά γίνεται αποκαλυπτική, εκφράζει μια ποιητική αισθητική που συναντάται με τη νεοτερική ποίηση, αλλά και αρθρώνεται και σαν αντιλογος, στο «ρητό», το κραυγαλέο, το φλύαρο και τελικά στον κενό περιεχομένου λόγο που συνηθίζεται σήμερα, ακόμη και στη σφαίρα της λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια αποτελεί μια αισθητική και ιδεολογική επιλογή ενάντια στην «καταδήλωση» των ΜΜΕ αλλά και τη «λογοτεχνία του τίποτα»⁵².

Βρισκόμαστε μπροστά σε μια ώριμη ποιητική και πολιτισμική φυσιογνωμία, που μετατρέπει σε πηγή δημιουργίας την τραγικότητα του ανθρώπου, της ύπαρξης και της συν-ύπαρξής μας με τους άλλους.

52. Τον όρο διατύπωσε, σε προσωπική συζήτησή μας, η νεοελληνίστρια Σ. Πλίνσκαγια αναφερόμενη σε μερίδα της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής.



ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΣΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΑ ΝΕΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ (1935-1940, 1944-1945)

Από το ξεκίνημα της έκδοσης της λογοτεχνικής επιθεώρησης *Τα Νέα Γράμματα*, το 1935, και μέχρι το τέλος της, το 1945, η ευρωπαϊκή ποίηση ανήκε στα άμεσα ενδιαφέροντα του περιοδικού¹. Η θέση του υπέρ του δυτικού συγχρονισμού της ελληνικής ποίησης επιβεβαιώνεται από την τακτική παρουσίαση ξένων μεταφρασμένων ποιημάτων στα τεύχη του. Στον απολογισμό του πρώτου έτους κυκλοφορίας των *Νέων Γραμμάτων*, ο διευθυντής τους Αντρέας Καραντώνης σημειώνει ότι δημοσιεύτηκαν «μερικές δημιουργικές μεταφράσεις της εντελώς σύγχρονης ευρωπαϊκής ποίησης»². Και τον αμέσως επόμενο χρόνο αναφέρεται ακόμη πιο εμφαντικά στις «υπεύθυνες και πλήρεις μεταφραστικές εργασίες σε κάποια από τα πιο ενδιαφέροντα, και τα πιο συγγενικά προς τα δικά μας, πνευματικά ρεύματα της ξένης λογοτεχνίας»³. Η ικανοποίηση του διευθυντή για τις μεταφράσεις που φιλοξενήθηκαν στο περιοδικό είναι εύλογη: Στα *Νέα Γράμματα* παρουσιάστηκαν έργα σημαντικών ξένων ποιητών που επηρέασαν γόνιμα τόσο τους μεταφραστές – συνεργάτες του περιοδικού στο δικό τους πρωτότυπο έργο (Σεφέρης, Ελύτης), όσο και ευρύτερα την εξέλιξη της ποίησης στην Ελλάδα.

Το μεταφραστικό ενδιαφέρον των ανθρώπων των *Νέων Γραμμάτων* κινήθηκε σε διπλή κατεύθυνση: Αφ' ενός στο χώρο της γαλλόφωνης και αφ' ετέρου της αγγλόφωνης ποίησης. Εξάιρεση αποτελεί μία μοναδική περίπτωση μετάφρασης γερμανικών ποιημάτων (του Stephan George από τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο)⁴. Σε ό,τι αφορά την αγγλόφωνη ποίηση, η παρουσίασή της πιστώνεται σχεδόν αποκλειστικά στον Σεφέρη ο οποίος μετέφρασε έργα του Ezra Pound, του T. S. Eliot και του κύκλου των ποιητών γύρω απ' αυτόν, προβάλλοντας τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό⁵.

1. Για το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* βλ. Σάββας Καραμπέλας, *Το περιοδικό Τα Νέα Γράμματα (1935-1940, 1944-1945)*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2009.

2. Αντρέας Καραντώνης, «Απολογισμός», *Τα Νέα Γράμματα* 1 (1936) 85. [Στο εξής: *Τα Νέα Γράμματα* = ΤΝΓ].

3. Αντρέας Καραντώνης, «Ο τρίτος χρόνος των Ν. Γραμμάτων», ΤΝΓ 1 (1937) 79.

4. Stefan George, «Ποιήματα», [Μετφρ. Π. Κανελλόπουλος], ΤΝΓ 6-7 (1937) 466-472.

5. Αν και διαφορετική περίπτωση, στην ευρύτερη ενότητα των μεταφράσεων αγγλόφωνης ποίησης στο περιοδικό εντάσσεται και η απόδοση στα ελληνικά ενός ποιήματος του Walt Whitman από τον Νίκο Προεστόπουλο που συνοδεύεται από εισαγωγικό σημείωμα του Άγγελου Σικελιανού για τον αμερικανό ποιητή. (Walt Whitman, «Το αρμένισμα προς την Ινδία», [Μετφρ. Ν. Προεστόπουλος], ΤΝΓ 9-10 (1936) 740-753. Άγγελος Σικελιανός, «Walt Whitman», ΤΝΓ 9-10 (1936) 737-739).



Η οικονομία του χώρου δεν επιτρέπει, όμως, την ανάπτυξη του θέματος της αγγλόφωνης και της γερμανικής ποίησης και αντικείμενο της παρούσης μελέτης είναι μόνον οι μεταφράσεις της γαλλόφωνης.

Στην ενότητα των γαλλικών ποιημάτων που μεταφράστηκαν στο περιοδικό, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κατηγορίες:

- α) Τις προσεγγίσεις του Αντρέα Καραντώνη στα έργα των Émile Verhaeren και Paul Claudel,
- β) Την προβολή της ποιητικής ανανέωσης που εξέφραζαν οι Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle και Henri Michaux, και
- γ) Την παρουσίαση τριών ποιητών που συνδέθηκαν, αν και με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, με το κίνημα του υπερρεαλισμού, των Comte de Lautréamont, Guillaume Apollinaire και Paul Éluard.

α) Οι προσεγγίσεις του Καραντώνη στα έργα των Émile Verhaeren και Paul Claudel

Οι Émile Verhaeren και Paul Claudel παρουσιάστηκαν στα *Νέα Γράμματα* αποκλειστικά από το διευθυντή Α. Καραντώνη.

i. Ο Verhaeren (1855-1916), Βέλγος δραματουργός, κριτικός και ποιητής, γνώρισε την καταξίωση στις αρχές του 20ου αιώνα και γρήγορα το έργο του μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Παρακολούθησε τη γέννηση του νέου βιομηχανικού κόσμου στο ξεκίνημα του 20^{ου} αιώνα, διασταυρώθηκε με τις σοσιαλιστικές ιδέες της εποχής και θεωρήθηκε πρόδρομος του φουτουρισμού⁶.

Το ποίημα του Verhaeren που διαλέγει και μεταφράζει ο Καραντώνης το 1935, είναι το “Un matin” («Ένα πρωί»)⁷. Προέρχεται από τη συλλογή *Les forces tumultueuses* (Πολυθόρυβες δυνάμεις) που εκδόθηκε το 1902 και συγκαταλέγεται στα σπουδαιότερα έργα του. Το ποίημα αυτό αποτελεί έναν ύμνο στα πάτρια εδάφη της Φλάνδρας και τα φαινόμενα της φύσης. Η μεταφραστική επιλογή του Καραντώνη δεν είναι αντιπροσωπευτική των νεοτεριστικών πτυχών του έργου του Verhaeren που είναι έκδηλες σε άλλα ποιήματα της ίδιας συλλογής, Ενδεικτικό παράδειγμα το ποίημα “Le Banquier” («Ο Τραπεζίτης») όπου περιγράφεται η ανθρώπινη εργασία στο νέο βιομηχανικό κόσμο. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Καραντώνης θα μιλήσει για το κοινωνικό περιεχόμενο του έργου του Verhaeren πολύ αργότερα, μόλις το 1982 στον πρόλογο του συγκεντρωτικού τόμου των μεταφράσεών του *Ηχώ*⁸.

ii. Ο Claudel (1868-1955), γεννημένος στη Γαλλία, παράλληλα με τη διπλωματική καριέρα που ακολούθησε καταλαμβάνοντας υψηλά κυβερνητικά αξιώματα, ανέπτυξε πλούσιο συγγραφικό έργο (ποίηση, θέατρο, δοκίμια,

6. Ο Verhaeren υπήρξε ένας από τους αγαπημένους ποιητές και εμπνευστές του Filippo Tommaso Marinetti ο οποίος τον αποκαλούσε «υμνητή των μηχανών και των πλοκαμωδών πόλεων.» (F. T. Marinetti, «Αποκηρύσσουμε τους συμβολιστές δασκάλους μας, τους τελευταίους εραστές της σελήνης» (1915), [Μετφρ. Μ. Στεφανοπούλου], *Το Δέντρο* 13 (1980) 79-86).

7. Εμίλ Βεράρεν, «Ένα πρωί», [Μετφρ. Αντρέας Καραντώνης], *TNG* 7-8 (1935) 415-416.

8. Το 1981 ο Καραντώνης χαρακτηρίζει τον Verhaeren «χειμαρρώδη και νευρωσικό υμνωδό των μεγάλων βιομηχανικών επιτεύξεων της εποχής του» και «οραματικό “επικό των μεγαλουπόλεων”». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει για τον ποιητή, «έστω και ασύνειδα, πρώτος έντυσε με εντυπωσιακά σύγχρονα χρώματα, ρεαλιστικά και φανταστικά, το δράμα της μεταμόρφωσης του αγρότη σε προλετάριο των αστικών χώρων· του δέντρου και του αλόγου σε μηχανή». (Ανδρέας Καραντώνης, «Προλογικά», *Ηχώ. Μεταφράσεις ποιημάτων*, Γνώση, Αθήνα 1982, 12).



σχολιασμοί της Βίβλου). Το 1946 εκλέχτηκε μέλος της *Académie Française*. Στο επίκεντρο της έντονης πνευματικής αναζήτησης του ποιητή βρίσκεται η θρησκευτικότητα του.

Το 1938 ο Καραντώνης μεταφράζει στα *Νέα Γράμματα* το ποίημα “Magnificat” («Μεγαλυνάρι») που αποτελεί την “Troisième Ode” («Τρίτη Ωδή») στις *Cinq Grandes Odes* (Πέντε Μεγάλες Ωδές), συλλογή που κυκλοφόρησε το 1910 και θεωρείται από τα σημαντικότερα λυρικά έργα του Claudel⁹. Το «Μεγαλυνάρι» είχε γραφτεί το 1907 κατά τη διάρκεια της παραμονής του ποιητή στην Κίνα ως προξένου στο Τιέν-Τσιν. Πριν συμπεριληφθεί στις *Πέντε Μεγάλες Ωδές* είχε δημοσιευτεί για πρώτη φορά στη *Nouvelle Revue Française* το Μάιο του 1910.

Οι τίτλοι ποιήματος και συλλογής είναι ενδεικτικοί του θρησκευτικού ύφους και περιεχομένου που καλλιεργεί ο Claudel κάνοντας για πρώτη φορά εμφανή χρήση των βιβλικών και λειτουργικών διακειμένων. Ο ποιητής απαρνιέται τον αλεξανδρινό δωδεκασύλλαβο και χρησιμοποιεί έναν ιδιότυπο ελεύθερο στίχο, βασισμένο στα βιβλικά εδάφια, που έχει χαρακτηριστεί ως «verset claudélien». Το θέμα του ποιήματος σχετίζεται με προσωπικά βιώματα και πεποιθήσεις του ποιητή· αναφέρεται στη γέννηση του πρώτου του παιδιού και στη θρησκευτική μεταστροφή του κατά τη Χριστουγεννιάτικη Λειτουργία της Παναγίας των Παρισίων στις 25 Δεκεμβρίου του 1886. Ενδεικτικοί του φανατικού καθολικισμού στον οποίο προσχώρησε ο Claudel, είναι οι ακόλουθοι στίχοι από την Ωδή: «Μη με απωλέσεις με τους Βολταίρους, και τους Ρενάν και τους Μισελέ και τους Ουγκώ κι όλους τους άλλους τους άτιμους!»¹⁰

Η πρωτοβουλία του Καραντώνη να μεταφράσει το 1938 στα *Νέα Γράμματα* το «Μεγαλυνάρι» συνιστά μία οπισθοδρόμηση. Το ίδιο έτος που λάμβανε χώρα στο Παρίσι η Διεθνής Έκθεση του Υπερρεαλισμού, ο Claudel ήταν εβδομήντα ετών. Οι ρίζες του έργου του ανάγονταν στον προηγούμενο αιώνα και στο συμβολισμό. Ο Καραντώνης ενώ αντιλαμβάνεται τον αναχρονισμό της επιλογής του, θεωρεί την παράδοση του Claudel μαζί με την καθαρή ποίηση του Valéry ως μόνες καθιερωμένες αξίες και διατηρεί πολλές επιφυλάξεις για την προοπτική της νέας ποίησης. Στο εισαγωγικό κείμενο που συνοδεύει τη μετάφρασή του, υποστηρίζει πως «αν ήθελε κανείς, ρίχνοντας τη ματιά του πέρα από την αναστατωμένη και πολυτάραχη επικράτεια του συρρεαλισμού – που επηρεάζει όμως σήμερα ποιητές και διανοουμένους σημαντικού κύρους – να σταθεί μπροστά στη μεγαλύτερη ποιητική μορφή της σύγχρονης Γαλλίας, δε θα δίσταζε να καταθέσει το στεφάνι του μπροστά στο επιβλητικό ανάστημα του Κλωντέλ, φτάνει να λησμονούσε μια στιγμή πως υπάρχει και ο Βαλερύ»¹¹. Συνεχίζοντας, δηλώνει πως το ποίημα του Claudel που φιλοξενείται στο περιοδικό, απευθύνεται στους αναγνώστες εκείνους που «τους είναι δύσκολο κιόλας να περπατήσουνε στο τρεμοσάλευτο έδαφος της νέας ποίησης...».

β) Τρεις εκφάνσεις της ποιητικής ανανέωσης: Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle, Henri Michaux

Μία ξεχωριστή ομάδα γάλλων ποιητών που παρουσιάστηκαν στα *Νέα Γράμματα*, συγκροτούσαν οι Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle, Henri Michaux. Και οι τρεις εντάσσονται στο ευρύτερο ανανεωτικό κλίμα που επικράτησε

9. Paul Claudel, «Μεγαλυνάρι», [Μετφρ. Αντρέας Καραντώνης], *TNG* 6-7 (1938) 533-548.

10. Claudel, «Μεγαλυνάρι», ό.π., 547.

11. Αντρέας Καραντώνης, «Paul Claudel», *TNG* 6-7 (1938) 526.



στη γαλλική ποίηση των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα. Μέσα από μία προσωπική διαδικασία αναζήτησης και πειραματισμού, θέλησαν να αρθρώσουν την αυθεντική ποιητική φωνή τους αρνούμενοι να δεσμευτούν από τα αυστηρά πλαίσια του υπερρεαλιστικού δόγματος.

i. Ο Joune (1887-1976) στην αρχή της δημιουργικής του πορείας συνδέθηκε με τον Romain Rolland και τους ουνανιμιστές ποιητές (*poètes unanimistes*). Μεταξύ 1921 και 1922, μέσα από μία βαθιά κρίση οδηγήθηκε να αποκηρύξει τα είκοσι περίπου έργα που είχε δώσει σε διαφορετικά είδη (ποίηση, μυθιστόρημα, θέατρο και δοκίμιο). Την απόφασή του αυτή θα εξηγήσει το 1928 στην *postface* της συλλογής του *Les Noces* με τη δήλωσή του «έβρισκα αποτυχημένο το πνεύμα όπως και την πηγή έμπνευσης των βιβλίων που είχα γράψει μέχρι τότε.» Έκτοτε, ξεκινά μία νέα περίοδος που διαμορφώνεται από την επαφή του ποιητή με τη θρησκεία και την εμπειρία της ψυχανάλυσης. Σταθμός στην προσωπική ζωή του Joune υπήρξε η διάλυση του πρώτου γάμου του μετά από τη συνάντησή του με την Blanche Reverchon, ψυχαναλύτρια και μεταφράστρια του Freud στα γαλλικά¹².

Ο Joune αποτελεί τη μοναδική περίπτωση ξένου συγγραφέα του οποίου ποιήματα έχουν μεταφραστεί και από τους τρεις βασικούς συνεργάτες των *Νέων Γραμμάτων*: τον Καραντώνη, τον Σεφέρη και τον Ελύτη. Η κοινή αυτή αποδοχή του έργου του οφείλεται στο γεγονός ότι ο μοντερνισμός του ήταν μετριοπαθής και η σχέση του με τον υπερρεαλισμό επιλεκτική. Γι' αυτόν το λόγο ακόμα και ο Καραντώνης που ήταν πολύ αρνητικά προκατειλημμένος απέναντι στον υπερρεαλισμό, και ο Σεφέρης που επίσης διατύπωνε σοβαρές ενστάσεις, θεώρησαν το παράδειγμά του ενδιαφέρον και θέλησαν να το παρουσιάσουν στην Ελλάδα. Ο Ελύτης που, αντιθέτως, ήταν πολύ πιο ανοιχτός στον υπερρεαλισμό, συνοδεύει τις μεταφράσεις του με εκτενή μελέτη για τον Joune όπου επισημαίνει τη διαφορετικότητα και την πρωτοτυπία του έργου του γράφοντας: «Δρώντας την εποχή του Υπερρεαλισμού εντελώς έξω από τα πλαίσιά του μπόρεσε να αντλήσει διδάγματα κι' απ' αυτόν, αλλά και να ξετυλίξει το λυρισμό του σε μια περιοχή εντελώς ιδιαίτερη, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση της πολυπρόσωπης όψης του σύγχρονου ποιητικού λόγου»¹³.

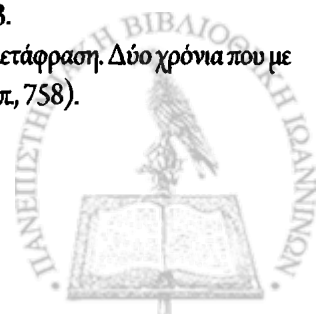
Ο Ελύτης πραγματοποιεί την πληρέστερη παρουσίαση του Joune στο περιοδικό καθώς ανθολογεί ποιήματά του από τρεις διαφορετικές συλλογές¹⁴. Μάλιστα, σύμφωνα με την πληροφορία που δίνει στο εισαγωγικό κείμενό του το 1938, ο Joune του είχε στείλει τα βιβλία του αρκετό καιρό νωρίτερα επιτρέποντας τη μετάφρασή τους¹⁵. Τελικά, ο Ελύτης συνέθεσε για το περιοδικό μία ενότητα εικοσιοκτώ ποιημάτων με ενιαία λατινική αρίθμηση. Από τη συλλογή *Les Noces* του 1931 επιλέγει τα εξής δεκαπέντε ποιήματα: “Noble hautaine mélancolie, hauteur sourire et liberté ...” (I), “Retour de ciel” (II), “Traverse d'un cri mon cerveau, hirondelle aux quatre ...” (III), “La couleur du monde est chose miraculeuse” (IV), “Je dis: cherche l'accord d'une montagne sans chemins ...” (V), “L'esprit jeune” (VI), “Glorieux âge” (VII),

12. Η Blanche Reverchon μετέφρασε το βιβλίο *Trois essais sur la théorie sexuelle* του Freud που εκδόθηκε από τον οίκο Gallimard το 1923, και έγινε δεκτή από την *Société Psychanalytique de Paris* το 1928.

13. Οδυσσέας Ελύτης, “Pierre Jean Joune”, *TNF* 10-12 (1938) 758.

14. Pierre Jean Joune, «Ποιήματα», [Μετφρ. Οδυσσέας Ελύτης], *TNF* 10-12 (1938) 761-773.

15. «Πάνε δυό χρόνια τώρα που ο ποιητής μου έστειλε τα βιβλία του και την συγκατάθεσή του για μετάφραση. Δύο χρόνια που με είδανε να παρατώ και να ξαναπιάνω το σχεδόν ακατόρθωτο αυτό έργο», (“Pierre Jean Joune” Ελύτης, ό. π., 758).



“Glorieux âge” (VIII), “La mélancolie d’une belle journée” (IX), “Ayant renoncé aux yeux, nuit plus qu’obscur...” (X), “Le ciel dans la terre” (XI), “L’engendrement” (XII), “Draperies” (XIII), “Ancien” (XIV), “Vrai corps” (XV). Από τη συλλογή *Sueur de Sang* του 1935 προέρχονται τα ακόλουθα έξι: “Le cerf altéré meurt aux cris des rochers...” (XVI), “Combat des yeux” (XVII), “De Deo” (XVIII), “Au jour les grands lambeaux de la gaieté du jour...” (XIX), “Un rocher” (XX), “La femme noire” (XXI). Τέλος, στη συλλογή *Matière céleste* του 1937 ανήκουν τα υπόλοιπα οχτώ: “Hélène” (XXII), “Nada” (XXIII), “Pays d’Hélène” (XXIV), “Etrange! ô je suis encore une vraie fois...” (XXV), “Hélène dit” (XXVI), “21 mars” (XXVII), “Les adieux d’Orphée” (XXVIII).

Συντριπτικά λιγότερα είναι τα ποιήματα του Jouve που παρουσιάζουν οι Καραντώνης και Σεφέρης. Πρώτος ο Καραντώνης μεταφράζει το ποίημα “*Songe*” ως «Όνειρο» το Μάρτιο του 1937¹⁶.

Το ποίημα βρισκόταν στη συλλογή του Jouve *Les Noces* (1931). Αξίζει να σημειωθεί ότι πενήντα χρόνια μετά την πρώτη απόδοσή του στα *Νέα Γράμματα*, ο Καραντώνης περιλαμβάνει το συγκεκριμένο ποίημα στον τόμο με τις μεταφράσεις του *Ηχώ*, προβαίνοντας, όμως, σε αρκετές διορθώσεις¹⁷. Εξάλλου, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία Σεφέρη – Καραντώνη, ήδη από το 1937 ο Σεφέρης διατύπωσε συγκεκριμένες ενστάσεις για τη μετάφραση του Καραντώνη στο περιοδικό¹⁸. Πολλά χρόνια αργότερα ο Σεφέρης στις *Αντιγραφές* του θα αποδώσει το ίδιο ποίημα στα ελληνικά με τον ορθότερο τίτλο: «Στοχάσου»¹⁹.

Στα *Νέα Γράμματα* ο Σεφέρης μεταφράζει τέσσερα ποιήματα του Jouve από την ενότητα «*Les quatre cavaliers*» που ανήκει στη συλλογή *Kyrie* του 1938²⁰. Το ποίημα “*Lorsque*” («Όταν», κατά τη μετάφραση του Σεφέρη) και τα “*Cheval blanc*” («Άσπρο άλογο»), “*Cheval roux*” («Άλογο πυρρό»), “*Cheval noir*” («Μαύρο άλογο») και “*Cheval jaune*” («Κίτρινο άλογο»). Αξίζει να σημειωθεί ότι στη μεταγενέστερη συγκεντρωτική έκδοση των *Αντιγραφών* ο Σεφέρης προβαίνει σε ορισμένες αλλαγές στις μεταφράσεις των παραπάνω ποιημάτων. Συγκεκριμένα, αποσύρει κάποιους τύπους που η λαϊκή τους χροιά δεν ταίριαζε με το ύφος του πρωτότυπου. Ενδεικτικά είναι τα παραδείγματα των λέξεων *σφαγμένο* και *λευτεριά* που αντικαταστάθηκαν από τις αντίστοιχες: *θυσιασμένο* και *ελευθερία*²¹. Πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι αρχικές γλωσσικές επιλογές του Σεφέρη ήταν απόλυτα εναρμονισμένες με τον κανόνα του δημοτικισμού που υποστήριζαν με θέρμη τα προπολεμικά *Νέα Γράμματα*.

ii. Αρκετές ομοιότητες με τον Jouve παρουσιάζει και η περίπτωση του *Supervielle* (1884-1960) που παρου-

16. Pierre Jean Jouve, «Όνειρο», [Μετφρ. Αντρέας Καραντώνης], *TNF* 3 (1937) 219-223.

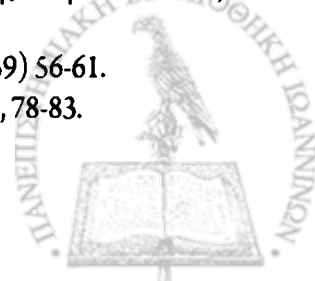
17. Καραντώνης, *Ηχώ*, ό. π., 129-134.

18. Σε ένα γράμμα του στις 14/4/1937, αμέσως μετά, δηλαδή, από την παρουσίαση του ποιήματος στα *Νέα Γράμματα*, ο Σεφέρης ελέγχει τον Καραντώνη στα εξής σημεία: «Πρόσεξε γιατί στη μετάφρασή σου του Jouve, είδα πως πήδηξες δυό στίχους (Hélas il est mort-Hélas il n’a jamais été). Η μετάφραση κρατάει το ρυθμό του πρωτότυπου, και ξέρω πόσο είναι δύσκολο να γίνει ελληνικά αυτό το ποίημα. Έχει όμως μερικά λάθη. Κρίμα που δε μου την έδειξες, χειρόγραφο.» (Γιώργος Σεφέρης & Αντρέας Καραντώνης, *Αλληλογραφία 1931-1960*, [Φιλολογική επιμ. Φώτης Δημητρακόπουλος], Καστανιώτης, Αθήνα 1998, 144).

19. Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, Ίκαρος, Αθήνα 1978, 71-77.

20. Pierre Jean Jouve, «Οι τέσσερις καβαλάρηδες», [Μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNF* 1-3 (1939) 56-61.

21. Πέτρος Ιωάννης Ζουβ, «Οι τέσσερις καβαλάρηδες», σε Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, ό. π., 78-83.



σιάστηκε στο περιοδικό αποκλειστικά από τον Καραντώνη: Γεννημένος στο Μοντεβίδεο, μοίρασε τη ζωή του μεταξύ Ουρουγουάης και Γαλλίας. Κατά κύριο λόγο έγραψε ποίηση, αλλά και κάποια διηγήματα και μυθιστορήματα. Το κοινό σημείο του με τον Jouve, που διευκόλυνε την προσέγγισή του από τον Καραντώνη, ήταν οι αποστάσεις που κράτησε από τον υπερρεαλισμό. Ο Supervielle, που δέχτηκε επιδράσεις από τους Baudelaire, Rimbaud και Apollinaire, αρνιόταν τη σημασία που απέδιδαν οι υπερρεαλιστές στη λειτουργία του υποσυνειδήτου και απέρριπτε τη μέθοδο της αυτόματης γραφής. Η κατάθεση του ίδιου στο δοκίμιό του *En songeant à un art poétique*, ότι θέλησε να παίξει το ρόλο ενός «συμφιλιωτή και μάλιστα ενός συμφιλιωτή των παλιών και μοντέρνων ποιημάτων», είναι ενδεικτική για το είδος της ποίησης που καλλιέργησε. Εξηγεί δε απόλυτα τη θετική πρόσληψη του έργου του από τον Καραντώνη που ως διευθυντής των *Νέων Γραμμάτων* θέλησε να εφαρμόσει ανάλογη πολιτική.

Το Φεβρουάριο του 1937 ο Καραντώνης μεταφράζει τέσσερα ποιήματα του Supervielle που το καθένα τους ανήκε σε διαφορετική συλλογή, χωρίς, όμως, να αναφέρει τις πηγές τους²². Το πρώτο ποίημα είχε τον τίτλο «Μέσα στο χώρο και μέσα στον καιρό» (“*Dans l’espace et dans le temps*”) και πρέπει να σημειωθεί ότι προερχόταν από τη συλλογή *Débarcadères* (1922). Το δεύτερο, με τον τίτλο «Ο καημός της γης» (“*Le regret de la terre*”), ανήκε στη συλλογή *Les Amis inconnus* (1934). Το τρίτο, οι «400 Ατμόσφαιρες» (“*400 Atmosphères*”), ήταν από τη συλλογή *Gravitations* (1925). Και το τελευταίο, «Ν’ αδράχνεις» (“*Saisir*”), από τη συλλογή *Le Forçat innocent* (1930). Η έλλειψη πληροφόρησης του αναγνώστη για τις τέσσερις διαφορετικές συλλογές όπου εντάσσονταν τα ισάριθμα ποιήματα, αλλά και το γεγονός ότι στο τελευταίο από αυτά (“*Saisir*” / «Ν’ αδράχνεις») έχουν αποδοθεί μόνον οι έξι πρώτοι από τους συνολικά εκατόν έξι στίχους του ποιήματος, δημιουργεί ερωτηματικά για το βαθμό της γνωριμίας του έλληνα μεταφραστή με το έργο του ποιητή.

Εξαιρετικά ενδιαφέροντα είναι τα στοιχεία που προκύπτουν από το Αρχείο Γ. Κ. Κατσιμπαλή: Ανέκδοτη επιστολή του Καραντώνη προς τον Κατσιμπαλή, της 6^{ης} Φεβρουαρίου του 1937, είναι αποκαλυπτική για την πηγή της προέλευσης των ποιημάτων του Supervielle που μεταφράστηκαν στο περιοδικό. Όπως αποδεικνύεται από το παρακάτω απόσπασμα, ο Καραντώνης άντλησε τα ποιήματα του Supervielle από μία ανθολογία γαλλικής ποίησης. Ξεχώρισε τον συγκεκριμένο ποιητή από όλους τους υπόλοιπους που συμπεριλαμβάνονταν στον τόμο (ήταν ο Éluard και ο κύκλος ποιητών γύρω από αυτόν), και ενδιαφέρθηκε να αποκτήσει μέσω του Κατσιμπαλή κάποιο αυτοτελές βιβλίο του: «[...] 2 σελίδες μεταφράσεις δικές μου που έκαμα σύμφωνα με την ιδέα να μεταφράσω ποιήματα του Supervielle από την ανθολογία, γιατί αυτός μου άρεσε πιο πολύ από τους άλλους συντρόφους του Éluard. Έτσι θα μπορώ κάποτε να τον μεταφράσω αλλά δεν έχω αρκετά κείμενα. Αυτά της ανθολογίας είναι λειψά και φαίνεται πως δεν είναι από τα καλύτερά τους. Αν σας είναι εύκολο στείλτε μου κανένα βιβλίο του Supervielle που μ’ αρέσει πολύ».

Συνεχίζοντας την παρουσίαση του έργου του Supervielle στα *Νέα Γράμματα*, το Δεκέμβριο του ίδιου έτους ο Καραντώνης μεταφράζει άλλα δέκα ποιήματά του, και πάλι χωρίς καμία ένδειξη για τις συλλογές στις οποίες ανήκαν²³. Αποκαθιστώντας την παράλειψη αυτή, σημειώνω ότι τα ποιήματα «Ο Κατάδικος» (“*Le Forçat*”),

22. Jules Supervielle, «Μέσα στο χώρο και μέσα στον καιρό», [Μετφρ. Αντρέας Καραντώνης], *TNG* 2 (1937) 109-111.



«Οπτασία» (“Apparition”), «Ο Επιζών» (“Le Survivant”), «47 boulevard Lannes», «Το Σύννεφο» (“Le Nuage”), «Παρατηρητήριο» (“Observatoire”), «Προβολή» (“Projection”), «Χτες και Σήμερα» (“Hier et aujourd’hui”), «Φωτιά!» (“Au Feu!”), «Γη» (“Terre”) προέρχονταν από τις συλλογές *Le Forçat innocent* (1930) και *Gravitations* (1925).

Ο Καραντώνης ολοκληρώνει την παρουσίαση του Supervielle στη δεύτερη περίοδο της έκδοσης των *Νέων Γραμμάτων*, το Γενάρη του 1944. Μεταφράζει το ποίημα “Tristesse de Dieu” ως «Η θλίψη του Θεού», χωρίς και αυτή τη φορά να αναφέρει τη συλλογή στην οποία ανήκει²⁴. (Ο τίτλος της ήταν *La Fable du monde* και είχε εκδοθεί το 1938).

Σε ό,τι αφορά την αισθητική μορφή τους, ανάμεσα στα ποιήματα του Supervielle που παρουσιάζονται στο περιοδικό, δε λείπουν κάποια που ακολουθούσαν μία πιο παραδοσιακή έμμετρη μορφή. Παράδειγμα αποτελεί το “Observatoire”. Τα περισσότερα, όμως, είναι γραμμένα σε έναν ελεύθερο και μακροσκελή στίχο που παραπέμπει σε πεζό λόγο, αλλά ταυτόχρονα διατηρεί έναν ιδιαίτερο ρυθμό. Η στιχουργική αυτή είχε εισαχθεί για πρώτη φορά από τον Claudel στο ποίημά του «Μεγαλυνάρι» που, όπως προαναφέρθηκε, μεταφράστηκε από τον Καραντώνη στα *Νέα Γράμματα*. Οι συγκεκριμένες επιλογές μπορούν να θεωρηθούν δηλωτικές του ενδιαφέροντος του διευθυντή του περιοδικού για την ανανέωση των εκφραστικών μέσων της ποίησης και την απελευθέρωση του στίχου. Όσον αφορά το θεματικό περιεχόμενο των ποιημάτων του Supervielle που δημοσιεύτηκαν στα *Νέα Γράμματα*, κυριαρχεί το πνευματικό όραμά του ποιητή να διεισδύσει στον εξωτερικό κόσμο (“Saisir”), να φτάσει σε βάθη υπόγεια και υποθαλάσσια και να ερευνήσει διαπλανητικούς χώρους («Μέσα στο χώρο και μέσα στον καιρό», “400 Atmosphères”). Στο πλέγμα ανταλλαγών και αντιστοιχιών που υφαίνει η φαντασία του ποιητή, η παρισινή κατοικία του προβάλλεται στο μέσον του ουρανού (“47 boulevard Lannes”). Ο Supervielle δημιουργεί ένα χωρόχρονο όπου όλα επικοινωνούν, το παρελθόν με το παρόν, οι νεκροί με τους ζωντανούς. Αυτό ακριβώς είναι το στοιχείο που εμπνέει τον Καραντώνη, όπως ο ίδιος δηλώνει στο εισαγωγικό σημείωμα με τίτλο «Οι νεκροί του Supervielle» που συνοδεύει το δεύτερο κύκλο των μεταφράσεών του στο περιοδικό το 1937²⁵.

iii. Στην ίδια κατηγορία με τον Jouve και τον Supervielle πρέπει να ενταχθεί ένας ακόμη ποιητής που παρουσιάστηκε στα *Νέα Γράμματα*, ο Henri Michaux (1899-1984). Γεννημένος στο Βέλγιο, ανάμεσα στα πολλά ταξίδια του ανά τον κόσμο έζησε περισσότερο στο Παρίσι και το 1955 απέκτησε την γαλλική ιθαγένεια. Η συγγενεία του με τους Jouve και Supervielle έγκειται στο γεγονός ότι ενώ ως ποιητής, αλλά και ως ζωγράφος ο ίδιος, συμμετείχε στην ουσιαστική ανανέωση της γαλλικής τέχνης και δέχτηκε τη σημαντική επίδραση των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, ωστόσο και αυτός απέρριπτε τον υπερρεαλισμό ως δόγμα και ο μοντερνισμός στο έργο του παρέμεινε ‘ανεξάρτητος’. Τα στοιχεία αυτά ακριβώς της λογοτεχνικής του ταυτότητας ανταποκρίνονταν στις προσδοκίες του Σεφέρη για τον σύγχρονο ποιητή και εξηγούν την επιλογή του να παρουσιάσει δείγματα του έργου του Michaux στο περιοδικό. Το Νοέμβριο του 1937 ο Σεφέρης αποδίδει στα ελληνικά το

23. Jules Supervielle, «Ποιήματα», [Μετφ. Αντρέας Καραντώνης], *TNG* 12 (1937) 743-759.

24. Jules Supervielle, «Η θλίψη του Θεού», [Μετφ. Αντρέας Καραντώνης], *TNG* 1 (1944) 38-39.

25. Αντρέας Καραντώνης, «Οι νεκροί του Supervielle», *TNG* 12 (1937) 739-742.



ποίημα «Je vous écris d'un pays lointain» («Σας γράφω από έναν τόπο μακρινό»)²⁶. Ο χρόνος δημοσίευσης της μετάφρασης του Σεφέρη τεκμηριώνει και την πηγή από όπου άντλησε το γαλλικό πρωτότυπο. Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε την άνοιξη του 1937 στο περιοδικό *Mesures* (n° 2, 15 avril 1937, p. 7-12) και ενάμισι χρόνο αργότερα συμπεριλήφθηκε στην έκδοση της συλλογής *Plume précédé de Lointain intérieur* (novembre 1938, Gallimard). Ακριβώς επειδή ο Σεφέρης μετέφρασε το ποίημα από την πρώτη δημοσίευσή του στο περιοδικό *Mesures*, στα *Νέα Γράμματα* παρουσιάζεται η αρχική μορφή του με έντεκα μέρη και λείπει το δωδέκατο που προστέθηκε αργότερα με την κυκλοφορία του βιβλίου.

Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι στον πίνακα περιεχομένων των *Νέων Γραμμάτων* το «Σας γράφω από έναν τόπο μακρινό» κακώς δεν εντάσσεται στα ποιήματα και συγκαταλέγεται στα πεζογραφήματα. Το κείμενο αποτελεί σαφώς ποίηση, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι είναι γραμμένο σε πεζό.

Στην καλλιτεχνική πρόθεση του Michaux βρίσκεται ο πειραματισμός πάνω στις λογοτεχνικές φόρμες. Παράλληλα, με την αφαιρετική σκηνοθεσία και τα αλληγορικά σύμβολα θέλει να αμφισβητήσει τη ρεαλιστική αληθοφάνεια. Την ίδια στιγμή αρνείται την πραγματικότητα και υπονομεύει την υποκειμενικότητα, καθώς δανείζεται μια γυναικεία φωνή που προέρχεται από έναν απροσδιόριστο και υπερβατικό κόσμο.

γ) Ένας πρόδρομος, ένας δάσκαλος και ένας εκφραστής του υπερρεαλισμού: Comte de Lautréamont, Guillaume Apollinaire και Paul Éluard

Σε μία δεύτερη ομάδα Γάλλων ποιητών που παρουσιάστηκε στο περιοδικό μέσα από τις μεταφραστικές εργασίες της ίδιας πάλι τριάδας, Ελύτη, Καραντώνη, Σεφέρη, πρέπει να ενταχθούν οι Comte de Lautréamont, Guillaume Apollinaire και Paul Éluard.

i. Ο Isidore Ducasse (Μοντεβίδεο 1846 – Παρίσι 1870) δανείστηκε το φιλολογικό ψευδώνυμό του *Comte de Lautréamont* (Κόμης Λωτρεαμόν) από τον ήρωα του ομώνυμου μυθιστορήματος του Eugène Sue. Η ζωή του ήταν σύντομη και περιθωριακή και η αναγνώριση του έργου του υπήρξε περιπετειώδης και αναδρομική. Το 1869 ο εκδότης του Albert Lacroix διέκοψε την κυκλοφορία του βιβλίου του *Chants de Maldoror* φοβούμενος τις αντιδράσεις που θα προκαλούσε. Το 1870, λίγους μήνες πριν το θάνατό του, ο Lautréamont υπογράφει το τελευταίο του έργο *Poésies*. Η ποίησή του άσκησε, μετά θάνατον, μεγάλη επίδραση στη λογοτεχνία του 20ου αιώνα. Για πρώτη φορά αναδειχτηκε από τον κύκλο του βελγικού περιοδικού *La Jeune Belgique* με σειρά δημοσιεύσεων και άρθρων. Έκτοτε αποτέλεσε το αντικείμενο μελετών και συζητήσεων στη Γαλλία των αρχών του 1900, στις οποίες πρωτοστάτησαν οι Léon Bloy, Léon Genonceaux και Remy de Gourmont. Στη συνέχεια, τη σκυτάλη θα πάρουν ο Breton με τους υπερρεαλιστές οι οποίοι με μεγάλο ενδιαφέρον και ενθουσιασμό θα στραφούν στο έργο του Lautréamont, θα το επανεκδώσουν και θα αναγνωρίσουν στο πρόσωπο του ποιητή τον πρόδρομο του κινήματός τους. Η επιρροή των *Chants de Maldoror* υπήρξε πλατιά επηρεάζοντας αποφασιστικά όλα τα πρωτοποριακά λογοτεχνικά κινήματα του 20ού αιώνα.

Στα *Νέα Γράμματα*, τον ποιητή και το έργο του παρουσιάζει το 1939 ο Ελύτης με ένα εμπνευσμένο κριτικό

26. Henri Michaux, «Σας γράφω από έναν τόπο μακρινό», [Μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNF* 11 (1937) 647-650.



δοκίμιο, ένα πλήρες βιβλιογραφικό σημείωμα και τη μετάφραση επιλεγμένων αποσπασμάτων από τα *Chants de Maldoror*. Υπό το γενικό τίτλο «Από τα τραγούδια του Μαλντορόρ» ο Ελύτης μεταφράζει τρεις από τις συνολικά εξήντα στροφές του έργου (*strophes*) που αντιστοιχούν σε δύο από τα έξι τραγούδια του (*chants*). Συγκεκριμένα, τις στροφές 8 και 9 από το «Πρώτο» και τη στροφή 8 από το «Τέταρτο Τραγούδι»²⁷.

Τα *Chants de Maldoror* ήταν ένα έργο σπαρακτικό και ειρωνικό μαζί. Ο κόμης του Μαλντορόρ που είναι ταυτόχρονα αφηγητής και πρωταγωνιστής, περιγράφει με τρόμο όλη την κλίμακα της ωμότητας και της βίας στην ανθρωπότητα. Διακόποντας συχνά το δράμα με το μαύρο χιούμορ του προκαλεί τον αναγνώστη που αμφιταλαντεύεται από το κήρυγμα του ποιητή μέχρι το σαρκασμό του. Η ανατρεπτική διάθεση του Lautréamont εκδηλώνεται και στο επίπεδο της μορφής του κειμένου του ιδιαίτερα με την τολμηρή χρήση της μεταφοράς.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και ο Ελύτης αναγνωρίζει τον καθοριστικό ρόλο της γραφής του Lautréamont στη γέννηση της μοντέρνας ποίησης, ο ίδιος δε νιώθει οικεία τη ζοφερή πραγματικότητα που περιγράφουν τα «Τραγούδια του Μαλντορόρ». Το γεγονός αυτό ομολογεί στο δοκίμιο που συνοδεύει τις μεταφράσεις του στο περιοδικό, όταν λέει πως «με τρομάζει ακόμη αυτός ο έφηβος» και πως «όχι! δε βαστώ να ζήσω ακόμα μια φορά μία τέτοια εμπειρία του κακού»²⁸. Σύμφωνα με την κατάθεσή του αυτή μπορεί να ερμηνευθεί η επιλογή του να ξεχωρίσει μέσα από τα *Chants de Maldoror* τα πιο λυρικά κομμάτια και αυτά να μεταφράσει στα *Νέα Γράμματα*. Ακόμη, ο Ελύτης κρατά απόσταση και από το ρητορισμό του Lautréamont και προσπαθεί να τον αμβλύνει αποδίδοντας πολλές από τις λόγιες εκφράσεις του πρωτότυπου σε έντονη δημοτική²⁹. Πρέπει να σημειωθεί ότι η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Έλληνας μεταφραστής, βρίσκεται μέσα στο πλαίσιο του κανόνα του ποιητικού δημοτικισμού που υποστήριζαν τα *Νέα Γράμματα*. Τέλος, οι αντιρρήσεις του Ελύτη για το «ηθελμένο ρητορικό ύφος» του Lautréamont διατηρούνται και στη συγκεντρωτική έκδοση των μεταφράσεών του το 1976, όπως φαίνεται από την ακόμη πιο ελεύθερη απόδοση του γαλλικού κειμένου³⁰.

ii. Μετά τον Lautréamont που υπήρξε πρόδρομος των υπερρεαλιστών, ο Guillaume Apollinaire ήταν ένας από τους πρώτους δασκάλους τους. Το πραγματικό του όνομα ήταν Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky (1880-1918) και είχε πολωνοϊταλική καταγωγή. Τη γαλλική υπηκοότητα απέκτησε το 1914, αφού πολέμησε ως εθελοντής του γαλλικού στρατού στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο. Στη σύντομη ζωή του συνδέθηκε με τους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους του Παρισιού, αναδείχθηκε ως τακτικός συνεργάτης και εκδότης των σημαντικότερων λογοτεχνικών και εικαστικών περιοδικών της εποχής και εξελίχθηκε σε θεωρητικό υποστηρικτή του κυβισμού και εν γένει των πρωτοποριακών κινημάτων. Λίγο πριν πεθάνει, το 1917 διακήρυξε το «Νέο Πνεύμα»

27. Comte de Lautréamont, «Από "Τα τραγούδια του Μαλντορόρ"», [Μετφρ. Οδυσσέας Ελύτης], *TNG* 7-12 (1939) 271-283.

28. Οδυσσέας Ελύτης, «Lautréamont», *TNG* 7-12 (1939) 264, 269.

29. Τη συγκεκριμένη αδυναμία της μετάφρασης του Ελύτη έχει επισημάνει ο Ν. Βαγενάς: «Στις μεταφράσεις από τον Μαλντορόρ χάνεται ένα από τα στοιχεία της έκφρασης του Λωτρεαμόν, που αποτελεί και ένα από τα θαύματα του βιβλίου του: μεταφέροντας πολλές από τις λόγιες εκφράσεις του πρωτότυπου με μιαν έντονη δημοτική ο Ελύτης αμβλύνει τον ρητορισμό του, που ο Λωτρεαμόν τον χρησιμοποιεί ηθελμένα.» (Νάσος Βαγενάς, «Προϋποθέσεις της "δεύτερης γραφής"», *Ποίηση και μετάφραση*, Στιγμή, Αθήνα 2004, 44. Αναδημοσίευση από *Η Καθημερινή*, 19 Μαΐου 1977).

30. Comte de Lautréamont, «Μαλντορόρ», σέ Οδυσσέας Ελύτης, *Δεύτερη γραφή*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, 28-66.



(*L'esprit nouveau*) εκφράζοντας την επιθυμία του όλες οι αντίρροπες τάσεις της εποχής να ενωθούν σε μία ενιαία κινητήρια δύναμη. Αμέσως μετά το θάνατό του οι υπερρεαλιστές τον αναγνώρισαν και επίσημα ως δάσκαλό τους και υιοθέτησαν προς τιμήν του τον όρο *surréalisme* που αποτελούσε δική του επινόηση³¹.

Στα *Νέα Γράμματα* φιλοξενήθηκε μόνο μία μετάφραση ποιήματος του Apollinaire. Το Μάιο του 1937 ο Καραντώνης αποδίδει στα ελληνικά το περιφημο ποίημα "Zone" («Ζώνη»)³². Το ποίημα αυτό είχε γραφτεί από το καλοκαίρι έως το φθινόπωρο του 1912 και πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Les Soirées de Paris* (n° 11, décembre 1912), του οποίου συνιδρυτής ήταν ο ίδιος ο Apollinaire. Η έκδοση του εντύπου διήρκεσε από το 1912 μέχρι το 1914 και καθιερώθηκε ως το σημαντικότερο βήμα της πρωτοπορίας της εποχής. Μετά την πρώτη δημοσίευσή του, το ποίημα παρουσιάστηκε στο περιοδικό *Der Sturm* (n° 154-155, April 1913), ενώ προσετέθη την τελευταία στιγμή στη συλλογή *Alcools. Poèmes 1898-1913* που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά τον Απρίλιο του 1913 από τον οίκο *Mercur de France* και έκτοτε γνώρισε πολυάριθμες επανεκδόσεις.

Η συλλογή *Alcools* σηματοδοτούσε τόσο για το ποιητικό έργο του Apollinaire όσο και για την ευρωπαϊκή ποίηση τη μετάβαση από την παράδοση στη νεωτερικότητα. Η συλλογή περιέχει ποιήματα που γράφτηκαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και που η μορφή τους άλλοτε είναι παραδοσιακή και άλλοτε απελευθερωμένη. Η τοποθέτηση από τον Apollinaire στην αρχή του τόμου του ποιήματος "Zone", που ήταν και το πιο πρόσφατο της συλλογής, σήμαινε τη ρήξη με το παρελθόν. Ενδεικτικός είναι ο πρώτος κιάλας στίχος του ποιήματος: "A la fin tu es las de ce monde ancien" («Στο τέλος ο αρχαίος τούτος κόσμος σε κούρασε»). Η αναζήτηση του καινούργιου κόσμου στο ποίημα του Apollinaire εκδηλώνεται άμεσα στα θέματά του που αναφέρονται στην αστική ζωή και περιγράφουν την ένταση και τη γοητεία της. Αντίστοιχα, και στο επίπεδο της μορφής ο ποιητής προσχωρεί σε νέες αισθητικές προτάσεις και εκφραστικές λύσεις. Στο "Zone" η παραδοσιακή στιχουργική καταλύεται, η χρήση της ομοιοκαταληξίας είναι ακανόνιστη, τα σημεία στίξης καταργούνται και οι ποιητικοί νεολογισμοί κυριαρχούν.

Η μεταφραστική επιλογή του Καραντώνη συμβαδίζει με τα περισσότερα πρωτότυπα ποιήματα των νεότερων ελλήνων συγγραφέων που φιλοξενούνταν στα *Νέα Γράμματα*. Το 1937 που το ποίημα του Apollinaire παρουσιάζεται στο περιοδικό, τα νεωτεριστικά στοιχεία του ανταποκρίνονταν ουσιαστικά στις αισθητικές αναζητήσεις και εκφραστικές ανάγκες της σύγχρονης ελληνικής ποίησης. Η σχέση μαθητείας ποιητών όπως ο Ελύτης, ο Δρίβας, ο Σαραντάρης, σε γάλλους δασκάλους σαν τον Apollinaire ήταν γόνιμη και στο ευρύτερο πλαίσιο της μπορεί να ενταχθεί η συγκεκριμένη μεταφραστική πρόταση του Καραντώνη³³.

31. «Προς τιμή του Guillaume Apollinaire που μόλις είχε πεθάνει και που, επανειλημμένα, μας φαινόταν ότι είχε υπακούσει σε μια γοητεία αυτού του είδους, χωρίς πάντως να έχει θυσιάσει σ' αυτήν μέτρια μέσα λογοτεχνικά, ο Soupault κι εγώ ορίσαμε με το όνομα του ΣΟΥΠΡΕΑΛΙΣΜΟΥ το νέο τρόπο καθαρής έκφρασης που είχαμε στη διάθεσή μας ...» (Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, [Μετφρ. Ελένη Μοσχονά], Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα 1983, 27-28).

32. Guillaume Apollinaire, «Ζώνη», [Μετφρ. Αντρέας Καραντώνης], *ΤΝΓ 5* (1937) 390-395.

33. Ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης παρατηρεί ότι «η πρόσληψη του υπερρεαλιστικού κινήματος έξω από τη Γαλλία είχε ως αποτέλεσμα την εκ των υστέρων ενσωμάτωση ποιητών όπως ο Reverdy ή ο Lautréamont (εκτός του Apollinaire βέβαια) που συνέβαλαν, όπως είναι γνωστό, στη διαμόρφωση της υπερρεαλιστικής ποιητικής γλώσσας» και επισημαίνει ότι «αυτό είναι το πλαίσιο μέσα



Πρέπει να σημειωθεί, τέλος, ότι κατά την απόδοση του “Zone” στα ελληνικά σε ορισμένα σημεία δεν ακολουθείται πιστά ο χωρισμός των στροφών του γαλλικού πρωτότυπου, ενώ μάλιστα έχουν παραλειφθεί και δύο στίχοι που περιείχαν δύσκολα τοπωνύμια. Όμως, στο συγκεντρωτικό τόμο *Ηχώ*, το 1982, ο Καραντώνης καταθέτει μία νέα, αναθεωρημένη εκδοχή της μετάφρασης του ποιήματος³⁴.

iii. Μετά τον Lautréamont που ήταν πρόδρομος των υπερρεαλιστών και τον Apollinaire που αναγνωρίστηκε ως δάσκαλός τους, ο Paul Éluard (φιλολογικό ψευδώνυμο του Paul Eugène Grindel, 1895-1952) υπήρξε ένας από τους ποιητές που με το λογοτεχνικό έργο και την υπόλοιπη δράση τους θεμελίωσαν τον υπερρεαλισμό στη Γαλλία. Ο Éluard αρχικά συμμετείχε στην ομάδα των ντανταϊστών του Παρισιού και στη συνέχεια ήταν εκ των ιδρυτικών μελών και πρωτεργατών του υπερρεαλιστικού κινήματος μέχρι το 1938, οπότε διαχώρισε τη θέση του ερχόμενος σε ρήξη με τον André Breton. Κατά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο αναδείχθηκε επίσημος ποιητής της αριστεράς στη Γαλλία και το 1942 επανήλθε οριστικά στο κομμουνιστικό κόμμα, από το οποίο είχε διαγραφεί με τους άλλους υπερρεαλιστές το 1933.

Η παρουσίαση του Éluard στα *Νέα Γράμματα* γίνεται σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα από τον Ελύτη που αποδίδει στα ελληνικά δεκατέσσερα ποιήματά του σε δύο τεύχη του 1936 και άλλα δύο το 1945. Ενδιάμεσα, το 1938 και ο Σεφέρης μεταφράζει ένα ποίημά του.

Η πρώτη σειρά μεταφράσεων του Ελύτη στο περιοδικό αφορά την υπερρεαλιστική περίοδο του Éluard και η δεύτερη τη μαρξιστική³⁵. Ξεκινώντας από το τρίτο τεύχος του 1936, ο Ελύτης ανθολογεί ποιήματα από διαφορετικές συλλογές του Éluard που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από το 1926 έως το 1933, και τα συνθέτει σε ένα δικής του έμπνευσης σύνολο παραλείποντας όλους τους τίτλους τους και εισάγοντας αντ’ αυτών ενιαία λατινική αρίθμηση³⁶. Τέσσερις δεκαετίες αργότερα, στη *Δεύτερη γραφή* ο μεταφραστής θα αποκαταστήσει τους τίτλους· στα *Νέα Γράμματα*, όμως, παρέπεμπε μόνο στις συλλογές όπου ανήκε το κάθε ποίημα³⁷. Τα ποιήματα VI, VII, VIII, IX, X και XI προέρχονται από τη συλλογή *Πρωτεύουσα της θλίψης* (*Capitale de la douleur*, 1926). Για την ιστορική ακρίβεια, πρέπει να προστεθεί η πληροφορία ότι το ποίημα VII, που είχε τον τίτλο “Baigneuse du clair au sombre”, είχε δημοσιευτεί για πρώτη φορά στο περιοδικό *Littérature* ήδη από τον Οκτώβριο του 1916 (n° 8, p. 19), όπως και ότι το ποίημα X, με τίτλο “Grandes

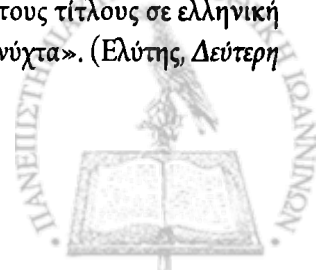
στο οποίο θα κινηθεί και η διαδικασία πρόσληψης του Apollinaire από τους Έλληνες νεοτερικούς ποιητές της δεκαετίας του τριάντα», βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, «Ο Γκιγιώμ Απολλιναίρ και οι Έλληνες νεοτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου», *Διαβάζω* 231 (24 Ιανουαρίου 1990) 80.

34. Guillaume Apollinaire, «Ζώνη», σε: Ανδρέας Καραντώνης, *Ηχώ*, ό.π., 81-87.

35. Στο βιβλίο του *Εν λευκώ* ο Ελύτης αναφέρεται στο διαχωρισμό του έργου του Éluard σε δύο φάσεις, «την υπερρεαλιστική και τη μαρξιστική περίοδο», Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα 1992, 208.

36. Paul Éluard, «Ποιήματα», [Μετφρ. Οδυσσέας Ελύτης], *ΤΝΓ 3* (1936), 232-236.

37. Τα ποιήματα που διέθεταν τίτλους ήταν τα I, VII, VIII και IX. Οι τίτλοι τους που στα *Νέα Γράμματα* παραλείφθηκαν από τον Ελύτη, στο γαλλικό πρωτότυπο ήταν αντίστοιχα: “Belle et ressemblante”, “Baigneuse du clair au sombre”, “Une” και “La nuit”. Πολλά χρόνια αργότερα, στην επανέκδοση των μεταφράσεών του ο Ελύτης θα παραθέσει τους τίτλους σε ελληνική απόδοση ως εξής: «Ομορφη κι απaráλλαχτη», «Η σκιοφωτισμένη κολυμβήτρια», «Κάποια», «Η νύχτα». (Ελύτης, *Δεύτερη γραφή*, ό.π., 209-210).



conspiratrices, routes sans destinée...”, πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *La Révolution surréaliste* τον Ιούλιο του 1925 (n° 4, p. 8). Τα στοιχεία των πρώτων δημοσιεύσεων των δύο αυτών ποιημάτων έχουν ξεχωριστή σημασία, καθώς τα περιοδικά στα οποία φιλοξενήθηκαν, μαζί με το *Le surréalisme au service de la Révolution*, είχαν αποτελέσει επίσημα όργανα του υπερρεαλιστικού κινήματος. Κατά τα λοιπά, το ποίημα V στην αρίθμηση της σύνθεσης του Ελύτη ανήκει στη συλλογή *Ο Έρωτας η Ποίηση (L’amour la poésie, 1929)*, τα ποιήματα I, II, IV προέρχονται από την *Άμεση ζωή (La vie immédiate, 1932)* και τέλος, το ποίημα III είναι από τη συλλογή *Σαν δυο σταγόνες στο νερό (Comme deux gouttes d’eau, 1933)*.

Οι μεταφράσεις του Ελύτη στα *Νέα Γράμματα* ήταν οι πρώτες που έγιναν στην Ελλάδα σε ποιήματα του Éluard³⁸. Κυκλοφόρησαν και σε ανάτυπο, εκτός εμπορίου, το οποίο παρουσιάστηκε στην Α΄ Διεθνή Υπερρεαλιστική Έκθεση των Αθηνών το Μάρτιο του 1936 δίπλα στην *Υψικάμινο* του Εμπειρικού³⁹.

Και πάλι το Αρχείο Γ. Κ. Κατσιμπαλή είναι πολύτιμη πηγή πληροφόρησης. Όπως προκύπτει από μία σειρά ανέκδοτων επιστολών του Ελύτη που σώζονται στο Αρχείο, η εργασία του για τον Éluard μνημονεύτηκε στον τύπο της εποχής και προκάλεσε το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού που άρχισε να την αναζητά χωρίς να γνωρίζει ότι ήταν εκτός εμπορίου. Γράφοντας στον Κατσιμπαλή στις 19 Νοεμβρίου του 1936 ο Ελύτης αναφέρει πως «εν τω μεταξύ όμως με το να παραπέμψει ο Χουρμούζιος στο βιβλιαράκι μου μου έκανε ρεκλάμα και πληροφορήθηκα πως αρκετοί άγνωστοι το εξήτησαν στα βιβλιοπωλεία μη ξέροντας πως είναι hors-commerce.» Από δύο άλλες επιστολές του Ελύτη πληροφορούμαστε ότι έστειλε την εργασία του στο γάλλο ποιητή ο οποίος του απάντησε συγχαίροντάς τον. Στις 29 Αυγούστου του 1936 ο Ελύτης αναφέρει στον Κατσιμπαλή ότι «εν τω μεταξύ κατάφερα να στείλω κι άλλες πλακέττες σε διαφόρους ... και κυρίως στον Paul Éluard που του έγραψα κιόλας (επί τέλους!) χωρίς όμως να λάβω, επί του παρόντος τουλάχιστον απάντησή του» και στις 23 Οκτωβρίου 1936 τον πληροφορεί ότι «έλαβα μια συγχαρητήρια επιστολή του Paul Éluard».

Το Νοέμβριο του ίδιου έτους ο Ελύτης επανέρχεται στο περιοδικό με μεταφράσεις ποιημάτων του Éluard. Αυτή τη φορά αποδίδει στα ελληνικά τρία ποιήματα που ανήκουν στην ίδια συλλογή, ενώ δεν παραλείπει να δώσει τους τίτλους τους. Υπό την επιγραφή «Από το “Δημόσιο ρόδο”» (*La rose publique, 1934*) παραθέτει τα «Τέτοια γυναίκα του βίου αξίωμα συνομιλήτρια ιδεώδης» (“Telle femme principe de vie interlocutrice idéale”), «Ό,τι λέει ο πονεμένος είναι πάντοτε άκαιρο» (“Ce que dit l’homme de peine est toujours hors de propos”) και “Man Ray”⁴⁰. Το τελευταίο είναι αφιερωμένο στον γνωστό αμερικανό ζωγράφο, γλύπτη, φωτογράφο και κινηματογραφιστή Man Ray (1890-1976) που μετά τον ερχομό του στο Παρίσι συνδέθηκε με τους ντανταϊστές και τους υπερρεαλιστές και ανέπτυξε φιλικές σχέσεις και με τον Éluard.

Αξιοσημείωτες είναι οι πληροφορίες που προκύπτουν και πάλι από το Αρχείο Γ. Κ. Κατσιμπαλή σχετικά με τις παρασκευαστικές διαβουλεύσεις που προηγήθηκαν της δεύτερης σειράς μεταφράσεων ποιημάτων του

38. Όπως ο ίδιος ο Ελύτης σημείωνε στο κριτικό σημείωμα που συνόδευε τις μεταφράσεις του, πρώτη φορά έκανε λόγο για τον Éluard στην Ελλάδα ο Μήτσος Παπανικολάου και ακολούθησαν οι αναφορές του Δ. Μεντζέλου και του Α. Εμπειρικού. Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Paul Éluard», *TNG* 3 (1936) 228.

39. Βλ. τη σχετική αναφορά του Ελύτη σε *Ανοιχτά χαρτιά*, ό. π., 364.

40. Paul Éluard, «Από το “Δημόσιο ρόδο”», [Μετφρ. Οδυσσέας Ελύτης], *TNG* 11 (1936) 854-860.



Éluard. Όπως φαίνεται τόσο από επιστολή του Ελύτη (23/10/1936) όσο και από δύο άλλες του Καραντώνη (24/9/1936 και 23/10/1936), όλες προς τον Κατσιμπαλη, αρχικά ο Ελύτης είχε σκεφτεί να μη συνεχίσει την παρουσίαση του Éluard στο περιοδικό και να επιχειρήσει κάτι αντίστοιχο για τον Pierre Reverdy τον οποίο και επρόκειτο να συναντήσει κατά την επίσκεψη του τελευταίου εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα. Κατόπιν, όμως, αντιρρήσεων του Σεφέρη που αποδέχτηκε ο Καραντώνης, απέσυρε την ιδέα του και επανήλθε στις μεταφράσεις του Éluard. Όταν τελικά ο Κατσιμπαλης παρενέβη συνηγορώντας υπέρ της πρότασης του Ελύτη για τον Reverdy, ο ίδιος του δήλωσε ότι ήταν πλέον πολύ αργά και ότι θα συνέχιζε την εργασία του για τον Éluard⁴¹.

Η παρουσίαση του Éluard από τον Ελύτη ολοκληρώνεται στη δεύτερη περίοδο της έκδοσης των *Νέων Γραμμάτων*, το 1945, με τη μετάφραση των ποιημάτων «Υπάρχουμε» (“Nous sommes”) και «η Νίκη της Guernica» (“La victoire de Guernica”)⁴². Το πρώτο είχε πρωτοδημοσιευτεί στο περιοδικό *Mesures* στις 15 Ιουλίου 1938, (n° 3, p. 79) και συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Cours naturel* που κυκλοφόρησε μέσα στο ίδιο έτος⁴³.

41. Στις 24/9/1936 ο Καραντώνης προαναγγέλλει στον Κατσιμπαλη πως «τώρα, για τα ερχόμενα τεύχη: [...] ο Ελύτης μεταφράζει Reverdy» και στις 23/10/1936 τον ενημερώνει για τις αντιρρήσεις του Σεφέρη που αποθάρρυναν τον Ελύτη: «Συμφωνώ με τη γνώμη σας να μπει Reverdy και όχι Éluard. Μα ο Σεφέρης αντέτεινε κατηγορηματικά. Στο μεταξύ ο Ελύτης καταπιάστηκε με Éluard και τώρα δεν θέλει να επανέλθει στον Reverdy. Απόψε που θα ειδηθούμε όλοι μαζί, θα προσπαθήσω να τον μεταπεισω, ώστε σε δυο-τρεις μέρες να αποτελειώσει τον Reverdy. Είναι κι αυτός ένα συμπαθέστατο ... στραβόξυλο». Την ίδια ακριβώς μέρα με τον Καραντώνη και ο Ελύτης γράφει στον Κατσιμπαλη για να ξεκαθαρίσει τη στάση του: «Αυτή τη στιγμή ήρθε ο Ανδρέας [ενν. Καραντώνης] και μου ανακοίνωσε το τελευταίο σας γράμμα όπου διαφωνείτε για τη δημοσίευση των μεταφράσεων του Éluard –και επανέρχεσθε στην παρουσίαση (με εισαγωγή κλπ.) του Pierre Reverdy. Φοβούμαι ότι τώρα πια είναι πολύ αργά για να ξανακαταπαστώ μ' αυτό το θέμα –σπεύδω δε συνάμα να τονίσω ότι γι' αυτό δεν είμαι καθόλου υπεύθυνος εγώ. Όταν προ μηνός ήρθε ο Reverdy στις Αθήνας κι έγινε και κάποιος θόρυβος στις εφημερίδες –παρακινήθηκα στο να μεταφράσω μερικά του ποιήματα δεδομένου ότι επρόκειτο να τον γνωρίσω και προσωπικά (μέσω των Εμπειρικού – Yougcenag και Tériade) και ήθελα να του παρουσιάσω μια μικρή έκπληξη. Δυστυχώς η επαφή μας δεν έγινε διότι αναγκάστηκε να φύγει ξαφνικά μαζί με τον Tériade επιστρέφοντας στο Παρίσι. Σκέφτηκα τότε πως δε θάτανε άσχημο να τον παρουσιάζα (όπως και για τον Éluard) από τη στήλη των «Νέων Γραμμάτων» κι άρχισα να μαζεύω βιβλιογραφικό υλικό και σχετική ξένη κριτική ώστε να συντάξω την «Εισαγωγή». Όλα αυτά γινότανε προ 15 ημερών. Αν εξακολουθούσα –σήμερα βέβαια θα είχα έτοιμη και τέλεια εργασία. Ο αγαπητός μας όμως Σεφέρης είχε αντιρρήσεις. Δεν άξιζε τον κόπο να παρουσιάζουμε μέτριους ξένους ποιητές κλπ. κλπ. Ο Καραντώνης εκάμφθη και δεν είπε τίποτε. Ομολογώ πως κι εγώ έχασα τον πρώτον ενθουσιασμό κι άρχισα να το πολυσκέφτομαι και να αμφιβάλω. Επειδή δέ ξέρω πως εν απουσία Σας οι δύο εκπρόσωποι του περιοδικού είναι ακριβώς ο Σεφέρης και ο Καραντώνης, τους άκουσα, παράτησα το Reverdy (δεν θυμάμαι καν αυτή τη στιγμή αν διέσωσα τα χειρόγραφα) και τους είπα ότι αν θέλουν οπωσδήποτε μεταφραστική εργασία δεν μπορώ παρά να τους δώσω Éluard διότι οποιαδήποτε άλλη θά'πρεπε να συνοδευθεί από εισαγωγικό σημείωμα –και για κανέναν άλλον δεν είχα προς το παρόν στοιχεία και ... αρκετό καιρό. Εδέχθησαν. Θαρρώ πως αρχικά είχατε δεχθεί και Σεις. Τώρα τί μπορώ πια να κάνω; Με συγχωρείτε που φλυαρώ έτσι αλλά ήθελα να εξηγηθώ λεπτομερώς και να μην έχω καμμία ευθύνη. Το βράδυ πρόκειται με το Σεφέρη και το ξανασυζητάμε. Ίσως να μας δώσει αυτός καμιά μετάφραση κι έτσι αποφύγετε τον Éluard, για τον οποίον άλλωστε κι εγώ δεν επιμένω. Ελπίζω να έχουμε να σας αναγγέλλουμε πιο ευχάριστα αποτελέσματα».

42. Paul Éluard, «Η νίκη της Guernica», «Υπάρχουμε», [Μετφρ. Οδυσσέας Ελύτης], *TNF* 5-6 (1945) 363-367.

43. Διαβάζοντάς το πρώτα στο γαλλικό έντυπο, ο συνθέτης Francis Poulenc εμπνεύστηκε τη μελοποίησή του. Έχοντας ως τίτλο τον πρώτο στίχο «Tu vois le feu du soir» περιλαμβάνεται στη σύνθεση: *Miroirs brûlants. Paroles de Paul Éluard, Musique de Francis Poulenc*, Paris, R. Deiss.



Το δεύτερο, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Cahiers d'art* τον Οκτώβριο του 1937 (n° 1-3, p. 36) και δύο χρόνια αργότερα συμπεριλήφθηκε στη συλλογή *Chanson complète* (1939), αναφέρεται σε ένα από τα πιο βίαια επεισόδια του Ισπανικού Εμφυλίου: την καταστροφή της μικρής βασικικής πόλης Γκερνίκα (επαρχία Βισκαία Ισπανίας) από τη γερμανική αεροπορία κατ' εντολή του εθνικιστή Φράνκο. Το αποτρόπαιο αυτό γεγονός που προκάλεσε την παγκόσμια κατακραυγή, ενέπνευσε, ως γνωστόν, τον Pablo Picasso ο οποίος το Μάιο του 1937 εξέθεσε τη διάσημη σύνθεσή του "Guernica" στο ισπανικό περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού που ήταν εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στην υποστήριξη του αγώνα των Δημοκρατικών Δυνάμεων στην Ισπανία.

Συγκρίνοντας τις τρεις σειρές ποιημάτων του Éluard που μετέφρασε ο Ελύτης στα *Νέα Γράμματα*, παρατηρούμε τις εξής διαφορές:

Στις δύο πρώτες που παρουσιάστηκαν στο περιοδικό το 1936, ο γάλλος ποιητής φαίνεται πως ενδιαφερόταν κατά πρώτο λόγο για την αισθητική μορφή του έργου του και για την ανανέωση των εκφραστικών του μέσων. Στα παλαιότερα εκείνα ποιήματά του απελευθερώνει σε μεγάλο βαθμό το στίχο του και καταργεί πολύ συχνά τα σημεία στίξης, χωρίς, όμως, να αποκλείει τελείως κάποιους δωδεκασύλλαβους αλεξανδρινούς στίχους και ενίοτε τις ομοιοκαταληξίες⁴⁴, αν και στην προσπάθειά του να εισαγάγει μία νέα ποιητική απελευθερωμένη από τα δεσμά της καθιερωμένης λογικής επηρεάστηκε σαφώς από το πνεύμα του υπερρεαλισμού, ο Éluard κράτησε αποστάσεις από την αυτόματη γραφή και δε μετέφερε τις παραστάσεις από το ασυνείδητο χωρίς να επεξεργαστεί την αφήγησή τους. Τελικά, τα ποιήματά του συντίθενται από ένα ιδιότυπο κράμα υπερρεαλισμού και κλασικισμού. Είναι πασιφανές ότι το έργο του γάλλου ποιητή επέδρασε και στην ποίηση του Έλληνα μεταφραστή του. Ο Éluard ενέπνευσε τον Ελύτη και, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο ξένο ποιητή, τον επηρέασε στο δικό του πρωτότυπο έργο.

Στο πλαίσιο της στενής σχέσης του με το έργο του Éluard ο Ελύτης το 1976, στη *Δεύτερη γραφή*, επανεκδίδει όλες τις μεταφράσεις που είχε δημοσιεύσει στα *Νέα Γράμματα*, με πάρα πολλές αλλαγές που τις κάνουν να φαίνονται ξαναγραμμένες από την αρχή⁴⁵. Ο ποιητής μέσα από την ωρίμανσή του έχει κατακτήσει τη δημιουργική ελευθερία που τον βοηθά να ξεφύγει από τα δεσμά της κατά λέξη μετάφρασης και να αποδώσει με πιο επιτυχημένο τρόπο το πρωτότυπο κείμενο⁴⁶.

44. Ενδεικτικό του μουσικού ρυθμού που διέκρινε τα ποιήματα του Éluard είναι το γεγονός ότι πολλά από αυτά, με πιο γνωστό το "La courbe de tes yeux" («Η καμπύλη των ματιών σου») που μεταφράστηκε από τον Ελύτη στα *Νέα Γράμματα*, μελοποιήθηκαν με μεγάλη επιτυχία. Το συγκεκριμένο ποίημα παρουσίασε ο συνθέτης Ivan Devriès στο έργο του *Trois poèmes de Paul Éluard*, Amphion, Paris 1937. Το ίδιο έτος, στις 21 Μαΐου, και ο διάσημος Francis Poulenc πρωτοέπαιξε στη Salle Gaveau το "Belle et ressemblante" (*Sept chansons*) που είχε μελοποιήσει το 1936.

45. «Paul Éluard», σε: Ελύτης, *Δεύτερη γραφή*, ό. π., 67-113.

46. Ο Ν. Βαγενάς έχει αξιολογήσει πολύ θετικά τις μεταφράσεις του Éluard από τον Ελύτη, σημειώνοντας πως «είναι αλήθεια πως υπάρχουν θαυμάσιες μεταφράσεις [...] οι μεταφράσεις ποιημάτων του Ελύτη από τον Ελύτη», Νάσος Βαγενάς, «Η μετάφραση ως πρωτότυπο», *Ποίηση και μετάφραση*, ό. π., 39. Αναδημοσίευση από *Πρωτότυπο και μετάφραση*, Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 11-15 Δεκεμβρίου 1978. Όπως έχει επισημάνει εύστοχα ο Βαγενάς, «οι μεταφράσεις από τον Ελύτη, με τον οποίο η συγγένεια του Ελύτη είναι φανερή [...] είναι ποίηση χωρίς καθόλου να απομακρύνεται από το πρωτότυπο [...] θα νόμιζε κανείς πως είναι ποιήματα γραμμένα κατευθείαν στα ελληνικά», Ν. Βαγενάς, «Προϋποθέσεις της "δεύτερης γραφής"», *Ποίηση και μετάφραση*, ό. π., 46-47.



Πολύ διαφορετικά από όλα τα ποιήματα του Éluard που παρουσιάστηκαν από τον Ελύτη στα προπολεμικά *Νέα Γράμματα*, είναι τα δύο τελευταία που μεταφράστηκαν κατά την επανέκδοση του περιοδικού: «Η νίκη της Guernica» και «Υπάρχουμε». Στα δύο αυτά ποιήματα είναι φανερό ότι οι αισθητικές αναζητήσεις του γάλλου ποιητή έμπαιναν σε δεύτερη μοίρα μπροστά στην ενεργό συμμετοχή του στα κοινωνικά δράματα και τη δημόσια εκδήλωση της πολιτικής στάσης του. Ο Éluard απεκδύεται το εγώ χάριν του εμείς περνώντας από την ποιητική προβολή του υποκειμενικού χώρου στη μαχητική υπεράσπιση του συλλογικού αγώνα. Υπερβαίνοντας το άτομο εκφράζει την ανθρωπότητα οραματιζόμενος την παγκόσμια ειρήνη⁴⁷.

Στην παραπάνω κατηγορία του έργου του Éluard όπου ως κυρίαρχες αξίες προβάλλονται η ιστορική μνήμη και ο συλλογικός αγώνας, ανήκει και το ποίημα «Χωρίς ηλικία» (“Sans âge”), το μοναδικό του γάλλου συγγραφέα που μεταφράζει ο Σεφέρης στα *Νέα Γράμματα*, το καλοκαίρι του 1938⁴⁸. Το ποίημα βρισκόταν στη συλλογή *Cours naturel* που κυκλοφόρησε λίγους μήνες νωρίτερα στη Γαλλία (achevé d'imprimer: le 10 mars 1938), ενώ είχε πρωτοδημοσιευτεί στο περιοδικό *Mesures* στις 15 Ιανουαρίου του 1937 (n° 1, p. 133-135).

Πρέπει να σημειωθεί, τέλος, πως ο ρόλος του Σεφέρη ως μεταφραστή στο πλαίσιο της έκδοσης των *Νέων Γραμμάτων* ήταν εξίσου σημαντικός με αυτόν του Ελύτη, επικεντρωμένος, όμως, περισσότερο στην αγγλόφωνη ποίηση. Ενώ η προβολή της γαλλόφωνης ποίησης στο περιοδικό πιστώνεται στις μεταφραστικές εργασίες της τριάδας Ελύτη, Σεφέρη, Καραντώνη –με βασικό συντελεστή τον πρώτο– η παρουσίαση της αγγλόφωνης οφείλεται σχεδόν αποκλειστικά στον Σεφέρη. Με τις μεταφράσεις του στα έργα των Ezra Pound, Thomas Stern Eliot, Archibald MacLeish και Marianne Moore αναδεικνύεται ο κύριος παρουσιαστής του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού στα *Νέα Γράμματα*⁴⁹. Η αναλυτική παρουσίαση και αυτής της κατηγορίας μεταφράσεων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό, θα υπερέβαινε, όμως, το πλαίσιο της φιλοξενίας στον ανά χειρας τόμο⁵⁰.

47. Αξίζει να σημειωθεί ότι το Μάιο-Ιούνιο του 1949 ο Éluard θα επισκεφτεί στην Ελλάδα το Δημοκρατικό Στρατό και μέσα στο ίδιο έτος θα δημοσιεύσει τη συλλογή *Ελλάδα, ρόδο του λογικού μου* (*Grèce, ma rose de raison*).

48. Paul Éluard, «Χωρίς ηλικία», [Μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 6-7 (1938) 558-559. Τη μετάφρασή του ο Σεφέρης θα επανεκδώσει στις *Αντιγραφές* με ορισμένες διορθώσεις. Ενδεικτικά επισημαίνουμε το στίχο “*Ô mes frères*” που μεταφράζεται «Ω σύντροφοί μου» στα *Νέα Γράμματα*, ενώ στις *Αντιγραφές* γίνεται «Ω αδέρφια μου», (Σεφέρης, *Αντιγραφές*, ό. π., 104).

49. Ezra Pound, «Τρία “Κάντο”», [μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 4-6 (1939) 187-200. Και Ριχακού (Η΄ αιώνας) κατά τον Ezra Pound, «Γράμμα ξενιτεμένου», [μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 12 (1935) 671-673. T. S. Eliot, «Δυσκολίες πολιτευομένου», [μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 9 (1935) 475-477. T. S. Eliot, «Δύο χορικά», [μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 11 (1935) 608-611. T. S. Eliot, «Η Ερημη Χώρα», [Μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 7-8 (1936) 652-667· με «Σημειώσεις του ποιητή», εισαγωγή με τίτλο «T. S. Eliot» και «Σχόλια του μεταφραστή», 668-676, 628-651 και 677-689 αντίστοιχα. Archibald MacLeish, «Γράμμα από την Αμερική», [μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 4-5 (1938) 368-371. Marianne Moore, «Οι μαϊμούδες», «Σ’ ένα σαλιγκάρι», [μετφρ. Γιώργος Σεφέρης], *TNG* 7-12 (1939) 290-291. Τέλος, στις παραπάνω μεταφράσεις ποιημάτων του Eliot πρέπει να προστεθεί και μία που δεν ανήκε στο Σεφέρη και δημοσιεύτηκε στη δεύτερη περίοδο της έκδοσης του περιοδικού: T. S. Eliot, «Τραγούδι για τον Συμεών», [Μετφρ. Ανδρέας Ιωάννου], *TNG* 4 (1944) 291-292.

50. Για τις μεταφράσεις της αγγλόφωνης ποίησης στα *Νέα Γράμματα* βλ. Σάββας Καράμπελας, *Το περιοδικό Τα Νέα Γράμματα (1935-1940, 1944-1945)*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2009.



ΑΝΤΑ ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ

Η ΑΥΘΙΣΤΟΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΑΠΟ ΠΟΛΥ ΚΟΝΤΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

Το λογοτεχνικό έργο της Έλλης Αλεξίου σε μεγάλο βαθμό αφορμάται από προσωπικά βιώματα και εμπειρίες. Το οικογενειακό περιβάλλον και η Κρήτη, η Αθήνα με τις πνευματικές και πολιτισμικές αναζητήσεις του μεσοπολέμου, οι αναμνήσεις από το Παρίσι και η ζωή στη Ρουμανία με τους προβληματισμούς για την ιδεολογία, την τέχνη και την εκπαίδευση κατά τα χρόνια του πολέμου και τα μεταπολεμικά, η επιστροφή στην πατρίδα, οι δονήσεις κατά την επτάχρονη δικτατορία, η λογοτεχνική της δημιουργία και η ενεργός της δράση στην πολιτική, τροφοδότησαν το έργο της και αποτέλεσαν σε ικανό βαθμό το υπόστρωμα της λογοτεχνικής της παραγωγής. Η ανάκληση βιωμένων γεγονότων και η μυθιστορηματική τους μετάπλαση διαπιστώνεται τόσο σε τόμους διηγημάτων, όπως *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή*, *Σπονδή*, *Κατερειπωμένα αρχοντικά*, όσο και σε μυθιστορήματα, όπως *Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, *Με τη Λύρα*, *Παραπόταμοι* κ.ά. Η καταγραφή της βιοματικής διάστασης της συγγραφέως στο μυθοπλαστικό της έργο έχει επίσης, επισημανθεί τόσο από την ίδια σε συνεντεύξεις της, όσο και από κριτικούς και μελετητές του έργου της¹.

Πέρα, όμως, από τα μυθοπλαστικά της κείμενα η Αλεξίου το 1978 εκδίδει το αυτοβιογραφικό της *Από πολύ κοντά*. Το κείμενο αυτό δεν αποτελεί αυτοβιογραφία με την έννοια της εξιστόρησης της ζωής της συγγραφέως από την παιδική ηλικία ως το χρόνο έκδοσής του. Η ίδια στο «Προλογικό Σημείωμα» του βιβλίου εκθέτει τους προσανατολισμούς της για τον καθορισμό του είδους του. Αρνείται τη συγγραφική πρόθεση μιας αυτοβιογραφίας, βεβαιώνει, όμως, την περιοδική, ψυχική της ανάγκη και την «ατομική της παρόρμηση» να αναβιώσει σε γραπτό λόγο, περιστατικά, ψυχικές καταστάσεις και βιώματα του παρελθόντος². Τα αυτοβιογραφικά αυτά κείμενα που έγραφε

1. Βλ. κυρίως Σόνια Ιλίνσκαγια, «Στους ζώντες υπέρ των ζώντων», 124-131, Νίκος Εγγονόπουλος, «Το Ηράκλειο της Κρήτης και το "Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον"», 118-120, Ανδρέας Καραντώνης, «Πεζογραφήματα της Έλλης Αλεξίου», 132-148, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η Έλλη Αλεξίου», 216-218 στον αφιερωματικό τόμο *Έλλη Αλεξίου. Μικρό αφιέρωμα*, [Επιμ. Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου], Καστανιώτης, Αθήνα 1979. Βλ. ακόμη: Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου «Έλλη Αλεξίου: Η συμβολή της στα νεοελληνικά γράμματα», *Έλλη Αλεξίου. Μελετήματα*, [Φιλολογ. επιμ. και εισαγ. Θεοδ. Πυλαρινός], Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, Αθήνα 2003, 7-15, και «Μια συνέντευξη με την Έλλη Αλεξίου», *Διαβάζω* 110 (1-3-1989) 68-79. Τη συνέντευξη αυτή είχε δώσει στην Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, τον Απρίλιο του 1984.

2. Έλλη Αλεξίου, *Από πολύ κοντά (Αυτοβιογραφικό)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1979, 9.



κατά καιρούς για προσωπική της ανάγκη, εκδίδονται μετά από αίτημα του εκδότη των *Απάντων*³ της. Τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα θέλησε η Αλεξίου να δηλώσει και με το «μεικτό» τίτλο του βιβλίου⁴ ο οποίος αναγράφεται στη σελίδα της ταυτότητάς του: *Από πολύ κοντά (Αυτοβιογραφικό)*, ενώ στο εξώφυλλο υπάρχει μόνον ο «άτυπος» κύριος τίτλος: *Από πολύ κοντά*, που δεν παραπέμπει τον αναγνώστη στο είδος του κειμένου⁵.

Παρά τον προβληματισμό της συγγραφέως για τον ειδολογικό καθορισμό των κειμένων, αυτά είναι αυτοβιογραφικά χωρίς να έχουν τη μορφή αυτοβιογραφίας. Έχουν, όμως, όλα τα γνωρίσματα του αυτομμητικού γένους στο οποίο ανήκουν η αυτοβιογραφία, το προσωπικό ημερολόγιο και τα απομνημονεύματα. Το *Από πολύ κοντά* έχει χαρακτηριστικά αυτοβιογραφίας, στοιχεία προσωπικού ημερολογίου και απομνημονεύματος. Η ταυτότητα συγγραφέα, αφηγητή και ήρωα, που, κατά τον Philippe Lejeune⁶, αποτελεί το ειδοποιό χαρακτηριστικό της προσωπικής λογοτεχνίας (*littérature personnelle* ή *intime*)⁷, η αυτοαναφορική, πρωτοπρόσωπη αφήγηση, καθώς και η προβολή της ψυχικής και διανοητικής διάστασης της συγγραφέως με αναφορά τόσο στην προσωπική ζωή της όσο και στο πνευματικό, ιστορικοπολιτικό περιβάλλον και στις αναμνήσεις της, αποτελούν χαρακτηριστικά του αυτοβιογραφικού λόγου. Το *Από πολύ κοντά* μπορούμε να το εντάξουμε στο λογοτεχνικό τύπο αυτοβιογραφίας, καθώς αυτό χαρακτηρίζεται από το προσωπικό της ύφος που διακρίνουμε και στο πεζογραφικό της έργο με αξιοποίηση ιδίων αφηγηματικών τεχνικών: αμεσότητα και προφορικότητα λόγου, χιούμορ, περιγραφική δεινότητα. Υπάρχουν, ακόμη, περιορισμένα στοιχεία πλοκής, ή σπανιότερα, σκηνικής δράσης. Σημειώνω, ενδεικτικά, το κεφάλαιο που αφορά τα παιδικά παιχνίδια στην Κρήτη, «Η κοινωνία», «Τα κράτη» και «Ο πόλεμος» (σ. 16-25)⁸ ή το «Ένα καλοκαίρι στο Κράσι» (σ. 133-148) που αναφέρεται στις καλοκαιρινές διακοπές της παρέας αξιόλογων πνευματικών ανθρώπων, όπως ήταν η Γαλάτεια, ο Λευτέρης και η Έλλη Αλεξίου, ο Βάρναλης, ο Καζαντζάκης, ο Αυγέρης κ.ά.

Ακόμη, στις αυτοβιογραφικές αυτές σελίδες η Αλεξίου, εξιστορώντας τις περιόδους της ζωής της που έχουν ιδιαίτερη σημασία γι' αυτήν, εμβαθύνει στην προσωπική διάστασή τους και στη συμβολή τους στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της. Ο «σιωπηλός ακροατής» των οικογενειακών συζητήσεων στα παιδικά της χρόνια (σ. 20) εξελίσσεται στην εντατικά απασχολούμενη γυναίκα – εκπαιδευτικό τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (σ. 47) ή στη λογοτέχνιδα και πνευματικό άνθρωπο της αριστεράς. Η ευτυχία της προέρχεται από το πάθος της για το γράψιμο, το διάβασμα, την ενασχόληση με την αριστερή ιδεολογία⁹. «Η

3. Ο. π.

4. Για τους τίτλους της αυτοβιογραφίας και τη σχέση κύριου τίτλου και υπότιτλου βλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα 1993, 274-276.

5. Ο Leo H. Hoek αναφερόμενος στους «μεικτούς τίτλους» θεωρεί ότι ο υπότιτλος πιστοποιεί το είδος του κύριου τίτλου και κατά συνέπεια το είδος του κειμένου. Βλ. Leo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, Χάγη, Παρίσι, Νέα Υόρκη 1981, 96.

6. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Παρίσι 1996, 14-15, [βλ. ακόμη σ. 27-34].

7. Ferdinand Brunetière, «La littérature personnelle», *Questions de critique*, Calman-Levy, Παρίσι 1897, 211-259.

8. Οι σελίδες μέσα στις παρενθέσεις, χωρίς άλλη υπόδειξη παραπέμπουν στο βιβλίο της Έλλης Αλεξίου *Από πολύ κοντά*, ό. π.

9. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω παράθεμα με τον χαρακτηριστικό απολογισμό ζωής. «Στη νηπιακή ηλικία είχα τα σπόρια, τα γραμματόσημα, τα πλεξίματα, όλα με πάθος... στην εφηβική τη ζωγραφική, τη γαλλική γλώσσα, τον Καβάφη, το Ζολά, το δασκαλίκι στη νεανική ηλικία, τη μουσική, το γράψιμο, την αριστερή ιδεολογία και πάντα το δασκαλίκι, και πάντα το γράψιμο και πάντα την αριστερή



χαρά της εποικοδομητικής δουλειάς μου ήταν πάντα η δεσπόζουσα χαρά»¹⁰, τονίζει επιγραμματικά. Αρκετά σημεία της αυτοδιηγητικής, αναδρομικής αφήγησης έχουν ψυχογραφικό, αυτοαναλυτικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστική η αναφορά στη χαμηλή αυτοεκτίμηση για το πρόσωπό της στα παιδικά και νεανικά της χρόνια. Ο αυτοχαρακτηρισμός της ως «οντάριου», ή η αίσθησή της ότι ήταν το παραμελημένο παιδί της οικογένειας (σ. 11), καθώς και η παντελής έλλειψη αυτοπεποίθησης στον εαυτό της ως γυναίκας, στα νεανικά της χρόνια, αποκαλύπτονται σε μια εξομολογητικού τόνου αυτοεξέταση (σ. 137-138).

Το αυτοδιηγητικό αυτό κείμενο έχει παράλληλα χαρακτηριστικά απομνημονεύματος¹¹, γεγονός που επιβεβαιώνει η αποσπασματική και χαλαρή αφήγηση αναμνήσεων από διάφορες περιόδους της ζωής της Αλεξίου, η οποία λειτουργεί ως το υποκείμενο της επιλεκτικής ανάκλησης του βιωματικού παρελθόντος. Η ζωή της επανασυντίθεται μέσα από επιλεγμένα επεισόδια των παιδικών και νεανικών χρόνων στην Κρήτη, της μακράς παραμονής της στο εξωτερικό, και της διαβίωσής της στην Αθήνα. Ακόμη, η έμφαση στην αυθιστόρηση επιλεγμένων περιόδων του βίου της συνδέεται άμεσα με την ανασηματοδότηση ιστορικών γεγονότων και κοινωνικών καταστάσεων κάτω από το πρίσμα της υποκειμενικής μαρτυρίας και του προσωπικού βιώματος. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά στη διαμάχη βενιζελικών – πριγκιπικών, στην επανάσταση του Θερίσου και στη διαμάχη βενιζελικών – κωνσταντινικών, ιστορικά γεγονότα που αναπαρίστανται με αναφορές στον πατέρα της, Στυλιανό Αλεξίου, που συμμετέχει ως βενιζελικός σ' αυτά και στο ψυχολογικό, πολιτικό κλίμα που κυριαρχούσε σ' όλα τα μέλη της οικογένειας¹².

Επίσης, η ανάκληση στιγμών ή περιστατικών του παρελθόντος βασίζεται σε συνειρμούς που έχουν ως αποτέλεσμα τη σύνδεση γεγονότων χρονικά απομακρυσμένων μεταξύ τους. Εντυπωσιακή είναι, π.χ. η μετάβαση από τη ζωή στην Κρήτη, στις αρχές του 20ού αιώνα όπου η μητέρα επέβαλε σιωπή στο σπίτι για να μην ενοχλείται ο άρρωστος από υπερκόπωση πατέρας, στη ζωή της αστικοποιημένης, πλέον, Αθήνας, στα μέσα του ίδιου αιώνα, όπου η σιωπή επιβάλλεται από τους γείτονες, οι οποίοι ενοχλούνται και περιορίζουν την ελευθερία του άλλου. Η συγκριτική θεώρηση των δύο εποχών προσφέρει την ευκαιρία ανάδειξης των μειονεκτημάτων της σύγχρονης ζωής και του τεχνικού πολιτισμού και την υπεράσπιση ενός τρόπου ζωής περισσότερο ανθρώπινου.

Αν η αυτοβιογραφία και το απομνημόνευμα χαρακτηρίζονται από την αναδρομική αφήγηση, τα αυτοβιογραφικά αυτά κείμενα της Αλεξίου, από τη σελίδα 170 μέχρι το τέλος, προσεγγίζουν την ημερολογιακή γραφή¹³, καθώς σ' αυτά παρατηρείται χρονική σύγκλιση ανάμεσα στο χρόνο γραφής και στο χρόνο τέλεσης των γεγονότων. Ο χρόνος συγγραφής σημειώνεται στο τέλος των περισσότερων κεφαλαίων¹⁴ ή δηλώνεται στον τίτλο, π.χ. «Στην Πεντέλη. Αύγουστος του 1964», «Καθαρή Δευτέρα του 1965» ή αναφέρεται μέσα στο κείμενο,

ιδεολογία, στην ωριμότητα τον αντιστασιακό αγώνα και πάντα το γράψιμο, τη ρούσικη γλώσσα... Τρισευλογημένα να είστε όλα. Χάρη στον έρωτά σας γνώρισα το χορτασμό μιας πλούσιας και γεμάτης ζωής». Βλ. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 51.

10. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 172.

11. Για το απομνημόνευμα βλ. ενδεικτικά Γ. Π. Κουρνούτος (επιμ.), *Το Απομνημόνευμα (1453-1953) Α'*, Βασική Βιβλιοθήκη 44, Αετός Α.Ε., Αθήνα, 1953, 12-17.

12. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 155-161.

13. Béatrice Didier, *Le journal intime*, PUF, Παρίσι 1976, 140.

14. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 197, 212, 23Γ, 239, 244, 255, 273, 278, 286, 291, 296, 304, 310, 311, 320, 321.



συνήθως στην αρχή: «Χθες το απόγευμα στις 6 γίνηκε στο Α΄ Νεκροταφείο η κηδεία του Μάρκου Αυγέρη».¹⁵ Η καταγραφή γεγονότων δεν είναι καθημερινή αλλά συντελείται σε τακτά διαστήματα. Η Αλεξίου καταγράφει και σχολιάζει σημαντικά για αυτήν γεγονότα. Τα κείμενα, δηλαδή, από τη σελίδα 170 και μετά, μπορούμε να τα κατατάξουμε στο «αυτοχρονογραφικό» είδος¹⁶ του προσωπικού ημερολογίου. Σε κάποιες από τις ημερολογιακές αυτές εγγραφές η Αλεξίου καταργεί την αφήγηση και παραθέτει σχόλια ή ονόματα, σε δημοσιογραφικό ύφος. Αυτό συμβαίνει στην αναδιήγηση της συγκέντρωσης παλιών μαθητών και μαθητριών προς τιμή των καθηγητών τους, στην οποία γίνεται ονομαστική αναφορά σε όλους τους μαθητές που παρευρίσκονταν εκεί.¹⁷ Στο κεφάλαιο «Μεταυγέριο» απαριθμεί τα ονόματα όσων τη συνεχάρησαν για το απαντητικό στον Γ. Σαββίδη άρθρο της, που αποκαθιστούσε τον Αυγέρη.¹⁸ Υπάρχουν και άλλα πληροφοριακά, μη αφηγηματικά κείμενα, όπως είναι η αντιγραφή από «Τα Νέα» (11 Ιουνίου 1973) της περιγραφής της κηδείας του Αυγέρη («Αντιγραφή», σ. 297-299) και της ραδιοφωνικής της εκπομπής με θέμα «Η μουσική μου», δημοσιευμένης, στο *Ραδιοπρόγραμμα* («Μουσική από το Μοΐζ του Ροσίνι» (σ. 321-325)). Έχουμε, ακόμη, την πεζολογική αναφορά στη Γενική Συνέλευση της «Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών» (4 Απριλίου 1976) (σ. 311-315), κείμενο που προβληματίζει και την ίδια την Αλεξίου, η οποία αιτιολογεί την ένταξή του στην αυτοβιογραφία της, διότι το θεωρεί συγκλονιστικό γεγονός για την ίδια¹⁹ προσωπικά αλλά και «δείγμα χεροπιαστού της γενικής καταράδας».²⁰

Τα «ημερολογιακά» της κείμενα εμπεριέχουν πολλά πληροφοριακά στοιχεία για γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια χρονική περίοδο. Το ημερολόγιο ως «ανοιχτή φόρμα» κειμένου μπορεί να περιλαμβάνει τα πάντα. Έχει, μάλιστα, κανείς την αίσθηση ότι κάποια κεφάλαια, όπως αυτά που ανέφερα παραπάνω ή αυτά που αφορούν τις κηδείες των Λ. Κουκούλα, Γ. Σεφέρη, Μ. Αξιώτη, Γ. Θεοτοκά, Ρ. Ρούφου παράλληλα με την ενδοσκόπηση, στην οποία οδηγούν τη συγγραφέα, έχουν και χαρακτηριστικά «δημοσιογραφικού ημερολογίου»²¹, επέχουν θέση μαρτυρίας και αποτελούν μια ακόμη πηγή για πολιτισμικά και πολιτικά γεγονότα στην Ελλάδα, κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Στο *Από πολύ κοντά*, στο πολυμορφικά αυτοβιογραφικό αυτό κείμενο, η Αλεξίου αυθιστορείται ερμη-

15. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 292.

16. Γρηγόρης Πασχαλίδης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα 1993, 47-48. Για το προσωπικό ημερολόγιο ενδιαφέρουσες είναι οι απόψεις του Jean Rousset. Βλ. Jean Rousset «Το προσωπικό ημερολόγιο, κείμενο χωρίς αποδέκτη;», *Διαβάζω* 155 (19 Νοεμβρίου 1986), 28-34.

17. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 266-267.

18. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 302. Η Αλεξίου με το άρθρο αυτό (*Το Βήμα*, 12 Σεπτεμβρίου 1973) απαντούσε στο άρθρο του Γ. Π. Σαββίδη, δημοσιευμένο (*Το Βήμα*, 23 Ιουνίου 1973), λίγες μέρες μετά το θάνατο του Αυγέρη και στο άρθρο του Μαν. Αναγνωστάκη στο περιοδικό *Συνέχεια* (7 Σεπτεμβρίου 1973), ανασκευάζοντας ανακρίβειες και αποκαθιστώντας τη μνήμη του ευθύβολου αυτού μαρξιστή κριτικού και ποιητή. Το κείμενο αυτό της Αλεξίου, καθώς και ο δημόσιος αυτός διάλογος, αποτελούν ένα ντοκουμέντο, καθώς προσφέρουν στοιχεία που αναφέρονται στον Αυγέρη και στη μακροχρόνια διαμάχη που υπήρχε στους κόλπους της αριστερής διάνοησης.

19. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 311. «Στην αυτοβιογραφία του ο καθένας, φυσικό είναι να καταγράφει τα γεγονότα που συγκλόνισαν αυτόν τον ίδιο. Αν τα γεγονότα αυτά είναι γενικότερου ενδιαφέροντος, ακόμα καλύτερα».

20. Ό.π.

21. Didier, *Le journal intime*, ό.π., 188.



νεύοντας και ανασυνθέτοντας, ως αφηγήτρια, το παρελθόν από την οπτική του ιστορικού παρόντος. Αυτό βεβαιώνεται στις αυτοαναφορικές σελίδες, όπου καταγράφει π.χ. τη ζωή των παιδικών της χρόνων από την οπτική του ενήλικα αυτοβιογράφου και όχι της ανήλικης ηρωίδας, παρά την ταυτότητα συγγραφέα, αφηγητή, ηρωίδας. Επιβεβαιώνεται, ακόμη, από τη συστηματική χρήση αντιθέσεων παρελθόντος - παρόντος που την οδηγεί στη συγκριτική θέασή τους. Μέσα από τη διαδικασία διαπλοκής γεγονότων που υπερβαίνουν τη χρονική διαδοχή τους και από τη συσχέτισή τους με βάση τους συνειρμούς μεθερμηνεύεται το παρελθόν και κρίνεται το παρόν. Αυτό συμβαίνει με πολλές αφορμές, όπως είναι τα παιδικά παιχνίδια (σ. 16), ο τρόπος ανατροφής των παιδιών (σ. 38), η λογοτεχνία, η εξέλιξη της επιστήμης (σ. 122), ο τρόπος ζωής των νέων και οι επιπτώσεις του στην ψυχική υγεία και την κοινωνική ευαισθησία τους (σ. 233-235) κ.ά.

Σε ό,τι αφορά την προσφορά του κειμένου αυτού στο λογοτεχνικό και δοκιμακό έργο της Αλεξίου θα ήθελα να σταθώ ιδιαίτερα στην επικειμενική του θέση σε σχέση με τα μη αυτομιμητικά κείμενά της (πεζογραφήματα - δοκίμια). Το αυτοβιογραφικό αυτό κείμενο πληροφορεί τον αναγνώστη για την αφορμή, τη γένεση, τη σύνθεση ή τις περιστάσεις συγγραφής κάποιων έργων της. Π.χ. στο μυθιστόρημα *Παραπόταμοι* η Αλεξίου περιγράφει αγριότητες των Τούρκων, όπως επίσης και τη σφαγή του θείου της Κωστή, αδερφού της μητέρας της, στην Κρήτη, το 1898, που βασίζονται σε αφηγήσεις των γονιών της, όπως αναφέρει στο *Από πολύ κοντά* (σ. 103, 124-125). Στην περίπτωση αυτή διαπιστώνουμε τη σύμπραξη βιογραφίας-μαρτυρίας και ιστορίας στη μυθολογική τέχνη. Δίνει, επιπλέον, πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο συνθέτει τα κείμενά της. Κάνει αναφορά π.χ. στη μελέτη της έργων του Φρόντ προκειμένου να γράψει το βιβλίο *Ψυχολογία και Παιδαγωγική* (σ. 127). Με αφορμή το μυθιστόρημά της *Και ούτω καθέξής* αναδεικνύει τον τρόπο συγγραφής ενός έργου που δημοσιεύεται μετά από ενδελεχή επεξεργασία και αφαίρεση περιττού υλικού (σ. 173). Στην επίπονη προεργασία αναφέρεται, και όταν κάνει λόγο για την δεύτερη έκδοση του βιβλίου της για τον Καζαντζάκη²² ή για τη συγγραφή της *Ιστορίας της Ελληνικής Εκπαίδευσης* (σ. 218-219). Η προσωπική της έρευνα για την ανεύρεση στοιχείων σε εφημερίδες της Κυβερνήσεως ή σε νόμους και οι αναζητήσεις στοιχείων σε βιβλιοθήκες αποδεικνύουν τη συστηματικότητα και τη σοβαρότητα που διακρίνουν τη συγγραφική της διαδικασία. Με αφορμή το έργο της, καθώς και το έργο του Καζαντζάκη ή της Γαλάτειας αναδεικνύει τις απόψεις της για τη σχέση συγγραφέα - έργου και για τις πηγές έμπνευσής της (σ. 181-182), ανάμεσα στις οποίες κυριαρχεί το βίωμα. «Όλες οι πείρες είναι χρήσιμες. Μάλιστα για ένα γραφιά. Πλουτίζει τον κόσμο του με βιώματα πολύτιμα»²³. Ακόμη σε άμεση συσχέτιση με τα σύγχρονα πολιτικά γεγονότα αναφέρεται στην απαγόρευση, κατά τη δικτατορία (1967-1974), κυκλοφορίας των έργων της *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή*, *Λούμπεν*, *Για να γίνει μεγάλος*, *Σπονδή* (σ. 217). Η παράλληλη ανάγνωση του αυτοβιογραφικού με το λογοτεχνικό της έργο αποκαλύπτει την άμεση συσχέτιση των δύο. Βιβλία της όπως, *Για να γίνει μεγάλος*, *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή*, *Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, *Λούμπεν*, *Και υπέρ των ζώντων*, *Σπονδή*, *Παραπόταμοι*, *Κατερειπωμένα αρχοντικά* περιλαμβάνουν γεγονότα και καταστάσεις που ως βιώματα την απασχολούν στο *Από πολύ κοντά*.

Η αυτοδιήγηση της ζωής της Αλεξίου, αναδεικνύει, ακόμη, τη συμβολή της οικογένειας Στ. Αλεξίου και ειδικότερα του «Στούντιου» του Λευτέρη Αλεξίου, στην πνευματική ζωή του Ηρακλείου Κρήτης κατά τις

22. Πρόκειται για τη βιογραφία του Καζαντζάκη: Έλλη Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος*, Δωρικός, Αθήνα 1966.

23. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό. π., 211.



πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα²⁴. Η καταγραφή των καθημερινών συνηθειών²⁵ των μελών της οικογένειας, καθώς και των ιδιαίτερων ενασχολήσεών τους, με έμφαση στην τέχνη και ιδιαίτερα στη μουσική, στα νεανικά τους χρόνια, προσφέρει στο μελετητή της νεοελληνικής λογοτεχνίας στοιχεία - μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο τόσο της Έλλης και του Λευτέρη Αλεξίου όσο και της Γαλάτειας Καζαντζάκη. Καθοριστικό ρόλο στην πνευματική καλλιέργεια των παιδιών της οικογένειας αλλά και στην πολιτισμική ζωή του Ηρακλείου έπαιξε ο πατέρας, Στυλιανός Αλεξίου, άνθρωπος μορφωμένος, ασυμβίβαστος, δημοκρατικός, αγωνιστής στο Θέρισο, δημοτικιστής, υπόδειγμα εντιμότητας και ειλικρίνειας, όπως αναφέρει η ίδια (σ. 20-21, 60-63, 133).

Με την οικογένεια Αλεξίου²⁶ συνδέονταν συγγραφείς, πνευματικοί άνθρωποι, καλλιτέχνες, που διακρίθηκαν αργότερα στο χώρο των γραμμάτων και της τέχνης, όπως ήταν οι : Ι. και Κ. Σφακιανάκης, Αντ. Καπετανάκης, Αντρ. Καλοκαιρινός, Τ. Καλμούχος (σ. 111), Αριστ. Στεργιάδης (σ. 87), Ν. Καζαντζάκης, Κ. Βάρναλης, Μ. Αυγέρης, Δ. Ταγκόπουλος, Α. Δικταίος, Χαρ. Στεφανίδης, Μ. Κοτοπούλη, Δ. Μητρόπουλος, Γ. Θεοτοκάς, Παντ. Πρεβελάκης, Γ. Λυδάκης (σ. 149) κ. ά. Ο κύκλος αυτός εμπλουτίζεται, στην Αθήνα, όπου έρχονται οι δύο αδερφές και με άλλους διακεκριμένους λογοτέχνες, όπως οι Ναπ. Λαπαθιώτης, Άγγ. Σικελιανός, Μ. Παπανικολάου, Σ. Σκίπης, Π. Καλλιγιάς (σ. 107), Έ. Λαμπρίδη, Μέλω Αξιώτη, Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, Μ. Δημάκης, Ρίτα Μπούμη-Παππά και Ν. Παππάς, Δόρα Μοάτσου, Γιολ. Πέγκλη και πολλοί άλλοι.

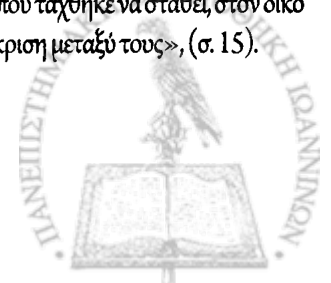
Η αυθιστόρηση της Αλεξίου προσφέρει πολλά στοιχεία και για τα μέλη της οικογένειας, κυρίως για τη Γαλάτεια Καζαντζάκη και το Λευτέρη Αλεξίου. Διάσπαρτες αλλά σημαντικές επισημάνσεις αφορούν, επίσης, τον Ν. Καζαντζάκη, ως πνευματικό άνθρωπο, το Μάρκο Αυγέρη, ως ποιητή, κριτικό και άνθρωπο, τον Κ. Βάρναλη και το Β. Δασκαλάκη, που υπήρξε και σύζυγός της. Οι αναφορές της στο Νίκο Καζαντζάκη και τα στοιχεία που παραθέτει για το χαρακτήρα, τον τρόπο σκέψης και για τη φιλοσοφία του ενισχύουν τα ανάλογα σχόλιά της στο βιογραφικό της βιβλίο γι' αυτόν, *Για να γίνει μεγάλος*, ενώ οι επισημάνσεις της για τον Αυγέρη προσφέρουν πληροφορίες για το έργο και για την κυρίαρχη ανθρωπιστική του αντίληψη (σ. 280, 284, 285). Από τις γυναίκες ξεχωρίζουν οι αναφορές στη Μέλω Αξιώτη και στη Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη.

Θα επιμείνω περισσότερο στα στοιχεία που αφορούν τη Γαλάτεια και το Λευτέρη Αλεξίου. Η Αλεξίου θεωρεί τη Γαλάτεια φύση ιδιαίτερα ευαίσθητη, απορροφημένη, στα νεανικά της χρόνια, από τον έρωτά της προς τον Καζαντζάκη. «Της Γαλάτειας το μυαλό σα να ήταν δοσμένο σε μια ιδέα, σε κάποια σκέψη που την αδρανούσε. Μόνο

24. Οι αναφορές είναι διάσπαρτες στις πρώτες 170 σελίδες της αυτοβιογραφίας. Για το «Στούντιο» ειδικότερα βλ. σ. 108-112 και 149-154.

25. «Όση ώρα τρώγαμε, κουβεντιάζαμε και συζητούσαμε για λογοτεχνία, για τέχνη, για τα πολιτικά, και ποτέ! ποτέ! ποτέ! για τα απλά ζητήματα της καθημερινής ζωής» βλ. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό. π., 20. Βλ. ακόμη, ό. π., 45.

26. Για την οικογένεια Αλεξίου βλ. ενδεικτικά το εξαιρετικό κείμενο του Παναγιώτη Κανελλόπουλου «Έλλη Αλεξίου» στο *Έλλη Αλεξίου. Μικρό αφιέρωμα*, [Επιμ., Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου], Καστανιώτης, Αθήνα 1979, 13-16: «Μια ευλογημένη Τριάς (όχι ομοούσια, αλλά ομοιούσια) τα τέσσερα αδέρφια Αλεξίου, ο Ραδάμανθς, ο Λευτέρης, η Γαλάτεια, η Έλλη», (=14). Και παρακάτω «Κάμετε, αγαπητοί αναγνώστες, μια προσπάθεια να ξεφύγετε από το τωρινό περιβάλλον σας, και κοιτάξτε με τα μάτια της φαντασίας σας όλα αυτά τα πρόσωπα μαζί, και μάλιστα στα νιάτα τους. Καθένας από τα πρόσωπα της συντροφιάς - μπορεί και ο Χαρίλαος που έμεινε «αφανέρωτος» (η λέξη βρίσκεται σε παλαιούς βίους αγίων) - ήταν και μια ιδιοφυία. Δεν θα πω εδώ, τι πρόσφερε το καθένα από τα πρόσωπα αυτά στη λογοτεχνία μας ή γενικότερα, στην πνευματική και ηθική ζωή της χώρας μας. Πιστεύω, ότι η γνήσια ιδιοφυία στέκεται - εκεί όπου τάχθηκε να σταθεί, στον δικό της χώρο και κόσμο - στο ίδιο ύψος με κάθε άλλη που είναι γνήσια. Δεν βαθμολογούνται οι ιδιοφυίες σε σύγκριση μεταξύ τους», (σ. 15).



στο τραπέζι, μεσημέρι βράδυ στις κοινές συζητήσεις για τέχνη και λογοτεχνία, για βιβλία και ποιήματα, μόνο τότε έβλεπες τα μάτια της να σπιθίζουν. [...] Τη γέμιζε το μεγάλο ερωτηματικό: ο έρωτάς της με το Νίκο τον Καζαντζάκη»²⁷. Δίνονται, ακόμη, στοιχεία για τη σχέση της και τη ζωή της με τον Καζαντζάκη και στη συνέχεια με το Μ. Αυγέρη. Έμφαση δίνεται στην ψυχική της διαταραχή, (φόβος θανάτου), στα πρωτοποριακά σημεία του λογοτεχνικού της έργου και στην κριτική της οξυδέρκεια. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη σημασία που έδινε η Γαλάτεια στο ίδιο της το έργο, ενώ αδιαφορούσε για την κριτική υποδοχή του και για την τήρηση αρχείου, γεγονός που δυσκολεύει τους μελετητές του έργου της²⁸. Η κριτική, αρνητική και θετική, για το έργο της απασχολεί ιδιαίτερα την Αλεξίου, η οποία εκφράζει την πικρία της όχι τόσο για τη θέση των ιδεολογικών της αντιπάλων όσο για τη στάση της αριστεράς απέναντι στην αδερφή της και στο έργο της. Ταυτόχρονα ασκεί κριτική στην αριστερά για τον αναξιοκρατικό τρόπο ανάδειξης ασήμαντων λογοτεχνών²⁹. Πολύτιμα στοιχεία για το έργο της Γαλάτειας και της προσφοράς της στη νεοελληνική λογοτεχνία είναι η μνεία λογοτεχνών, όπως οι Παλαμάς, Ψυχάρης, Πάλλης, Βλαστός, Νιρβάνας, που της είχαν γράψει ενθουσιώδεις επιστολές για το έργο της, οι οποίες δυστυχώς χάθηκαν, καθώς και η μαρτυρία ότι λογοτέχνες, όπως οι Τραυλαντώνης, Καρκαβίτσας, Γρυπάρης, Μαλακάσης, Θεοτόκης και Κονδυλάκης είχαν εκτιμήσει ιδιαίτερα τη Γαλάτεια και το λογοτεχνικό της έργο³⁰.

Όπως τη Γαλάτεια έτσι και τον αδερφό της Λευτέρη η Αλεξίου αντιμετωπίζει με θαυμασμό για την πνευματικότητά του, τη λεπτότητα των αισθημάτων του, την αισθητική του, τις γνώσεις και το χαρακτήρα του. Πάντα από την οπτική του παρόντος με αυτοβιογραφικό λόγο που χαρακτηρίζεται από γνωστική αληθοφάνεια ανασυστήνει την προσωπικότητά του. «Ο Λευτέρης γεννημένος πάνοπλος, προικισμένος με τα δώρα του ανθρώπου του προδιαγραμμένου να ζήσει στην περιοχή των εκλεκτών δέσποζε σ' αυτόν τον ανθώνα [του Στούντιου]»³¹. Με αναφορές στην αγάπη του για τη μουσική – έπαιζε πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο – τόσο την παραδοσιακή όσο και τη σύγχρονη, από τη νεανική του ηλικία, προβάλλει τη δυνατότητα που είχε όχι μόνο να αποδέχεται το καινούργιο αλλά και να το υπερασπίζεται³². Επισημαίνει τη λατρεία του για την ποίη-

27. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 46.

28. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 197.

29. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 187.

30. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 186-187: «Οι στοχαστές της παλιάς βάρδιας, μελετημένοι και βαθνουύστατοι, ταλαντούχοι και δημιουργικοί, με αξία και έργο, είχαν χαιρετήσει με ακράτητο θαυμασμό την εμφάνισή της στην πνευματική κονίστρα. Έτσι και μετέπειτα. Ο Παλαμάς, ο Ψυχάρης, ο Πάλλης, ο Βλαστός, ο Νιρβάνας, της στέλνανε ενθουσιαστικά γράμματα, ύστερα από κάθε της δημοσίευμα. Μα πού βρίσκονται σήμερα αυτά τα πολύτιμα γράμματα; Όταν τα λάβαινε, την τόνωναν, τη χαροποιούσαν, μα δεν τα κράταγε κι ούτε τα εκμεταλλεύτηκε ποτέ, για να στηρίξει την αξία της. [...] Ο τεχνίτης ο ίδιος στηρίζει με το έργο του τη φήμη του». Πάντα έτσι μου λεγε. Όταν εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, έγινε το αγαπημένο παιδί του Τραυλαντώνη και του Καρκαβίτσα, του Γρυπάρη και του Μαλακάση, του Θεοτόκη και του Κονδυλάκη [...]. Θυμούμαι το Θεοτόκη να διαβάζει εκστατικός το "Μαυριανό" και να σταματά κάθε τόσο να της λέει: "Μπράβο, κυρά μου". Βλέπω τώρα στη βιβλιοθήκη τους βιβλία με ενθουσιαστικές αφιερώσεις: "Στη Γαλάτεια με θαυμασμό, Γιάννης Γρυπάρης", "Στη Γαλάτεια με το θαυμασμό μου, Μυρτιώτισσα" [...]. Ίσως γι' αυτό δεν μπορώ να συγχωρήσω στους τωρινούς τη στάση τους απέναντί της», βλ. ακόμη σ. 195-197.

31. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 112.

32. Τα παραθέματα που ακολουθούν είναι χαρακτηριστικά: «... Ο Λευτέρης, ορθός με το βιολί στο χέρι μπροστά στο αναλόγιο, υπερασπιζόταν με πείσμα και φανατισμό τη "μοντέρνα" μουσική [...] Σήμερα ο Λευτέρης μένει προσκολλημένος στις παλιές του λατρείες, μα έχει στημένο με αγάπη το αφτί στα νέα ρεύματα», Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 21.



ση, καθώς και για συζητήσεις υψηλού πνευματικού επιπέδου (σ. 135) αποκαλύπτοντας παράλληλα τις ανθρώπινες ιδιότητές του, του “ολονύκτιου χαροκόπου”, του “καλοφαγοσότη”, του “χορευτή”, του “ερωτιάρη” (σ. 149). Δε σχολιάζει το ποιητικό του έργο, αναφέρεται, όμως, έμμεσα στη θερμή υποδοχή του από πνευματικούς ανθρώπους της εποχής επισημαίνοντας συνάμα την αδιαφορία του για την υστεροφημία του, όπως ακριβώς συνέβαινε με τη Γαλάτεια. «Από καιρό σε καιρό έπαιρνε και έκαιγε την πολύτιμη αλληλογραφία του. Μοναδικό φαινόμενο ανθρώπων αδιάφορων³³ για την υστεροφημία τους. Δεν ήσαν πλασμένοι για τους ανθρωποφάγους τωρινούς καιρούς³⁴ που τους πάντας κυβερνά η συναλλαγή και η εξαγορά»³⁵.

Η αυτοαναπαραστατική πρόθεση της συγγραφέως, όμως, δεν περιορίζεται στην αυθιστόρηση της ζωής της και στην κατάθεση μαρτυριών και σχολίων για την πνευματική ζωή της νεότερης Ελλάδας εμπλέκεται με τον ιστορικό χρόνο, ο οποίος επανασημασιοδοτείται μέσα από την υποκειμενική μαρτυρία, καθώς η αυτοβιογράφος αναφέρεται σε ζητήματα και γεγονότα ιστορικά που βίωσε, όπως είναι η ειρηνική συμβίωση Ελλήνων και Τούρκων στις αρχές του 20ού αιώνα στην Κρήτη, η ζωή στις ανατολικές χώρες, η μετεμφυλιακή Ελλάδα με τις φυλακές και εξορίες των αριστερών, η επτάχρονη δικτατορία με έμφαση στα γεγονότα της Νομικής και του Πολυτεχνείου. Τα κείμενα αυτά αποτελούν μια σημαντική μαρτυρία όχι μόνο για ιστορικά γεγονότα αλλά και για πολιτικές καταστάσεις και πρόσωπα (Ελ. Βενιζέλος, Γ. Παπανδρέου κ.ά.) που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην ιστορία του τόπου. Μέσα από τις σελίδες αυτές αποκαλύπτεται και η πολιτική σκέψη της Αλεξίου, όπως και ο προσωπικός τρόπος θέασης των γεγονότων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη της συνάντησης προσωπικής και ιστορικής μνήμης αποτελεί η αναδρομική αυτοαφήγηση³⁶ των περιπετειών της δίκης της (Μάρτιος 1966), – η Αλεξίου είχε κατηγορηθεί για αντεθνική δράση και της είχε απαγγελθεί κατηγορία βάσει του νόμου 509³⁷ – και της προφυλάκισής της στις φυλακές Αβέρωφ. Οι σελίδες αυτές αποτελούν άμεση μαρτυρία για τους διωγμούς των αριστερών και τις συνθήκες διαβίωσης των πολιτικών κρατουμένων στις φυλακές.

Το *Από πολύ κοντά* ως αυτοδιήγηση ζωής, ως επικείμενο του λογοτεχνικού έργου της Έλλης Αλεξίου και ως κείμενο κριτικής της πνευματικής ζωής της Ελλάδας, εμπλουτίζει τη νεότερη λογοτεχνική κριτική με στοιχεία που λανθάνουν και αποτελεί σημαντική πηγή για το μελετητή όχι μόνο του δικού της έργου και της προσωπικότητάς της αλλά πλειάδας εξαιρετων πνευματικών μορφών που συνέβαλαν στην πολιτισμική ανάπτυξη του τόπου.

Ως χρονικό και μαρτυρία καίριων ιστορικών γεγονότων αποκαλύπτει τις δημοκρατικές πεποιθήσεις της αυτοβιογράφου και τη θεώρηση της ιστορίας από την πλευρά του αδικημένου που την έχει απασχολήσει συνειδητά, τόσο στη ζωή της όσο και στο λογοτεχνικό της έργο.

33. Η αναφορά γίνεται και στη Γαλάτεια.

34. Το κείμενο, ημερολογιακής γραφής, γράφεται τον Αύγουστο του 1964, βλ. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 170.

35. Αλεξίου, *Από πολύ κοντά*, ό.π., 174.

36. Το κείμενο γράφεται ενάμιση χρόνο μετά τα γεγονότα (10 Οκτωβρίου 1967).

37. Σχετικά με τη δίκη, βλ. Θάνος Φωσκαρίνης, *Δοκίμιο χρονογραφίας για την Έλλη Αλεξίου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1982, 72-87, όπου δημοσιεύεται η έκθεση πρακτικών και η απόφαση του δικαστηρίου, καθώς και απόσπασμα από αυτοβιογραφικό σημείωμα της ίδιας που είχε στείλει στην Ισιδώρα Ρόζενταλ Καμαρινέα (= 74-76).



ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΟΚΛΟΠΗ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ

Η μακρόχρονη αντίθεση, που σημαδεύει τις σχέσεις των ορεινών πληθυσμών, των κτηνοτρόφων κυρίως του ορεινού ηπειρωτικού και νησιωτικού χώρου, με την υπόλοιπη κοινωνία και που οφείλεται αφ' ενός στην πολεμική παράδοση και τις τάσεις επικυριαρχίας των πρώτων και αφ' ετέρου στις εγγενείς δυσκολίες συνύπαρξης της κτηνοτροφίας, προπαντός της νομαδικής και της ημινομαδικής, και της γεωργίας¹, οδήγησε στην εμφάνιση και ανάπτυξη της ληστείας και της ζωοκλοπής.

Ληστεία και ζωοκλοπή αποτελούν δύο σχεδόν «θεσμοθετημένες», παράλληλες και αλληλοσυμπλεκόμενες εκφράσεις της αντιπαράθεσης των αγροτοποιμενικών πληθυσμών στην εκάστοτε καθεστηκία τάξη και τις αγροτικές – γεωργικές κοινωνίες που υποτάσσονται σ' αυτήν, εκδηλώσεις της παράδοσης της λαϊκής ανυποταγής, που ήταν και εξακολουθεί, σ' ένα βαθμό, να είναι ζωντανή στους ποιμενικούς πληθυσμούς. Την ανυποταγή αυτή ονομάζει ο Ε. Χομπσμπάουμ «πρωτόγονη επανάσταση»².

Η ζωοκλοπή, που όπως και η ληστεία - βιαιότερη μορφή αντιπαράθεσης στις προβιομηχανικές κοινωνίες - έχει εκπέσει σήμερα στην κατηγορία των έκνομων και μάλιστα των εγκληματικών ενεργειών ή, πάντως, στις δράσεις «του περιθωρίου», θεωρήθηκε στο παρελθόν σχεδόν κανονική «επαγγελματική» απασχόληση. Ανάλογη αντιμετώπιση στις παραδοσιακές κοινωνίες είχε και η πειρατεία³. Η ζωοκλοπή αποτελεί ιδιόμορφο και σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο, που παρουσιάστηκε ιδιαίτερα στην Ελλάδα, στη Μ. Ασία και τα Βαλκάνια και γενικότερα σε περιοχές της Μεσογείου. Η παρουσία της υπήρξε διαχρονική στον ελληνικό κόσμο από την ομηρική τουλάχιστον αρχαιότητα, το Βυζάντιο και ως την τουρκοκρατούμενη και νεότερη Ελλάδα⁴. Η ομηρική φράση «επιδήμιοι αρπακτῆρες» (Ιλιάδα Ω 253 κ.εξ.), δηλαδή κλέπτες ζώων που κλέβουν από τους συντοπίτες τους («επιδήμιοι»), μας παραπέμπει στη ζωοκλοπή των Ελλήνων της αρχαϊκής τουλάχιστον εποχής, οπότε η πράξη αυτή θεωρήθηκε ανέντιμη, μόνο όταν γινόταν μέσα στην κοινότητα, στην οποία ζούσαν και οι ζωοκλέφτες. «Αν κάποιος αρπάζει ζώα που ανήκουν σε ξένες κοινότητες, τότε αυτό είναι μια επικίνδυνη, αλλά διόλου ατιμωτική ασχολία», παρατηρεί σχετικά στα ομηρικά σχόλιά του στην παραπάνω φράση ο Ιωάννης Κακριδής, που προεκτείνοντας τη σκέψη του στη νεοελληνική περίοδο κάνει λόγο για τους «τίμιους κλέφτες» στ' Απεράθου (Απείρανθος) της ορεινής Νάξου, που δεν κλέβουν ζώα από το χωριό τους, αλλά από τα άλλα, τα πεδινά κυρίως χωριά του νησιού, μπαίνοντας σε μια επικίνδυνη επιχείρηση. Αντίθετα, όπως συμβαίνει και σε άλλα μέρη του ελληνικού χώρου (όπως στην Κωστάνα Θεσπρωτίας) και στην Κρήτη, όποιος κλέβει ζώα μέσα στο χωριό του, είναι κοινωνικά περιφρονημένος και αν τον πιάσουν την ώρα της κλεψιάς, τον τιμωρούν αυστηρά⁵. Έτσι η διάπραξη κλοπής

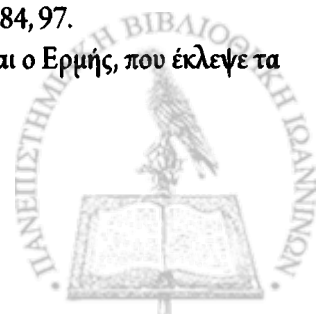
1. Βλ. και Στάθη Δαμιανάκου, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987, 96.

2. Eric J. Hobsbawm, *Primitive Rebels*, Norton Library, New York 1965 (γαλλική έκδοση: *Les primitives de la révolte dans l'Europe moderne*, Fayard, Paris 1966). Πρβλ. Στάθη Δαμιανάκου, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., 75.

3. Βλ. και Μιχάλη Γ. Μερακλή, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1984, 97.

4. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, ό.π., 157-158, υποσ. 24. Ως πρώτος ζωοκλέπτης αναφέρεται ο Ερμής, που έκλεψε τα βόδια του Απόλλωνα, τα οποία έκρυψε στην Πύλο.

5. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, ό.π., 157, υποσ. 22.



σε βάρος ενός φτωχού, συνήθως, Απεραθίτη κατακρίνεται έντονα και ο δράστης χαρακτηρίζεται σκατοκλέφτης⁶.

Η ανάπτυξη της ζωκλοπής στη μεταβυζαντινή, την τουρκοκρατούμενη και τη νεότερη Ελλάδα υπήρξε μεγάλη σε ένταση και γεωγραφική εξάπλωση⁷, ιδιαίτερα σε ορεινές περιοχές του ηπειρωτικού χώρου, όπως η Δυτική Μακεδονία⁸, η Θεσσαλία⁹, η Ήπειρος¹⁰, η Στερεά Ελλάδα¹¹ και η Πελοπόννη-

6. Γιαννούλη Γ. Γιαννούλη, «Η “κλεψά” στην ορεινή Νάξο (1900-1950): Απεράθου», στον συλλογικό τόμο *Δρυς υψικάρηνος*, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτριο Β. Οικονομίδη, [Επιμ. Μαν. Γ. Βαρβούνη-Μαν. Γ. Σέρρη], Αθήνα 2007, 117, όπου και βιβλιογραφία για τη ζωκλοπή στη Νάξο και ιδίως στ' Απεράθου. (Αναδημοσίευση της μελέτης στο βιβλίο του Γιαννούλη Γ. Γιαννούλη, *Απεράθου (1900-1950)*, Αθήνα 2009, 189-212). Βλ. και το πρόσφατο βιβλίο του Γιάννη Στ. Βερώνη, *Βοσκοί και βοσκοσύνη στην ορεινή Νάξο. (Ήθη, έθιμα, θεσμοί, γλώσσα, συνήθειες και παραδόσεις της ναξιακής ποιμενικής ζωής)*, Αθήνα 2009, (κεφ. Η Ή κλεψά), 223-237. Οι κάτοικοι της Νάξου (Αξιώτες) είχαν παλαιότερα το προσωνύμιο «Κλεφταξιώτες».

7. Μετά τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους συχνή ήταν κατά τον 19ο αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού η ενασχόληση της νομοθετικής και εκτελεστικής εξουσίας με τη ζωκλοπή και τη ληστεία, η οποία συχνά αποτελούσε παρεπόμενο της πρώτης ως συνέπεια της φυγοδικίας καταζητουμένων ζωκλοπετών. Περιοχές όπως η Πελοπόννησος και η Στερεά Ελλάδα είχαν γεμίσει ιδίως τον 19ο αιώνα και προπαντός στο δεύτερο μισό του από φυγόδικους ζωκλέφτες κ.ά. εγκληματίες. Στη Βουλή συχνά συζητούνταν τότε και ψηφίζονταν νομοσχέδια κατά της ζωκλοπής. Τα σχετικά Πρακτικά παρέχουν και σήμερα ενδιαφέρουσες πληροφορίες για πτυχές της ζωκλοπής, που το 1880 «ομολογουμένως κατεπλημύρισε πολλές των επαρχιών...» κατά τη μαρτυρία του βουλευτή Ν. Μπουφίδη σε συζήτηση νομοσχεδίου για τη ζωκλοπή εφ. *Ωρα Αθηνών*, έτ. Ε' (1879-80) 96, 13 Φεβρουαρίου 1880, 4-6. Βλ. και αρ.102, 19 Φεβρουαρίου 1880, 3-6).

8. Απειρες είναι οι ειδήσεις και τα ρεπορτάζ των δυτικομακεδονικών εφημερίδων, ιδίως της περιόδου του μεσοπολέμου, για την ζωκλοπή, που παράλληλα με τη ληστεία είχε γίνει ενδημική στην περιοχή. Βλ. ενδεικτικά την σημαντική εφημερίδα *Βόρειος Ελλάς* (1927 κ.εξ.) της Κοζάνης. Για την περιοχή Γρεβενών, βλ. Ευάγγελου Καραμανέ, *Οργάνωση του χώρου, τεχνικές και τοπική ταυτότητα στα Κοπατσαροχώρια των Γρεβενών* (διδακτ. διατριβή), Αθήνα 2009 (υπό έκδοση), Νικολάου Μότσιου, *Μια αναδρομή στην ιστορική πορεία δημιουργίας και ανάπτυξης του χωριού Δεσπότης (Σνίχοβο) Γρεβενών*, Αθήνα, χ. χρ., 71-74. Ιδιαίτερα ονομαστοί και ευρύτερα γνωστοί στη Δυτ. Μακεδονία και Θεσσαλία ήταν οι ζωκλέφτες των Χασίων, που χρησιμοποιούσαν ποικίλους τρόπους ως «αλογοσύρτες» (κλέφτες αλόγων και μουλαριών) και κλέφτες αιγοπροβάτων στα περάσματα των κοπαδιών από τα «κλεφτοχώρια» των Χασίων κατά τη μετάβασή τους στα χειμαδιά της Θεσσαλίας ή την επιστροφή τους στα ξεκαλοκαιριά της Δυτ. Μακεδονίας. Βλ. σχετικά και Μότσιου, *Μια αναδρομή*, ό.π., 71. Ονομαστά για τους δεινούς ζωκλέφτες τους ήταν και τα χωριά των Κοπατσαραιών (Κοπατσαροχώρια) Γρεβενών, ιδιαίτερα το Πολυνέρι. Βλ. σχετικά και το πλούσιο υλικό της επιτόπιας λαογραφικής έρευνας του γράφοντος το έτος 1986: Κέντρο Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (στο εξής Κ.Λ.), χειρόγραφο (χφο) αρ. 4433, 320-321 κυρίως και αλλού σποραδικά.

9. Η ζωκλοπή, ενδημική, όπως και η ληστεία, στη Θεσσαλία παλαιότερα λόγω και του γεγονότος ότι συνόρευε με την ελεύθερη Ελλάδα πριν από το 1881 και με τις υπόδουλες στην Οθωμανική αυτοκρατορία επαρχίες της Μακεδονίας και της Ηπείρου στη συνέχεια μέχρι το 1912, παρουσίασε μεγάλη ανάπτυξη ιδίως στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Ο τύπος της εποχής σε μόνιμη σχεδόν βάση δημοσιεύει ειδήσεις και πληροφορίες για καθημερινά επεισόδια ζωκλοπών. Ενδεικτικά αναφέρω την εφημερίδα *Σάλπιγγα* της Λάρισας, 1889 κ.εξ., με πλήθος σχετικών ειδήσεων. Αλλά και οι αθηναϊκές εφημερίδες συχνά δημοσιεύουν τέτοια περιστατικά (βλ. π.χ. εφημ. *Ανατολική Επιθεώρησης Αθηνών*, έτ. Γ' (1885-86) αρ. 318, 8 Σεπτεμβρίου 1886, 3, όπου ο λόγος για τη δημιουργία δύο μεταβατικών αποσπασμάτων στις επαρχίες Αλμυρού και Φαρσάλων, με αποτέλεσμα τη δραστική περιστολή της ζωκλοπής.

10. Στην Ήπειρο δεινοί ζωκλέφτες και αλογοσύρτες ήταν, μεταξύ άλλων, οι κάτοικοι των Τζουμέρκων και ιδίως του κατ'εξοχήν κτηνοτροφικού χωριού της περιοχής, των Μελισσουργών Άρτας. Βλ. Νικολάου Παπακώστα, *Ηπειρωτικά*, (ιστορικά-λαογραφικά-κοινωνικά), Α', Αθαμανικά, Αθήνα 1967.

11. Για τη ζωκλοπή στη Στερεά Ελλάδα βλ. ενδεικτικά Δημητρίου Λουκόπουλου, *Ποιμενικά της Ρούμελης*, Ι. Ν. Σιδέρης - Σύλλογος Ωφελίμων Βιβλίων, εν Αθήναις 1930, 208-210 και για τις σχέσεις ζωκλοπής - αδελφοποιίας, 210-211, Σωτηρίου Μιλτ. Κωτσόπουλου, *Η ζωκλοπή εν Ναυπακτία* (1909). Βλ. και Καίτης Μανωλοπούλου, *Να ζεστάνουμε τις πέτρες στις πλαγιές του Διοστούμου*, Αθήνα 2004, 119-120.



σος¹², αλλά και του νησιωτικού, όπως η Κρήτη¹³, η Νάξος¹⁴ κ.ά. νησιά.

Η ζωοκλοπή αποτελεί ένα ενδιαφέρον κεφάλαιο του νεοελληνικού βίου με ποικίλες παραμέτρους, ιστορικές, λαογραφικές, κοινωνικές, οικονομικές, νομικές, πολιτικές κ.ά. Εδώ θα περιοριστούμε στην παρουσίαση ορισμένων λαογραφικών μόνο επισημάνσεων για τη ζωοκλοπή στην Κρήτη, συχνά σε αντιπαραβολή με τα αντίστοιχα φαινόμενα της ζωοκλοπής και τις επιμέρους πολιτισμικές παραμέτρους τους στην άλλη Ελλάδα. Η ζωοκλοπή στην Κρήτη, όπως άλλωστε και σε άλλες περιοχές του ελληνικού χώρου¹⁵, αποτελεί όχι μόνο ιδιαίτερο και πολύμορφο εθιμικό φαινόμενο, αλλά συγχρόνως ενδιαφέρον και εν πολλοίς ανοικτό ακόμη κεφάλαιο του καθημερινού βίου των Κρητικών, τουλάχιστον όσων κατοικούν σε ορισμένες κεντρικές και δυτικές επαρχίες της μεγαλονήσου και γενικότερα στις ορεινές περιοχές της.

Από μαρτυρίες για τη ζωοκλοπή της Κρήτης σε ιστορικές πηγές θα αναφέρουμε μια πολύ πρώιμη (αρχές του 13ου αιώνα) και ενδιαφέρουσα περίπτωση των αρχών της βενετοκρατίας. Αφορμή για τη δεύτερη εξέγερση των Κρητικών εναντίον της Βενετίας, το έτος 1219, ήταν η κλοπή αλόγων και βοοκημάτων (χορτοφάγων ζώων) του άρχοντα Ιωάννη Σκορδίλη Σκαντζέα από τον Βενετό Πέτρο Filocanevo, καστελλάνο του Μονοπάρι (Μονίραγο) της επαρχίας Ρεθύμνου. Ο αδικημένος άρχοντας μαζί με τον αδελφό του Κωνσταντίνο Σκορδίλη, που είχε συμμαχήσει με τον Μ. Σανούδο (δούκα του Αρχιπελάγους) στη διάρκεια του προηγούμενου επαναστατικού κινήματος (του πρώτου κατά των Βενετών, μόλις αυτοί εγκαταστάθηκαν στην Κρήτη, το 1211-12), ζήτησαν από τον δούκα της Κρήτης να τους αποδοθούν τα κλεμμένα ζώα. Σύμφωνα με τις βενετικές πηγές, ο δούκας Παύλος Querini διέταξε τον καστελλάνο να αποδώσει όσα είχαν κλαπεί στον ιδιοκτήτη τους, αλλά ο Βενετός αξιωματούχος δεν συμμορφώθηκε με την εντολή. Το πιθανότερο όμως είναι ο δούκας να μην ασχολήθηκε με την απόδοση δικαιοσύνης. Τότε οι Σκορδίληδες, μεγάλη και ισχυρή αρχοντική

12. Για τη ζωοκλοπή στην Πελοπόννησο βλ. ενδεικτικά Δημητρίου Αθ. Αυγέρη, *Οι ξωμάχοι της στάνης στις δυτικές πλαγιές του Φενεού (διαβίωση-λαϊκή παράδοση-ιστορικά στοιχεία)*, Κόρινθος 2006, 233-240. Βλ. και Νικολάου Ι. Λάσκαρη, *Η Λάστα και τα μνημεία της ή Λάστας πανόραμα*, μέρος ενδέκατον, εν Πύργω 1930, 901-904.

13. Η βιβλιογραφία και προπαντός το λαογραφικό και άλλο υλικό που υπάρχει για τη ζωοκλοπή της Κρήτης είναι πλούσια. Ενδεικτικά αναφέρω τη διδακτορική διατριβή του Άρη Τσαντηρόπουλου, *Η «βεντέτα» στην ορεινή κεντρική Κρήτη. «Οικογενειακές» συγκρούσεις και κοινωνική οργάνωση*, Μάιος, Μυτιλήνη 2000, όπου ο λόγος κυρίως για τον ορεινό Μυλοπόταμο Ρεθύμνου. Βλ. από την παλαιότερη βιβλιογραφία την αξεπέραστη μελέτη του Στεφάνου Ξανθουδίδη, «Ποιμενικά Κρήτης», *Λεξικογραφικόν Αρχείον της Μέσης και Νέας Ελληνικής*, Ε' (1918)[=1920] 267-323, όπου δίδονται σύντομα και τα γλωσσολαογραφικά της ζωοκλοπής (= 309) για την Ανατολική κυρίως Κρήτη και του Γιάννη Μαυρακάκη, *Ποιμενικά Δυτικής Κρήτης*, Χανιά 1948, 98-105.

14. Βιβλιογραφικά της ζωοκλοπής στη Νάξο, βλ. παραπάνω, υποσ. 6.

15. Υπάρχει ευρύτερα στην ελληνική κοινή γνώμη η αντίληψη ότι σήμερα η ζωοκλοπή επιχωριάζει μόνο στην Κρήτη ή τουλάχιστον σ' ορισμένες περιοχές της, αντίληψη που δημιούργησε, νομίζω, κυρίως ο τύπος και τα ηλεκτρονικά ΜΜΕ με τη διάγκωση κάποιων περιστατικών των τελευταίων δεκαετιών, τη στιγμή που είχε δημιουργηθεί η εντύπωση ότι η ζωοκλοπή μάλλον εξέλιπε. Όμως, από ειδική έρευνα, που διεξήγαγε κατ' ανάθεση του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως η εταιρεία VPRC σ' όλη την Ελλάδα για την εγκληματικότητα στην τριετία 1998-2000, προέκυψαν διαφορετικά από την κοινή αντίληψη και αίσθηση αποτελέσματα: Στο αδίκημα της ζωοκλοπής ο νομός Ρεθύμνου έρχεται 4ος πανελλαδικά σε αριθμό κρουσμάτων, ο ν. Ηρακλείου 8ος, ο ν. Λασιθίου 11ος και ο ν. Χανίων μόλις 31ος! Βλ. σχετικά το ενδιαφέρον άρθρο του καθηγητή Εγκληματολογίας Γιάννη Πανούση, «Οι μορφές και τα αίτια της εγκληματικότητας [στην Κρήτη] (παράνομη σπλοφορία, βεντέτα και ζωοκλοπή)», εφ. *Μίτος*, Αθήνα, 25 Ιανουαρίου 2004, 12(68)-13(69).



οικογένεια, άρχισαν την επίθεση εναντίον των Βενετών και πολύ γρήγορα η επανάσταση εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την Δυτική Κρήτη. Με την συνθήκη που αναγκάστηκαν να υπογράψουν οι Βενετοί, δηλ. ο δούκας της Κρήτης με τους επαναστάτες άρχοντες Κωνστ. Σκορδίλη και Θεόδ. Μελισσηνό, μετά την ήττα του βενετικού στρατού στην περιοχή Ψυχρού, η Βενετία εγκαινίασε στην Κρήτη το σύστημα των συνθηκολογήσεων με τους Κρητικούς επαναστάτες και έδωσε προνόμια στους τοπικούς άρχοντες, που τότε άρχισαν σταδιακά να ενσωματώνονται στους κόλπους του βενετικού καθεστώτος¹⁶.

Η ζωκλοπή στην Κρήτη έχει βαθιές ρίζες στον χρόνο. Για να περιοριστούμε χρονικά στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή, αναφέρουμε ότι, πέρα από μαρτυρίες σε άλλες πηγές, απτή απόδειξη της ευρείας διάδοσης του φαινομένου στην κοινωνία του νησιού τουλάχιστον από τα πρώτα χρόνια της βενετοκρατίας (13ος-14ος αι.) είναι οι ζωγραφικές παραστάσεις τιμωρίας ζωκλοπτών σε πολλούς υστεροβυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της μεγαλονήσου αυτής της περιόδου στο πλαίσιο της ευρύτερης εικονογραφικής σύνθεσης της «Δευτέρας Παρουσίας»¹⁷: Από τις παραστάσεις αυτές μνημονεύω εκείνη που βρίσκεται στην εκκλησία του Χριστού στο χωριό Αγία Ειρήνη Σελίνου Χανίων, όπου ανάμεσα στις εντελώς ρεαλιστικές μορφές της παραστάσεως των ποινών, που διακρίνονται από υψηλή καθαρότητα της αφήγησης, ένας από τους τέσσερις αμαρτωλούς που τιμωρούνται στην Κόλαση είναι ο κλέφτης (ζωκλοπέτης), κρεμασμένος ψηλά, όπως δένουν και πεδικλώνουν το ζώο, όταν το κλέπτουν ή το οδηγούν στη σφαγή. Ένας διάβολος, μεταμορφωμένος σε μαύρο τράγο, κρέμεται στον λαιμό του και κρατεί τον ζωκλοπέτη με τα πόδια του, όπως όταν προσπαθεί κανείς να ρίξει κάτω ένα ζώο στρίβοντάς του τον λαιμό. Ίσως το φίδι, που έχει τυλιχθεί στο σώμα του σαν σκοινί, είναι ένας δεύτερος διάβολος που βασανίζει τον ζωκλοπέτη. Ο ζωκλοπέτης είναι γενειοφόρος τραχύς – με την τραχύτητα του ανθρώπου των βουνών – άνδρας, με τριγωνικό κοντό γένι και καστανά μακρά άτακτα μαλλιά, προφανώς νέος στην ηλικία¹⁸. Ο διδακτικός χαρακτήρας της παραστάσεως των τεσσάρων κολασμένων (παραυλακιστή, ζωκλοπέτη, μυλωνά, πόρνου) στον Χριστό της Αγίας Ειρήνης είναι προφανής. Οι κολασμένοι αυτοί αποτελούν παραδείγματα του τι περιμένει την αμαρτωλή ψυχή τους στην Κόλαση. Πάνω στο σώμα τους κινούνται λευκά σκουλήκια. Με ιδιαίτερο ρεαλισμό, που ξαφνιάζει, ο ζωγράφος πέτυχε να αποδώσει τα γυμνά ανδρικά τους

16. Χρύσας Α. Μαλτέζου, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας (1211-1669)», *Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός*, τόμος δεύτερος, [Επιστημ. επιμ. Νικόλαος Παναγιωτάκης], εκδ. Συνδέσμου Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης, Κρήτη (Ηράκλειο) 1988, 119. Ευχαριστώ τον συνάδελφο Κώστα Λαμπρινό, ιστορικό-βενετολόγο, για την υπόδειξη του περιστατικού.

17. Βλ. σχετικά Σταύρου Μαδεράκη, «Η Κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέμα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης», *Υδωρ εκ Πέτρας*, έτ. Α' (1978), II, 185-236, έτ. Β' (1979), κυρίως III-IV, 21-80 και έτ. Γ' (1980-81), V-VI, 51-130. Συγκεκριμένα βλ. τεύχη III-IV, 28-29, 35, 45-47. Βλ. και Αικατερίνης Πολυμέρου-Καμηλάκη, «Μετρήσεις: Συμβολισμοί και πραγματικότητα», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών* 28 (1987-1998), Αθήνα 1999, 5-28 και ειδικότερα 18-27, όπου γίνεται λόγος για τις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας και την διδακτική και συμβολική λειτουργία και χρήση τους στους ναούς για το λαϊκό εκκλησίασμα, ώστε όχι μόνο να αποφεύγει παραβιάσεις θρησκευτικών κανόνων, αλλά και κοινωνικής συμπεριφοράς στις μικρές κοινωνίες του ελληνικού και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου. Ιδιαίτερες αναφορές σε ζητήματα ζωκλοπιών φαίνεται ότι δεν απαντούν στα έργα του Κρητικού Θεάτρου του 17ου αιώνα. Βλ. Στρ. Παπαμανουσάκη, «Το δίκαιο στο Κρητικό Θέατρο», *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, 439-513 όπου γίνεται λόγος για διάφορες κλοπές και πειρατικές πράξεις, όχι όμως για ζωκλοπή (σ. 487-488).

18. Μαδεράκης, «Η κόλαση...», ό.π., 28.



σώματα¹⁹. Άλλη, ιδιαίτερα σημαντική και από καλλιτεχνική άποψη παράσταση ζωοκλέφτη από την ίδια επαρχία, το Σέλινο Χανίων, υπάρχει στον ναό της Αγίας Παρασκευής στην Κίτυρο Πελεκάνου (Δυτ. Σελίνου), όπου ένας εξαιρετικός τεχνίτης, από τους καλύτερους ζωγράφους του β' μισού του 14ου αιώνα, δημιούργησε τον πιο χαρακτηριστικό και πιο πρωτότυπο σ' ολόκληρη την Κρήτη, ίσως και πέρα απ' αυτή, πίνακα των ποιών στην Κόλαση. Με βαθιά αίσθηση του χιούμορ παρέστησε την Κόλαση διασκεδάζοντας και καγχάζοντας σε βάρος των αμαρτωλών που τιμωρούνται, οξύς παρατηρητής της ανθρώπινης ψυχής στην περίπτωση του γεωργού, της πόρνης, του πόρνου και του κλέφτη της παραστάσεως, Και εδώ δεν λείπει ο ωμός ρεαλισμός, πολύ τολμηρός όχι μόνο για τον 14ο αιώνα, αλλά και για την εποχή μας ακόμη, και μάλιστα στον χώρο της Εκκλησίας²⁰. Ο κλέφτης (ζωοκλέφτης) έχει επιγραφή, όπως και στον προηγούμενο ναό, που τον ονομάζει «ο κλέπτης και ο ληστήρχης», γεγονός ενδεικτικό της οργανικής σύνδεσης της ζωοκλοπής με τη ληστεία και τότε. Η εμφάνιση του μοιάζει με την παράσταση στην Αγία Ειρήνη (μακρά και άτακτα μαλλιά και γένια, όψη τραχιά και άγρια), αλλά εδώ είναι λεπτά κοροϊδευτική η στάση του ζωγράφου κυρίως με το ύφος του διαβόλου, που κοιμάται ή κοροϊδεύει τον ζωοκλέφτη έχοντας περάσει το δεξιό πρόσθιο πόδι του κάτω από το κεφάλι του, όπως βάζομε σαν μαξιλάρι το χέρι μας για να βουλευτούμε καλύτερα στον ύπνο²¹, όπου αναλυτική παρουσίαση της έξοχης απεικόνισης του ζωοκλέφτη. Μια τρίτη παράσταση, που πιθανότατα απεικονίζει ζωοκλέφτη, υπάρχει στον ναό του Μιχαήλ Αρχαγγέλου στο Κακοδίκι Σελίνου. Η παρουσία του ζωοκλέφτη σε τρεις ναούς του Σελίνου είναι γεγονός που ίσως απηχεί ιδιαίτερη έξαρση της ζωοκλοπής στην ορεινή αυτή επαρχία της Δυτικής Κρήτης τον 14ο αιώνα (γνωστή ως Ορεινά τότε), αντίθετα από ό,τι συμβαίνει σήμερα. Μνημονεύω ακόμη την παράσταση στον ναό του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στην Κριτσά Μιραμπέλλου Λασιθίου, όπου, ανάμεσα στους ένδεκα κολασμένους, ο κλέφτης, μικροσκοπική μορφή γονατισμένη βαθιά, φαίνεται να κρατεί κάτι και να το κρύβει στα χέρια του. Δεν φέρει επιγραφή που να τον χαρακτηρίζει, ούτε κάποιο χαρακτηριστικό αντικείμενο, που να τον προσδιορίζει με ακρίβεια²².

Η έκταση της ζωοκλοπής γίνεται έκδηλη στα νεότερα χρόνια και από τα ποιμενικά δημοτικά τραγούδια των χωριών της Ρίζας των Λευκών Ορέων (ριζίτικα τραγούδια) στον νομό Χανίων και στο δυτικό τμήμα, που γειτνιάζει με τα Λευκά Όρη, του νομού Ρεθύμνου. Παραθέτω ορισμένα απ' αυτά τα τραγούδια, στα οποία διαπιστώνονται τόσο οι μεγάλες διαστάσεις που είχε προσλάβει παλαιότερα, στην τουρκοκρατία αλλά και στον 20όν αιώνα, η ζωοκλοπή, όσο και οι ολέθριες οικονομικές και άλλες συνέπειές της στην κτηνοτροφία και στην κοινωνική ζωή της ευρύτερης περιοχής εξάρσεως του φαινομένου. Και αυτά, παρά τις ενδεχόμενες ποιητικές υπερβολές του λαϊκού ποιητή:

*Τα στείρα μας εκλέψανε κι ήρθα να τα γυρέψω.
Κι εγύρεψά τα βορεινά και νοτικά δεν τάβρα.
Σέρνουνε τράους δώδεκα, κριγιούς σαράντα πέντε.
Φορούνε λέρια (κουδούνια) δίλογα κι ασημογανωμένα²³.*

19. Μανδράκης, «Η κόλαση...», ό.π., 29

20. Ό.π., 46.

21. Ό.π., 45-47, όπου αναλυτική παρουσίαση.

22. Ό.π., 35.

23. Γιάννη Μαυρακάκη, *Λογογραφικά Κρήτης*, Αθήνα 1983, 245, αρ. 5.



Άλλο τραγούδι είναι σχετικό με το μοίρασμα των «κλεψίμων», δηλαδή των κλεμμένων ζώων, σε ποσότητα που πρέπει να θεωρηθεί ποιητική υπερβολή:

Φίλε μου, στην κλεψιά 'μωνα μαζί μ' εννιά νομάτους.
 Στη μοιρασιά δεν έτυχα κι ατζιγκανέψασί με
 κι εβγάλασί μου μερτικό ένα λιγάκι πράμα,
 τρακόσια στειροπρόβατα κι εννιά στειροματζέτες
 (δηλ. στείρες νέες αγελάδες)²⁴.

Σε ένα τρίτο τραγούδι γίνεται λόγος για τα κλεψίμια του γάμου²⁵ ιδιαίτερα στα Σφακιά:

Κοπέλι μου, στους γάμους σου και τις τρανές χαρές σου
 χίλια ριφάκια θα σφαχτούν και χίλια αρνιά θα ψήσω.
 Κι όλα θα νάν' από κλεψιά²⁶.

Σε άλλο εκτενές τραγούδι, όπου ο ανώνυμος λαϊκός ποιητής δίνει παραστατικά την ψυχολογία του «επαγγελματία» κλέφτη, ένας γεροκλέφτης υπερηφανεύεται για τις μεγάλες ικανότητές του στην κλεψιά, καθώς είναι αδίστακτος²⁷ και συστηματικός ζωοκλέφτης, προς την «αντάξια» σύζυγό του, η οποία διαπιστώνει για τα αποτελέσματα και τη συγκομιδή μιας σχετικής επιχείρησής του:

-Εμάζωξές τα τα τραγιά ωσάν τα χοχλιδάκια (μικρά σαλιγκάρια)
 και σαν μας αποκάμουσι (τελειώσουν), τρώμε τα ροδικάκια.

24. Μαυρακάκη, *Λαογραφικά Κρήτης*, ό. π., 246, 6. Σε άλλη, πληρέστερη, παραλλαγή του τραγουδιού από τον Πατσό Ηρακλείου ο πατέρας του ζωοκλέφτη τον επιτιμά, διότι απουσίαζε από τη μοιρασιά των κλεψίμων, με αποτέλεσμα να τον αδικήσουν οι άλλοι συνεργάτες του στη ζωοκλοπή. Παρά ταύτα το μερίδιό του δεν ήταν, όπως και στην παρακάτω παραλλαγή, καθόλου φτωχό:

Για μερτικό σου βγάλανε εννιά στειροματζέτες,
 εξήντα μπροσταρόκριγιους, σαράντα πέντε τράγους,
 διακόσια στειρομάρωπα και τετρακόσιες αίγες,
 τρακόσα εγγαλοπρόβατα, μουλάρι και φοράδα,
 να μεταφέρνεις τα σιγλιά...

(Θεοχάρη Δετοράκη, *Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, Ηράκλειο 1976, 182, αρ. 178). Άλλη μια παραλλαγή από τον Κουρνά Αποκορώνου δημοσιεύει ο Δετοράκης, (ό. π., 190, αρ. 187). Βλ. και Γιάννη Μαυρακάκη, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμηνικά*, Αθήνα 1985, 161.

25. Τα άφθονα κρέατα, που συνόδευαν τα γαμήλια τραπέζια, προέρχονταν συχνά από κλεμμένα ζώα, χωρίς κανείς να το θεωρεί επιλήψιμο. Αντίθετα, στο τραπέζι της βάφτισης τέτοιο κρέας απαγορεύεται. Όλα πρέπει να είναι «αγνά» (Γ.Ν. Αικατερινίδη, «Ζωοκλοπή», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα*, 26, Αθήνα 1996, 174). Βλ. και Μαυρακάκη, ό.π., 246 σχετική μαρτυρία για κρέας από κλεψίμια ζώα στους γάμους και τις άλλες «χαροκοπιές» στα Σφακιά, χωρίς να μειώνεται αυτός που έκανε το γλέντι. Πρβλ. του ίδιου, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμηνικά*, ό.π., 137.

26. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης*, ό.π., 246, αρ. 7.

27. Όπως διαπιστώνεται από το τραγούδι στους τελευταίους στίχους του, δεν λογάριζε ο γεροκλέφτης κατά τη ζωοκλοπή ούτε συγγενικούς ή πνευματικούς δεσμούς (αδέλφια, συντέκνους). Η απληστία του είναι τέτοια, ώστε να θεωρεί ασήμαντη ποσότητα τα κλαπέντα 200 ζώα (10 «καυκιά»).



Και αυτός την καθησυχάζει:

-Σαν αποκάμουν από 'πα (από δω), πάω και σ' άλλα μέρη,
να ορφανέψω τα λαγκά (λαγκαδιές), να μη γροικάται λέρι.
-Άχι, καημένε γέρο μου, και να 'χε ξανανιώσεις
και τσ' επαρχίες και τσ' εφτά να τσι ξεκουραδώσεις²⁸.

Εννοεί βέβαια ότι θα ευχόταν να μπορούσε ο γεροκλέφτης να αφανίσει τα κοπάδια (ξεκουραδώσει) εφτά επαρχιών της Δυτικής Κρήτης, προφανώς των πέντε του νομού Χανίων και των γειτονικών τους δύο επαρχιών του νομού Ρεθύμνου (Αγίου Βασιλείου και Ρεθύμνου). Στην ποιητική υπερβολή του το τραγούδι αποτυπώνει πάντως τη μεγάλη έκταση που είχε προσλάβει παλαιότερα η ζωοκλοπή στην περιοχή.

Σε ένα ακόμη ποιμενικό τραγούδι ο βοσκός βλέπει γλυκά όνειρα πάνω στις Μαδάρες (Λευκά Όρη), αλλά ένα αηδόνι τον ξυπνά πολύ νωρίς, για να το αναγγελλει την κλοπή του κοπαδιού του:

-Ξύπνα, βοσκέ, βοσκόπουλε, και τα σφαχτά σου πήραν.
-Για πες μου, αηδόνι της αυγής, όθενε πού τα πάνε;
-Στον πόρο²⁹ του Φαραγγουλιού τα 'χουνε κουρτισμένα³⁰.
Παίρνουν κριγιούς για το μαλλί, αρνιά για το μαχαίρι,
παίρνουν και στειροπρόβατα να τα 'χουν στο κουράδι³¹.

Οι βαριές ποινικές και άλλες κυρώσεις, που συνεπάγεται το αδίκημα της ζωοκλοπής στην περίπτωση που οι ζωοκλέφτες ανακαλυφθούν από τους παθόντες ή τις αρχές, με βαρύτατες συνέπειες για τους ίδιους (καταδίκη μέχρι και σε θάνατο) και τις οικογένειές τους αποτυπώνονται στο παρακάτω ποιμενικό επίσης τραγούδι από την Παλαιόχωρα Σελίνου. Ο κλέφτης (ζωοκλέφτης) του τραγουδιού πάει αξιμέρωτα στην κορυφή του βουνού με σκοπό να τιμωρήσει τη σκληρή εξουσία, που είναι ο μόνιμος αντίπαλός του:

Θα σύρω κλέφτικη φωνή, να περμαζώξω κλέφτες,
να πιάσω σκλάβο δικαστή και σκλάβο 'σαγγελέα,
να πιάσω και τον πρόεδρο να τον καταδικάσω,
για δε(ν) δικάζει δίμηνο, ούτε και 'ξαμηνία,
μόνο δικάζει θάνατο και τη ζωή μας παίρνει³².

Σε άλλο ποιμενικό τραγούδι της ζωοκλοπής από το Ροδάκινο Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου ο καταδικα-

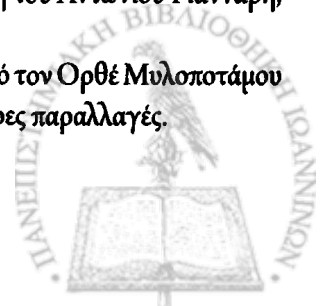
28. Μαυρακάκη, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα Ποιμενικά*, ό.π., 244-245, αρ. 4.

29. Πόρος στην περίπτωση φαραγγιού στο γλωσσικό ιδίωμα της Κρήτης είναι η έξοδος του φαραγγιού.

30. Κουρτισμένα= μαντρωμένα, βαλμένα μέσα στην κούρτα (=μάντρα): τη βυζαντινή προέλευση και την ετυμολόγηση της λ. κούρτα βλ. στον Ξανθουδίδη, «Ποιμενικά Κρήτης», ό.π., 279, υποσ. 1.

31. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα Ποιμενικά*, ό.π., 243, αρ. 2. Παραλλαγή του από τους Κάτω Ασίτες Μαλεβυζίου βλ. στον Δετοράκη, ό.π., σ. 183, αρ. 181, όπου παραπομπή και σε διαφορετική παραλλαγή στη συλλογή του Αντωνίου Γιάνναρη, *Άσματα κρητικά*, Λειψία 1876.

32. Δετοράκης, *Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., 189, αρ. 184, όπου δημοσιεύεται από τον Ορθό Μυλοποτάμου κι άλλη παραλλαγή του τραγουδιού, το οποίο τραγουδιέται μέχρι σήμερα στον νομό Χανίων σε διάφορες παραλλαγές.



σμένος ήδη σε ισόβια κλέφτης έχει συμβιβαστεί τελικά με τη μοίρα του, γι' αυτό και παρακαλεί τους δικαστές να επανεξετάσουν τη δίκη του και να ελαφρύνουν την ποινή του:

Παρακαλώ τσι δικαστές και τον εισαγγελέα
να μ' αλαφρώσουν την ποινή, να 'ρθώ στα λογικά μου,
να γράψω τρία γράμματα του παραπονεμάτου.
Το'να να γράψω τω φιλώ και τ' άλλο στσι γονιούς μου,
το τρίτο το φαρμακερό να γράψω τση ξανθής μου,
να βάψει μαύρα να φορεί...³³.

Τα ποιμενικά τραγούδια, όσα απ' αυτά αναφέρονται και στη ζωοκλοπή³⁴, μας δίνουν το ψυχολογικό κλίμα, τις αντιλήψεις των ζωοκλεφτών για τη ζωή, τη δράση τους και τα καταστροφικά αποτελέσματά της, τις συνήθειές τους, τις πρακτικές τους, την σύγκρουσή τους με τις δικαστικές αρχές κ.ά.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο πλούσιο πληροφοριακό λαογραφικό υλικό, που μας παρουσιάζει τη μορφή, τους τρόπους και τα μέσα της ζωοκλοπής, την οργάνωση των ζωοκλεφτών, την απόδοση δικαιοσύνης μεταξύ πιθανών δραστών και των παθόντων, τις προλήψεις και δεισιδαιμονίες τους και γενικά την εθιμολογία της ζωοκλοπής. Σ' αυτό το υλικό θα στηριχθούμε στη συνέχεια παρουσιάζοντας όψεις και χαρακτηριστικές πτυχές της ζωοκλοπής στην Κρήτη κυρίως στο παρελθόν, μέχρι το 1950 περίπου.

Θέμα πολυσυζητημένο, ιδίως παλαιότερα, στην κοινωνία της Κρήτης η ζωοκλοπή, με ευρύτερες κοινωνικές, και οικονομικές προεκτάσεις, αποτελεί αναμφίβολα ιδιαίτερο κεφάλαιο του λαϊκού πολιτισμού των ποιμενικών προπαντός ορεινών και ημιορεινών πληθυσμών του νησιού. Οι «Κατωμερίτες» (καμπίσιοι) ζούσαν κυρίως τον απόηχό της, αλλά και γίνονταν συχνά θύματα των ζωοκλεφτών, που εξορούσαν από τις ορεινές κτηνοτροφικές περιοχές ολόκληρης της Κρήτης στα δυτικά, τα κεντρικά και τα ανατολικά διαμερίσματά της. Αρχικά οι πράξεις των ζωοκλεφτών, στο πλαίσιο της ποιμενικής ζωής και κοινωνίας, με τον συχνά πρωτόγονο σχεδόν τρόπο σκέψης και την αποτίμηση των έκνομων ενεργειών των μελών της με βάση ένα ιδιαίτερο ηθικό κώδικα, θεωρήθηκαν έκφραση παληκαριάς, δείγμα ευψυχίας, ανδρισμού και αποφασιστικότητας, τελικά σπουδαία ανδρική αρετή³⁵. Μια αρετή που με την ηρωική της διάσταση, την οποία δεν έχει

33. Δετοράκης, *Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., σ. 190, αρ. 186. Ο ίδιος δημοσιεύει ένα ακόμη τραγούδι (αρ. 188) από τον Κουρνά Αποκορώνου, στο οποίο ο φυλακισμένος ζωοκλέφτης παραπονεύεται ότι συγγενείς και φίλοι του εγκατέλειψαν και τον οδήγησαν τελικά στη φυλακή για χρόνια.

34. Βλ. σχετικά και Σταμ. Σταμ[ατίου], «Η δημοτική μούσα και η ζωοκλοπή», *Έθνος*, Αθήναι, έτ. 25 (1937-38), 8371, 9 Φεβρουαρίου 1938, 3.

35. Βλ. και Γεωργ. Ν. Αικατερινίδη, «Λαϊκός πολιτισμός», *Κρήτη-Ιστορία και πολιτισμός*, τόμος δεύτερος, ό.π., 533, του ίδιου, «Ζωοκλοπή», ό.π., 173-174. Την παληκαριά ως βασική αρετή του ζωοκλέφτη παρουσιάζει και ο λαϊκός μαντιναδολόγος:

«Αρνιά και ρίφια όμορφα και τράους και μουσάρια
αυτά τα κλέβουν πάντοτε τση Κρήτης παλληκάρια»

(Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 151). Ο Μ. Herzfeld, «Η ρητορική των αριθμών. Συντεκνία και κοινωνική υπόσταση στην ορεινή Κρήτη», *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, [επιμ. Ευθ. Παπαταξιάρχη-Θεόδ. Παραδέλλη], Καστανιώτης, Αθήνα 1992, 345-371, διαπιστώνει (σ. 345-346) ότι και σήμερα, παρόλο που



αποβάλει πλήρως μέχρι σήμερα, δίδει τη δυνατότητα κοινωνικής καταξίωσης των ζωοκλεφτών κατά τρόπο εθιμικό³⁶. Και αυτό παρά τα διαφανή και αναμφισβήτητα οικονομικά κίνητρα, τις περισσότερες τουλάχιστον φορές, των δραστών, που τους εξωθούν στην πραγματοποίησή τους. Πιθανόν αυτά τα οικονομικά κίνητρα να αποτέλεσαν την αρχική αιτία θετικής αντιμετώπισης της ζωοκλοπής σε μια κοινωνία που στην τουρκοκρατία, αλλά και μετά μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, την μάστιζε η δυστυχία, οι πόλεμοι, η φτώχεια, όχι σπάνια και η πείνα μέχρι λιμού³⁷. Γι' αυτό άλλωστε παλαιότερα οι ζωοκλέφτες, όσο μεγάλο αριθμό ζώων και να έκλεβαν, δεν πουλούσαν (όπως συμβαίνει σήμερα, που η ζωοκλοπή έχει εκπέσει σε οικονομική επιχείρηση του οργανωμένου εγκλήματος), αλλά συντηρούσαν το κλεμμένο κρέας με τους γνωστούς παραδοσιακούς τρόπους³⁸ και το κρύβανε σε υπόγεια πιθάκια, σπηλιές κ.λπ. Αυτό διαπιστώνεται και από τα ποιμενικά τραγούδια της ζωοκλοπής. Στο τραγούδι, για παράδειγμα, του γεροκλέφτη, που αναφέρθηκε παραπάνω, παρά το γεγονός ότι αυτός έκλεψε διακόσια ζώα, δεν τα πουλεί:

*Δέκα καυκιά ξεδιάλεξε και βάνει τα μπροστά του,
στο σπίτι του ελάλιε (οδηγούσε) τα, να φάνε τα παιδιά του.*

Η θετική αντιμετώπιση της ζωοκλοπής στην Κρήτη, αλλά και σε πολλές άλλες περιοχές του ελληνικού χώρου, για να περιοριστούμε σ' αυτόν, από τις τοπικές κοινωνίες, αντικατοπτρίζεται στο γεγονός ότι σε περιόδους προπαντός έντασης του φαινομένου, τον νέο άνδρα που δεν ήταν ζωοκλέφτης, και μάλιστα ικανός ζωοκλέφτης, τον περιφρονούσαν σχεδόν όλοι και οι νέες κοπέλες δεν τον ήθελαν για άνδρα τους³⁹.

οι περισσότεροι βοσκοί της Κρήτης στρέφονται στη γεωργία ως βασική πλέον οικονομική τους δραστηριότητα, η κτηνοτροφία παραμένει ακόμη το κατ' εξοχήν επάγγελμα των θεωρούμενων γενναίων και δυνατών ανδρών, σύμφωνα με την κυριαρχούσα ως τώρα ανδροκεντρική ιδεολογία.

36. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, ό.π., 97, όπου επισημαίνει την έξαρση της ζωοκλοπής στην προτελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα.

37. Βλ. Ειρήνης Ταχατάκη, «Η ζωοκλοπή και η ποιμενική ζωή στην Κρήτη στην αρχή του 20ού αιώνα», *Αμάλθεια*, έτ. ΙΕ' (1984) 60-61, 159-176, όπου και για τη μεγάλη φτώχεια και πείνα που μάστιζε παλαιότερα πλουσιότερα σήμερα περιοχές, όπως η επαρχία Τεμένους Ηρακλείου. Από την αστία και τα πολλά όσπρια, που έτρωγαν εκεί οι κάτοικοι τότε, πάθαιναν τυμπανισμό. Γι' αυτό κατέφευγαν στη ζωοκλοπή οι πιο γενναίοι και τολμηροί, που μοιράζονταν συχνά το κρέας με τους στερημένους χωριανούς τους και έτσι χόρταιναν, έστω και πρόσκαιρα, όλοι (ό.π., 168).

38. Συχνά το άφθονο κρέας των ζωοκλοπών το έκαναν *τσιγαριαστό*, προσφιλές και σήμερα στην κρητική κουζίνα, και το διατηρούσαν σε πήλινα σκεύη (κουρούπια κ.λπ.) με λάδι. Περισσότερα για τη συντήρηση του κλεμμένου κρέατος βλ. Γιάννη Μαυρακάκη, *Ποιμενικά Δυτικής Κρήτης*, Χανιά 1948, 105 κ.α., του ίδιου, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 139-140, όπου και η αντίληψη του λαού ότι το κλεμμένο κρέας βρωμά και γι' αυτό προξενεί αηδία, αλλά και αμαρτία και βλάβη. Γι' αυτό και δεν χορταίνει, όσο και να φάει κανείς, αντίληψη που συναντάται και αλλού όπως στη Δημητσάνα Γορτυνίας. Σε άλλες περιοχές με ζωοκλοπή απαντούν και ειδικότεροι όροι: κλεφτογαϊδουράς (Σύρος), κλεφτογουμαράς (Καλαμπάκα), κλεφτογιδάς (Άνδρος, Οινούς Λακωνίας κ.ά.), κλεφτογιδάς (Κουκούλι Ζαγορίου), κλεφτοκατσικός (Σύρος) κ.ά. «Το κλεμμένο κρέας, όσο και να φας, δεν χορταίνεις» (Κ. Λ., χφο 1778, 49: Κοντομαρί Κυδωνίας Χανίων, συλλ. Α. Μαυριδάκη, 1952).

39. Αικατερινίδης, «Ζωοκλοπή», ό.π., 174. Πλούσιο είναι το πληροφοριακό υλικό για την προτίμηση που είχαν οι νέες προς τους ζωοκλέφτες για να τους παντρευτούν σε πολλές περιοχές, όπου είχε μεγάλη παράδοση η ζωοκλοπή. Ενδεικτικά αναφέρω τη Νάξο, όπου ο *πρωτοκλέφτης* ή *μπάσης κλέφτης* ήταν ο πρώτος γαμπρός (Γιάννη Βερώνη, *Βοσκοί και βοσκοσύνη στην ορεινή Νάξο*, Αθήνα 2004, 225), και το Πολυνέρι Γρεβενών (Κ. Λ., χφο 4433, 320-321, συλλογή Παναγ. Καμηλάκη, 1986).



Ορολογία σχετική με τη ζωκλοπή

Στην Κρήτη, όπως και αλλού, ο ζωκλέφτης λέγεται απλώς κλέφτης, ενώ αυτός που διαπρέπει στη ζωκλοπή πρωτοκλέφτης ή πρώτος κλέφτης⁴⁰. Μερικοί διαβόητοι ζωκλέφτες ήταν γνωστοί ευρύτερα με παρατσούκλια, όπως ο λεγόμενος «Δεσπότης» και ο περιώνυμος «Φάβας» στην πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα, «βασιλιάδες των ζωκλοπετών ολοκλήρου του νησιού, καταγόμενοι από τον νομό Ρεθύμνου»⁴¹. Σταυροπάτης προσονομάζεται ο ασεβής κλέφτης, που δεν φοβάται ούτε τη θεία δίκη, για τον οποίο πιστεύουν ότι έχει χαράξει σταυρό κάτω από το πέλαμα του ποδιού του, έξ ου και η ονομασία, ώστε να μη συλλαμβάνεται κατά την κλοπή και να μην επηρεάζεται από «αφορεσμούς», όρκους και άλλα θρησκευτικά μέσα, μαγγανείες κλπ.⁴²

Η ζωκλοπή ονομάζεται κλεψιά στη Δυτική Κρήτη και κλεψά στην Ανατολική (όπως και στη Νάξο⁴³ και αλλού). Το κλοπιμαίο ζώο λέγεται κλεψίμιο ζω ή απλώς κλεψίμιο, όπως και κλεψίμιο κρέας, το κρέας κλεμμένου ζώου, για το οποίο ο απλός λαός, αυτός που δεν έχει σχέση με τη ζωκλοπή, πιστεύει ότι «βρωμεί», αναδίδει δυσωδία και φέρνει αμαρτία και βλάβη στους ζωκλέφτες, οι οποίοι, φυσικά, δεν έχουν τέτοιες αντιλήψεις⁴⁴.

Κλεφτόσκυλος είναι ο γυμνασμένος σκύλος του ζωκλέφτη, ώστε να συλλαμβάνει για τον κύριό του τα κλοπιμαία ζώα⁴⁵.

Υπάρχουν και εκφράσεις, ρήματα και ουσιαστικά σχετικά με τη διάπραξη της ζωκλοπής: κλέφτω και κλέβγω (έκλεψα και ήκλεψα, κλεμμένο) το ρήμα που δηλώνει την ενέργεια της ζωκλοπής, διακόφτω ή διακόβγω και απλώς κόφτω και κόβγω (και ουσιαστικά κοπή και κοψά.) λέγεται, όταν ο κλέφτης κόβει και αποχωρίζει ένα μέρος του κοπαδιού από το υπόλοιπο, για να το απαγάγει. Αυτό ακριβώς το τμήμα που αρπάζει λέγεται κοπή, κοψιά, κοψά. Διακοφτό και διακομμένο ζω και ξεκοφτό και ξεκομμένο (αόρ. εξέκοψε το ζω) λέγεται το ζώο που αποχωρίστηκε από το κοπάδι είτε σκόπιμα (από κλέφτη) είτε αυτόματα (μόνο του). Λατανίζω σημαίνει προσπαθώ να κόψω μέρος του κοπαδιού, για να το κλέψω⁴⁶. Αβαραίρνει αυτός που βοηθά ένα κλέφτη την ώρα που κόφτει, ξεχωρίζει τα ζώα που θα κλέψουν προσέχοντας μήπως πεταχτεί και

40. Ξανθουδίδης, «Ποιμενικά Κρήτης», ό.π., 309. Σήμερα ονομάζεται ζωκλέφτης ή κατσικοκλέφτης (Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 133).

41. Π. Θ. Κουνιάκη, *Εικόνες από τη ζωή στο παλιό Ρέθυμνο*, [Επιμ. Γ. Π. Εκκεκάκη], Ρέθυμνο 1997, 136.

42. Ξανθουδίδης, «Ποιμενικά Κρήτης», ό.π., Πρβλ. Αικατερινίδη, «Ζωκλοπή» ό.π., 174. Βλ. και Μερακλή, *Ελληνική Λαογραφία*, ό.π., σ. 98, όπου θεωρεί ότι η μακρόχρονη άσκηση της ζωκλοπής από ένα ικανό κλέφτη του προσπόριζε περίπου μυθικές ιδιότητες, γεγονός που δείχνει την απώτερη αποδοχή του κλέφτη από τον κοινωνικό του περίγυρο ή τουλάχιστον από ένα μεγάλο μέρος της τοπικής κοινωνίας. Βλ. για τους σταυροπάτες και Ευάγγελου Κ. Φραγκάκι, «Σεπτέμπρης», *Κρητική Εστία*, 270-271 (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1981) 375.

43. Γιαννούλης, «Η κλεψά στην ορεινή Νάξο», ό.π., 113, Βερόνης, ό.π., 223. Στην Κρήτη απαντούν και οι λέξεις κλεφτόσογο (ευρύτερη οικογένεια που έχει βγάλει πολλούς κλέφτες), κλεφτόσπιτο, σπίτι ζωκλοπετών κ.ά. (Μαυρακάκη, *Ποιμενικά Δυτ. Κρήτης*, ό.π., σ. 105).

44. Ξανθουδίδης, «Ποιμενικά Κρήτης», ό.π., 309.

45. Ξανθουδίδης, ό.π., Στη Νάξο αντίστοιχα ονομάζεται πιαστόσκυλος, πιάστρος ή φονόσκυλος, αυτός που αφού έπανε το ζώο, του έκοβε τον λαιμό (Γιαννούλης, ό.π., 123).

46. Ξανθουδίδης, ό.π., 309, υλικό κυρίως Κεντρικής και Ανατολικής Κρήτης. Μαυρακάκη, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 133 (υλικό κυρίως Δυτικής Κρήτης).



αντισταθεί ο βοσκός του κοπαδιού. Τότε ακριβώς θα βοηθήσει (θα αβαράρει), μέχρι να απομακρύνουν οι κλέφτες τα κλεμμένα ζώα⁴⁷.

Οργάνωση, εκτέλεση και μέσα κατά τη ζωοκλοπή

Ένας κλέφτης συνήθως δεν πηγαίνει μόνος του στην κλεψιά. Πηγαίνουν πολλοί, τουλάχιστον δυο-τρεις ή τέσσερις μαζί. Αυτός που πηγαίνει μοναχός, πηγαίνει να κλέψει κάπου κοντά και να πάρει συνήθως ένα ζώο, χωρίς να εξετάζει συχνά σε ποιον ανήκει, ακόμη και να είναι του αδελφού του. Θα το πάρει, θα το σφάζει και αφού καταναλώσει το κρέας του, θα αναζητήσει άλλο κλεψίμιο⁴⁸.

Συνήθως αυτός που κλέβει ένα-ένα τα αιγοπρόβατα δεν είναι κτηνοτρόφος, αλλά γεωργός κ.λπ. Λέγεται *σπιτάρης κλέφτης*. Λέγεται και *γουρσουζοκλέφτης* και στα Σφακιά *κοπρίτης*⁴⁹, όροι που προδίδουν την έσχατη κοινωνική περιφρόνηση σε τέτοιου είδους κλέφτες, που δεν διακρίνονται για παληκαριά και γενναιότητα, όπως οι πρωτοκλέφτες, αλλά για πονηριά και δολιότητα. Ο μεγάλος, ο επαγγελματίας κλέφτης, που είναι δυνατός και αποφασιστικός, λέγεται και *μπάσης κλέφτης*⁵⁰ και *ζαγάρι*. Ο πεπειραμένος να κλέβει πολλά αιγοπρόβατα και από άλλες, όχι σπάνια και από μακρινές επαρχίες, εκτός από τη δική του, προσονομάζεται εκτός από πρωτοκλέφτης κ.λπ. και *λεράτος* (δηλ. *κουδουνάτος*) κλέφτης ή *λεράτο σκυλί*⁵¹.

Ως προς την ποσότητα οι κλέφτες συνήθως παίρνουν από το *κουράδι* (κοπάδι) μια μικρή ή μεγάλη *κομματέ* (τμήμα ή *κοπή*, *κοψά* στην Ανατ. Κρήτη). Μικρή θεωρείται εκείνη που περιλαμβάνει 10-15 κλοπιμαία ζώα και μεγάλη αυτή που περιέχει περισσότερα από 15⁵². Στις μικρές κλεψοδουλειές μεταξύ βοσκών ή κτηνοτρόφων οι κλέφτες δεν προσέχουν ιδιαίτερα τι ζώα κλέβουν, δεν διαλέγουν δηλαδή τα καλύτερα του κοπαδιού, αλλά η επιλογή τους είναι τυχαία. Όταν όμως κάνουν μεγάλες κλεψιές, παίρνοντας μεγάλες *κομματές*, τότε κλέβουν ή *κόβουν το στελέχι* ή *μπροστέλο του κουραδιού*, δηλαδή τα καλύτερα και τα *πρόβολα ζώα*, τους κριούς και τράγους που το οδηγούν⁵³.

Οι ζωοκλέφτες δρουν πάντοτε τη νύχτα, συχνά τον χειμώνα μέσα σε κακοκαιρία, ανεμοθύελλα ή χιονοθύελλα, παγωνιά πάνω στο χιόνι, με μεγάλο κίνδυνο της ζωής τους όχι μόνο από τους βοσκούς που φυλάνε το κοπάδι ή από ενέδρες που τους στήνουν, αλλά και από τα καιρικά φαινόμενα⁵⁴.

47. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα Ποιμενικά*, ό.π., και του ίδιου, *Ποιμενικά Δυτικής Κρήτης*, ό.π., 100.

48. Γεωργ. Ψυχουντάκης, *Αετοφωλιές στην Κρήτη* (λαογραφία της Ασή-Γωνιάς), Χανιά 1999, 162-163.

48. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 133-134.

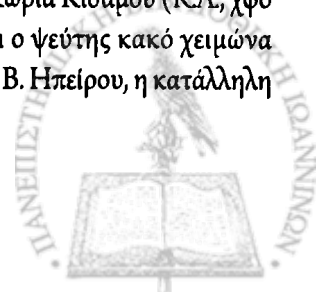
50. Και στη Νάξο χρησιμοποιούν τον όρο *μπάσης κλέφτης* για τον πρωτοκλέφτη, που έπρεπε να είναι *καλός περπατάρης, σαλεματάρης* (Βερώνης, *Βοσκοί και Βοσκοσύνη*, ό.π., 225).

51. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα Ποιμενικά*, ό.π., 134.

52. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα Ποιμενικά*, ό.π.,

53. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα Ποιμενικά*, ό.π., Πρόβολος (επίθ.), ο εκλεκτός, ο πρώτος σε εμφάνιση, παληκαριά, μόρφωση. Χρησιμοποιείται και επί ζώων, των καλύτερων και πιο εμφανίσμων.

54. Ψυχουντάκης, *Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., 162. Στο Χαμαήζι Σητείας (Κ.Λ., χφο 2981, 14) λένε: «Όταν βρέχει και βροντά, έχει ο κλέφτης τη χαρά». Όμοια ρήση έχουν και στη Βιάννο (Κ.Λ., χφο 46, 44) και στα Εννιά Χωριά Κισάμου (Κ.Λ., χφο 1161 Β', 35, συλλ. Μαρ. Λιουδάκη, 1938). Αλλά και στην Καστοριά θεωρούν ότι «ο κλέφτης και ο ψεύτης κακό χειμώνα καρτερούν» (Κ.Λ., χφο 1101, 40, συλλ. Ι. Μπακάλη, 1937). Στην Απειράντο Νάξου και στη Δρόβιανη Β. Ηλείου, η κατάλληλη για ζωοκλοπή νύχτα (κακοκαιρία, συνεφιά κλπ), λέγεται «κλεφτοβραδιά».



Βασικό μέσο άμυνας του ζωοκλέφτη, εκτός από τις φυσικές του ικανότητες, δύναμη, ταχύτητα, αποφασιστικότητα, ευλυγισία και ευστροφία, ήταν το όπλο του. Με το δάκτυλο συνεχώς στη σκανδάλη άρχιζε την επιχείρησή του σ' ένα κοπάδι κρατώντας το ντουφέκι του μέχρι να ολοκληρώσει αυτός και η ομάδα του την κλοπή, να απομακρυνθεί και να κρύψει τα κλεψίμια σε ασφαλές μέρος. Δεν ήταν λίγοι οι ζωοκλέφτες που σκοτώθηκαν από βοσκούς που φύλασσαν το κοπάδι ή από τον κτηνοτρόφο στον οποίο ανήκε⁵⁵ ή πιάστηκαν και έγιναν γνωστοί για την πράξη τους, οπότε ξεμασκαρώθηκαν και ευτελίστηκαν στην κοινωνία, αντιμετωπίζοντας τα δικαστήρια και τις φυλακές και προπαντός την έσχατη κοινωνική περιφρόνηση⁵⁶.

Εκτός από τα μέλη της ομάδας των ζωοκλεφτών, που *συμπορπατούν* (συνοδοιοπορούν) στην κλεψιά και ονομάζονται *ορτάκηδες*⁵⁷, σημαντική βοήθεια στην επιχείρησή τους προσφέρουν και οι κλεφτόσκυλοι, γυμνασμένα σκυλιά, ικανά να συλλαμβάνουν τα προς κλοπή ζώα⁵⁸. Τα σκυλιά δεν ήταν μόνο βοηθοί και συνεργάτες των κλεφτών, ήταν παράλληλα και αντίπαλοί τους. Πρόκειται για τα ποιμενικά σκυλιά, τσπανόσκυλα, που συνήθως είχαν τα κοπάδια και τα φύλαγαν και με τα γαυγίσματά τους ειδοποιούσαν ή ξυπνούσαν τον βοσκό, ώστε να κυνηγήσει τους κλέφτες, μόλις τους αντιλαμβάνονταν⁵⁹.

Οι κλέφτες πολλές φορές μόνο *ξελερώνουν* και *ξετσαφαρώνουν* τα αιγοπρόβατα ενός κοπαδιού, δηλαδή τους βγάζουν τα *λέρια*, *κουδούνια* και *τσάφαρα* (είδη ποιμενικών κουδουνιών), με σκοπό να τα βάλουν αμέσως στα δικά τους ζώα ή να τ' ανταλλάξουν με άλλους για τον ίδιο σκοπό, χωρίς να ανακαλυφθούν. Το *ξελέρωμα* ή *ξετσαφάρωμα* των αιγοπροβάτων στην ποιμενική κοινωνία της Κρήτης θεωρείται πολύ ατιμωτική πράξη και έχει ως επακόλουθο την αντεκδίκηση με ζωοκλοπή, ακόμη και με φόνους⁶⁰.

Κατά τη διάπραξη της κλοπής οι ζωοκλέφτες χρησιμοποιούν και ευρύ δίκτυο πληροφορητών συγγενών, φίλων, συντέκνων⁶¹ κ.λπ. Αυτός που *μεισιτεύει*, *ορμηγνέει* ή δίνει ξένα αιγοπρόβατα στους κλέφτες ονομάζεται

55. Τη βοήθεια των όπλων του, πριν απ' όλα, και των σωματικών του δυνάμεων επικαλείται και ο βοσκός που του έκλεψαν οζά από το κοπάδι του, προκειμένου να τα βρει, πέρα από τα άλλα μέσα που διαθέτει προς τούτο, προπαντός δίκτυο πληροφορητών, φίλων και συντέκνων στην ευρύτερη περιοχή: «Πόδια μου, βοηθάτε μου κι εσείς καλά άρματά μου, να ξεμπερδέψω τα οζά, τα στεερομάρωπά μου» (Δετοράκης, *Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*, ό.π., 183, αρ. 181).

56. Ψυχουντάκης, *Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., Και σε άλλες περιοχές, όπως στη Νάξο, ήταν μεγάλη ντροπή να σε πιάσουν με κλοπιμαία. Γι' αυτό είχαν κι εκεί επινοήσει πολλούς εναλλακτικούς τρόπους απόκρυψης των κλοπιμαίων. Βλ. σχετικά Γιαννούλης, «*Η κλεψιά στην ορεινή Νάξο*» ό.π., 127 κ.εξ.

57. Δηλαδή σύντροφοι, εταίροι, μέτοχοι στη ζωοκλοπή. Για τη χρήση της λέξεως στην Ανατολική Κρήτη βλ. Μανώλη Ι. Πιτικάκη, *Το γλωσσικό ιδίωμα της Ανατολικής Κρήτης*, Β' (Μ-Ω), έκδ. Πολιτιστικής και Λαογραφικής Εταιρείας Απάνω Μεραμπέλου, Νεάπολις Κρήτης, Αθήνα 1983, 800.

58. Ιδιαίτερα χρήσιμα ήταν τα σκυλιά, όταν οι κλέφτες προσπαθούσαν να κλέψουν ζώα που δεν σταυλίζονται, όπως συνέβαινε συχνά, οπότε ήταν δύσκολο να τα πιάσουν μόνοι τους κυνηγώντας τα. Για τον ρόλο αυτό, της αρχικής σύλληψης των ζώων, εκπαιδεύαν κατάλληλα τα σκυλιά από μικρά. Εκτός από τη βοήθεια στη διάρκεια της κλεψιάς, οι κλεφτόσκυλοι προειδοποιούσαν σε περίπτωση κινδύνου με τη διαίσθηση που διαθέτουν. Βλ. για τη σημασία των σκύλων στη ζωοκλοπή και τη μελέτη του Γιαννούλη, *Η κλεψιά στην ορεινή Νάξο*, ό.π., 123-124 (κεφ. «ο μαντρόσκυλος»).

59. Στη Νάξο οι ζωοκλέφτες χρησιμοποιούσαν ειδική *ήθηιά* (γητειά, ξόρκι), ώστε να «δέσουν» τους σκύλους του βοσκού και να μη γαυγίζουν (Γιαννούλης, ό.π., 123).

60. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 134-135.

61. Ο Herzfeld, «*Η ρητορική των αριθμών. Συντεκνία και κοινωνική υπόσταση στην ορεινή Κρήτη*», ό.π., 345-346, επισημαίνει ότι στα κτηνοτροφικά χωριά της Δυτικο-Κεντρικής Κρήτης οι βοσκοί έχουν ως κοινωνική στρατηγική και βασικό



δότης ή τασήτης (από το ρ. τασητεύω). Εκείνος που βλέπει τους κλέφτες στη διάρκεια της κλοπής και τους προδίδει (συνήθως στον ιδιοκτήτη και τους βοσκούς του κοπαδιού, σπάνια στις αρχές) λέγεται μουζεβίρης (προδότης). Οι κλέφτες μετά την κοπή και την αρπαγή ενός μέρους του κοπαδιού⁶², λαλούν (οδηγούν) γρήγορα τα ζώα και μόλις αλαργάρουν (απομακρυνθούν), τους βγάζουν τα κουδούνια, για να μην ακούονται. Φτάνοντας σε ασφαλές και απόκρυφο μέρος (σε χαράδρες, σπήλαια, λαγκαδιές, λατσιδες, δηλ. βαθείς φυσικούς λάκκους κλπ.) μοιράζουν τα κλεψίμια μεταξύ τους. Το μοίρασμα γίνεται σε ίσα μέρη, όταν είναι κανονικό. Συχνά όμως συμβαίνουν πολλά απρόοπτα, ώστε να μην πάρει ένας ή και όλοι οι ορτάκηδες τίποτα από την κλεψιά. Μπορεί να πάρουν τα κλεψίμια άλλοι ισχυρότεροι κλέφτες ή να τα φάνε αυτοί που τα παραλαμβάνουν για φύλαξη⁶³. Συμβαίνει επίσης να μην πάρει μερίδιο⁶⁴, ή να πάρει πολύ μικρό, ο κλέφτης που δεν θα παρευρεθεί στη μοιρασιά (ή και σε ενδεχόμενη πώληση των κλεμμένων ζώων στα μεταγενέστερα χρόνια).

Μηχανισμοί αναζήτησης και εξακρίβωσης των κλοπιμαίων – αντεκδικήσεις

Μετά τη διαπίστωση της ζωοκλοπής, οι βοσκοί και ο κτηνοτρόφος του κοπαδιού που αρπάχτηκε προσπαθούν με χίλιους τρόπους να ανακαλύψουν τους κλέφτες και τα ζώα που τους έκλεψαν, όσο μακριά κι αν βρίσκονται. Όχι σπάνια τους ανακαλύπτουν, χρησιμοποιώντας ισχυρό δίκτυο πληροφορητών, φίλων, κουμπάρων⁶⁵ κ.ά. σε μακρινές επαρχίες και σε άλλους νομούς. Αν είναι τυχεροί και βρουν τα ζώα τους, που τα γνωρίζουν συνήθως ένα-ένα και όχι μόνο από τις σαμές ή σαμειές (εγκοπές-σημάδια στα αυτιά των ζώων) και τις βούλες⁶⁶ (σημάδια στο κεφάλι με πυρακτωμένο σίδηρο) για να τα πάρουν πίσω, τα παραλαμβάνουν και δίνουν υπόσχεση ότι δεν θα καταγγείλουν τους κλέφτες και δεν έχουν καμιά απαίτηση. Πολλές φορές συνέβαινε, όταν τα ανακάλυπταν, να έχει φαγωθεί ένα μέρος ή τα μισά ή και περισσότερα ζώα, οπότε ο ιδιοκτήτης παίρνει

συντελεστή της κοινωνικής υποστάσεώς τους - εκτός από το μέγεθος του κοπαδιού (βαροκουραδάρης, ο μεγάλος κτηνοτρόφος αιγοπροβάτων) και τον αριθμό των (αρσενικών) παιδιών τους - την ποσότητα και τη γεωγραφική έκταση (εξάπλωση) των σχέσεων συντεκνίας (συντεκνιάς), που τους συνδέουν με τα υπόλοιπα κτηνοτροφικά προπαντός χωριά του νησιού. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι σχεδόν κάθε βοσκός έχει μεγάλο αριθμό συντέκνων σε μια ευρύτατη περιοχή, μέχρι και σε πολύ μακρινά χωριά, ενώ σπάνια έχει μέσα στο χωριό του. Συχνά ένας δυνατός βοσκός μιας περιοχής, λεγόμενος κοζαλής (από τη λ. κόζι, δηλ. κύρος, ισχύς), διεκδικεί μέχρι 50 ή και 100 ακόμη συντέκνους από τη βάφτιση ενός μόνο παιδιού! Αντίθετα, οι γεωργοί, στις ίδιες ακριβώς αγροτικές-ποιμενικές κοινότητες, κατά κανόνα καλούν ένα και μόνο σύντεκνο (ή έστω λίγους) για κάθε παιδί που βαφτίζουν. Διαλαλητάδες, ξεταστάδες κλπ. λέγονται όσοι ψάχνουν να βρουν τα κλεμμένα ζώα.

62. Υπήρχαν και περιπτώσεις που οι κλέφτες έπαιρναν ολόκληρο το κοπάδι, το έκλεβαν συγκούραδα (Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 134). Στην περιοχή Φενεού της ορεινής Κορινθίας αντίστοιχα χρησιμοποιούν τον όρο *σύστανα*, ολόκληρο το κοπάδι της στάνης (Αυγέρης, *Οι ξωμάχοι της στάνης στις δυτικές πλαγιές του Φενεού*, ό.π., 2006, 235).

63. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης, Τα Ποιμενικά*, ό.π., 135.

64. Πολλές είναι οι παραλλαγές των ποιμενικών τραγουδιών, στα οποία παρουσιάζεται το παράπονο του ζωοκλέφτη που δεν παρέστη στη μοιρασιά των κλοπιμαίων, με αποτέλεσμα να αδικηθεί από τους άλλους ορτάκηδες. Ορισμένα απ' αυτά παρουσιάσαμε παραπάνω αποσπασματικά και με συντομία.

65. Για τη βοήθεια μακρινών συντέκνων, από άλλη δηλαδή επαρχία, στην ανεύρεση των κλοπιμαίων ζώων, βλ. και Γεωργ. Ψυχουντάκης, *Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., 157. Συχνά έβαζαν οι παθόντες και διαλαλητάδες, που γύριζαν στα κλεφτοχώρια, πολλές φορές μαζί με τους βοσκούς, και διαλαλούσαν για την κλοπή που υπέστησαν (Ψυχουντάκης, *Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π.).

66. Για τις σαμές – σαμειές και βούλες και τα ποικίλα είδη τους στην Κρήτη βλ. Ξανθουδίδης, «Ποιμενικά Κρήτης», ό.π., 294-298.

πίσω τα υπόλοιπα. Συχνά δεν κατώρθωνε να βρει ούτε ένα ζώο από τα κλεμμένα, οπότε του έμεναν και τα έξοδα και οι κόποι της αναζήτησης⁶⁷.

Οι βοσκοί που τους κλέβουν ζώα, συνήθως προβαίνουν σε αντίποινα αντεκδικούμενοι αυτούς που υποψιάζονται ή μαθαίνουν ότι τους έκλεψαν. Είναι ο αμεσότερος τρόπος απονομής δικαίου και ικανοποίησης του ζημιωθέντος, σύμφωνα με τον άγραφο εθιμικό κώδικα δικαίου των ζωοκλεπτών. Ιδιαίτερα οι ισχυροί μεγαλοκουραδάρηδες των Σφακίων, των Κεραμειών και της περιοχής των Ανωγείων, προερχόμενοι από δυνατά καπετανοχώρια και γενιές καλόσειρων (προερχόμενων από ξακουστή προγονική φλέβα), δεν ανέχονταν την κλοπή των κοπαδιών τους από άλλους, έστω και καλόσειρους, κτηνοτρόφους χωρίς εκδίκηση⁶⁸. Όχι σπάνια οι ζημιωμένοι, ψάχνοντας να βρουν τα ζώα τους, κατέληγαν να σφάζουν τα ζώα αυτών που υποψιάζονταν ή ακόμα και τα ζώα άλλων, άσχετων συντοπιτών τους. Πάνω στην εκδικητική μανία τους μπορούσαν να σφάζουν ολόκληρο κοπάδι, όλα τα ζώα πάνω σ' ένα αίμα, όπως έλεγαν⁶⁹. Συνήθως τα θύματα ζωοκλοπής προσπαθούσαν να κλέψουν από το κοπάδι του δράστη ή και από άλλα κοπάδια, αν δεν τον γνώριζαν, διπλάσια ζώα από όσα είχαν χάσει, ώστε και να αντικαταστήσουν τα απωλεσθέντα και να πληρωθεί ο κόπος τους⁷⁰.

Όταν υπάρχουν οικογενειακά (δηλαδή διαφορές μεταξύ δύο οικογενειών που κατέληξαν σε φόνο ή φόνους-εκδικήσεις και αντεκδικήσεις, σε βεντέτα), όπου οι κανόνες του εθιμικού δικαίου εφαρμόζονται αυστηρά, όπως στα Σφακιά, δεν γίνονται ζωοκλοπές, εκτός σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις μεταξύ δύο αντιπάλων οικογενειών. Στη διάρκεια όμως αυτών των οικογενειακών αντιθέσεων και ένοπλων συγκρούσεων που καταλήγουν σε φονικά, βρίσκουν την ευκαιρία άλλοι κλέφτες να κλέψουν τα ζώα των συγκρουομένων, οπότε και δύσκολα ανακαλύπτονται⁷¹.

Η ζωοκλοπή χρησιμοποιείται και ως μέσον ικανοποίησης της οικογενειακής τιμής που προσβλήθηκε, χωρίς όμως να χυθεί αίμα, χωρίς φονικό. Στην περίπτωση αυτή, όπως και στην εκδίκηση για ζωοκλοπή που δεν εξιχνιάστηκε, και αναφέραμε προηγουμένως, τα κλεψίμια ζώα σφάζονται όλα μαζί, πάνω σ' ένα αίμα⁷².

67. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 138.

68. Ψυχουντάκης, *Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., 157.

69. Ψυχουντάκης, ό.π., 159 και Μαυρακάκης, ό.π., 134. Στην περίπτωση αυτή τα πολυάριθμα σφαγμένα ζώα δεν τα παίρνουν οι δράστες, αλλά εγκαταλείπονται εκεί χωρίς να φαγωθούν ή πετιούνται σε τρύπες του εδάφους, χαράδρες, λατσιδές (φυσικούς βαθείς λάκκους, σαν ρήγματα), ή στη θάλασσα (Μαυρακάκης, ό.π.). Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που προστρέχουν κάτοικοι από τα πλησιέστερα χωριά, αρπάζουν σφαγμένα αιγοπρόβατα και μερικοί γειμίζουν πιθάρια με τσιγαρισμένο ή αλατισμένο κρέας (Ψυχουντάκης, ό.π.).

70. Σταύρου Ι. Κελαϊδή, *Ένας γέρω-παπάς (ιστορικό παραμύθι)*, Ρέθυμνο 1960, 38-39, όπου ο λόγος για τη ζωοκλοπή στα Σφακιά (σ. 37-46). Και στα Εννιά Χωριά Κισάμου ο παθών βοσκός έκλεβε διπλάσια ζώα απ' όσα του είχαν πάρει (Κ.Λ., χφο 1161Δ', 31: Κεφάλι Ινναχωρίου, συλλ. Μαρίας Λιουδάκη, 1938). Το ίδιο συνέβαινε και σε άλλες περιοχές, όπως η ορεινή Νάξος (Γιαννούλη, *Η κλεψιά στην ορεινή Νάξο*, ό.π., 119). Στο Τζερμιάδω Λασιθίου ο βοσκός, που εκδικείται τον κλέφτη που τον έκλεψε, πηγαίνει και αυτός και τον κλέβει και ρίχνει τα ζώα μέσα σε λατσιδα, ώστε να μη μπορέσει ο πρώτος κλέφτης, που ξεκίνησε τον κύκλο της ζωοκλοπής, να γλιτώσει τα ζώα του (Κ.Λ., χφο 1380Δ', σ. 34: Τζερμιάδω, συλλ. Μαρίας Λιουδάκη, 1939).

71. Μαυρακάκης, ό.π.

72. Ό.π.



Ανακάλυψη του ζωοκλέφτη. Αποδεικτικά μέσα: ορκωμοσία του ύποπτου για ζωοκλοπή

Για την ανακάλυψη των ζωοκλεπτών και προπαντός για τον διακανονισμό διαφορών μεταξύ βοσκών και άλλων για ζητήματα ζωοκλοπής σημαντικό ρόλο έπαιζαν παλαιότερα και οι γέροντες, οι προύχοντες της κάθε περιοχής, ιδιαίτερα στα Σφακιά. Εάν οι διαφορές γενικά μεταξύ τους ήταν μικρές, τις έλυναν οι γέροι (γέροντες, άρχοντες, προύχοντες) του χωριού. Σε μεγάλες διαφορές και γενικότερα ζητήματα μαζεύονταν στην Παναγία Θυμιανή όλοι οι γέροντες της επαρχίας Σφακιών, ως πλήρης Γερουσία, και τα αντιμετώπιζαν συλλογικά⁷³. Ένα τέτοιο μεγάλο ζήτημα ήταν η έντονη έξαρση της ζωοκλοπής μεταξύ των Σφακιανών βοσκών στην τελευταία περίοδο της τουρκοκρατίας. Γι' αυτό και αποφάσισαν να συγκεντρωθούν στην Παναγία τη Θυμιανή για την αντιμετώπισή της ο Δεσπότης, οι γέροι και οι παπάδες, για να συσκεφθούν ποια μέτρα θα πάρουν. Αποφάσισαν να καλέσουν όλους τους κατοίκους των Σφακιών και τους ζήτησαν να παύσει η ζωοκλοπή και να ορκιστούν όλοι τους πως δεν θα ξανακλέψουν. Μετά από πολλές συζητήσεις, όπως μνημονεύεται, και πολλές αντιρρήσεις, δέχθηκαν με τον όρο να μην περιλάβουν στον όρκο τους και τους Κατωμερίτες, τους κατοίκους δηλαδή των πεδινών και ημιορεινών χωριών της Κρήτης, τους οποίους θα συνέχιζαν να κλέβουν. Στην αξίωσή τους αυτή ο Δεσπότης υποχώρησε, προκειμένου να γίνει η συμφωνία και να ορκιστούν, ώστε να περιοριστεί τουλάχιστον μεταξύ τους η ζωοκλοπή, πηγή πολλών δεινών σε ανθρώπινες ζωές και ζωικό κεφάλαιο για ολόκληρη την επαρχία. Έτσι για κάποια χρόνια μειώθηκε η ζωοκλοπή, που όμως αργότερα ξανάρχισε, καθώς μικρά παιδιά, που δεν είχαν ορκιστεί, μεγάλωσαν και άρχισαν να κλέβουν και μερικοί μεγαλύτεροι στην ηλικία σιγά σιγά ξεθάρρεψαν. Διαπίστωσαν τότε πως, όταν έκλεβαν, δεν απολιθώθηκαν κατά την ώρα της κλοπής, όπως πίστευαν, ως ορκισμένοι ενώπιον του Δεσπότη, ούτε πρήστηκαν την ώρα που φούσκωναν τα σφαγμένα κλεψίμια για να τα γδάρουν⁷⁴.

Το συνηθέστερο όμως και αποτελεσματικότερο αποδεικτικό μέσο για να αποκαλυφθεί η αλήθεια και να βρεθεί ο ένας ή οι πολλοί ζωοκλέφτες, ήταν το λεγόμενο *ξεκαθάρισμα* ή *ξεμπέρδεμα* ή *ξεμαρτύρημα*. Οι κτηνοτρόφοι, που έχαναν τα ζώα τους από ζωοκλέφτες, δεν θεωρούσαν χρήσιμο και αποτελεσματικό να καταφύγουν στις κατασταλτικές ή και τις δικαστικές αρχές. Καλός ζωοκλέφτης θεωρείται εκείνος που είναι σε θέση να σέβεται και να εφαρμόζει τον εθιμικό κώδικα των ζωοκλεπτών και της ζωοκλοπής και στην περίπτωση της εξεύρεσης των κλοπιμαίων, χωρίς να προσφεύγει δηλαδή στην προστασία και βοήθεια των αρχών. Πρέπει να στηρίζεται στη δική του δύναμη και ισχύ και στο προσωπικό του κύρος στον τόπο του και την ευρύτερη περιοχή⁷⁵.

Έτσι μόνο του το θύμα της ζωοκλοπής παίρνει την αποβολή, ακολουθεί δηλαδή τα ίχνη (τον *τορό*, όπως λένε στην ηπειρωτική Ελλάδα) των ζωοκλεπτών, καταφεύγει, όπως αναφέρθηκε, σε συγγενείς, φίλους, συντέκνους και κουμπάρους και ζητεί, απολύτως εμπιστευτικά, πληροφορίες. Κάποτε θα κατορθώσει να τις λάβει. Άλλοτε θα είναι αμφίβολες και θα του δημιουργήσουν απλώς υπόνοιες για κάποιους ζωοκλέφτες. Όταν σχηματίσει συγκεκριμένες υπόνοιες για κάποιον, θα πάει να τον βρει και θα του δηλώσει ευθέως ότι τον

73. Κελαϊδής, *Ένας γέρω-παπάς*, ό.π., 37, 39.

74. Ό.π., 39-40. Πρβλ. του ίδιου, *Στα Σφακιά του 1894*, Μίτος, Ρέθυμνο 2003, 23-25.

75. M. Herzfeld, *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, N.J, Princeton University Press 1985, 155. Πρβλ. Γιαννούλη, *Η Κλεψιά στην ορεινή Νάξο*, ό.π., 121, Κελαϊδής, ό.π., 41-42.



υποψιάζεται για κλέφτη των ζώων του. Εκείνος θα αρνηθεί, βέβαια, αρχικά και ο παθών θα αντιτείνει: Δείξε μου ομπλή, δηλαδή απόδειξη της αθωότητάς του. Θα του τονίσει το θύμα ότι γνωρίζει ότι τρώει συχνά κρέας και θα του ζητήσει να δείξει τα κλοπιμαία που έχει. Αν δεν είναι τα δικά του, του δηλώνει ότι θα τον αφήσει ήσυχο και θα αναζητήσει αλλού τα ζώα του. Εάν ο ύποπτος συμμορφωθεί και δείξει τα κλοπιμαία που έχει στην κατοχή του, που δεν ανήκουν πράγματι στον παθόντα, τον αφήνει και πηγαίνει σε άλλον. Εάν όμως ο ύποπτος αρχίσει να τ' αναμασά, στο τέλος δέχεται δίκια κι άδικα, για να λείπει από τον όρκο, να αποζημιώσει τον παθόντα. Εάν, αντίθετα, αντιτάξει επίμονη άρνηση ενοχής, ο παθών προτείνει να πάνε σε μια συγκεκριμένη εκκλησία, απ' αυτές που έχουν «αρχαίες» εικόνες, δηλαδή παλαιές και θαυματουργές, να του ξεκαθαριστεί⁷⁶, δηλαδή να ξεκαθαρίσει την ύποπτη θέση του ορκιζόμενος ενώπιον της θαυματουργής εικόνας του αγίου. Τέτοιες εκκλησίες στην επαρχία Σφακίων, την επαρχία με τη μεγάλη διαχρονικά κτηνοτροφία, όπου κατεξοχήν ενδημούσε η ζωκλοπή, δεν ήταν μόνο μία: Ήταν η Θυμιανή Παναγία στους Κομιτάδες, ιερό προσκύνημα για όλους τους Σφακιανούς, ο Άγιος Ασπράτης (Αρχισπράτης – Μιχαήλ Αρχάγγελος) στην Αράδαινα, ο Άγιος Παύλος στη Σελάνδα και ο Άγιος Νικόλαος στο Φαράγγι της Σαμαριάς⁷⁷. Ήταν ακόμη ο Τίμιος Σταυρός στο Μουρί, ο Άγιος Παντελεήμων στη Χώρα Σφακίων⁷⁸ και ο Άγιος Μανουήλ στ' Ασκύφου⁷⁹.

Κάθε επαρχία της Κρήτης έχει τις δικές της συγκεκριμένες εκκλησίες για το ξεκαθάρισμα των ύποπτων για ζωκλοπή, όπου έδιναν τον βαρύ, όπως πίστευαν, όρκο τους. Έτσι στον Λιβαδά του Ανατ. Σελίνου Χανίων είναι ο ναός των Αγίων Πάντων και η αντίστοιχη εικόνα τους, όπου ορκίζονται όχι μόνο οι Σελινιώτες αλλά και όμοροι Σφακιανοί⁸⁰, στον Γερολάκκο των Κεραμειών Χανίων ο ναός του Αγίου Νικολάου⁸¹ για τους Κεραμειανούς και ολόκληρη την Κυδωνία, στον Αποκόρωνα η Μονή Αγίου Γεωργίου στο Καρύδι, στο Ρέθυμνο στην Παναγία των Μυριοκεφάλων, στον Μυλοπόταμο στη μονή Αγίου Γεωργίου Δισκουρίου⁸², φη-

76. Στην Ανατολική Κρήτη τον ύποπτο ζωκλοπής τον πάνε στην ξεκαθαροσύνη. Αν είναι αυτός ο κλέφτης, τότε ανοίγει η μύτη του (Γεωργίου Α. Μέγα, «Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας», Αθήναι 1975 [αναδημοσίευση από την *Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου*, Α' (1939), 120]).

77. Κελαϊδής, Ένας γέρω-παπάς, ό.π., 42. Για τον Ασπράτη της Αράδαινας βλ. και Γρ. Παπαδοπετράκη, *Ιστορία των Σφακίων*, εν Αθήναις 1888, 14.

78. *Το Βήμα της Κρήτης*, 27, Αθήνα 2 Μαΐου 2003, 11.

79. Πληροφορία κ. Κλαπάκη, εμπόρου της Αθήνας, από τ' Ασκύφου Σφακίων, 2003.

80. Κ.Λ., χφο 1782, 5 (Σούγια Σελίνου Χανίων, συλλ. Δημητρ. Παπαδερού, 1952), όπου πιστεύεται ότι όποιος ορκιστεί στους Αγίους Πάντες και πάρει ψεύτικο όρκο, δεν βγάζει τη χρονιά, «δεν ξεχρονιάζει», όπως έχει παρατηρηθεί εκεί από παλιά. Πολλές φορές πήγαιναν νύχτα στους Αγίους Πάντες και ξεκαθαρίζονταν. Στον ίδιο ναό ορκίζονταν και για κλοπές διαφόρων άλλων πραγμάτων και αντικειμένων και όχι μόνο ζώων (πληροφ. Σταμ. Αποστολάκη, λαογράφου, 2004). Επίσης στον ναό του Αγίου Δημητρίου στον Λιβαδά «ξεκαθαρίζονταν» μερικοί κάτοικοι του χωριού Μονή Σελίνου (πληροφ. Μιχ. Γεντεκάκη από το Κουστογέρακο, διά του Σταμ. Αποστολάκη, 2009).

81. Αντωνίου Γ. Πλυμάκη, *Τα Κεραμιά, η Κεραμιανή Μαδάρα και η κορφή του Ελευθ. Βενιζέλου (Μαύρη) στα Λευκά Όρη, Χανιά 2003*, 24. Στους Κάμπους Κεραμειών, αλλά και ευρύτερα, οι ζωκλέφτες δεν αρπάζουν ζώα συγγενών, συντέκων, φίλων και συγχωριανών. Όταν ο κλέφτης ερωτηθεί από φίλο του για μια ζωκλοπή, οφείλει να πει την αλήθεια (Κ.Λ., χφο 1776, 15: Κάμποι Κυδωνίας, συλλ. Ιωάνν. Αθουσάκη, 1952. Βλ. σχετικά και σε προηγούμενες σελίδες).

82. Σταύρου Κελαϊδή, «Όρκος ζωκλεφτών (ξεκαθάρισμα)», *Κρητική Εστία* 64 (1956-57) 11.



μισμένη ως σημείο αναφοράς των κτηνοτρόφων του Ψηλορείτη⁸³, στο Ηράκλειο στη μονή Αγίου Φανουρίου στο Βαλσαμόνερο, ονομαστή παλαιότερα ιδίως για τα χωριά της ανατολικής πλευράς του Ψηλορείτη, όπου ξεμαρτυρούνται ή ξεμπερδεύονται (ξεκαθαρίζονται), όπως λέγεται στον Μυλοπόταμο, οι ύποπτοι ζωοκλοπής⁸⁴, ο ναός του Αγίου Γεωργίου στον Κρουσώνα⁸⁵ και στον νομό Λασιθίου στη μονή Αγίου Γεωργίου στο Σελινάρι⁸⁶ Μεραμπέλου, στους Αγίους Αναργύρους στο Οροπέδιο Λασιθίου⁸⁷ και στην Παναγία την Κοντοποδιανή⁸⁸. Από την απαρίθμηση αυτή των ναών στους οποίους ορκίζονταν μεμονωμένα οι ύποπτοι ζωοκλοπής, και την πυκνή παρουσία τέτοιων ναών στη Δυτική κυρίως Κρήτη, μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα, που έχει διατυπωθεί και από άλλες οπτικές γωνίες⁸⁹, ότι η ζωοκλοπή στην περιοχή αυτή είχε μεγαλύτερη ένταση από την Ανατολική Κρήτη. Άλλωστε η Δυτική Κρήτη είναι και περισσότερο ορεινή, με πολλές περιοχές της σχεδόν απρόσιτες, και είχε και μεγαλύτερη κτηνοτροφία τουλάχιστον κατά το παρελθόν.

Έχουν σωθεί μέχρι σήμερα δύο τουλάχιστον όρκοι των ύποπτων για ζωοκλοπή, που τους έλεγαν μπροστά στην εικόνα του αγίου. Ο ένας τύπος, λίγο πολύ κοινός με μικρές λεκτικές διαφοροποιήσεις σε ολόκληρη την Κρήτη, είναι ο εξής:

83. Για τη Μονή Αγίου Γεωργίου Δισκουρίου ως τόπο ξεκαθαρίσματος των κτηνοτρόφων του Μυλοποτάμου και γενικότερα του Ψηλορείτη, βλ. Νίκου Ψιλάκη, *Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Β', Ηράκλειο 1993, 120, όπου θεωρεί το ξεκαθάρισμα εκεί επιβίωση αρχαίας συνήθειας, βασιζόμενος στον αρχαιοπρεπή όρκο των ζωοκλοπών και την επίκληση του ονόματος του Δία, το οποίο είναι πολύ πιθανό. Βλ. και του ίδιου, «Από τον Μυλοπόταμο στο Ιδαίον Άντρον», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες: Οδοιπορικά (Ρούμελη, Πελοπόννησος, Κρήτη)*, Αθήνα 2001, 137. Για το τελετουργικό του ξεκαθαρίσματος στην ίδια μονή, παρουσία πάντα ιερέα, που φορεί το πετραχήλι του και κρατεί θυμιατό, και του ζημιωθέντος από ζωοκλοπή ή άλλη πράξη, εκτός από τα παραπάνω βλ. και Μιχαήλ Παπαδάκη, «Ιερά μονή Δισκουρίου», *Παράκλητος*, Ρέθυμνο, Γ', 6 (1972) 29, και *Παράκλητος*, Ρέθυμνο, 7, 46, όπου και για τις συνέπειες των ψευδώς ορκιζομένων. Και του ίδιου, «Η μονή Δισκουρίου», *Προμηθεύς ο Πυρφόρος* 23 (1981) 38. Βλ. και Κ.Λ., χρο 2836, 11 (Αξός Μυλοποτάμου, συλλ. Ευάγγ. Καπαρουνάκη, 1964), όπου διηγείσεις για τιμωρίες επιόρκων.

84. Βλ. το ειδικό άρθρο, από επιτόπια έρευνα, του Γεωργίου Ν. Αικατερινίδη, «Ο άγιος Φανούριος εις την λαϊκὴν παράδοσιν της Κρήτης», *Κρητική Πρωτοχρονιά*, έτ. Ε' (1965) 163-170, ιδίως σ. 165-167, όπου και διηγείσεις για ορκωμοσίες στην εικόνα του αγίου και περιπτώσεις συμφωνίας μεταξύ κλέφτη και θύματος, που τελικά γίνονται και σύντεκνοι ή κουμπάροι. Ο άγιος Φανούριος γενικότερα πιστεύεται ότι έχει την ιδιότητα να φανερώνει τα κρυμμένα ή χαμένα αντικείμενα, ιδιότητα που επεκτάθηκε και στην ανεύρεση ζώων και τη συνακόλουθη ορκωμοσία των ύποπτων ζωοκλοπής βοσκών του Ψηλορείτη προς την πλευρά του νομού Ηρακλείου. Και σήμερα η μνήμη του τιμάται ιδιαίτερα σ' ολόκληρη την Κρήτη. Βλ. και Αδάμ Ζ. Καλαϊτζάκη, *Βροντήσι, το ξακουστό μοναστήρι*, Αθήνα 1998, 134-137, όπου γίνεται λόγος για τη μονή Βαλσαμονέρου ως τόπο ορκωμοσίας των ύποπτων για ζωοκλοπή και για τις μεγάλες τιμωρίες του αγίου Φανουρίου στους επίορκους ζωοκλέφτες.

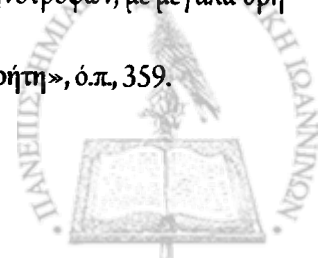
85. Ψιλάκης, «Από τον Μυλοπόταμο στο Ιδαίον Άντρον», ό.π., 142.

86. Σύμφωνα με μια μαρτυρία, στον Άγιο Γεώργιο στο Σελινάρι έρχονταν μέχρι και Ανωγειανοί και Μονοφατισίτες (από την επαρχία Μονοφατισίου Ηρακλείου) για να ορκιστούν μέχρι και πρόσφατα (1991) (Νίκου Ψιλάκη, *Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Α', Ηράκλειο 21994, 354-355. Βλ. και τόμο Β', 1993, 120).

87. Αικατερινίδης, «Λαϊκός Πολιτισμός», ό.π., 533, όπου το ξεκαθάρισμα αναφέρεται και ως ξεμαρτύρημα.

88. Κ.Λ., χρο 1381, 37 (Άγιος Γεώργιος Λασιθίου, συλλ. Μαρίας Λιουδάκη, 1939). Από το Οροπέδιο Λασιθίου πήγαιναν για ξεκαθάρισμα και στον Άγιο Γεώργιο στο Σελινάρι. Από τις παραπάνω εκκλησίες και μοναστήρια που ορκίζονταν οι ύποπτοι για ζωοκλοπές οι περισσότερες είναι αφιερωμένες στον ποιμενικό Άγιο Γεώργιο, προστάτη των κτηνοτρόφων, με μεγάλα θρησκευτικά πανηγύρια στη μνήμη του στην ορεινή κυρίως Κρήτη, όπως στην Ασή-Γωνιά Χανίων.

89. Μ. Herzfeld, «Η ρητορική των αριθμών. Συντεκνία και κοινωνική υπόσταση στην ορεινή Κρήτη», ό.π., 359.



Ως ξεχωρίζει η χέρα μου από την εικόνα του αγίου, ετσά να ξεχωρίσει και η ψυχή μου από το κουφάρι μου κι αυτού το Θεό. Να μην έχω να κάμω με το Θεό, παρά ώρα θανάτου μου να περνά το τάγμα των Διαβόλων⁹⁰ να πάρει την ψυχή μου, αν γνωρίζω ή κατέω, έργω ή βουλή, για τα ζά σου⁹¹.

Ο άλλος τύπος, που λεγόταν, φαίνεται, περισσότερο στη μονή Δισκουρίου μέχρι και πριν από λίγες δεκαετίες και δημοσιεύτηκε λίγο νωρίτερα από τον προηγούμενο, είναι συντομότερος, αλλά συγχρόνως λιτός και αρχαιοπρεπής στη διατύπωσή του, κάτι που ίσως υποκρύπτει τη διατήρηση ως τα νεότερα χρόνια κάποιου αρχαίου τύπου ορκωμοσίας των ύποπτων ζωοκλοπής:

*Νη Ζα, φάσκω σου το και κάτεχέ το,
δε σου τα 'φαγα εγώ τα πρόβατά σου⁹².*

Έχει δημοσιευθεί μεταγενέστερα και παραλλαγή του:

Νη τα [=Ζα], φάσκω σου το και κάτεχέ το πως δεν κατέω πράμα για την αραζό τση κλεψιάς των οζώ σου⁹³. Δηλαδή: Μα τον Θεό, σου το λέγω και να το ξέρεις καλά, πως δεν γνωρίζω τίποτε για την αφήγηση (ή περιγραφή)⁹⁴ της κλοπής των ζώων σου.

Ο όρκος των ζωοκλεπτών στην θαυματουργή εικόνα αγίου ενώπιον ιερέα και του θύματος της ζωοκλοπής αποτελούσε για τους αγράμματους αλλά πιστούς βοσκούς των κρητικών βουνών (και σ' ένα βαθμό εξακολουθεί ακόμη να αποτελεί σε μερικές περιπτώσεις) αδιαμφισβήτητο πειστήριο αθωότητας. Η άρνηση της ορκωμοσίας, αντίθετα, από τον ύποπτο, καθιστούσε την ενοχή του για ζωοκλοπή δεδομένη⁹⁵. Ο όρκος έχει να

90. Η επίκληση του «τάγματος των διαβόλων» στον όρκο πρέπει να συνδεθεί, νομίζουμε, με την παρουσία του διαβόλου στις ζωγραφικές απεικονίσεις του ζωοκλέφτη στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Κρήτης στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, στην οποία αναφερθήκαμε στην αρχή της μελέτης, ο οποίος βασανίζει με ποικίλους τρόπους τον ζωοκλέφτη. Αυτά άλλωστε τα βασανιστήρια της Κόλασης απειλούν τον ζωοκλέφτη στον όρκο αυτό, αφού σε περίπτωση που ψευδορκήσει, την ψυχή του δεν θα την πάρει ο Θεός, αλλά ο διάβολος. Για την παρουσία του διαβόλου στη βυζαντινή τέχνη βλ. Θωμά Προβατάκη, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινή τέχνη. Συμβολή εις την έρευναν της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980, Αικατερίνης Πολυμέρου-Καμηλάκη, «Μετρήσεις: Συμβολισμοί και πραγματικότητα», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών* 28 (1987-1998) Αθήνα 1999, 18-27.

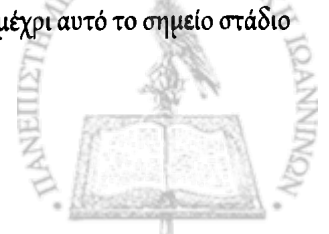
91. Κελαϊδής, «Όρκος ζωοκλεπτών (ξεκαθάρισμα)», ό.π., 12. Η φράση «έργω ή βουλή» θυμίζει το αντίστοιχο εκκλησιαστικό για την αμαρτία «λόγω, έργω ή διανοία». Σχεδόν πανομοιότυπο όρκο στον Άγιο Γεώργιο Κεραμειών δημοσιεύει και ο Γιάννης Μαυρακάκης, *Λαογραφικά. Τα ποιμενικά Κρήτης*, ό.π., 139. Ο Ν. Ψιλάκης έχει επισημάνει ότι δεν υπάρχει πλέον ενιαίος τύπος του όρκου και ακούγονται διάφορες παραλλαγές του (*Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Β', ό.π., 120).

92. Μαυρακάκης, *Ποιμενικά Δυτικής Κρήτης*, ό.π., 104, όπου αναφέρεται η χρήση του ακόμη τότε (1948) στα Σφακιά και την Ανατολική Κρήτη. Πρβλ. του ίδιου, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 138-139.

93. Γιάννης Σταυρακάκης, «Τοπωνυμικά», *Κρητική Εστία*, 161 (1965-66), 232, όπου επισημαίνεται ότι στον 20ό αιώνα για τους αγράμματους βοσκούς ο όρκος ήταν εντελώς ακατανόητος. Πίστευαν όμως ότι αν δώσει κάποιος ψεύτικο όρκο ενώπιον του αγίου, «αμέσως κακαρώνει» (πεθαίνει). Θεωρεί ο Σταυρακάκης, χωρίς όμως να παραθέτει στοιχεία, ότι μέρος του όρκου είναι πανομοιότυπο όρκου που έδιναν οι Μινωίτες Κρήτες.

94. Η λ. αραζό (η) σημαίνει λεπτομερής αφήγηση, περιγραφή και ετυμολογείται από το ρ. ροζονάρω, έξ ου και το ταυτόσημο *ροζονάρισμα*, ιταλ. Razonar (Μανώλης Πυτικακής, *Το γλωσσικό ιδίωμα της Ανατολικής Κρήτης*, Α', ό.π., 170-171).

95. Βλ. και Ψιλάκη, «Από τον Μυλοπόταμο στο Ιδαίον Αντρον», ό.π., 142. Οι διάδικοι έφταναν στην εκκλησία συνοδευόμενοι από φίλους τους για συμπαράσταση. Κάθιζαν όλοι λίγο στην αυλή της εκκλησίας, καθώς υπάρχει μέχρι αυτό το σημείο στάδιο



κάνει με την αξιοπιστία και την ηθική υπόσταση του προσώπου που τον δίδει, αν δηλαδή λέει αλήθεια ή ψέματα, εν προκειμένω αν έκλεψε ή όχι. Ο άγιος αποτελεί, κατά κάποιο τρόπο, τον εγγυητή της συμφωνίας που γινόταν μεταξύ του πιθανού κλέφτη και του θύματος της ζωοκλοπής, ώστε να μην σημειωθούν προστριβές και αντεκδικήσεις. Έτσι η ορκωμοσία συμβόλιζε την υπόσχεση του βοσκού απέναντι στον άγιο, αλλά και τους εγκόσμιους δεσμούς και υποχρεώσεις του⁹⁶. Ο όρκος γινόταν πάντοτε απόλυτα πιστευτός κατά απαράβατο κανόνα εθνικού λαϊκού δικαίου. Σ' αυτόν επιβιώνει μια μορφή θεοκρισίας⁹⁷.

Ένας άλλος αποτελεσματικός μηχανισμός περιορισμού της ζωοκλοπής, σε περιόδους έξαρσής της, είναι ο αφορεσμός και η ψαλμοκατάρα (συνοδικό), το διάβασμα δηλαδή είδους αφορισμού, για να περιοριστεί κάπως το κακό⁹⁸. Για τον ίδιο σκοπό γίνονται και ομαδικοί όρκοι, όπως στην περίπτωση των Σφακίων, που προαναφέραμε⁹⁹. Η ψαλμοκατάρα διαβαζόταν από παπάδες σε μέρος εντελώς ερημικό φορώντας ξανάστροφα (ανάποδα) τα άμφιά τους και ανάβοντας κεριά από πίσσα. Οι παπάδες έπρεπε να είναι εφτά, γι' αυτό και λέγεται *εφταπάπαδο*¹⁰⁰. Τα συνοδικά τα διάβαζαν συχνά στα μοναστήρια, γι' αυτό και δεν πείραζε κανείς

συνδιαλλαγής. Στο διάστημα αυτό, πριν από τη βαριά ορκωμοσία, μπορούσε ο κλέφτης να δηλώσει ότι θέλει δίκια κι άδικα να αποφύγει τον όρκο και γι' αυτό δέχεται να αποζημιώσει τον παθόντα. Μπορεί όμως, αντίθετα, να παραιτηθεί ο παθών από την απαίτηση του όρκου, αμφιβάλλοντας για την διάπραξη της κλοπής από τον ύποπτο, από τις συνεχείς διαβεβαιώσεις του και μη θέλοντας να τον βαρύνει με ένα όρκο. Ίσως και από πληροφορίες της τελευταίας στιγμής για τον πραγματικό κλέφτη, έπαυε τις απαιτήσεις του προς τον μέχρι τότε ύποπτο. Αν όμως επιμένουν και οι δύο αντίδικοι στις απόψεις τους, θα μπουν ευλαβικά στην εκκλησία, θα προσευχηθούν και θα ακολουθήσει ο όρκος, αφού ο ύποπτος θέσει το δεξιό του χέρι στη θαυματουργή εικόνα. Τότε θα απαγγείλει τον όρκο. Βλ σχετικά και Σταύρου Κελαϊδή, *Στα Σφακιά του 1894*, ό.π., 28-29. Ανάλογους όρκους είχαν και οι κλέφτες της Νάξου είτε για να συμφωνήσουν μεταξύ τους ότι δεν θα κλέβει ο ένας τον άλλο για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα είτε για να φανερώσουν στον βοσκό που τους το ζητούσε, αν του είχαν κλέψει ζώα, που είχε χάσει και τα αναζητούσε. Βλ για το *άμωμα* (ορκωμοσία) των βοσκών της Απειράνθου στη μελέτη του Γιαννούλη Γ. Γιαννούλης, «Η κλεψιά στην ορεινή Νάξο», ό.π., 130-132.

96. Βλ και Γιαννούλης, «Η κλεψιά στην ορεινή Νάξο», ό.π., 130.

97. Περισσότερα για μορφές θεοκρισίας βλ. Αδαμάντιου Αδαμαντίου, «Αγνείας πείρα», *Λαογραφία* 3 (1911-1912) 51-147, 390-446. Πίστευαν γενικά στην Κρήτη ότι «όποιος κλέφτει και μολογά (ομολογεί την πράξη της ζωοκλοπής), το χάρο του γυρεύει». Κατά τη λαϊκή συνείδηση η ομολογία αποτελεί πλήρη απόδειξη του αδικήματος στην περιοχή του ποινικού δικαίου. Βλ σχετικά Ν. Δημητρακόπουλου, *Νομικά ενασχολήσεις*, Β', 97.

98. Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 138. Στα Επτάνησα πιστεύουν ότι «ο μισός αφορεσμός [είναι] του κλέφτη κι ο μισός του νοικοκύρη» (Κ.Λ. χρο 798, 792, συλλ. Γ. Καββαδία, 1876).

99. Στο οροπέδιο της Νίδας (Ιδης) στον Ψηλορείτη έγινε ομαδική ορκωμοσία, όταν συγκεντρώθηκαν, το 1931, με πρωτοβουλία του τότε Νομάρχη Ρεθύμνης Σταμ. Σταματίου (γνωστού λόγιου δημοσιογράφου και συγγραφέα, ο οποίος ασχολήθηκε και στα γραπτά του, προπολεμικά, σε σειρά άρθρων του με τη ζωοκλοπή της Κρήτης), οι κτηνοτρόφοι της ευρύτερης περιοχής και ορκίστηκαν όλοι μαζί ότι δεν θα ξανακλέψουν για ορισμένο διάστημα. Στην αρχή υπήρξαν ικανοποιητικά αποτελέσματα στην περιστολή της ζωοκλοπής, αλλά με το πέρασμα των χρόνων και την ενηλικίωση και εδώ των μικρών αγορών, που δεν είχαν λάβει μέρος στην ορκωμοσία, η ζωοκλοπή και πάλι αυξήθηκε (Κελαϊδής, «Όρκος ζωοκλεπτών», ό.π., 12).

100. Βλ και Ψυχουντάκη, *Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., 159-160. Βλ και Κ.Λ., χρο 1105, 185 (Λατσίδα, Κριτσά και άλλα μέρη Ανατ. Κρήτης, συλλ. Μαρίας Λιουδάκη, 1937), όπου γίνεται λόγος για τα αποδεικτικά μέσα των εγκλημάτων και κυρίως της ζωοκλοπής στην περιοχή: 1) η ξεκαθαρωσύνη (θα πάμε στην ξεκαθαρωσύνη, δηλαδή στον Άγιο Γεώργιο στο Σελινάρι). 2) Κάνουν *εφταπάπαδο* και διαβάζουν στον θύτη τον *αφορεσμό*. Καλούν εφτά παπάδες και λειτουργούν, κατόπιν βγάζουν μερίδα από την προσφορά, την καίνε λίγο με το κεριά και λένε:

Ως θα καεί η προσφορά και θα λιώσει το κεριά,
Ετσά να λιώσει κι ο κλέφτης να τότε δούμε.



κλέφτης τα μοναστηριακά κοπάδια, ζώα, φρούτα κλπ., που τα θεωρούσαν *αφορεσμένα*¹⁰¹. Το μόνο αντιφάρμακο για να μην πιάσει το συνοδικό ήταν ο κανιβαλισμός, όπως πίστευαν στην Ασή-Γωνιά Χανίων¹⁰². Τον αφορεσμό τον διάβαζε ο δεσπότης (επίσκοπος) και πάλι σε περιόδους εξαρσης της ζωκλοπής¹⁰³.

Πλην των άλλων αποδεικτικών μέσων χρησιμοποιούνται και μαγικοί τρόποι για την εύρεση του ζωκλοπέτη. Στην Ανατολική Κρήτη κάνουν νταβέτι (ή λαβέτι), όταν εξαντλούνται οι άλλοι καθιερωμένοι τρόποι και τα αποδεικτικά μέσα για την ανακάλυψη των κλεφτών, ως εξής: τα θύματα της ζωκλοπής ή και άλλης κλοπής «καλούν ένα μάγο. Αυτός με μαυρομάνικο μαχαίρι κάνει έναν κύκλο. Καρφώνει ύστερα το μαχαίρι στη μέση του κύκλου. Καθίζει ο μάγος στον κύκλο μαζί με τους ενδιαφερόμενους και διαβάσει διάφορες προσκλήσεις στους δαιμόνους. Λένε πως διαβάζουν τη Σολωμονική. Οι δαιμόνοι περνούν έξω από τον κύκλο, κρατούν τον κλέφτη και τον βλέπουν οι ενδιαφερόμενοι»¹⁰⁴, οι οποίοι τον αναγνωρίζουν.

Έγινε προσπάθεια, ιδιαίτερα στην Κρήτη, να δικαιολογηθεί υστερογενώς η ζωκλοπή και να καταξιωθεί ιστορικά με τη συχνή διατύπωση της άποψης ότι ιδίως στα χρόνια της τουρκοκρατίας αποτέλεσε ισχυρό όπλο για ενεργό αντίσταση και αντίδραση του λαού, ένα από τα ελάχιστα τέτοια μέσα που μπορούσε να χρησιμοποιήσει κατά του ξένου δυνάστη. Τότε οι ορεινοί κτηνοτροφικοί πληθυσμοί, όπως οι Σφακιανοί και οι Ανωγειανοί¹⁰⁵, κατέβαιναν συχνά στα πεδινά ή ημιορεινά τουρκικά χωριά, όπου εκδικούνταν τους κατακτητές κλέβοντας και αποδεκατίζοντας τα κοπάδια τους και τα οικίσματα ακόμη ζώα τους και αρπάζοντας ό,τι μπορούσαν από την κινητή περιουσία τους¹⁰⁶. Τους

Την πρώτη φορά δεν την καίνε όλη την προσφορά, γιατί, αν την κάψουν, θα πεθάνει ο κλέφτης, ενώ αυτοί θέλουν ν' αρρωστήσει μόνο, να φοβηθεί και να παρουσιαστεί. 3) Κάνουν νταβέτι (βλ. παρακάτω). Βλ. και Κανάκη Γερωνυμάκη, *Λαογραφικό Σφακιανό λεξικό*, Χανιά 1999, 38, όπου αναφέρεται για το εφταπάπαδο ότι «το διαβάζανε από τρεις ως εφτά παπάδες σε μέρος που να μη φαίνεται εκκλησία και να μην ακούγεται καμπάνα και ακόμα δεν έπρεπε να ξέρουνε σε βαρος τίνος «διαβάζεται».

101. «Λαογραφία», *Προμηθεύς ο Πυρφόρος*, Ρέθυμνο, Β', 33 (1926) 7, και τεύχος 34, 7.

102. Έπρεπε εκείνος, κατά του οποίου στρεφόταν το συνοδικό (και θα είχε ως αποτέλεσμα να μην βγάλει τον χρόνο, αλλά να πεθάνει), να φάει μυαλό από ανθρώπινο κεφάλι (*Ψυχουντάκης, Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., 159).

103. Ξανθουδίδης, *Ποιμενικά Κρήτης*, ό.π., 309. Για τον αφορεσμό και τον αφορέζω στην Κρήτη βλ. Εμμ. Παγκάλου, *Περί του γλωσσικού ιδιώματος της Κρήτης*, τόμος δεύτερος, Αθήνα² 1994, 309.

104. Κ.Λ., χρο 1105, 185 (Λατσιδά, Κριτσά κ.α. στην Ανατ. Κρήτη, συλλ. Μαρίας Λιουδάκη, 1937). Ηλ. νταβέτι σημαίνει κλήση και σύναξη πονηρών πνευμάτων, δαιμόνων. Είναι ένα από τα μαϊκά και ξόρκια που συναντώνται στον λαϊκό πολιτισμό της Αν. Κρήτης, όπως σημειώνει ο Μαν. Πιτυκάκης, *Το γλωσσικό ιδίωμα της Ανατολικής Κρήτης*, ό.π., 705-706, όπου και διήγηση για επιτυχή πραγματοποίηση της μαγικής πράξεως νύχτα χωρίς φεγγάρι, έξω από το χωριό μέσα σε αλώνι, όπου ο μάγος χαράσσει ένα κύκλο, μέσα στον οποίο διαβάσει διάφορα ξόρκια κλπ. Βλ. και Ν. Θ. Γαρεφαλάκη, *Λεξικό ιδιωτισμών Κρητικής διαλέκτου (περιοχή Σητείας)*, έκδ. Δήμου Σητείας, Σητεία Κρήτης 2002, 496. Ως λέξη προέρχεται από το τουρκ. *davet* = πρόσκληση, γιορτή κλπ.

105. Για τη ζωκλοπή στα Ανώγεια Μυλοποτάμου και το πλέγμα κοινωνικών σχέσεων (συντεκνιές, κουμπιές), που εξαιτίας της δημιουργούνταν, βλ. ενδεικτικά Ορέστη Μανούσου, *Ο γιος της Ζαχαρένιας. Ο Ανωγειανός γιατρός Νικόλαος Μανούσος και η εποχή του*, Ηράκλειο 1996, 36-38.

106. Βλ. ενδεικτικά Κελαϊδής, *Ένας γέρω-παπάς (ιστορικό παραμύθι)*, ό.π., 37-38, *Ψυχουντάκης, Αετοφωλιές στην Κρήτη*, ό.π., 157, Μαυρακάκης, *Λαογραφικά Κρήτης. Τα ποιμενικά*, ό.π., 132-133, Ηλία Εμμ. Παταράκη, «Λαογραφικά Αμαρίου: ποιμενικά», *Κουρήτης 5*, Αθήνα, (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1982) 157, και κυρίως Μ. Hertzfeld, «Η ρητορική των αριθμών», ό.π., σ. 359-360, όπου θεωρεί «συμβολική δικαιολογία» για την μεγάλη εξάπλωση της ζωκλοπής το γεγονός ότι ο κόσμος πεινούσε, ιδιαίτερα στη διάρκεια της τουρκοκρατίας. Και στη Νάξο η ζωκλοπή έχει αποδοθεί σε ιστορικά, όπως και σε οικονομικά, πολιτισμικά και κοινωνικά αίτια (Γιαννούλης, *Η Κλεψία στην ορεινή Νάξο*, ό.π., 115).



προκαλούσαν έτσι διαρκή αγωνία με τον επαπειλούμενο κίνδυνο διαρπαγής των ζώων τους και ανάλογη ψυχολογική φθορά¹⁰⁷. Αυτό όμως δεν μπορεί να θεωρηθεί στοιχείο ιστορικής δικαίωσης της ζωοκλοπής για την περίοδο της δουλείας. Συχνά, άλλωστε, οι ζωοκλέφτες δεν περιορίζονταν μόνο στην αρπαγή των ζώων και των άλλων αγαθών και προϊόντων των Τούρκων, αλλά στρέφονταν και προς αυτά των συμπατριωτών και ομοθρήσκων τους, όπως αντίστοιχα έπρατταν και στην ηπειρωτική Ελλάδα οι κλέφτες της τουρκοκρατίας και οι ληστές του 19ου και του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Γι' αυτό άλλωστε, για να προστατευτούν από τους ομοθρήσκους τους ζωοκλέφτες, πολλοί χριστιανοί της Κρήτης κατέφευγαν τότε όχι μόνο στον θεσμό της συντεκνιάς και της κουμπαριάς, αλλά και της αδελφοποιίας¹⁰⁸, η οποία εδώ από θεσμός προστασίας αρχικά από τη ζωοκλοπή προπαντός μετέπεσε αργότερα στον γενικότερο κύκλο της κοινωνικής αλληλοπροστασίας και αλληλοϋποστηρίξεως¹⁰⁹. Η αδελφοποιία, που στην περίπτωση της ζωοκλοπής χρησιμοποιήθηκε ως μηχανισμός αποτροπής κυρίως στα χρόνια της τουρκοκρατίας, από τις αρχές του 20ού αιώνα αντικαταστάθηκε σχεδόν πλήρως από τον θεσμό της συντεκνιάς, η οποία απέβλεπε τόσο στην αλληλοπροστασία των βοσκών, για να μην κλέβει ο ένας τον άλλο, όσο και στην αλληλοϋποστήριξη τους στην αντιμετώπιση μεγάλων και επικίνδυνων ζωοκλεπτών. Σχετικό είναι το δίστιχο:

*Παρακαλώ σε, σύντεκνε, δείξε μου να γνωρίζω
την εδική σου τη σαμιά, να την ανεγνωρίζω¹¹⁰.*

Παρά την υποχώρηση της αδελφοποιίας στον 20ό αιώνα αναφέρεται περιστατικό ομαδικής τέλεσής της συνοδευόμενο από όρκο Σφακιανών βοσκών στην ιστορική μονή της Παναγίας Θυμανής στους Κομιτάδες Σφακιών, όπου συγκεντρώθηκαν το έτος 1930 και αποφάσισαν να μην αλληλοκλέβονται στα κοπάδια τους για τέσσερα χρόνια. Ο όρκος τηρήθηκε απόλυτα, ώστε τότε να μη σημειωθεί καμία περίπτωση ζωοκλοπής. Πρόκειται συγχρόνως για την τελευταία βεβαιωμένη μαρτυρία ομαδικής αδελφοποιίας στην Κρήτη, που στη συνέχεια ατόνισε και λησμονήθηκε¹¹¹.

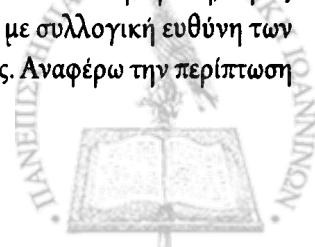
107. Πρβλ. Αικατερινίδης, «Ζωοκλοπή», ό.π., 174.

108. Βλ. Θεοχάρη Δετοράκη, «Η αδελφοποιία στην Κρήτη», *Κρητολογία* VII (1978) 131-151, όπου στις σ. 147, 151 για τις ιδιαίτερες σχέσεις αλληλεξάρτησης αδελφοποιίας και ζωοκλοπής. Η τελευταία παρουσίασε έξαρση πριν και κατά την επανάσταση του 1878, που αποδόθηκε στον πολλαπλασιασμό των αδερφοχτών (αδελφοποιτών) κατά την περίοδο μεταξύ 1869-1878 εν όψει των επερχομένων νέων επαναστατικών γεγονότων. Βλ. γενικότερα και Κώστα Ρωμαίου, «Αδελφοποιήσις»: ερμηνεία της διπλής καταγωγής του εθίμου», *Λαβύρινθος*, Β' (1976) 57-65.

109. Κάλλιας Καλλιατάκη-Μερτικοπούλου, *Ελληνικός αλυτρωτισμός και οθωμανικές μεταρρυθμίσεις. Η περίπτωση της Κρήτης 1868-1877*, Αθήνα 1988, 95, υποσ. 92.

110. Δετοράκης, «Η αδελφοποιία στην Κρήτη», ό.π., 151.

111. Δετοράκης, «Η αδελφοποιία στην Κρήτη», ό.π. Είναι ενδιαφέρον να επισημανθεί ότι η ομαδική αυτή τελετή αδελφοποιίας και ορκωμοσίας των Σφακιανών βοσκών το 1930 στην Παναγία Θυμανή σχεδόν συμπίπτει χρονικά με την ανάλογη ορκωμοσία των Μυλοποταμιτών κτηνοτρόφων του Ψηλορείτη στη Νίδα το 1931 με πρωτοβουλία του τότε νομάρχη Ρεθύμνης Σταμ. Σταματίου. (Βλ. σχετικά την υποσ. 94). Οι δύο σύγχρονες αυτές ορκωμοσίες των ζωοκλεπτών υποδηλώνουν μεγάλη έξαρση του φαινομένου την περίοδο εκείνη του μεσοπολέμου στις ορεινές περιοχές των Λευκών Ορέων και του Ψηλορείτη, κύριες κτηνοτροφικές ζώνες της Κρήτης από αιώνες. Ανάλογα περιστατικά περιστολής της ζωοκλοπής με συλλογική ευθύνη των βοσκών παρατηρήθηκαν και σε άλλες κτηνοτροφικές περιοχές, όπου υπήρξε έξαρση της ζωοκλοπής. Αναφέρω την περίπτωση



Από τις πτυχές της ζωοκλοπής που παρουσιάσαμε παραπάνω, γίνεται, νομίζουμε, σαφές ότι το φαινόμενο αυτό υπήρξε δομικό στοιχείο της πολιτιστικής παράδοσης της ορεινής Κρήτης. Αποτελέσει για αιώνες, τουλάχιστον από την τουρκοκρατία ή μάλλον από τη βενετοκρατία και εξής, αναπόσπαστο μέρος της κοινωνικής και ηθικής τάξης του τόπου, καθώς λειτουργούσε μέσα σε μια σύνθετη ρυθμιστική δομή. Αυτή αφ' ενός επέβαλλε και κανόνιζε τη λειτουργία της ζωοκλοπής, αφ' ετέρου την περιόριζε πότε-πότε και την συγκρατούσε συγχρόνως. Υπήρξε παραδοσιακός κοινωνικός «θεσμός», που, όπως και η κοινωνική ληστεία στην ηπειρωτική Ελλάδα¹¹², ήταν συνυφασμένος με την τοπική συλλογικότητα και κτηνοτροφική ταυτότητα των ορεινών κυρίως πληθυσμών, με τους δικούς του άγραφους κανόνες λαϊκού δικαίου και ιδιαίτερο κώδικα ηθικής, που εφαρμοζόταν κατά παράδοση και απαρέγκλητα από τους πραγματικούς ζωοκλέφτες. Οι κανόνες αυτοί διαμόρφωσαν μια ιδιαίτερη, ιδιότυπη μάλλον, αντίληψη περί δικαιοσύνης και δικαίου, που όχι μόνο δεν ταυτίζεται, αλλά απέχει πολύ από τη νομιμότητα και τη θεσμοθετημένη δικαιοσύνη του οργανωμένου κράτους, ιδιαίτερα σήμερα.

Σημαντικά πολιτισμικά στοιχεία, που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη της ζωοκλοπής, μπορούν να θεωρηθούν η μακρά παράδοση αλληλεγγύης και αμοιβαίας αλληλοϋποστήριξης των ορεινών πληθυσμών στις δύσκολες οικονομικές¹¹³, πολιτικές και ιστορικές συνθήκες που ζούσαν ιδίως κάτω από ξένη κυριαρχία στη σκληρή περίοδο της τουρκοκρατίας και των συνεχών επαναστάσεων και συχνών αναστατώσεων του νησιού¹¹⁴. Σημαντική ήταν επίσης, σ' αυτό το επίπεδο, η συμβολή της ζωοκλοπής στην απόκτηση συμβολικού κεφαλαίου. Οι διηγήσεις, τα ανέκδοτα, οι παροιμίες, τα τραγούδια και άλλα σχετικά με την ζωοκλοπή λαογραφικά, μας την παρουσιάζουν ως σημαντικό και κυρίαρχο θεσμό στη λαϊκή ιδεολογία των ορεινών πληθυσμών και τους κλέφτες ως ήρωες, σύμβολα παλληκαριάς και ανδρισμού¹¹⁵.

υπογραφής «συνυποσχετικού συμβολαίου περί καταπαύσεως της ζωοκλοπής και της ζωοκτονίας μεταξύ των αρχιποιμένων Τραγαίας Νάξου» του έτους 1845 (Βερώνης, *Βοσκοί και βοσκοσύνη στην ορεινή Νάξο*, ό.π., 227).

112. Βλ. Στ. Δαμιανάκου, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, Αθήνα 2005, 87.

113. Κατά τον M. Herzfeld, «Η ρητορική των αριθμών», ό.π., 358-359, οι κτηνοτροφικοί πληθυσμοί της ορεινής Κρήτης, έχοντας κάθε κτηνοτρόφος από πενήντα περίπου αιγοπρόβατα, ο φτωχός, μέχρι 600 περίπου, ο πλούσιος, ζούσαν σε ασφυκτικό οικονομικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο διαδραματιζόταν όλη η αγωνία της κοινωνικής διάκρισης και ανδρικής αντιπαλότητας. Και ο πιο πρόσφορος και προσιτός τρόπος, με τον οποίο οι νέοι βοσκοί θα έφταναν στα ύψη της κοινωνικής εκτίμησης και ισχύος, όπου βρίσκονταν κυρίως οι κουραδάρηδες (τσελιγκάδες), και θα αποκτούσαν, αν μπορούσαν, την ανάλογη φήμη, ήταν, και σ' ένα βαθμό εξακολουθεί να είναι, η ζωοκλοπή.

Το οικονομικό πλαίσιο της κτηνοτροφικής ζωής γινόταν ακόμη ασφυκτικότερο για όσους, κτηνοτρόφους ή γεωργούς στα χαμηλότερα χωριά, δεν είχαν την ικανότητα και το κύρος (που μπορούσαν να το χάσουν από αλληπάλληλα πλήγματα που τους επέφεραν οι ζωοκλέφτες) να προστατεύσουν το κοπάδι τους. Σ' αυτές τις περιπτώσεις όχι σπάνια αναγκάζονταν να αλλάξουν επάγγελμα ή και να πάρουν τον πικρό δρόμο της ξενιτιάς (Ειρήνης Ταχατάκη, «Η ζωοκλοπή και η ποιμενική ζωή στην Κρήτη στην αρχή του 20ού αιώνα», ό.π., 165-166). Στη Γορτονία λένε το γνωμικό «αν δεν κλέψεις, δεν σε φοβούνται».

114. Έχει επισημανθεί (Κάλλια Καλλιατάκη-Μερτικοπούλου, *Ελληνικός αλυτρωτισμός*, ό.π. 95, 254) ότι σε περιόδους επαναστατικών εξεγέρσεων και γενικά αναστατώσεων εν όψει πολέμων η ζωοκλοπή στην Κρήτη γνώριζε κατακόρυφη άνοδο.

115. Βλ. και υποσ. 107. Για παρόμοια θεώρηση της ζωοκλοπής και του ζωοκλέφτη στην ορεινή Νάξο βλ. Γιαννούλη, *Η Κλεψιά στην ορεινή Νάξο*, ό.π., 114-115.



Στην περίπτωση της ζωοκλοπής έχουμε μια τέλεση ή παράσταση δύναμης. Αν ο αντίπαλος, το θύμα της ζωοκλοπής, αποδειχθεί πραγματικά αντάξιος και δράσει αποτελεσματικά, η μεσολάβηση τρίτων θα οδηγήσει στη δημιουργία συμμαχίας κυρίως με τη μέθοδο της συντεκνιάς στους νεότερους χρόνους ή και της αδελφοποιίας¹¹⁶, όπως προαναφέραμε. Η βαθύτερη καχυποψία μεταξύ των δύο πλευρών, δεν εξαφανίζεται πάντα, ούτε και οι ίδιες οι πράξεις ζωοκλοπής¹¹⁷. Η άμεση πάντως αντιπαλότητα, στο επίπεδο τουλάχιστον των τυπικών αρχών ή συχνά και στην πραγματικότητα, λήγει με την συμφωνία για τη συντεκνιά, η οποία συχνά ήταν μερικός ή ίσως και μοναδικός στόχος της αρχικής κλεψιάς. Έτσι ο επιδέξιος κτηνοτρόφος ανανέωνε την κατοχύρωση της κινητής περιουσίας του (κοπαδιού) και αποθάρρυνε με το πλέγμα συμμαχιών, που είχε δημιουργήσει σε μια ευρεία, συχνά πολύ εκτεταμένη περιοχή, μελλοντικούς υποψήφιους επιδρομείς κατά του κτηνοτροφικού του πλούτου¹¹⁸.

116. Και στην ηπειρωτική Ελλάδα, όπως σωστά επισημαίνει ο Στ. Δαμιανάκος (*Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, ό.π., 88), η αδελφοποιία στους κτηνοτρόφους απέβλεπε κυρίως στην αριθμητική ενίσχυσή τους με συντρόφους, για να επιδοθούν από κοινού στη ζωοκλοπή ή, αντίθετα, για να έχουν συμμάχους απέναντι σε ενδεχόμενους κλέφτες, που θα έκαναν επίθεση στα κοπάδια τους.

117. Μας το υπενθυμίζουν πολλές σχετικές διηγήσεις, ανέκδοτα και εντράπεζες ιστορίες, καθώς και τραγούδια, όπως το παρακάτω:

-Σύντεκνε, και δεν ήρρηκες αλλού σφαχτά να κλέψεις,
μόνο 'βρηκες κι απόβρηκες, σύντεκνε, τα δικά μου
κι επήρες του φιλιότσο σου το πρώτο τ' αμπολιάρι (το εκλεκτότερο αρνί ή κατσίκι του κοπαδιού)

-Σύντεκνε, σκοτεινά 'τονε και τη σαμά δεν είδα,
μ' απήτης κι είδα την σαμά, εχεροδιάλεξά τα.

(Ιδομ. Παπαρηγοράκης, *Τα κρητικά ριζίτικα τραγούδια*, Α': της τάβλας και της στρατάς, ό.π., 181, αρ. 352)

118. Βλ. και Herzfeld, «Η ρητορική των αριθμών», ό.π., 360.



ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ

**ΕΝΑ ΝΕΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΤΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ
(cod. Dujčev 408)***

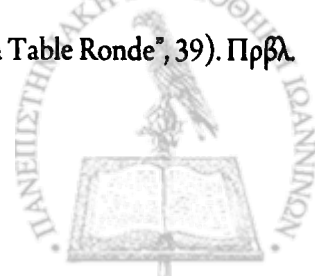
Ανάμεσα στα σπαράγματα που αποτελούν την ενότητα των «προσκηθέντων»¹ χειρογράφων του Κέντρου Σλαβοβυζαντινών Σπουδών «Acad. Ivan Dujčev»² του Πανεπιστημίου της Σόφιας, τα οποία τοποθετούνται μετά τη λεγόμενη «κλειστή συλλογή»³, βρίσκονται και λίγα χειρόγραφα προερχόμενα από δωρεές στο εν λόγω Κέντρο. Ένα από τα σημαντικότερα από αυτά τα χειρόγραφα είναι ο κώδικας D.gr. 408, ο οποίος θα μας απασχολήσει στο μελέτημα αυτό.

* Πρώτη αναφορά για την ύπαρξη αυτού του χειρογράφου έγινε στο Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συμπόσιο «Η Ευρυτανία και τα μνημεία της», Καρπενήσι 19 - 21 Οκτωβρίου 2000 που οργάνωσε η Ζ' Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και ο Δήμος Καρπενησίου. Στο πρόσφατο βιβλίο του G. Kakavas, *Dionysios of Fournas (c. 1670 - c. 1745). Artistic Creation and Literary Description* [Alexandros Press], Leiden 2008, Appendix IV (σελ. 268 - 287 του βιβλίου) δεν περιλαμβάνεται το χειρόγραφο D 408.

1. Ο όρος είναι συμβατικός. Χρησιμοποιείται εδώ, για να προσδιορίσει το τμήμα της συλλογής (αριθ. 407 - 451) που συνοδεύει την «κύρια συλλογή» των ελληνικών χειρογράφων (αριθ. 1 - 406) που βρίσκεται σήμερα στο Κέντρο Σλαβοβυζαντινών Σπουδών «Acad. Ivan Dujčev».

2. Για τη συλλογή των χειρογράφων του Κέντρου Dujčev σήμερα διαθέτουμε αρκετά δημοσιεύματα. Σημειώνουμε τις πρώτες εργασίες που αποκάλυψαν τη συλλογή: *Actes de la Table Ronde. Principes et méthodes du catalogage des manuscrits grecs de la collection du centre Dujčev*, Sofia 21 - 23 août 1990, έκδ. Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Thessalonique 1992. A. Džurova, V. Atsalos, V. Katsaros, Kr. Stančev, *Checklist de la collection de manuscrits grecs conservée au Centre de Recherches Slavo-Byzantines "Ivan Dujčev" auprès de l' Université "St. Clément d' Ohrid" de Sofia*, έκδ. Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Thessalonique 1994. Βασίλη Κατσαρού, *Τα χειρόγραφα των μονών Τιμίου Προδρόμου Σερρών και Παναγίας Αχειροποιήτου του Παγγαίου (Κοσνιτσάς)*. Η ιστορία των αριθμών ..., [Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σερρών, Σειρά εκδόσεων για την πόλη και το νομό Σερρών, 4], Σέρρες 1995, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Για την πρόσφατη βιβλιογραφία βλ. Dorotei Getov, *A Catalogue of Greek Liturgical Manuscripts in the "Ivan Dujčev Centre for Slavo-Byzantines Studies"*, *Orientalia Christiana Analecta* 279, Roma 2007, passim. Η έρευνα των ελληνικών χειρογράφων της Συλλογής που προέρχονται από τις μονές Τιμίου Προδρόμου Σερρών και Εικοσιφοινίσης του Παγγαίου συνεχίζεται. Κριτική βιβλιογραφία για τα δημοσιεύματα 1995 - 2010 ετοιμάζω και ελπίζω να δημοσιευτεί σύντομα.

3. Ο όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε από Βούλγαρους συναδέλφους (βλ. A. Džurova, "Actes de la Table Ronde", 39). Πρβλ. Κατσαρού, *Τα χειρόγραφα*, ό.π., 28, 29, 210 κ.ά.



Ο κώδικας D.gr. 408⁴ είναι ένα χαρτώο χειρόγραφο, διαστάσεων 22x16 εκατοστών του μέτρου που αριθμεί 203 φύλλα με ένα παράφυλλο εμπρός και πέντε στο τέλος του⁵. Το χειρόγραφο προστατεύεται από καλοδιατηρημένη δερμάτινη στάχωση καφεκάστανου χρώματος, διακοσμημένη με περιμετρική κλαρωτή ταινία που σχηματίζει ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, οι γωνίες του οποίου τονίζονται με την ύπαρξη μαργαριταροειδών ανοιχτών ανθέων (πίν.1). Στο κέντρο του κάμπου αναπτύσσεται το θέμα του σταυρού σ' ένα σύμπλεγμα με τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά μπαρόκ, όπου στον πλούσιο φυτικό διάκοσμο που περιβάλλει το σχήμα τα μαργαριταροειδή ολάνοιχτα άνθη τονίζουν το κέντρο του σταυρού και τις άκρες των κεραιών του. Στις τέσσερις γωνίες του πλαισίου, προς το εσωτερικό, φυλλοφόρα κλαδιά γεμίζουν το κενό διάστημα του δερμάτινου επικαλύμματος.

Το χειρόγραφο δωρήθηκε στο κέντρο Dujčev, σύμφωνα με προφορική πληροφορία της διευθύντριας του, καθηγήτριας A. Džurova, από τον Mirko Ivanov Mirkon το έτος 1987⁶ και, συνεπώς, η προέλευσή του παραμένει άγνωστη. Για την προέλευση, όμως, του χειρογράφου η εξέταση των σημειωμάτων στο φ. 203⁷ ίσως μας οδηγήσει προς την κατεύθυνση της λύσης του ζητήματος. Στο συγκεκριμένο φύλλο ένα διαφορετικό χέρι από εκείνο το σταθερό χέρι του γραφέα που έγραψε και φρόντισε το επιμελημένο με ερυθρογραφίες αρχικών γραμμάτων και ομοιόμορφη γραφή κείμενο, κατέγραψε έξι σημειώματα (πίν. 2) που έχουν ως εξής:

1. *αμήν αμήν λέγω υμίν, εάν μη φάγητε την σάρκα του υιού του αν(θρώπ)ου κ(αι) πίνητε αυτού το αίμα ουκ έχετε ζώην εν εαυτοίς. Ο τρώγων μου την σάρκα, και πίνων μου το αίμα έχει ζώην αιώνιον και εγώ αναστήσω αυτόν τη εσχάτη ημέρα:-⁷*
2. *η βασιλεία η εμή ουκ εστιν εκ του κόσμου τούτου.
εκ του κόσμ(ου)⁸
λάβετε φάγετε τούτο μου εστί το σώμα το υπερ υμών κλόμενον εις άφεσιν αμαρτιον:-⁹*

4. Μνεία του χειρογράφου βλ. A. Džurova, V. Atsalos, V. Katsaros, Kr. Stančev, ό.π., 74, 87. A. Džurova, "Les manuscrits grecs du Centre Ivan Dujčev. Notes preliminaires", *Ezytheia* 13 (1992) Checklist, 134. Για τη διάδοση του κειμένου της «Ερμηνείας» στον σλαβικό κόσμο βλ. Emmanuel Mutafov, *Evropeizacija na hartija cāčnienija za zivopista na Gřčki ezik prez p'rvata polovina na xviii v.* [= *Europeanisation on Paper. Treatises on Painting in Greek during the First Half of the 18th century*], Sofia 2001, όπου και εκτεταμένη βιβλιογραφία για το θέμα (ό.π., 248 - 262). Βλ., επίσης, του ίδιου, "Post-Byzantine hermeneiai zographikes in the eighteenth century and their dissemination in the Balkans during the nineteenth century", *Byzantine and Modern Greek Studies* 30 (2006) 69 - 79.

5. Με αυτά τα παλαιογραφικά στοιχεία το χειρόγραφο δεν ταυτίζεται με τα λανθάνοντα εντοπισμένα κατά το παρελθόν χειρόγραφα του αυτού περιεχομένου, βλ. υποσ. 30 εδώ.

6. Εκφράζω και από τη θέση αυτή τις ευχαριστίες μου προς τη συνάδελφο κ. Axinia Džurova για την πληροφορία που είναι πιθανό στο μέλλον να φωτίσει την ιστορία αυτού του χειρογράφου, το οποίο δεν ενσωματώνεται στην κλειστή συλλογή-ωστόσο, υπάρχουν πολλά fragmenta που τοποθετούνται στη σειρά των αριθμών 407 - 451, τα οποία ως φύλλα ανήκουν σε χειρόγραφα της σειράς των αριθμών 1 - 406. Η κ. Džurova αργότερα (Les manuscrits grecs, ό.π., 134) αναφέρει ότι το χειρόγραφο δωρήθηκε στο Κέντρο Dujčev από τον Assen Vasiliev.

7. Ιω. 6.54.

8. Ιω. 18.36.

9. Βλ. Jac. Goar, *Euchologion sive rituale graecorum*, Graz 1960 (φωτ. ανατ. Από την έκδοση του 1730) 61 K 130.



Στυλιανός ο σκεβοφύλαξ:

η φοβερά προστασία¹⁰

» ο χαίρε το πριν τη παρθένω βοήσας,
τα σύμβολα νυν του πάθους προδεικνύει,
Χριστός δε θνητήν σάρκα ενδεδυμένος,
φοβείται, τρέμει, δειλιά ταύτα βλέπων:-¹¹

» οράς ω Χριστέ την μανίαν ηρώδου
εν η εξέηπτε υπό της μοιχαλίδος
οράς οία πάσχουσιν, ω Θεού λόγε,
οι πταισμάτων έλεγχοι των βδελυθέντων,
ο γαρ ηρώδης μη φέρων τους ελέγχους,
Ιδού ουν μοι τέτμηκε την αγνήν κάραν.¹²

Δεν είναι δύσκολη η ταύτιση των τριών πρώτων κειμένων - χωρίων από την Καινή Διαθήκη ή τη Θεία Λειτουργία· δυσκολότερη φαίνεται από μια πρώτη ματιά η ταύτιση των κειμένων – επιγραμμάτων. Ωστόσο, επειδή αναφέρονται στη Θεοτόκο και τον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο, η ταύτισή τους με επιγράμματα που συνοδεύουν παραστάσεις αυτών των προσώπων στη «ζωγραφική τέχνη» είναι ευχερής. Η τονισμένη στο χειρόγραφο συντομευτική επιγραφή (βλ. πιν. 2, 2α) που συνοδεύει το σημείωμα αριθμός 4 αναλύεται: «Ο Προφήτης / ο Πρόδρομος». Επειδή τα σημειώματα αυτά είναι προσθήκες κάποιου κτήτορα και τα μονογράμματα που αναπτύσσονται στο δεξιό μέρος του μέσου του φ. 203ν αναφέρονται στον Τίμιο Πρόδρομο σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το πρόσωπο του Τιμίου Προδρόμου εμπλέκεται στο 5^ο κείμενο - επίγραμμα και εμμέσως στο 6^ο, όλα αυτά τα στοιχεία μας οδηγούν, νομίζω, ως ισχυρές ενδείξεις στη διαπίστωση ότι ο γραφέας των σημειωμάτων - πιθανότατα ο αναφερόμενος στο σημείωμα ως «σκεβοφύλαξ Στυλιανός»¹³ - επιδιώκει να προβάλει και να τιμήσει τον προστάτη της μονής του Ιωάννη Πρόδρομο.

10. Για την ιδιαίτερη σημασία του όρου «σκεβοφύλαξ» βλ. υποσ. 22 εδώ.

11. Βλ. Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί*, εκδομένη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον υπό Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909 (φωτ. ανατ. έκδ. Κ.Χ. Σπανού και έκδ. Ηρόδοτος), 231 (β' επίγραμμα «εις την Γλυκοφικούσαν»).

12. Πρβλ. Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία*, ό.π., 284. Σπ. Λαυριώτου - Σ. Ευστρατιάδου, «Κατάλογος των κωδίκων της Μεγίστης Λαύρας (της εν Αγίω Όρει)», *Harvard Theological Studies* XII, Cambridge 1925 (= New York 1969) 150 (Θ 103) [3].

13. Ο αναφερόμενος ως «σκεβοφύλαξ» Στυλιανός παραμένει αταύτιστο πρόσωπο, ενώ η φράση «η φοβερά προστασία» αναφέρεται, μάλλον, στα «επίθετα ονόματα, οπού γράφονται εις τας εικόνας της Θεοτόκου», (βλ. Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία* ό.π., 228). Για τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά βλ., κυρίως, Κ.Θ. Δημαρά, «Θεοφάνους του εξ Αγράφων Βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά», *Ελληνικά* 10 (1937 - 38) 213 - 279. Πάνος Ι. Βασιλείου, *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία*, Αθήναι 1964, στ. 59 - 82. Γ. Κακαβάς, «Η ζωή και το έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά: Από το μύθο στην πραγματικότητα», στον τόμο *Διονύσιος ο εκ Φουρνά και το έργον του*, Καρπενήσιον 11 - 14 Οκτωβρίου 1966, Πρακτικά, Αθήναι 2003, 165 - 172 (και summary, 172 - 176). Του ίδιου, «Λεύκωμα ζωγραφικών έργων του Διονυσίου του εκ Φουρνά», ό.π., 607 - 612 και πιν. 615 - 641. Τα πρακτικά του Συνεδρίου στο Καρπενήσι αποτελούν έμπρακτη εκδήλωση του ενδιαφέροντος για το πρόσωπο και το έργο του Διονυσίου, για τον οποίο προσφάτως (2009) και η Αγιορειτική Εστία αφιέρωσε Επιστημονικό Συμπό-

χφ D 408	Τίτλοι	Εκδ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως
φφ. 13 ^v - 14 ^v	Τη Θ(εοτόκ)ω κ(αι) αειπαρθένω Μαρία	σελ. 1 - 2
φφ. 14 ^v - 16 ^r	Πάσι της εντευξομένοις των ζωγράφων εν Κ(υρί)ω χείρειν	σελ. 3 - 4
φφ. 16 ^r - 19 ^v	Προγυμνασία και παιδαγωγία προς τον βουλόμενον μαθείν την τέχνην της ζωγραφικής	σελ. 5 - 8
φφ. 19 - 22 ^v	Ερμηνεία της ζωγραφικής επιστήμης. Οι προπάτορες κατά γενεαλογίαν	σελ. 73 - 75
φφ. 22 ^v - 23	Έτεροι προπάτορες έξω από την γενεαλογίαν	σελ. 75 - 76
φφ. 23 - 23 ^v	Αι εν τη Παλαιά άγίαι γυναίκες	σελ. 76 - 77
φφ. 24 - 25 ^v	Οι άγιοι Προφήται και τα σχήματα και τα επιγράμματα αυτών	σελ. 77 - 79
φφ. 25 ^v - 28 ^v	Έτεραι προφητεΐαι εις τας δεσποτικάς εορτάς και πάθη	σελ. 79 - 82
φφ. 28 ^v - 29	Έτεραι προφητεΐαι εις τας θεομητορικές εορτάς	σελ. 82
φφ. 29 - 30 ^v	Οι σοφοί των Ελλήνων όσοι είπον περι της ενσάρκου οικονομίας	σελ. 82-84
φφ. 30 ^v - 31	Πως ιστοριζεται η ρίζα του Ιεσοαί	σελ. 84
φφ. 31 - 31 ^v	Οι άγιοι δώδεκα απόστολοι και τα σχήματα αυτών	σελ. 150 - 151
φφ. 31 ^v - 32	Οι τέσσαρες ευαγγελισταί όταν κάθηνται εις σκαμνία και γράφουν	σελ. 151
φφ. 32 - 34	Οι εβδομήκοντα απόστολοι και τα σχήματα αυτών	σελ. 151 - 153
φφ. 34 - 37	Οι άγιοι ιεράρχαι και τα σχήματα και επιγράμματα αυτών	σελ. 154 - 157
φ. 37	Οι άγιοι διάκονοι	σελ. 157
φφ. 37 - 39	Οι άγιοι μάρτυρες και τα σχήματα αυτών	σελ. 157 - 159
φφ. 39 - 39 ^v	Οι άγιοι πέντε μάρτυρες	σελ. 159
φ. 39 ^v	Οι δέκα μάρτυρες οι εν τη Κρήτη	σελ. 159 - 160

σιο που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Εντωμεταξύ εκδόθηκε το βιβλίο του Γ. Κακαβά (*Dionysios of Fournā*), ό.π., το οποίο και αποτελεί την πιο εμπεριστατωμένη μονογραφία για το θέμα. Με γνώση και ευαισθησία για το πρόσωπο και το έργο του Διονυσίου είναι γραμμένο το βιβλίο της Αγάπης Καρακατσάνη, *Μια τυχαία συνάντηση με τον Διονύσιο εκ Φουρνά που καταλήγει σε περιδιάβαση στον 13ο αιώνα και τον Μανουήλ Πανσελίνο* [εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2009 (βλ. κυρίως τις σελ. 12 - 20)]. Το ενδιαφέρον για το έργο του Διονυσίου «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» ξεπέρασε τα σύνορα της ελληνικής γλώσσας, βλ. σχετικά Μ. Medič, "Une version slave de l'Erminia de Denis de Fournā datant de 1728", στον τόμο *Διονύσιος ο εκ Φουρνά και το έργο του*, ό.π., 403 - 410. Masako Kido, «Η μετάφραση της "Ερμηνείας της ζωγραφικής τέχνης" του Διονυσίου εκ Φουρνά στην ιαπωνική γλώσσα», ό.π., 395 - 400 (summary, σ. 401 - 402). Βλ. και V. Grecu, υποσ. 30 εδώ.



φφ. 39 ^v - 40 ^v	Οι άγιοι τεσσαράκοντα μάρτυρες	σελ. 160 - 161
φφ. 40 ^v - 41	Οι άγιοι Μακκαβαίοι	σελ. 161
φ. 41	Οι άγιοι επτά παίδες οι εν Εφέσω	σελ. 161
φφ. 41 - 41 ^v	Οι άγιοι ανάργυροι	σελ. 161 - 162
φφ. 41 ^v - 47	Οι όσοιοι θεοφόροι πατέρες ημών οι εν ασκήσει λάμπαντες	σελ. 162 - 166
φφ. 47 - 48 ^v	Οι ποιηταί	σελ. 167 - 168
φφ. 48 ^v - 49	Οι δίκαιοι	σελ. 168 - 169
φ. 49	Οι άγιοι μυροφόροι	σελ. 169
φφ. 49 - 49 ^v	Αι μάρτυρες γυναίκες	σελ. 169 - 170
φ. 49 ^v	Αι οσιομάρτυρες γυναίκες	σελ. 170
φφ. 49 ^v - 50	Αι όσαι γυναίκες	σελ. 170
φφ. 50 - 61 ^v	Πώς ιστορίζονται τα μαρτύρια όλου του χρόνου	σελ. 189 - 208
φφ. 61 ^v - 62 ^v	Πώς ιστορίζεται το πάσα πνοή	σελ. 128 - 129
φφ. 62 ^v - 72	Πώς ιστορίζεται η Αποκάλυψις	σελ. 129 - 139
φφ. 72 - 73 ^v	Πως ιστορίζεται η δευτέρα παρουσία	σελ. 140 - 141
φφ. 73 ^v - 75	Το παγκόσμιον και αδέκαστον κριτήριο του Κ(υρίο)υ ημών Ιησού Χ(ριστο)ύ	σελ. 141 - 142
φφ. 75 - 83	Αι θεομητορικά έορταί	σελ. 143 - 150
φφ. 83 - 105 ^v	Πώς ιστορίζονται οι δεσποτικά έορταί και τα λοιπά έργα και θαύματα του Χ(ριστο)ύ	σελ. 85 - 113
φφ. 105 ^v - 117 ^v	Πώς ιστορίζονται αι παραβολαί του Χ(ριστο)ύ	σελ. 114 - 126
φφ. 118 - 118 ^v	Η θεία και ιερά λειτουργία	σελ. 127 - 128
φφ. 118 ^v - 142 ^v	Πώς ιστορίζονται τα θαύματα της Παλαιάς	σελ. 45 - 73
φφ. 142 ^v - 147	Πώς ιστορίζονται τα θαύματα των επισήμων αγίων	σελ. 174 - 178
φφ. 147 ^v - 153 ^v	Πώς ιστορίζεται ο βίος του αληθούς μοναχού	σελ. 209 - 215
φφ. 153 ^v - 166 ^v	Πώς ιστορίζεται τουρλαία εκκλησία	σελ. 215 - 230
φφ. 167 - 196 ^v	Πώς να ευγάνης αντίβολα	σελ. 9 - 44
Στα φφ. 197 - 202	Περιέχονται «ονόματα κατά στοιχείον της ζωγραφικής τέχνης» από της αρχής του α' στοιχείου έως της αρχής του ω στοιχείου που δεν αντιστοιχούν στο κείμενο της έκδοσης Παπαδοπούλου - Κεραμέως	



Η τιμή, επίσης, προς τη Θεοτόκο, τη «φοβερά προστασία» και τον Ιωάννη Πρόδρομο¹⁴ στα επιγράμματα που παραθέτει είναι δυνατό ν' αποτελέσει, επίσης, ένδειξη ότι τα συγκεκριμένα ιερά πρόσωπα αποτελούν και μεσάζοντες που δέονται στο Χριστό ως κατεξοχήν τιμώμενα πρόσωπα στο πλαίσιο του μοναστικού περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο ζει ο μοναχός γραφέας των σημειωμάτων και πιθανότατα κτήτορας του χειρογράφου. Από τα παραπάνω θα μπορούσε να συναγάγει κανείς ένα πρώτο πιθανό συμπέρασμα ότι το χειρόγραφο, ίσως σε κάποια φάση της ιστορίας του, συνδέθηκε στο περιβάλλον μιας μονής που ήταν αφιερωμένη στον Τίμιο Πρόδρομο. Ποιο ήταν αυτό το μοναστήρι; Είναι δύσκολο με βεβαιότητα να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, προτού προχωρήσει κανείς στην εξέταση και των υπολοίπων δεδομένων του χειρογράφου.

Η ταύτιση του περιεχομένου των επιγραμμάτων 5 και 6 με τα επιγράμματα που συνδέονται με τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά και το έργο του «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης»¹⁵ και η εξέταση του περιεχομένου του χειρογράφου στα φφ. 13^v (βλ. πιν. 3) οδηγούν στο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με ένα χειρόγραφο που μας παραδίδει κείμενο από την «Ερμηνεία» του μοναχού Διονυσίου. Αυτό αποδεικνύει και η αντιβολή του κειμένου του χειρογράφου με το κείμενο της μόνης έντυπης έκδοσης της «Ερμηνείας» από τον Αθ. Παπαδόπουλο - Κεραμέα¹⁶. Η αντιστοιχία έχει ως εξής:

Η συνταγή, επίσης, που περιέχεται στα φφ. 202 - 203 και τιτλοφορείται «Ερμηνεία ακριβής διά να φτιάσης κρεμέζη» είναι διαφορετική από εκείνη που παραδίδεται από την έκδοση Παπαδοπούλου - Κεραμέως¹⁷.

Στο φ. 203 τίθεται ως κολοφών το «τέλος κ(αι) τω Θεώ Δόξα αμήν: - », σημείωμα που ορίζει και το τέλος της γραφής του ενός και μόνου γραφέα που έγραψε από το φ. 13^v και εξής το κείμενο της «Ερμηνείας» του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Το όνομα του συγγραφέα καθώς και ο τίτλος του έργου ασφαλώς και θα υπήρχαν

14. Η συνύπαρξη της Παναγίας και του Ιωάννου του Προδρόμου στην παράσταση της «Δείσεως» στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία τονίζει το συμβολισμό της μεσιτείας των δυο αγίων προσώπων στον μόνο μεσίτη «Θεού και ανθρώπων» (Τιμ. 2, 5) Ιησού Χριστού. Για το θέμα βλ. Μαρίας Ι. Καζαμία - Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2005. Ο Διονύσιος φαίνεται ότι τιμούσε ιδιαίτερα τον Τίμιο Πρόδρομο (αφού το παρεκλήσι του κελλιού του στο Πρωτάτο αφιέρωσε σ' αυτόν), αλλά και τη Θεοτόκο. Στην «Προυσιώτισσα» αφιέρωσε Παρακλητικό κανόνα, βλ. Καρ. Μητσάκη, «Ένας πατριωτικός ασματικός κανόνας του ιη' αιώνα: ο παρακλητικός κανόνας στην εικόνα της Παναγίας της Προυσιώτισσας του Διονυσίου εκ Φουρνά», στον τόμο *Διονύσιος ο εκ Φουρνά και το έργο του*, ό.π., 483 - 503 (summary, σ. 504 - 505).

15. Βλ. υποσ. 11 και 12, εδw.

16. Η έκδοση Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως αντιπροσωπεύει το πληρέστερο και γνησιότερο κείμενο της Ερμηνείας (βλ. Π.Γ. Νικολοπούλου, «Δυο άγνωστα χειρόγραφα της "Ερμηνείας της τέχνης ζωγραφικής" Διονυσίου του εκ Φουρνά», στον τόμ. *Σύναξις Ευγένιος ο Αιτωλός και η εποχή του*, Πρακτικά Συνεδρίου, Καρπενήσιον, 12 - 14 Οκτωβρίου 1984, Αθήναι 1986, σ. 506).

17. Βλ. Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Ερμηνεία*, 250. Το γεγονός ότι στο τέλος της συνταγής προστίθεται η σημείωση «Εγώ ο Σπανδωνής το έμαθα από έναν εγκλέζον κρυφά πολλά κοιτάζοντάς τον. και η τιμή του είναι το δράμι ένα φλουρί ζέρι και δύσκολα βρίσκεται άνθρωπος, οπού να ηξεύρη να το κατορθώσει: -» (φ. 203) αποδεικνύει ότι το κείμενο είναι προσθήκη, ακριβώς πριν από το τέλος του όλου κειμένου του χειρογράφου. Ένας πλούσιος Σερραίος Χατζή Πέτκος Σπανδωνής, βασιματζής, το 1775 διέθεσε χρήματα να κατασκευαστεί το υδραγωγείο της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Βλ. Β. Κατσαρού σε συνεργασία Χ. Παπαστάθη, *Ο Νέος Μέγας Κώδικς της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, *Σερραϊκά Ανάλεκτα* 1, Σέρρες 1993, 191. Μεταγενέστερο χέρι διόρθωσε την επιγραφή σε 1755 προσθέτοντας ότι «... και ο αδελφός αυτού κυρ Σπανδωνής μεγαλύτερος και ούτος μετοικήσας εις Θεσσαλονίκην έπειτα εν Κωνσταντινουπόλει κατά το 1836: φαμελιδόν» (ό.π.).



στην αρχή του χειρογράφου, αλλά τούτο μας παραδίδεται σήμερα ακέφαλο. Στο φ. 13^r αναγνωρίζει κανείς έντεκα σειρές από τον αρχικό «πίνακα περιεχομένων» του χειρογράφου που περιλαμβάνει τα ακόλουθα κεφάλαια:

- Πώς να βάλης τα κοκκινάδια: - 156
- Πώς να λαμματίζης με λαζούρι εις τοίχον: - 156
- Ποίαι βαφαί δουλεύονται εις τον τοίχον: - 156
- Πώς να κάμης στέφανα σηκωτά εις τοίχον: - 156
- Πως να βάλης λαζούρι εις τοίχον: - 157
- Πώς να ποιήσης μουρδέντι διά να χρυσώνης: - 157
- Πώς να βάλης μάλαγμα εις τον τοίχον: - 158
- Πώς να διορθώσης σαθρωμένην εικόνα: - 158
- Είδησις ακριβής περί χρυσογραφίας: - 159
- Ονόματα κατά στοιχείον: - 160
- Ερμηνεία ακριβής να ποιήσης κρεμέζη: - 164

Είναι προφανές ότι το «Τέλος του πίνακα, και τω Θ(εώ) Δόξα, αμήν», όπως δηλώνεται στην τελευταία σειρά του φ. 13 από τον ίδιο γραφέα, δεν ανταποκρίνεται κατά το περιεχόμενο και την αρίθμηση στο παραδομένο κείμενο και στις αντίστοιχες σελίδες του χειρογράφου. Για τον λόγο αυτό ένας μεταγενέστερος γραφέας, διαγράφοντας το κείμενο του φ. 13, ανέλαβε να συντάξει έναν νέο πίνακα περιεχομένων που καταλαμβάνει τώρα τα φφ. 1-11^v του χειρογράφου. Στο φ. 1 το κείμενο του πίνακα αρχίζει από τη μέση σχεδόν του φύλλου και κάτω, αφήνοντας προφανώς ανάλογο χώρο στον διακοσμητή ίσως του χειρογράφου (τον ερυθρογράφο), για να τοποθετήσει μάλλον κάποιο επίτιτλο και να προσθέσει τον τίτλο του περιεχομένου κειμένου στο χειρόγραφο, πράγμα που - παρά το γεγονός ότι υπάρχουν κάποια ίχνη στον άγραφο κάμπο - δεν έγινε ποτέ. Στον νέο πίνακα περιεχομένων συμπεριλαμβάνονται οι τίτλοι των κεφαλαίων του παλαιότερου πίνακα, απόσπασμα του οποίου παρατηρούμε στο φ. 13.

Στα φφ. 11^v - 12^v περιέχονται: ένας κατάλογος μνημονευομένων ονομάτων που τιτλοφορούνται α) «αρσενικά ονόματα» κατά στοιχείον» (φφ. 11^v - 12^v) και β) «ονόματα θυλικά» (φ. 12^v).

Επειδή στον κατάλογο αυτών των ονομάτων προτάσσεται, στην αρχή των στοιχείων α, β, δ της α' ομάδος και του στοιχείου α της β' ομάδας, η φόρμουλα «δέησις του δούλου/ης του Θεού», τούτο δηλώνει ότι μνημονεύονται ζώντα πρόσωπα, πιθανότατα για δωρεά ή συνδρομή τους στη δημιουργία κάποιου θεάρεστου έργου ζωγραφικής ή είναι φόρμουλες για ενδεχόμενη χρήση.

Με το ίδιο χέρι συνεχίζεται η γραφή στο φ. 13, στο άγραφο μέρος του αρχικού χειρόγραφου, όπου υπάρχει ένα σημαντικό κτητορικό σημείωμα. Το κείμενο αυτού του σημειώματος έχει ως εξής:

» και τότε πέφυκεν κτήμα Στεφάνου ελαχίστου εικονογράφου
αδριανουπολίτου: - ηγοράσθη δε παρά Νικολάου
Νεδέλκου, του και μαθητού αυτού: - 1819.



Το σημείωμα αυτό είναι σημαντικό, επειδή αναφέρονται σ' αυτό τα ονόματα του μεταβυζαντινού ζωγράφου Στεφάνου Ανδριανουπολίτη¹⁸ και του μαθητή του Νικολάου Νεδέλκου, ενός προσώπου που απασχόλησε ιδιαίτερα την έρευνα¹⁹. Από το σημείωμα πληροφορούμαστε ότι το χειρόγραφο ήταν αρχικά κτήμα του Στεφάνου και αγοράστηκε το 1819 από τον μαθητή του Νικόλαο Νεδέλκο, τον ως πρόσφατα αταύτιστο ζωγράφο που ζωγράφισε ένα χρονολογημένο σύνολο τοιχογραφιών στο «αρχονταρίκι» της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών²⁰.

Πώς βρέθηκε στο περιβάλλον της Ανδριανούπολης το χειρόγραφο; Προέρχεται από τη Μονή Προδρόμου Σερρών, με την οποία ο Νεδέλκος είχε ιδιαίτερους δεσμούς ή πέρασε σ' αυτήν ύστερα από την απόκτησή του από τον δάσκαλό του στη θρησκευτική ζωγραφική Στέφανο Αδριανοπολίτη; Μήπως η παρουσία των σημειωμάτων σ' αυτό μας οδηγεί στο κελλί του Διονυσίου στο Άγιο Όρος, το παρεκκλήσι του οποίου ήταν αφιερωμένο στον Τίμιο Πρόδρομο²¹, και την πλήρη σκέπη της Παναγίας που λατρεύεται στο Άγιο Όρος, «το περιβόλι της Παναγίας»;

Ο αναφερόμενος «σκευοφύλαξ Στυλιανός» παραπέμπει ασφαλώς στο αξίωμα του υπευθύνου για τη φύλαξη των ιερών σκευών πιθανότατα κάποιας μονής²². Αν, όμως, προσδιορίζει και το αξίωμα του Ηγούμενου²³, τότε θα πρέπει να αναζητηθεί η ταύτιση του προσώπου του Στυλιανού με κάποιον ηγούμενο της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών ή Αγιορείτη, επειδή επί 40 έτη, δηλαδή από το 1773 έως το 1813 μ.Χ., στη Μονή των Σερρών (εκτός από το διάστημα 1798-1803) ο Ηγούμενος «εκαλείτο Σκευοφύλαξ καθώς τότε και εν Αγίω Όρει»²⁴. Στον κατάλογο των γνωστών ηγούμενων της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών

18. Για τον ζωγράφο βλ. Γ. Λαμπάκη, «Περιηγήσεις», Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Ι', Αθήναι 1911, 9, αριθ. 370. Πρβλ. Φ.Τ. Πιομπίνου, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 2^η 1984, 372 - 373.

19. Για την ταύτιση του προσώπου τα συμπεράσματά μου ανακοίνωσα με τίτλο "Nedelkos: A renowned post-byzantine painter" στο Διεθνές Συμπόσιο που οργανώθηκε στη Σόφια (12 - 14 Μαΐου 2006: "Byzance et les Slaves") και παρουσίασα, επίσης, σε διάλεξη που οργάνωσε η Εταιρεία Μελέτης και Έρευνας της ιστορίας των Σερρών (6 Νοεμβρίου 2006). Η δημοσίευση του άρθρου μου με τίτλο «Ο ζωγράφος Νεδέλκος» στη δίγλωσση μορφή (ελληνικά και αγγλικά) περιλαμβάνεται σε ειδική έκδοση για τη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών από το Ίδρυμα Λεβέντη και πρόκειται να δημοσιευτεί σύντομα.

20. Για τις τοιχογραφίες αυτές βλ. Αγγελικής Στρατή, *Η ζωγραφική στην ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (14ος - 19ος αι.)*. Μελέτες και άρθρα, Θεσσαλονίκη 2007, 131 - 144. Νέα, συστηματική μελέτη των τοιχογραφιών αυτών περιλαμβάνεται στον τόμο που βρίσκεται στο τυπογραφείο (βλ. σημ. 19 εδώ).

21. Για το κελλί του Τιμίου Προδρόμου βλ. Φαίδωνα Χατζηαντωνίου, «Το κελλί του Τιμίου Προδρόμου (Φουρνά) στις Καρυές του Αγίου Όρους. Αρχιτεκτονική οργάνωση», *Διονύσιος ο εκ Φουρνά και το έργο του*, ό.π., 531 - 538 (summary, 538-539), φωτογραφίες 540 - 541 (1-4) και σχέδια 542 - 552 (1-11). Βλ. ακόμη, G. Kakavas, *Dionysios of Fournas*, Appendix II (245 - 258), όπου και η αρχιτεκτονική και το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου με αντίστοιχες παραπομπές στις συνοδευτικές επιγραφές του βιβλίου, καθώς και η σχετική βιβλιογραφία.

22. Βλ. Χριστοφόρου ιεροδιδασκάλου και ηγούμενου, *Προσκυνητάριον της εν Μακεδονία παρά τη πόλει Σερρών Σταυροπηγιακής Ιεράς Μονής του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου*, Εν Λειψία [= Θεσσαλονίκη 1904] 48.

23. Ό.π., 48 και σημ. στ', ζ'.

24. Αυτόθι.



δεν αναφέρεται ηγούμενος Στυλιανός μεταξύ των ονομάτων²⁵ και η αναζήτηση στον χώρο των Μονών του Αγ. Όρους μας οδηγεί σ' εκείνες, όπου οι ίδιες και διάφορα παρεκκλήσια, σκήτες ή καθίσματα τιμούνται στη μνήμη του Τιμίου Προδρόμου²⁶. Περισσότερες πιθανότητες για την ταύτιση του προσώπου και της προέλευσης, συνεπώς, του χειρογράφου έχει ο χώρος παραγωγής τέτοιων χειρογράφων, δηλαδή η μοναστική κοινότητα του κελλιού του Διονυσίου του εκ Φουρνά, παρότι δεν παρέχονται βέβαια δεδομένα για την ταύτιση αυτή. Δεν είναι, συνεπώς, απίθανη η άποψη «να ταξίδεψε» το χειρόγραφο από το Άγιο Όρος, από κάποιο κέντρο αντιγραφής «Ερμηνειών της ζωγραφικής τέχνης»²⁷ ή από τη μονή Προδρόμου Σερρών²⁸ και να κατέληξε στα χέρια του ζωγράφου Στεφάνου Ανδριανουπολίτη.

Η μεταφορά του χειρογράφου στη Σόφια και η ακολουθήσασα τύχη του παραμένει ζήτημα που μπορεί να συσχετισθεί με την τύχη και άλλων χειρογράφων που αποσπάστηκαν από το σύνολο των λεηλατημένων μοναστηριακών βιβλιοθηκών της Μακεδονίας, όπως ήταν και η Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, (προς την οποία και συγκλίνουν όλες οι ενδείξεις «στάθμευσης» του συγκεκριμένου χειρογράφου), προτού αυτό καταλήξει στα χέρια του «δωρητή» στο Κέντρο Ivan Dujčev, *Mirko Ivanov Mirkov* (ή του Assen Angelov).

Χειρόγραφα με την «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» του Διονυσίου του εκ Φουρνά γνωρίζουμε ότι κυκλοφορούσαν πολλά, ιδίως στο εσωτερικό του Αγίου Όρους²⁹, όπου ασκούσαν και η θρησκευτική ζωγραφική τέχνη, αλλά και αλλού³⁰. Από αυτά, όμως, παρά το γεγονός ότι ανακαλύπτονται σποραδικά νέα χειρόγραφα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι διασώθηκαν πολύ λίγα³¹. Ο αείμνηστος Μανόλης Χατζηδάκης προέτρεπε τους φιλόλογους να χρησιμοποιήσουν τα διαθέσιμα χειρόγραφα, προκειμένου να ετοιμαστεί μια νέα κριτική έκδοση του έργου, και μάλιστα σχολιασμένη, αν και ο ίδιος θεωρούσε ότι «υπερτιμήθηκε η σημα-

25. Ό.π., 49.

26. Βλ. Γερασίμου Σμυρνάκη, *Το Άγιον Όρος*, [φωτ. ανατύπωση από την έκδοση του 1903 με πρόλογο Διονυσίου Παπαχρυσάνθου και Ευρετήριο Ιωάννη Ταβλάκη], Πανσεληνος, Καρυές Αγίου Όρους 1988, 87, όπου όλες οι αναφορές για τις μονές, σκήτες και καθίσματα που είναι αφιερωμένα στον Τ. Πρόδρομο εντός του Αγίου Όρους.

27. Ο Αθ. Παπαδόπουλος - Κεραμέυς, *Ερμηνεία*, β' αναφέρει: «όσα δε αντίγραφα υπήρχον, και ταύτα πάνυ ολίγα, ήσαν αποκλειστικώς εις χείρας των εν Αγίω Όρει ζωγράφων».

28. Αν ο «βασματζής» Σπανδωνής είναι ο κατασκευαστής της συνταγής που υπάρχει στο τέλος του χειρογράφου (βλ. σημ. 17 εδώ) μπορεί να ταυτιστεί με τον Σερραίο ειδικό στη βαφή των υφασμάτων Χατζή Πέτκο Σπανδωνή, τότε το χειρόγραφο μας έρχεται πιο κοντά (όπως συμβαίνει και με τον ίδιο ως δωρητή) στη Μονή Προδρόμου Σερρών. Αλλά τούτο αποτελεί μόνο μια πιθανή ένδειξη, έστω και ισχυρή.

29. Βλ. υποσ. 27 εδώ.

30. Κατάλογο αυτών των χειρογράφων βλ. στις εργασίες των: Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Ερμηνεία*, α', ζ'. Βλ. επίσης, Vasilie Grecu, "Neue Handschriften der Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης", *Εις Μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου*, Αθήνα 1935, 303 - 310. Πάνος Ι. Βασιλείου, λ. Ο ιερομόναχος «ο εκ Φουρνά ιστοριογράφος», (1670 το αργότερον - 1745 πιθανόν), *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, 5, Αθήναι 1964, 63 - 66. Π. Γ. Νικολοπούλου, «Δύο άγνωστα χειρόγραφα», ό.π., 499 κ.ε., ιδίως 508 - 513. Αγ. Τσελίκα, *Δελτίον του Ιστορικού και Παλαιογραφικού Αρχείου*, τεύχ. Β' (1978 - 1980), Αθήνα 1981, 37 και (1988 - 1992), Αθήνα 1994, 33. Ιωακείμ Αθ. Παπάγγελου, «Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους», *Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη 18 ος - 20ος αι.* Πανελλήνιο Συνέδριο, (20 - 21 Νοεμβρίου 1997), Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 1998, 254, 271. G. Kakavas, *Dionysios of Fournas*, 267-287.

31. Βλ. Νικολοπούλου, «Δύο άγνωστα χειρόγραφα», ό.π., 508.



σία» του³². Το εγχείρημα, όμως, είναι δύσκολο, αφού η κατάσταση των χειρογράφων δεν εγγυάται μια οριστική λύση του ζητήματος της κριτικής έκδοσης³³. Αν και τα χειρόγραφα που περιέχουν την «Ερμηνεία» χαρακτηρίζονται ως χειρόγραφα του 18^{ου} αιώνας, δεν είναι εύκολο να διακρίνει κανείς ανάμεσά τους ποιο είναι εκείνο που αντιπροσωπεύει το έργο που προέκυψε από τη γραφίδα του Διονυσίου. Εδώ, ο προβληματισμός μετατοπίζεται στη γνωστή διαμάχη «περί των αυτογράφων» του Διονυσίου ή εν πάση περιπτώσει των χειρογράφων εκείνων που βρίσκονται πλησιέστερα στο πρωτότυπο.

Από την εποχή που ο Κ.Θ. Δημαράς³⁴ δημοσίευσε το γνωστό σημείωμα σε Εξομολογητάριο ως αυτόγραφο του Διονυσίου του εκ Φουρνά μέχρι την εποχή που γνωστοί ειδικοί παλαιογράφοι (όπως ο Elpidio Mioni³⁵, ο Paul Hetherington³⁶, ο Παναγ. Νικολόπουλος³⁷, ο Φώτης Δημητρακόπουλος³⁸ και, τέλος, ο G. Kakavas³⁹) ή εντόπιοι λόγιοι (όπως ο Πάνος Βασιλείου⁴⁰) κατέθεσαν τα δικά τους πορίσματα και τις απόψεις τους, η έρευνα «επί των αυτογράφων» συνοψίζεται στο ακόλουθο συμπέρασμα του Φ. Δημητρακόπουλου: «Ασφαλές δείγμα του γραφικού χαρακτήρα του Διονυσίου του εκ Φουρνά έχουμε στο φ. 32 του κώδικα Marc.gr. II, 192 (coll. 1315), όπως δέχεται ο Mioni»⁴¹. Αλλά ο Δημητρακόπουλος αμφισβητεί και αυτό το «ασφαλές δείγμα»: «Δεν θα έλεγα, όμως, ότι ο γραφέας είναι ο Διονύσιος».

Σε πρόσφατη έκδοση της συλλογής των υδατοσήμων των ελληνικών χειρογράφων που βρίσκονται σήμερα στο Κέντρο Ivan Dujčev της Σόφιας, τα υδατόσημα του χειρογράφου αριθ. 408 χρονολογούνται μεταξύ των ετών 1790 - 1810⁴², γεγονός που απομακρύνει τη δημιουργία του χειρογράφου από τον κύκλο των «αυτογράφων» του Διονυσίου. Ωστόσο, το ύφος της γραφής πλησιάζει προς εκείνη των χειρογράφων που ανήκουν στα πληρέστερα και γνησιότερα έργα που περιέχουν το κείμενο του Διονυσίου του εκ Φουρνά.

Δεν αποκλείεται το εργαστήρι, στο οποίο αντιγράφηκε το χειρόγραφο, να διέθετε ένα από τα γνήσια «αυτόγραφα» χειρόγραφα του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως υπόδειγμα για τα αντίγραφα της «Ερμηνείας

32. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, «Μεταβυζαντινή Τέχνη 1430 - 1830», *Μακεδονία 4000 Χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού*, Αθήνα 1982, 422.

33. Βλ. Νικολοπούλου, «Δύο άγνωστα χειρόγραφα», ό.π., 506 - 508.

34. Βλ. Δημαρά, «Θεοφάνους του εξ Αγράφων Βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά», ό.π., 232, 239 (εικ. 2), 271, 278.

35. Elpidio E. Mioni, *Bibliothecae Divi Marci Venetiarum Codices Graeci Manuscripti*, I, pars altera, Roma 1972, 126 - 127.

36. Paul Hetherington, *The Painter's Manual of Dionysius of Fourná. An English translation, with commentary, of cod. gr. 708 in the Saltykov - Shchedrin State Public Library, Leningrad, London 1974*, 3, 32. Του ίδιου, "The poets' in the *Ερμηνεία* of Dionysius of Fourná", *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973) 317 - 322.

37. Νικολόπουλος, «Δύο άγνωστα χειρόγραφα», ό.π., 506 - 508. Του ίδιου, «Ο επανευρισκόμενος Νομοκανονικός Κώδιξ Διονυσίου του εκ Φουρνά», *Σύναξις*, ό.π., 644 - 670.

38. Φώτης Αρ. Δημητρακόπουλος, *Χειρόγραφα Φουρνά Ευρυτανίας*, 91 - 92.

39. G. Kakavas, *Dionysios of Fourná*, 267 - 287.

40. Βασιλείου, «Διονύσιος. Ο ιερομόναχος "ο εκ Φουρνά" ιστοριογράφος», ό.π., στ. 63.

41. Δημητρακόπουλος, ό.π.

42. Βλ. Radoman Stankovič, *Filigranološki opis i Album Grčkih rukopisa XV - XIX veka [La description des Filigranes et L' Album des manuscrits grecs XV - XIX siècle du Centre de Recherches Slavo-Byzantines "Prof. Ivan Dujčev"]*, Sofia 2006, 428, 452 - 453, 482 - 485.



της ζωγραφικής τέχνης», ανάμεσα στα οποία είχε την τύχη να διασωθεί και αυτό που βρίσκεται τώρα στο Κέντρο Ivan Dujčev και το οποίο θα συμβάλει, ασφαλώς, σε μια μελλοντική έκδοση της «Ερμηνείας» που παραμένει ένα desideratum για την έρευνα⁴³. Η σημασία του χειρογράφου είναι μεγάλη, επειδή και αυτό παραδίδει το πληρέστερο και γνησιότερο κείμενο της «Ερμηνείας της ζωγραφικής τέχνης» του Διονυσίου του εκ Φουρνά, όπως το γνωρίζουμε από την έκδοση του Αθ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, και για τον λόγο ότι, όπως σημειώνει ο Π. Νικολόπουλος, «αρκετά» από τα χειρόγραφα τα «παραδίδοντα το πλήρες κείμενον δεν ανευρίσκονται πλέον». Αλλά και το ενδιαφέρον για τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά και το έργο του στις μέρες μας παραμένει αμείωτο⁴⁴.

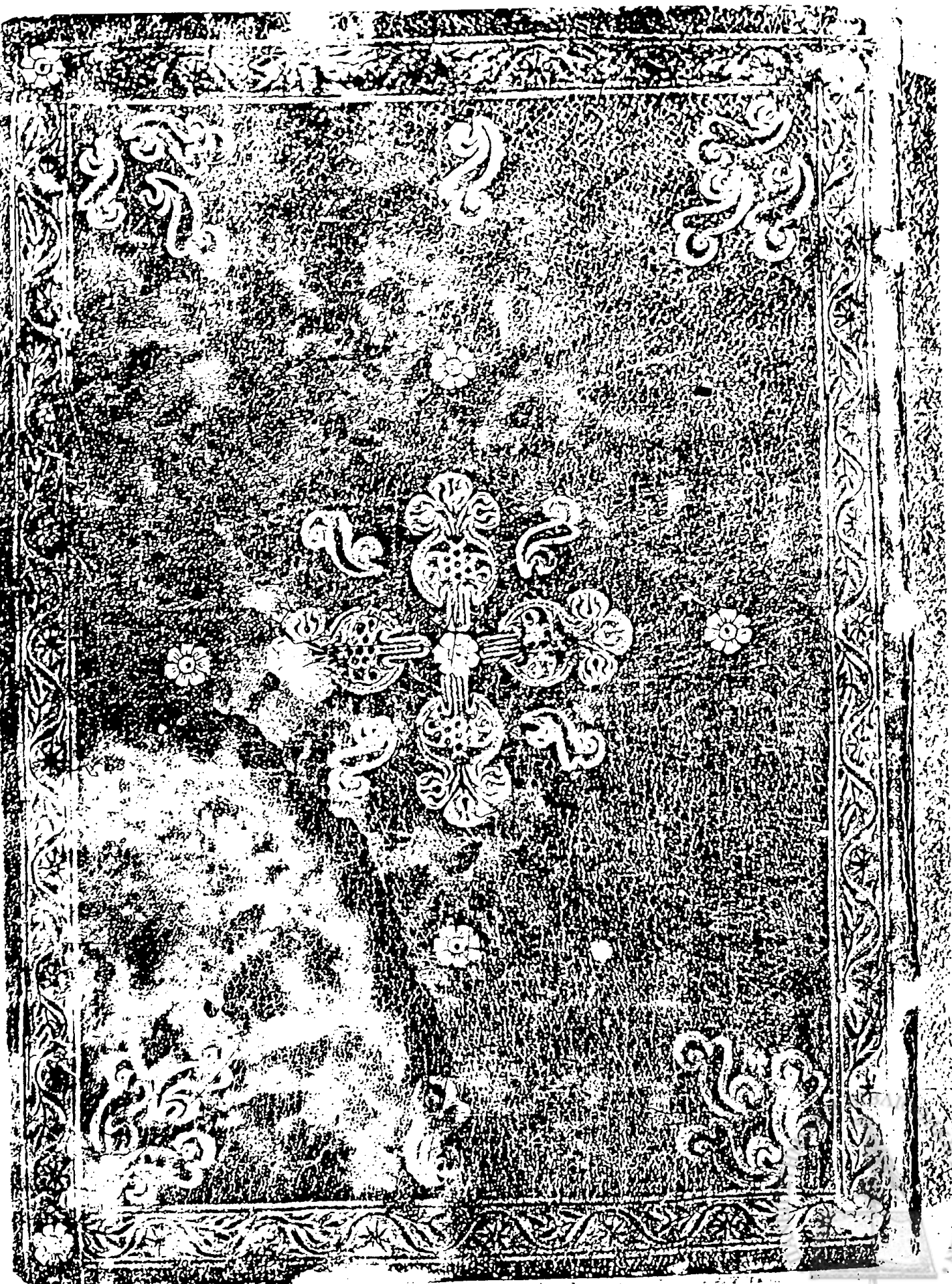
ΠΙΝΑΚΕΣ:

1. Χειρόγραφο D 408, τελευταίο φύλλο verso.
2. Χειρόγραφο D 408, τελευταίο φύλλο verso (λεπτομέρεια).
3. Χειρόγραφο D 408, φύλλο 13^v - 14^r.

43. Η αγιορείτικη έκδοση Διονυσίου του εκ Φουρνά. *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Άγιον Όρος 2007 δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις μιας κριτικής έκδοσης.

44. Βλ. ενδεικτικά, Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλου, «Πρόσδος» και «συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. *Η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1993, 27 κ.ε. Μαρίας Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων*. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας, Αθήνα 1995, 31 κ.ε. Σ. Καλοπίση - Μ. Κωνσταντουδάκη - Μ. Παναγιωτίδη, *Μαρτυρίες για την εκπαίδευση των ζωγράφων στη Μεσοβυζαντινή και Υστεροβυζαντινή περίοδο*, Β' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, 24 - 26 Σεπτεμβρίου 1999, Αθήνα 2000, 63.





Handwritten text in a cursive script, likely from a manuscript. The text is dense and spans several lines. Some words are partially obscured by the dark background of the scan.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Handwritten text following the title, continuing the manuscript's content. The script is consistent with the previous section.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a concluding section or a separate entry. The text is less legible due to the high contrast and noise of the scan.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚΦΩΤΕ

Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα
 Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα Ἰσοῦρα

Πίνακας 2, 2α.



ταυ τελεσθε παρακαταραγησθε σε εκεινην βαρβαρη
καταραχη των αρχαιων τον γαιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο
παιδων εναντιον ημεμων εναντιον οτι οτι ο

στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο
στον οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι οτι ο

Πίνακας 3.



ΜΑΡΘΑ ΚΙΣΚΙΡΑ-SODERQUIST

Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΤΑΛΛΑΓΕΣ ΤΗΣ ΣΤΗ ΣΥΒΑΡΙΤΙΣΣΑ ΤΗΣ ΛΙΛΗΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Η Λιλή Ζωγράφου γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης, το 1922. Πολυγραφοτάτη συγγραφέας, επιδόθηκε σε όλα σχεδόν τα είδη του γραπτού λόγου. Πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα το 1949 με τη νουβέλα *Αγάπη. Η Συβαρίτισσα*, που εκδόθηκε το 1987¹, χαιρετίστηκε από την κριτική ως το αρτιότερο δείγμα της πεζογραφικής της παραγωγής, καθώς και ένα από τα πιο αξιόλογα μυθιστορήματα της εποχής του.

Στο επίκεντρο της θεματικής της συγγραφέα βρίσκεται η γυναίκα σε σχέση με τους κοινωνικούς και ιδεολογικούς μύθους που οριοθετούν την ύπαρξή της με κυρίαρχο το αίτημα της γυναικείας χειραφέτησης. Ο μύθος της *Συβαρίτισσας* δεν ξεφεύγει από αυτό το θεματικό και ιδεολογικό πλαίσιο. Το μυθιστόρημα αφηγείται το χρονικό μιας εύπορης κρητικής οικογένειας με επίκεντρο το μικρότερο παιδί της, την Ελένη. Λόγω αυτής της εστίασης σ' ένα κεντρικό πρόσωπο, θα λέγαμε ότι συντάσσεται ως μια μυθιστορηματική βιογραφία, που παρακολουθεί τις ιδιαίτερες συνθήκες κάτω από τις οποίες γεννήθηκε, μεγάλωσε και ενηλικιώθηκε η ηρωίδα, καθώς και τη μετέπειτα δράση της. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαίο ότι οι κριτικές που υποδέχτηκαν το έργο υπαινίχθηκαν το αυτοβιογραφικό του υπόβαθρο. Παράλληλα με την οικογενειακή και ατομική εμπειρία στο μυθιστόρημα παρουσιάζονται και απόηχοι των ιστορικών δρωμένων, όπως το βενιζελικό κίνημα, η Κατοχή και η Αντίσταση, μέσα από τις επιπτώσεις τους στη ζωή των μυθιστορηματικών προσώπων.

Παρόλο που, σε γενικές γραμμές, το μυθιστόρημα δεν αποκλίνει από τους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης, παίρνει αποστάσεις από ορισμένες συμβάσεις που ανήκουν στην παράδοση της ρεαλιστικής μυθιστορηματικής αφήγησης. Παρουσιάζει μια σύνθετη αφηγηματική δομή με κύριο χαρακτηριστικό τις αντωνυμικές εναλλαγές του υποκειμένου της αφήγησης, χωρίς ωστόσο η αλληλουχία των γεγονότων να συσκοτίζεται και χωρίς να δημιουργούνται απροσδιοριστίες ως προς την ταυτότητα των μυθιστορηματικών μορφών. Χωρίζεται σε δύο μέρη-βιβλία που παρακολουθούν αντίστοιχες βιογραφικές περιόδους στη ζωή της Ελένης, της οποίας η ύπαρξη βρίσκεται στο κέντρο του μυθοπλαστικού σύμπαντος: πρώτα μέσα σ' ένα ασφυκτικό, πατριαρχικό οικογενειακό περιβάλλον στη γενέτειρά της (μια πόλη της Κρήτης, που δεν κατονομάζεται, αλλά, με βάση την περιγραφή της, υποθέτουμε πως πρόκειται για το Ηράκλειο) και στη συνέχεια μέσα από την αυτονόμηση και τη διαγραφή της ατομικής της πορείας.

1. Λιλή Ζωγράφου, *Η Συβαρίτισσα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997 (α' έκδ. 1987).



Στη ροή της αφήγησης παρεμβάλλονται δισέλιδα κείμενα με προοιμιακό χαρακτήρα, που φέρουν την επιγραφή «Τοπίο» και διαχωρίζονται δομικά, τυπογραφικά και υφολογικά από την υπόλοιπη αφήγηση. Στα κείμενα αυτά καταγράφονται οικογενειακά, κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα με περιβάλλον αναφοράς κυρίως την ελληνική επαρχία· ο λόγος τους, περιγραφικός και παράλληλα στοχαστικός, πλησιάζει το δοκιμιακό και αφοριστικό ύφος, ενώ αποδίδει με ρητορικές νότες την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και το ιδεολογικό στίγμα όσων γεγονότων και καταστάσεων παρουσιάζονται στη διάρκεια της κυρίως αφήγησης. Στο πλαίσιο αυτό ο λόγος διαπερνάται από μια κριτική και μάλιστα καυστική ματιά απέναντι σε μια αρνητική (σύμφωνα με την ενυπάρχουσα στο κείμενο αξιολογία) κοινωνική πραγματικότητα, η οποία κλιμακώνεται στην ειρωνική επωδό που επαναλαμβάνεται στο τέλος της κάθε ενότητας («Άαχ, τα παλιά καλά χρόνια!»).

Η κυρίως αφήγηση στηρίζεται σε ανάκληση γεγονότων που σχετίζονται με το οικογενειακό και προσωπικό παρελθόν της κεντρικής ηρωίδας. Το παρελθόν αυτό ανασυσταίνεται τότε μέσα από καταθέσεις αυτόπτων μαρτύρων, τότε μέσα από προσωπικές αναμνήσεις της ίδιας, καθώς και με τη συμβολή μεταφηγήσεων, πολλές από τις οποίες έχουν τη μορφή επιστολών. Παρόλο που το μνημονικό υλικό, στο μεγαλύτερο μέρος του, εμπίπτει στο υπαρξιακό πεδίο της ηρωίδας, στο μυθιστόρημα κυριαρχεί η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Είναι φανερό η επιλογή της συγγραφέα, παρόλο που εστιάζει στην πρωταγωνίστρια Ελένη, και εξιστορεί γεγονότα και καταστάσεις που ανήκουν στο γνωστικό και αντιληπτικό της ορίζοντα, να μην υιοθετήσει μια πρωτοπρόσωπη, αυτοδιηγητική μορφή αφήγησης, όπου η ίδια η Ελένη θα έπαιρνε τα ηνία της αφήγησης και θα ξετύλιγε το κουβάρι των αναμνήσεών της σε ενιαίο αυτοαναφορικό λόγο, με τη μορφή που τον συναντούμε, συνήθως, στην πλαστή ή αληθινή αυτοβιογραφία².

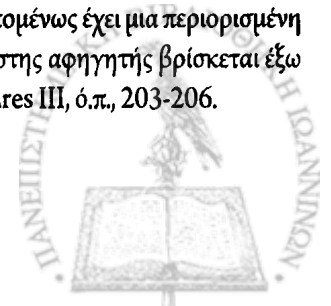
Ένας πρόσθετος φορέας αφηγηματικής πληροφορίας είναι οι ενδοδιηγητικοί αφηγητές³, που προσφέρουν στον αναγνώστη πληροφορίες σχετικά με το χαρακτήρα και τη δράση προσώπων της οικογένειας. Ο Μίνως, υπάλληλος του πατέρα, Κούρκαπα, διηγείται σ' ένα σύντροφό του, για τις συνήθειες του αφεντικού του. Αφήγηση δεύτερου βαθμού αποτελεί και η επιστολή της αδερφής της Ελένης, Κάθριν, στη μητέρα τους, Ισμήνη, από το γαλλικό μοναστήρι όπου οι δύο αδερφές φοιτούσαν, και όπου της διηγείται ένα περιστατικό, σύμφωνα με το οποίο, κατά την κρίση της, η Ελένη επέδειξε ανάρμοστη συμπεριφορά. Οι περισσότερες από τις μεταφηγήσεις έχουν καθαρά πληροφοριακή λειτουργία για τον αναγνώστη, αφού μεταδίδουν ένα ποσό συμπληρωματικής αφηγηματικής πληροφορίας, χωρίς να επηρεάζουν ουσιαστικά τη ροή των γεγονότων.

Η κυριαρχία της τριτοπρόσωπης αφήγησης στο μυθιστόρημα, με λίγες αναλογικά και αποσπασματικές μεταβάσεις στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, αλλού περιορίζεται στην οπτική ενός ομοδιηγητικού αφηγητή, αλλού ενσωματώνει στοιχεία του παντογνώστη αφηγητή⁴. Αυτός ο συνδυασμός επιτρέπει να μεταδοθεί

2. Βλ. σχετικά, Γρηγόρης Πασχαλίδης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα 1993, και ειδικότερα τις ενότητες «Ο συμβατικός τύπος αυτοβιογραφίας» και «Ο λογοτεχνικός τύπος αυτοβιογραφίας», 60-67.

3. Πρόκειται για αφηγητές που μετέχουν στη δράση και απευθύνονται σε εσωτερικούς αποδέκτες. Βλ. σχετικά, Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, 238-241.

4. Στην πρώτη περίπτωση ο αφηγητής συμμετέχει στην αφήγηση ως μάρτυρας ή ως ήρωας κι επομένως έχει μια περιορισμένη γνώση, που οφείλεται στο υποκειμενικό του υπαρξιακό πεδίο. Στη δεύτερη περίπτωση, ο παντογνώστης αφηγητής βρίσκεται έξω από το σύμπαν της αφήγησης και διαθέτει γνώση, που ξεπερνά εκείνη των ηρώων. Βλ. Genette *Figures III*, ό.π., 203-206.



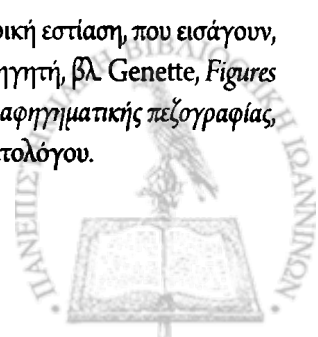
μεγαλύτερο ποσοστό αφηγηματικής πληροφορίας, που ξεπερνά το πεδίο της εποπτείας ενός ομοδιηγητικού αφηγητή. Η διπλή εστίαση οφείλεται σε επιλογές που σχετίζονται τόσο με την προέλευση όσο και με τη μετάδοση του αφηγηματικού υλικού. Η συγγραφέας επιδιώκει να καλύψει μια χρονική περίοδο προγενέστερη από εκείνη της άμεσης εμπειρίας της ηρωίδας (όπως για παράδειγμα τις συνθήκες γέννησής της) κι επίσης να παρουσιάσει ένα ευρύ χρονικό, οικογενειακό και κοινωνικό, που ξεπερνά τα αντιληπτικά όρια ενός ατόμου. Έτσι στο βαθμό που η αφήγηση καλύπτει γεγονότα που σχετίζονται τόσο με το εσωτερικό σκηνικό δράσης, την πατρική οικία της Ελένης, όσο και ένα εξωτερικό σκηνικό, την τοπική νησιωτική και την ευρύτερη ελληνική κοινωνία, συνδυάζονται εναλλακτικά και αλληλοσυμπληρωματικά η εσωτερική με τη μηδενική εστίαση⁵. Η αφήγηση καταφεύγει στα προνόμια ενός παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να εισδύει στις σκέψεις των προσώπων και να καταγράφει δεδομένα και πληροφορίες για καταστάσεις που υπερβαίνουν το πεδίο εμπειρίας ενός ατόμου. Η μηδενική μορφή εστίασης αναφαίνεται ιδιαίτερα στα σημεία, εκείνα όπου παρουσιάζονται οι οπτικές άλλων προσώπων, που δεν ανήκουν στον κύκλο της οικογένειας, όπως όταν, σε ελεύθερο πλάγιο λόγο, μεταδίδεται η οπτική του κόσμου, σχετικά με την απόπειρα αυτοκτονίας της Ελένης, σε μια απεγνωσμένη της προσπάθεια να γλιτώσει από την οικογενειακή καταπίεση ή όταν γίνεται αναφορά στις υποθέσεις δυο γειτονισσών, που προσπαθούν από τα παράθυρά τους να μαντέψουν όσα γίνονται στο εσωτερικό της οικογένειας Κούρκαπα.

Μ' αυτό τον τρόπο, καθίσταται φανερό ότι η αφήγηση υπακούει σ' ένα πανοραμικό σχέδιο, που δεν εξαντλείται σε ατομικά, αλλά αγγίζει συλλογικά βιώματα, όπως οι συνήθειες και τα ήθη της καθημερινής ζωής στην Κρήτη: η ζωή της οικογένειας Κούρκαπα λειτουργεί ως μετωνυμία που παραπέμπει σε μια συλλογική πραγματικότητα με πλαίσιο αναφοράς την ελληνική επαρχία, όπου οι παγιωμένοι ρόλοι των φύλων αναπαράγουν ένα είδος οικογενειακής παθολογίας, με κύρια συμπτώματα τη γυναικεία καταπίεση και την ενδοοικογενειακή βία.

Σε μια προσπάθεια αντικειμενικής ανασύστασης του παρελθόντος η συγγραφέας επικαλείται δύο αξιόπιστους μάρτυρες-αφηγητές, την υπηρέτρια της οικογένειας, Σοφία και τη θεία της ηρωίδας, Αριστέα, χήρα και φτωχή αδερφή του Κούρκαπα. Η Σοφία καταγράφει τα οικογενειακά συμβάντα για λογαριασμό της Αριστέας, η οποία στη συνέχεια τα αφηγείται στη μικρότερη κόρη της οικογένειας, Ελένη. Εντασσόμενες στην αφήγηση, οι δύο αυτές επάλληλες φωνές δεν αναλαμβάνουν τα ηνία της εκφώνησης, ούτε όμως και ο ενδοδιηγητικός αποδέκτης τους, η Ελένη, αλλά παραχωρούν τη θέση τους σε μια τριτοπρόσωπη εκφορά.

Η επιλογή των μαρτύρων ως πηγή αφηγηματικής πληροφορίας εξυπηρετεί την πρόθεση να καλυφθούν τα κενά εκείνα που ξεπερνούν την υπαρξιακή περιοχή της ηρωίδας. Επιπλέον, κατοχυρώνει την πιστοποιητική λειτουργία του αφηγητή και συνιστά πειστήριο της αληθοφάνειας του λόγου του, καθώς αντιστοιχεί στην πρόθεση της συγγραφέα να υπερβεί τη μυθοπλαστική διάσταση: «Κάπου εδώ όμως η συγγραφέας θα

5. Σχετικά με τη διάκριση, μέσα στο αφηγηματικό κείμενο, ανάμεσα σε μηδενική, εσωτερική και εξωτερική εστίαση, που εισάγουν, αντίστοιχα, τις οπτικές του παντογνώστη αφηγητή, του αφηγητή-μάρτυρα και της απουσίας κεντρικού αφηγητή, βλ. Genette, *Figures III*, ό.π., 206-211. Επίσης, Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα 2003, 135-147, όπου και συνοπτική παρουσίαση της μεθοδολογίας του Γάλλου αφηγηματολόγου.



αποσυρθεί, πράγμα που θα κάνει συχνά, δίνοντας το λόγο επώνυμα στους ελάχιστους αλλά αυθεντικούς μάρτυρες, για να μη θεωρηθεί υπερβολική και φανασιόπληκτη για τα ασυνήθιστα που θα ακολουθήσουν. Με τη Σοφία πρώτη. Κλεισμένη από τα δεκάξι της στην οικία Κούρκαπα, θα καταγράφει άθελά της τα συγκλονιστικά γεγονότα που ζει στην ασημάδευτη από περιστατικά μνήμη της και θα τα παραδίδει αργότερα στη χήρα Αριστέα.

Ο ερχομός της τελευταίας στο απρόσιτο σπίτι ανοίγει ένα ρήγμα, καθώς με τη σπάνια εξυπνάδα της η Αριστέα θα γίνει με τα χρόνια ένας πιστός χρονικογράφος της οικογένειας. Χωρίς την πολύτιμη βοήθειά της θα 'ταν σχεδόν αδύνατο να προχωρήσουμε» (σ. 24). Πρόκειται για δύο αλληλοσυμπληρούμενους προφορικούς αφηγητές με διασταυρούμενο πεδίο εμπειρίας και των οποίων η υπαρξιακή περιοχή εν μέρει συμπίπτει με εκείνη της ηρωίδας, κατά τη διάρκεια της παιδικής κι εφηβικής της ηλικίας. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι η χρησιμοποίηση εξωτερικών πηγών-μαρτυριών, εκτός από τέχνασμα αληθοφάνειας, λειτουργεί και ως αφηγηματικό τέχνασμα αποστασιοποίησης από τις άμεσες μνήμες της ηρωίδας.

Όπως είπαμε, οι μάρτυρες αυτοί δεν μετατρέπονται σε αυτόνομους αφηγητές, καθώς δεν παίρνουν άμεσα το λόγο παρά μόνο στο πλαίσιο σκηνικής δράσης και διαλόγων. Η παρουσία τους διαμεσολαβείται από έναν ετεροδιηγητικό αφηγητή, που επικαλείται την παρουσία τους μόνον όσο χρειάζεται, για να τεκμηριωθεί η σχέση μεταξύ της αφήγησης και των πηγών της. Οι αφηγήσεις επομένως των γυναικών, παρόλο που έχουν έναν ενδοδιηγητικό αποδέκτη, την ηρωίδα, αντί να συνιστούν αφηγήσεις δευτέρου βαθμού, εγκιβωτισμένων στην κύρια αφήγηση, συναπαρτίζουν τον κορμό της κύριας αφήγησης⁶, καθώς η τελευταία οικοδομείται με βάση τα δεδομένα που της προσφέρουν. Εξάλλου, πρόκειται για προφορικές αφηγήσεις, που, χρονικά, τοποθετούνται σ' ένα στάδιο προγενέστερο της κύριας αφήγησης, ενώ στο επίπεδο της γραφής συγχέονται μαζί της. Ο παντογνώστης αφηγητής παραμένει εκείνος που επιλέγει και δομεί το αναμνηστικό υλικό ενώ, κατά την παρουσίασή του, δεν παραλείπει να εισδύει στις σκέψεις των μαρτύρων και να τους σχολιάζει χαρακτηριστικά. μ' αυτόν τον τρόπο η εσωτερική εστίαση που προσφέρουν οι μαρτυρίες, επικαλύπτεται από την επικρατούσα μηδενική εστίαση. Το αποτέλεσμα αυτής της σύνθεσης οπτικών είναι ότι σε επίπεδο πρόσληψης του αφηγήματος η συνεισφορά της Σοφίας και της Αριστέας σε αφηγηματική πληροφορία δεν μπορεί να οριοθετηθεί ευκρινώς μέσα στον αφηγηματικό λόγο, καθώς τα όρια των αφηγήσεων των δυο γυναικών συγχέονται και διαμεσολαβούνται σε ένα πρώτο επίπεδο από την οπτική της ηρωίδας και σε ένα δεύτερο (επάλληλο) επίπεδο από την οπτική του αφηγητή.

Ο τελευταίος επιδεικνύει μια διαρκή μέριμνα να πιστοποιήσει την προέλευση του υλικού του, με τακτικές αναφορές στα ονόματα της Σοφίας και της Αριστέας στο πλαίσιο σύντομων αποσπασμάτων αναφερόμενου λόγου, όπου και αναπαράγεται το ιδιόλεκτο της κοινωνικής και μορφωτικής κατάστασης των δύο γυναικών: «Η Ισμήνη μας γέννησε την Ελένη το ξημέρωμα των Αγίων Πάντων, μεγάλη η χάρη τους, θυμάται η Αριστέα» (σ. 31). «Η

6. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή στη λειτουργία των μεταδιηγητικών αφηγήσεων, σε σχέση με τα παραδείγματα που παρουσιάζει ο Genette, *Figures III*, ό.π., 238-241. Από την άλλη πλευρά, δεν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μεταβλητή εσωτερική εστίαση, καθώς οι μαρτυρίες αυτές δεν εκφέρονται αυτόνομα, αλλά χειραγωγούνται από την οπτική ενός ομοδιηγητικού (Ελένη) ή ενός παντογνώστη αφηγητή.



Ισμήνη έκανε λίγα βήματα καταπάνω, άσπρη όσο και η πετσέτα που κρατούσε, θυμότανε πάντα η Σοφία να προσθέσει σαν διηγιότανε το ιστορικό. Και κει που περίμενε να χιμήξει να της ξεπατώσει τα φτερά, τεντώνει κυρία Αριστέα μου, την κορμάρα της και μου φάνηκε πιο ψηλή κι από το σπίτι» (σ. 54).

Στο πλαίσιο της μετάδοσης του λόγου των μαρτύρων εισάγονται, όπως είπαμε, σχόλια που μαρτυρούν την οπτική του παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος γνωρίζει τις βαθύτερες σκέψεις των προσώπων, τις ιδιότητες του χαρακτήρα τους και τις κρυφές αλήθειες του περιβάλλοντός τους, όπως φαίνεται κατά τη μετάδοση των αποκαλύψεων της Αριστέας: «Η Αριστέα, χωρική θεοσεβούμενη, ανησυχούσε σαν συμπλήρωσε το παιδί τους πέντε μήνες αβάφτιστο. “Τα μωρά έχουν ανάγκη από το μυστήριο”, έλεγε στη νύφη της [...] Η Αριστέα δεν αποκάλυψε στην Ελένη, όταν της αποσπούσε κομμάτια κομμάτια τις αναμνήσεις από το παρελθόν, ότι δεν αγαπήθηκε από την πρώτη στιγμή, ούτε από τη μάνα της ούτε από τ’ αδέρφια της» (σελ. 32). «Στη συνείδηση της Αριστέας, η Ισμήνη ανέτρεπε κάθε φυσικό και θείο νόμο, από τη στιγμή της τελευταίας της γέννας» (σ. 38). Παράλληλα η μετάδοση αυτού του λόγου υποστηρίζει το αφηγηματικό σχόλιο και χρησιμεύει ως γέφυρα επικοινωνίας αφηγητή-αναγνώστη: «Εκείνο ωστόσο που θα μαγέψει και θα ξαφνιαστεί την Ελένη –και γιατί όχι και μας- είναι η συνειδητή υποκρισία της Αριστέας, που τη βοηθά να προσποιείται άγνοια για την ανθρώπινη κωμωδία και το συμβατικό ψεύδος [...] Φυσικά, αυτός ο χλευασμός κι ο σαρκασμός ήταν τα αυστηρώς απόρρητα της Αριστέας και οι μυστικές διέξοδοί της σε μετασχηματιστές ιλαρότητας» (σ. 37).

Κάποτε, η μετάδοση του λόγου των μαρτύρων, αλλά και άλλων μυθιστορηματικών προσώπων δημιουργεί ένα κωμικό αποτέλεσμα, που οφείλεται στην περιορισμένη αντίληψη που διαθέτουν είτε λόγω του μορφωτικού τους επιπέδου, όταν ο λόγος ανήκει σε υπηρέτες, όπως η Σοφία, είτε λόγω της ηλικίας τους, όταν οι ομιλητές είναι παιδιά: «συμπλήρωνε η Σοφία κατά το ετήσιο δελτίο ενημέρωσης της Αριστέας, “κάθε φορά που έχουμε επισκέψεις, κάθεται το Καθρινιό μας στο πιάνο και τα παίζει τα κύματα και άμα τα τελειώσει παίζομε και μεις τα παλαμάκια”» (σ. 90). Στο πλαίσιο της αναφοράς του λόγου των παιδιών ιδιαίτερη θέση κατέχει το φαινόμενο της αθώας ειρωνείας⁷: τα τελευταία προσπαθούν με την αφελή τους οπτική να ερμηνεύσουν έναν κόσμο που αδυνατούν να κατανοήσουν, δηλαδή τις συμβάσεις και τα προβλήματα που απασχολούν τους ενήλικες, όπως, για παράδειγμα, μαρτυρεί η στάση της μικρής Ελένης, όταν, κατά την άφιξη στο σπίτι της «αρραβωνιαστικός» του πατέρα της, τη βρίσκει περισσότερο συμπαθητική και ανθρώπινη από τη μητέρα της.

Από την άλλη πλευρά, είναι ευκρινές ότι πίσω από την τριτοπρόσωπη εκφορά, αναδύεται ένα ομοδιηγητικό σχήμα, που κάνει αισθητή την παρουσία του μέσα από αλληλοενισχυόμενες ενδείξεις. Το ύφος του αφηγηματικού εγώ σε αρκετά σημεία (και ειδικά στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος) αναπαράγει τον τρόπο σκέψης, τις αιτιολογήσεις και τα επιχειρήματα που προσιδιάζουν στο χαρακτήρα της ηρωίδας. Σύμφωνα με τον Franz K. Stanzel, αυτό το «εξομοιωμένο αφηγηματικό ύφος περιορίζει σημαντικά την αφηγηματική προοπτική στην οπτική γωνία του βιωματικού εγώ»⁸. Από την άλλη στο πλαίσιο της τριτοπρόσωπης εκφοράς γίνονται συχνές και απότομες παρεμβολές πρωτοπρόσωπης αφήγησης με σαφές υποκείμενο την ηρωίδα.

7. Σχετικά με τον όρο, βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, 182-183.

8. Franz K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, [μετφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Heinrich], University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, 298.



Καταλήγουμε έτσι στο συμπέρασμα ότι στο μυθιστόρημα κυριαρχεί η ετεροδιηγητική αφήγηση με εσωτερική εστίαση⁹, η οποία ταυτίζεται με την οπτική της ηρωίδας και συνεπικουρείται από την οπτική ενός παντογνώστη παρατηρητή. Πρόκειται για μια αφηγηματική επιλογή που επιτρέπει από τη μια την αντικειμενοποίηση των εξιστορούμενων εμπειριών και από την άλλη την εισαγωγή μιας απόστασης μεταξύ αφηγούμενου και βιωματικού εγώ, καθιστώντας ακόμη πιο αισθητή τη διάκριση μεταξύ αφηγητή και ήρωα¹⁰, δύο διαστάσεις, που (αν όχι σε οντολογικό) σε γραμματικό επίπεδο ταυτίζονται κατά την αυτοδιηγητική αφήγηση. Στη *Συβαρίτιστα* διακρίνονται και οι δύο οπτικές: του βιωματικού εγώ, που βιώνει τις καταστάσεις, σε διαφορετικά στάδια της ζωής του με την αφελή οπτική του παιδιού αρχικά και την επαναστατημένη οπτική της εφήβου και της ώριμης γυναίκας αργότερα, και του αφηγούμενου εγώ που επιλέγει μέσα από την αποστασιοποίηση του τρίτου προσώπου να παρουσιάσει αναδρομικά και με τρόπο τεκμηριωμένο όσα συνδέονται με το περιβάλλον και τη δράση του βιωματικού εγώ.

Σ' ένα σημείο της αφήγησης, στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος και χωρίς αλλαγή της αντωνυμικής εκφοράς, η Ελένη αυτονομείται καθώς γίνεται η ίδια υποκείμενο του ανακλητικού λόγου και παρουσιάζεται (σε τριτοπρόσωπο, πάντα, λόγο) να ξετυλίγει συνειρμικά τις αναμνήσεις της με αφορμή την ακρόαση ενός δίσκου του Λιστ: «σκεφτόταν μεγάλη πια η Ελένη χαμογελώντας, καθώς η σκηνή ζωντάνευε στα μάτια της τόσο έντονα που δεν πρόσεξε ότι ο δίσκος είχε από ώρα τελειώσει» (σ. 79). Στο πλαίσιο αυτό η εσωτερική εστίαση υπερिशύει και αυτονομείται από την χειραγώγηση του παντογνώστη αφηγητή: στις αναμνήσεις κυριαρχεί η οπτική της ηρωίδας, με αναπαραγωγή της συνειδησιακής της κατάστασης κατά τον βιωματικό παρελθόντα χρόνο.

Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι, στο πλαίσιο αυτού του αυθόρμητου ανακλητικού λόγου ο οποίος παρουσιάζει αποσπασματικά επεισόδια από τη ζωή της ηρωίδας, κυριαρχεί η οπτική του βιωματικού εαυτού, ο λόγος του αφηγούμενου εαυτού εισβάλλει μέσα από την παρένθεση μεταγενέστερων στιγμιότυπων από τη ζωή της. Οι προλήψεις αυτές επιτρέπουν άλματα μέσα στο χρόνο, υπηρετώντας την αλληλουχία μεταξύ προγενέστερων και μεταγενέστερων εμπειριών. Έτσι η οπτική του αφηγούμενου εαυτού, που οργανώνει το υλικό των αναμνήσεων, μεταπηδώντας από μια χρονική στιγμή στην άλλη, διακρίνεται καθαρά από εκείνη του βιωματικού εαυτού που περιορίζει την αντίληψη των γεγονότων στην οπτική της ηρωίδας σε συγκεκριμένο χωρόχρονο. Σε αρκετά μάλιστα σημεία του λόγου της πραγματοποιούνται αντωνυμικές μεταβάσεις από το αυτή στο εγώ, κάτι που μαρτυρεί μια αμφιρρέπεια μεταξύ ετεροδιηγητικής και αυτοδιηγητικής αφήγησης σε ένα πεδίο, όπου κυριαρχεί έντονα ο υποκειμενισμός της ηρωίδας.

Σε γενικές γραμμές, οι μεταβάσεις αυτού του τύπου δεν επιφέρουν κάποια αλλαγή στην οπτική κι

9. Για την περίπτωση αυτή, βλ. ενδεικτικά J.-P. Goldenstein, *Lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruxelles 1999, 41-42.

10. Σύμφωνα με τον G. Genette, *Figures III*, ό.π., 214-224, ο οποίος ενισχύει την επιχειρηματολογία του με παραδείγματα από το έργο του Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, η διάκριση μεταξύ αφηγούμενου και βιωματικού εαυτού ή αλλιώς μεταξύ αφηγητή και ήρωα κρίνεται αναγκαία, όχι μόνο στο πλαίσιο της πλαστής, αλλά και της αληθινής αυτοβιογραφικής αφήγησης. Βλ. αντίστοιχα και τις ενότητες «Τα δύο εγώ στο πλασματικό αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα» και «"Οπτική γωνία" και ανάμνηση στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση», στον τόμο: Stanzel, *Θεωρία της Αφήγησης* ό.π., 319-327.



επομένως δεν έχουν λειτουργική σημασία¹¹. Συμβαίνουν τόσο στο πεδίο του βιωματικού όσο και του αφηγούμενου εαυτού και πραγματοποιούνται με τη μορφή εξωτερίκευσης της εσωτερικότητας των δύο τύπων εαυτού σε ευθύ λόγο. Στην παρακάτω δήλωση φαίνεται καθαρά η οπτική του υποκειμένου της αφήγησης, όπως διακρίνεται από τον παρελθοντικό εαυτό, το ρόλο της μαθήτριας που είχε η Ελένη, την εποχή που φοιτούσε σ' ένα γαλλικό μοναστήρι των Κυκλάδων: «Κύριε των Δυνάμεων κρατούσα στην αγκαλιά της μαθήτριας Ελένης Κούρκαπα τη Γενική Διευθύντρια, τη Μητέρα των Αγγέλων, που διακόσια παιδιά τρέμουνε την αυστηρότητά της» (σελ. 86). Στο απόσπασμα που ακολουθεί μεταδίδεται μάλλον ο ευθύς λόγος της ηρωίδας όταν ανακαλύπτει ότι η περισσότερο καταπιεσμένη στην οικογένεια και πιο παθητική από τις αδελφές της, η Ελισάβετ, αποφάσισε να χωρίσει από τον άνδρα που της επέβαλαν: «Θεέ μου! Η αδερφή μου, στα εξήντα της χρόνια η αδερφή μου ανακάλυψε την ελευθερία. Ποιος θα ζητήσει συγνώμη από την Ελισάβετ μας;» (σ. 137). Το επιτοπισμένο σχόλιο μοιάζει να τοποθετείται στο επίπεδο της ιστορίας, αποδίδοντας την εσωτερική αντίδραση της ηρωίδας-Ελένης στην απόφαση της αδερφής της.

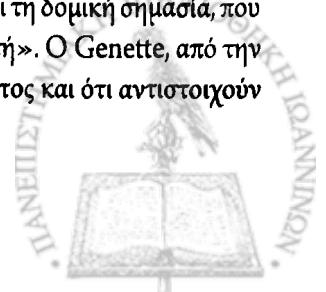
Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ευθύς λόγος της ηρωίδας συχνά είναι άρρητος και εσωτερικός ενώ κάποτε συνοδεύει τον ρητό αναφερόμενο λόγο της, εκφράζοντας μια συνειδησιακή αντίδραση απέναντι στα γεγονότα, συνορεύοντας στο σημείο αυτό με τον εσωτερικό μονόλογο: «Θέλω όλα να τα γνωρίσω, θέλω να δω τους σκοτωμένους για να'χει το μίσος μου για τους φονιάδες τα χαρακτηριστικά των νεκρών ... το αίμα μυρίζει σίδηρο ... "Δηλαδή τους εκτελέσανε, μπαμπά", ξεστόμισε χωρίς να το καταλάβει» (σ. 143-144).

Οι απότομες αντωνυμικές εναλλαγές παρουσιάζονται όχι μόνο στο πλαίσιο του ρεαλιστικού αναπαραστατικού λόγου, αλλά και στο πλαίσιο ενός μυθικού λόγου, όπου η ηρωίδα ταυτίζεται με τον αρχετυπικό της εαυτό, τη Συβαρίτισσα, της οποίας θεωρείται μετενσάρκωση, μιλώντας για τις εμπειρίες της στην αρχαία Σύβαρη. Η αφήγηση παλινδρομεί από τη μυθική στην ιστορική εικόνα του εαυτού: η ηρωίδα μιλά ως Συβαρίτισσα και στην ίδια παράγραφο, χωρίς εισαγωγικές δηλώσεις, μεταβαίνει στην πραγματικότητα του γάμου της με τον Μανουήλ, συνδέοντας έτσι το φανταστικό με το ρεαλιστικό στοιχείο.

Η επικέντρωση του δεύτερου βιβλίου του μυθιστορήματος στη ζωή της ηρωίδας συμβαδίζει με την αυτονόμησή της από το οικογενειακό περιβάλλον και την πορεία της προς την αυτογνωσία και την αυτοσυνειδησία. Η προσωποκεντρική εστίαση της αφήγησης, στο σημείο αυτό, συμβάλλει στην προβολή μιας αντισυμβατικής ηρωίδας.

Στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος η πράξη της αφήγησης διαφοροποιείται αισθητά σε σχέση με το πρώτο: τα αφηγηματικά μέρη υποχωρούν προς όφελος εκτενών διαλόγων με σταθερό διαλογικό πόλο την ηρωίδα. Κυρίαρχη θέση κατέχει η στιχομυθία της Ελένης με τον φίλο της, Μάνο Χ. Στους διαλόγους αυτούς η ηρωίδα εμφανίζεται ως «συνεντευξιαζόμενη», η οπτική της είναι κυρίαρχη και δεν υπάρχει ουσιαστική

11. Βλ. και Stanzel, *Θεωρία της Αφήγησης*, ό.π., 181, σύμφωνα με τον οποίο, «στην περιοχή παρουσίασης συνειδησιακών περιεχομένων, η αντίθεση πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης εκφοράς χάνει τόσο τη διακριτική όσο και τη δομική σημασία, που κατέχει στο πεδίο παρουσίασης του εξωτερικού κόσμου με τη διαμεσολάβηση ενός προσωπικού αφηγητή». Ο Genette, από την πλευρά του, επισημαίνει ότι οι αντωνυμικές αλλαγές είναι χαρακτηριστικό του μοντέρνου μυθιστορήματος και ότι αντιστοιχούν σε μια περισσότερο περίπλοκη αντίληψη της προσωπικότητας Genette, *Figures III*, ό.π., 254.



ανταλλαγή απόψεων και αλληλοείσδυση προοπτικών· επομένως, μπορούμε να μιλήσουμε για μονολογοποιημένους διαλόγους¹². Οι διάλογοι αυτού του τύπου έχουν αφηγηματική λειτουργία καθώς μεταδίδουν ένα ποσό αφηγηματικής πληροφορίας, αλλά και εκθετική-ιδεολογική, καθώς εκφράζουν μια μαχητική επιχειρηματολογία υπέρ της γυναικείας ανεξαρτησίας με πολλούς αφορισμούς και «ατάκες».

Οι ερωτήσεις που δέχεται η Ελένη από τους εκάστοτε συνομιλητές της αποτελούν ερέθισμα για ένα μονόλογο που εξυπηρετεί την αυτοαναπαράστασή της στο επίπεδο της ιδιοσυστασίας, αλλά και των ιδεολογικών της θέσεων. Μ' αυτό τον τρόπο τα διαλογικά μέρη αποκτούν σημαντική λειτουργία στο επίπεδο της αυτοαναπαράστασης, καθώς επιτρέπουν στο κεντρικό πρόσωπο να αναλάβει την πράξη της αφήγησης της προηγούμενης ζωής του, δηλαδή να αυτοβιογραφηθεί. Η ηρωίδα μιλά για τη ζωή της, επανεκτιμά αναδρομικά το παρελθόν της, θεωρητικολογεί πάνω στους οικογενειακούς θεσμούς και τις διαφυλικές σχέσεις και προβάλλει τις πολιτικές και ιδεολογικές της πεποιθήσεις. Και πάλι όμως η αυτοπαρουσίαση αυτή γίνεται με τρόπο έμμεσο, διαμεσολαβημένο και όχι με ανεξάρτητη αυτοδιηγητική αφήγηση, καθώς ο αναμνηστικός λόγος διοχετεύεται μέσα στο διαλογικό σχήμα. Από την άλλη, οι εκτενείς εκμυστηρεύσεις μεταθέτουν το κέντρο της αφήγησης στον ιδεολογικό άξονα, μια και οι περισσότερες ερωταποκρίσεις περιπλέκονται γύρω από ένα ζήτημα που απασχολεί έντονα την ηρωίδα: αυτό της γυναικείας χειραφέτησης και της κριτικής των κοινωνικών θεσμών.

Το μυθιστόρημα θέτει ένα κεντρικό ζήτημα: αυτό της αναπαράστασης ενός κεντρικού προσώπου, το οποίο η αφήγηση παρακολουθεί από τη γέννηση ως την ωριμότητα. Η ύφανση αυτής της αναπαραστατικής διαδικασίας έχει μια περίπλοκη δομή: στο εσωτερικό της εισδύουν καινοτομικά στοιχεία τόσο στο επίπεδο του περιεχομένου, όπως η φαντασιακή επεξεργασία της έννοιας του εαυτού μέσα από το επινόημα της ταύτισης με το μυθικό και αρχετυπικό πρότυπο της Συβαρίτισσας όσο και στο μορφολογικό επίπεδο με τις συχνές και απρόβλεπτες αντωνυμικές αλλαγές του υποκειμένου της αφήγησης. Παράλληλα η επιλογή και η δόμηση των αναμνήσεων υπακούει περισσότερο σε μια συνειρμική ανάκληση των εμπειριών, έναντι μιας αυστηρά γραμμικής αφήγησης.

Ο επίλογος του μυθιστορήματος αποτελεί μια κορύφωση του υποκειμενικού στοιχείου με έντονη την επικέντρωση στην εσωτερικότητα της ηρωίδας· διαμορφώνεται ως ένας εσωτερικός μονόλογος με ποιητικό χαρακτήρα, όπου κυριαρχεί η ονειρική και φανταστική διάσταση.

Η αυξημένη προσοχή στο στοιχείο της υποκειμενικότητας είναι ένα φαινόμενο που σημαδεύει την ελληνική πεζογραφική παραγωγή της δεκαετίας του '80. Σύμφωνα με την παρατήρηση του Roderick Beaton, «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»¹³. Η *Συβαρίτισσα* αποτελεί μια περίπτωση, που εντάσσεται στο κλίμα αυτό της ανανέωσης της μυθιστορηματικής γραφής, μέσω

12. Βλ. σχετικά, Γεωργία Φαρίνου - Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1987, 187-195.

13. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, 361.



πειραματισμών, που συνειδητά ανοικειώνουν μια στοιχειώδη μυθιστορηματική σύμβαση: αυτή της εκφοράς της αφήγησης από ένα ενιαίο υποκείμενο.

Τα καινοτομικά στοιχεία του μυθιστορήματος, που αναφέρθηκαν, μπορεί να θεωρηθεί ότι εντάσσονται στην παράδοση που δημιούργησε το «νέο μυθιστόρημα», χωρίς ωστόσο ν' αγγίζουν τις ακρότητές του: σε σύγκριση με άλλα ριζοσπαστικά φαινόμενα του είδους, η *Συβαρίτισσα* δεν δημιουργεί κενά ή αμφισημίες ούτε ως προς την αιτιότητα και τη νομοτέλεια της πλοκής ούτε ως προς την ταυτότητα των μυθιστορηματικών προσώπων ή των μεταξύ τους σχέσεων. Η αφηγηματική της ιδιοτυπία εξάλλου δεν εξαντλείται σε φορμαλιστικές αναζητήσεις, αλλά εξυπηρετεί τη διοχέτευση ενός σαφώς στρατευμένου λόγου, ο οποίος προκύπτει από μια διαρκή ερμηνευτική και κριτική ματιά πάνω στις ατομικές και συλλογικές συμπεριφορές που σχετίζονται με τη γυναικεία ταυτότητα.

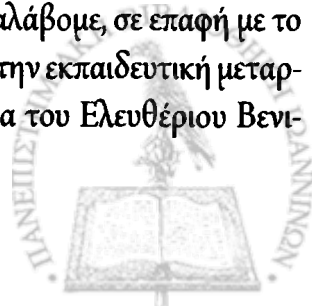


ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΚΡΙΑΡΑΣ

ΣΤ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ, Ν. ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ, Μ. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ
ΤΡΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ

Πριν αποφασίσω το είδος και το χαρακτήρα του δημοσιεύματος που θα παραχωρήσω στον τόμο τούτο για να τιμήσω λαμπρό παλαιό μαθητή μου και εδώ και πολλά χρόνια εξαιρετο φίλο και λαμπρό μελετητή των γραμμάτων μας Ερατοσθένη Καψωμένο, θέλησα να έχω τη συγκατάθεσή του, ίσως και γνώμη του για το είδος του μελετήματος. Ο Ερατοσθένης συμφώνησε μαζί μου. Εμείς, οι πολύ προχωρημένοι στα χρόνια, δεν έχουμε συχνά τη δυνατότητα να προχωρούμε σε καθαρή επιστημονική απασχόληση. Επιζούμε της όποιας επιστημονικής μας προσφοράς. Εργαζόμαστε βέβαια κατά κάποιον τρόπο – αν το μπορούμε, όμως ζούμε περισσότερο με τα βιώματά μας. Νοσταλγούμε την καλή σύντροφο, τους καλούς φίλους. Καμιά φορά ή και συχνά, θα λέγα, μας επισκέπτονται στα όνειρά μας, αλλά και πάλι τους χάνομε. Μένουμε με τα απομεινάρια της ζωής μας, που μας οδηγούν πότε εδώ, πότε εκεί. Ο αναγνώστης μου ίσως τώρα δικαιολογεί το θέμα με το οποίο συνεργάζομαι στον τόμο τούτο. Πολλά θυμούμαι από τη γνωριμία μου με στενούς και εγκάρδιους φίλους των παιδικών ή των νεανικών μας χρόνων. Μ' αυτούς μαζί ζήσαμε, μαζί αγωνιστήκαμε και σε γενικότερους αργότερα πνευματικούς αγώνες. Καταγράφω λοιπόν βιώματά μου από τρεις λαμπρούς φίλους της νεότητας και των ώριμων χρόνων μου· για την ανθρώπινη και την πνευματικότερη πλευρά τριών συναγωνιστών στο χώρο της νεοελληνικής επιστήμης και πνευματικής δημιουργίας: το Στέλιο Καψωμένο, το Νίκο Ανδριώτη και το Μανούσο Μανούσακα.

Τον πρώτο, το Στέλιο Καψωμένο (1907-1978) τον γνώρισα συμμαθητή μου στην τρίτη τάξη του δημοτικού σχολείου στα Χανιά, όταν αρχές του 1915 έφτασα παιδί στα Χανιά με τη μητέρα μου και τον αδελφό μου, όπου μονιμότερα τότε εργαζόταν ο πατέρας μου. Γνώρισα ένα λαμπρό συμμαθητή, μελετηρό, σοβαρό, αφοσιωμένο στη μελέτη. Συνδεθήκαμε στενά και συνεχίσαμε τα χρόνια της μαθητείας μας στο δημοτικό και κατόπιν στο γυμνάσιο. Τα κοινά μας ιδανικά – ό,τι μπορούσε να ονειρευτεί τότε ένα παιδί, ένας νέος, μας έδιναν την ευκαιρία και μαζί να μελετούμε ό,τι έπρεπε να μελετήσουμε και μαζί να παίζουμε, όσο αυτό γινόταν· ακόμη και μαζί να δεχόμαστε τον έπαινο για τυχόν επιτυχίες στο μαθητικό μας βίο. Μαζί αντικρίζαμε πνευματικά ζητήματα του τόπου μας και καταλήγαμε συχνά σε κοινή αντιμετώπιση των θεμάτων. Ξεκινήσαμε κι εμείς «καθαρευουσιάνοι», όπως ήταν φυσικό και αναμενόμενο. Σκύβαμε μαζί στα διαβάσματά μας, που συχνά ξεπερνούσαν τις σχολικές μας υποχρεώσεις· οδηγηθήκαμε, χωρίς καλά καλά να το καταλάβομε, σε επαφή με το δημοτικιστικό κίνημα. Βέβαια δε «ζήσαμε» ουσιαστικά τον «Εκπαιδευτικό Όμιλο», την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1917-1920, όμως ζήσαμε, θα μπορούσα να πω, την εκλογική αποτυχία του Ελευθέριου Βενι-



ζέλου και ίσως το γεγονός αυτό μας δημιούργησε τις προϋποθέσεις με τον καιρό να οδηγηθούμε στην κατανόηση της αλήθειας που εξέφραζε το δημοτικιστικό κίνημα. Θυμούνται κάποιο «επεισόδιο» στο μάθημα της τετάρτης γυμνασίου, όπου ο συμμαθητής μου ο Καψωμένος, επηρεασμένος από τα διαβάσματά του, έγραψε στον πίνακα, πριν από το μάθημα, τον τίτλο του γνωστού κειμένου του Γιάννη Βηλαρά: *Ρομέηκη γλώσα*. Δεν απέφυγε τον έλεγχο του δασκάλου μας, του Εμμανουήλ Γενεράλι, γυμνασιάρχη μας στα Χανιά που, καθώς συχνά επανέλαβα σε γραπτά μου, ήταν – φυσικό για την εποχή του – συνειδητός καθαρευουσιάνος, όμως πρότυπο δασκάλου και στο ήθος και στην ενημερότητα.

Τελειώσαμε μαζί το γυμνάσιο στα 1924 και επιθυμήσαμε να σπουδάσουμε φιλολογία, όμως δύσκολες για μας και τον τόπο μας συνθήκες δε μας το επέτρεπαν. Βρέθηκε ευτυχώς η λύση του «Ακαδημαϊκού Οικοτροφείου» στην Αθήνα ακριβώς το 1924, που τελειώσαμε το γυμνάσιο. Προταθήκαμε για το Ίδρυμα αυτό από το σύλλογο των καθηγητών μας και μπορέσαμε να ξεκινήσουμε τις φιλολογικές μας σπουδές – με κάποιες δυσκολίες που η νεότητά μας μάλλον εύκολα τις ξεπερνούσε. Είχαμε την τύχη – προχωρώντας στις σπουδές μας – να συμμετέχομε σε «φοιτητική παρέα» που συμερίζονταν τις δικές μας τάσεις. Αυτό ενίσχυε τις πεποιθήσεις και την πίστη μας στον πνευματικό αγώνα για τον οποίο παρασκευαζόμαστε. Αλησμόνητη μου μένει η από κοινού μελέτη μας για τις πτυχιακές εξετάσεις του 1928-29, ιδίως στα λατινικά και τα αρχαία ελληνικά.

Ο Καψωμένος, αποκτώντας το πτυχίο του αρχές του 1929, πριν από μένα, ευτύχησε – το ευτύχημα δεν το έχουν σήμερα οι τελειόφοιτοι φιλόλογοι – να διοριστεί αμέσως φιλόλογος στο γυμνάσιο του Σιδηροκάστρου στη Μακεδονία. Ο Καψωμένος, αφού υπηρέτησε αργότερα ως εκπαιδευτικός στα Χανιά, είχε την τύχη με κρατική υποτροφία να κάμει περαιτέρω σπουδές στο Μόναχο με λαμπρό δάσκαλο τον Franz Dölger και να ετοιμάσει διδακτορική διατριβή σχετιζόμενη με τη γλώσσα των πρωτοβυζαντινών παπύρων. Η λαμπρή αυτή εργασία του δημιουργεί τις προϋποθέσεις να διοριστεί συντάκτης του συντασσόμενου Λεξικού της νέας ελληνικής υπό την αιγίδα της Ακαδημίας Αθηνών.

Η επιτυχία του Καψωμένου στην περαιτέρω επιστημονική του έρευνα τον οδήγησε το 1944 στην έκτακτη έδρα της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης· έγινε τακτικός καθηγητής μέσα σε ελάχιστα από τότε χρόνια. Είχα τη χαρά να τον ανταμώσω συνάδελφο στην ίδια σχολή όταν, μετά μια πρώτη μου αλησμόνητη αποτυχία να εκλεγώ καθηγητής της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας (1948), έγινα καθηγητής της Μεσαιωνικής Ελληνικής Φιλολογίας στο ίδιο πανεπιστήμιο (1950).

Από την εποχή εκείνη της αποτυχίας και της επιτυχίας που ακολούθησε σώζονται στο αρχείο μου πάμπολλα γράμματα του φίλου μου που μαρτυρούν όχι μόνο τα αγνά αισθήματα φιλίας απέναντί μου, αλλά και τη σταθερή και, νομίζω, δικαιολογημένη προσπάθειά του για την επιτυχία μου ήδη από το 1948. Πολλά γράμματά του της εποχής είχα τη χαρά να τα δημοσιεύσω σε τόμο¹ συγκροτημένο με γράμματα του επιστολικού μου αρχείου. Τα γράμματα του Καψωμένου τα δημοσιεύμένα από μένα στον τόμο ήταν είκοσι επτά. Τα αναφερόμενα στις υποψηφιότητές μου αριθμούνται σε δεκαοκτώ.

1. Εμμανουήλ Κριαράς, *Αλληλογραφία. Επιστολές λογίων του εικοστού αιώνα*, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2007, 242-72.



Σημαντική απώλεια για τη φιλολογική επιστήμη στον τόπο μας ήταν ο απρόσπτος θάνατος του φίλου μου το 1978. Είχα τη θλιβερή τύχη να τον νεκρολογήσω δύο φορές: το 1978² και το 1983³ με τα δημοσιεύματά μου.

Ο Καψωμένος προσέφερε σημαντικές υπηρεσίες στο πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, αλλά και ως κατ' εντολήν της Φιλοσοφικής του Σχολής οργανωτικός πρόεδρος του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, που στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του υπήρξε παράρτημα της Φιλοσοφικής Σχολής της Θεσσαλονίκης. Ο θάνατος βρήκε τον αγαπητό μου φίλο ενώ αναμενόταν ως πιθανή η απόλυτα για μένα δικαιολογημένη εκλογή του ως τακτικού μέλους της Ακαδημίας Αθηνών.

Στον τόμο μου *Αλληλογραφία* δημοσιεύονται είκοσι επτά γράμματα του Καψωμένου, από τα οποία τέσσερα χρονολογούνται πριν από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και είκοσι τρία ύστερα απ' αυτόν (έως το 1951). Ποιος είναι ο χαρακτήρας των γραμμάτων αυτών; Τα πρώτα έχουν σχεδόν αποκλειστικώς φιλικό χαρακτήρα. Στρέφονται κυρίως γύρω από σπουδαστικές απασχολήσεις. Συμπίπτουν με την εποχή που βρίσκομαι στη Γερμανία ως υπότροφος της Ακαδημίας Αθηνών. Έκτοτε τα γράμματά του παρουσιάζουν θεωρητικότερο ενδιαφέρον, καθώς ο Καψωμένος είναι από το 1944 έκτακτος καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και φροντίζει τα δύσκολα αυτά χρόνια για την εγκατάσταση της οικογένειάς του στη Θεσσαλονίκη. Τα μεταπολεμικά γράμματα του Καψωμένου παρουσιάζουν καθαρώς επιστημονικό (θα λεγα πανεπιστημιακό) ενδιαφέρον, καθώς συνδέονται εν πολλοίς με υποψηφιότητές μου για πανεπιστημιακή έδρα στη Θεσσαλονίκη. Για το θέμα ο Καψωμένος είχε δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Θίγεται σε γράμματα και ο διορισμός του ως τακτικού τώρα καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής. Στα τελευταία γράμματα προσφωνούμαι «κουμπάρος»: είχα στεφανώσει το ζεύγος Καψωμένου το 1935.

Συνεχίζοντας επιθυμώ να καταγράψω ανάλογα βιώματά μου από τον άλλο λαμπρό φίλο μου από τα φοιτητικά χρόνια: το Νίκο Ανδριώτη (1905-1976). Το φίλο μου αυτόν, με τον οποίον ανέπτυξα στενότερο δεσμό, τον γνώρισα πρωτοετής εγώ δευτεροετή εκείνον στο «Ακαδημαϊκό Οικοτροφείο». Στεγαζόμαστε μαζί σε θαλάμους των εγκαταλειμμένων τότε Παλαιών Ανακτόρων, που χρησιμοποιήθηκαν για να στεγάσουν το πρόσφατα ιδρυμένο «Ακαδημαϊκό Οικοτροφείο». Είχε ιδρυθεί από την κυβέρνηση Αλέξανδρου Παπαναστασίου (1924) για να δημιουργήσει φιλόλογους, φυσικούς και μαθηματικούς, που ο αριθμός τους τότε στον κλάδο δεν μπορούσε να ικανοποιήσει τις ανάγκες της εκπαίδευσης.

Ο σύνδεσμος μου με τον Ανδριώτη διατηρήθηκε έως και το δικό του πρόωρο θάνατο (1976). Διαπνέονταν και εκείνος από δημοτικιστικές αντιλήψεις και αυτό τόνωνε τη φιλία και τη συναγωνιστικότητά μας για το κοινό ιδανικό. Ο φίλος μου, καθώς υπήρξε λαμπρός φοιτητής, ιδιαίτερα ενδιαφερόμενος για την ιστορία του τόπου καταγωγής του (Ιμβρος), αλλά οριστικότερα για τη γλώσσα, αρχαία και νέα, έγινε δεκτός αμέσως μετά

2. Εμμανουήλ Κριαράς, «Στέλιος Καψωμένος (1907-1978)», *Νέα Εστία* 103 (1978) 823-5· (αναδημ.): Εμμανουήλ Κριαράς, *Γλωσσοφιλολογικά. Ύστερο Βυζάντιο-Νέος Ελληνισμός*, Θεσσαλονίκη 2000, 581-6 και *Πραγματώσεις και όνειρα. Σταθμοί μιας πορείας*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2001, 37-43.

3. Εμμανουήλ Κριαράς, «Στέλιος Καψωμένος. Τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του», *Φιλολογικό μνημόσυνο Στυλιανού Καψωμένου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Σπουδαστήριο κλασικής φιλολογίας και αρχαίας ιστορίας, Θεσσαλονίκη 1983, 15-20· (αναδημ.): Κριαράς, *Γλωσσοφιλολογικά*, ό.π., 605-10 και «Με το Στέλιο Καψωμένο στο σχολείο και στην επιστήμη» (Κριαράς, *Πραγματώσεις*, ό.π., 44-50)



τις σπουδές του (1928) συνεργάτης του Λεξικού της νέας ελληνικής γλώσσας της Ακαδημίας Αθηνών. Ιδιαίτερα αγαπητός και σ' εκείνον και σ' εμένα πανεπιστημιακός διδάσκαλος υπήρξε ο διαπρεπής βυζαντινολόγος και συνάμα μελετητής των νεοελληνικών θεμάτων, και μάλιστα της νέας ελληνικής γλώσσας, Κωνσταντίνος Άμαντος. Υπήρξε και για τους δυο μας πνευματικός καθοδηγητής. Θυμούμαι πάντα την παρότρυνση του Ανδριώτη σ' εμένα να ασχοληθώ και εγώ ιδιαίτερα με την ελληνική γλώσσα. Με τον Ανδριώτη στενότερα με συνέδεσαν και γενικότερα κοινωνικά ιδανικά, που ενέπνεαν τη συγκροτημένη τότε φιλολογική μας παρέα, στην οποία μετείχε βέβαια και ο Ανδριώτης. Πρέπει να υπογραμμίσω τη χαρά του όταν διαπίστωνε ότι και η δική μου πορεία κατευθυνόταν στα αρχεία της Ακαδημίας, το Μεσαιωνικό της Αρχείο.

Το γεγονός ότι και οι δύο υπηρετήσαμε σε ιδρύματα της Ακαδημίας Αθηνών, ακόμη και το γεγονός ότι και οι δυο μας για ένα διάστημα υπήρξαμε συντάκτες του Μεγάλου Λεξικού του Δημητράκου, δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για κοινή, θα έλεγα, ζωή και συγγενείς ενασχολήσεις κατά τα χρόνια της δεκαετίας του 1930. Το 1935-6 εκείνος έφευγε με τις φιλικές μου ευχές για περαιτέρω γλωσσολογικές σπουδές στη Γερμανία. Είχα τη χαρά φιλικώς να επιμεληθώ το χρησιμότερο από εκείνον καταρτισμένο τόμο που οργανώνει τα περιεχόμενα του περιοδικού *Αθηνά*, που εκδίδονταν τότε από τους συνεργάτες του *Ιστορικού Λεξικού* της Ακαδημίας Αθηνών. Ευτύχημα της ζωής μου θεώρησα το γεγονός ότι το 1950 βρέθηκα συνάδελφος σε μια Σχολή με τον Καψωμένο και τον Ανδριώτη (και άλλους φυσικά εκλεκτούς φίλους και ομοϊδεάτες)· μια Σχολή που διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στα ελληνικά πανεπιστημιακά πράγματα, και μάλιστα στον αγωνιστικό χώρο του γλωσσικού κινήματος.

Για τον Ανδριώτη ευτύχησα να γράψω εκτενές μελέτημα αντικρίζοντας τη λαμπρή συμβολή του στη μελέτη και την αγωνιστική προώθηση του γλωσσικού ζητήματος⁴. Αναλυτικώς αναφέρομαι στα πρώτα δημοσιεύματά του και τις δημοτικιστικές του δραστηριότητες στο θέμα: γλωσσολογία και δημοτικισμός, στην προσφορά του παιδικού βιβλίου στο δημοτικισμό, στο αντίκρισμα από τον Ανδριώτη των απόψεων του Ψυχάρη και του Μανόλη Τριανταφυλλίδη, του προβλήματος της ορθογραφίας και του μονοτονικού, σε άλλες ακόμη γλωσσικές απόψεις του, καθώς για το ύφος και την τυπολογία· και για το πώς βλέπει το δημοτικισμό του Παλαμά και τη γλώσσα του Καβάφη και του Καζαντζάκη. Δεν είχα τη δυνατότητα να παρακολουθήσω την κηδεία του (1976), γιατί τότε βρισκόμουν μακριά από την Ελλάδα, στο πανεπιστήμιο του Sydney, διδάσκοντας εκεί για ένα εξάμηνο.

Σημειώνω ότι και του Ανδριώτη έχω δημοσιεύσει⁵ από το επιστολικό μου αρχείο τριάντα γράμματα· άλλα είναι παλαιότερων εποχών και άλλα συνδέονται με τις υποψηφιότητές μου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, θέμα που το παρακολούθησε με θερμό ενδιαφέρον. Από τα γράμματα του Ανδριώτη τα οχτώ χρονολογούνται πριν από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1930 και εξής) και είκοσι δύο από τον πόλεμο (1939) έως το 1974. Η αλληλογραφία μου με τον Ανδριώτη αναφέρεται κυρίως στην επιθυμία μου να είμαι υποψήφιος για υποτροφία που χορηγούσε η Ακαδημία Αθηνών για ολιγόμηνη μετεκπαί-

4. Εμμανουήλ Κριαράς, «Νίκος Ανδριώτης (1906-1976), Η προσφορά του στο γλωσσικό αγώνα», *Λόγιοι και δημοτικισμός*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1987, 173-202.

5. Κριαράς, *Αλληλογραφία*, ό.π., 56-78.



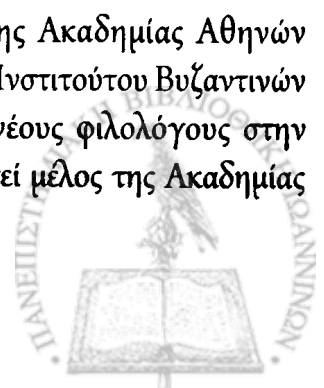
δευση στο Μόναχο στο χώρο της λεξικογραφίας. Μεταξύ των χρόνων 1930-1938 δεν παρέχεται ευκαιρία αλληλογραφίας, καθώς εκείνα τα χρόνια και οι δύο υπηρετούμε σε λεξικογραφικές υπηρεσίες της Ακαδημίας Αθηνών: εκείνος στο *Ιστορικό Λεξικό της νέας ελληνικής* και εγώ στο Μεσαιωνικό της Αρχείο. Το 1938 λαβαίνω δύο γράμματα από τον Ανδριώτη, γιατί τότε βρίσκομαι στο Παρίσι με υποτροφία από την υπηρεσία μου. Η αλληλογραφία μας ξαναρχίζει μεταπολεμικά, καθώς βρίσκομαι ξανά στο Παρίσι. Ο Ανδριώτης, εντωμεταξύ τακτικός καθηγητής της γλωσσολογίας στο πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης από το 1944, με ενημερώνει με γράμματά του ως προς την πλήρωση της έδρας της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής Θεσσαλονίκης, κενής μετά την απόλυση του καθηγητή Α. Σιγάλα. Είναι φανερά τα αισθήματά του απέναντί μου και η επιθυμία του να με δει συνάδελφό του στη Θεσσαλονίκη. Και εκείνος και ο Καψωμένος, που αυτός είναι ήδη έκτακτος καθηγητής των αρχαίων γραμμάτων, εύχονται να με δουν καθηγητή της μεσαιωνικής φιλολογίας μετά την αποτυχία μου (1948) ως υποψηφίου για την έδρα της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας.

Την εκτίμηση και την αγάπη μου στους δύο αυτούς φίλους μου και συναγωνιστές μαρτυρεί το ότι μετά το θάνατό τους αφιέρωσα στη μνήμη τους τον έκτο τόμο του Λεξικού μου.

Θα κάμω τώρα λόγο για έναν τρίτο εκλεκτό φίλο, το Μανούσο Μανούσακα (1914-2003), που και μ' αυτόν συνδέθηκα στενότερα, μολονότι δεν υπήρξε συμφοιτητής μου, όμως ο συναδελφικός δεσμός οδηγήθηκε σε εγκάρδια και αμοιβαία φιλία.

Πώς γνώρισα το Μανούσακα; Ήταν πτυχιούχος της φιλολογίας και ήδη επιστημονικά εργαζόμενος, όταν έρχεται στο γραφείο μου (ήμουν τότε διευθυντής του Μεσαιωνικού Αρχείου) για να με γνωρίσει και να θέσει υπόψη μου επιστημονική μελέτη που ετοίμαζε. Συζητήσαμε πάνω στο θέμα και σχημάτισα τη σθεναρή εντύπωση ότι πρόκειται για νέο ερευνητή που πολλά υπόσχεται στη φιλολογική έρευνα. Τον ενθάρρυνα, του πρόσθεσα μάλιστα ότι έχω την εντύπωση ότι η θέση του πρέπει να είναι κοντά μου (δηλαδή στο Μεσαιωνικό Αρχείο) και ότι σε πρώτη ευκαιρία θα έπρεπε το πράγμα να διευθετηθεί. Έμεινε ικανοποιημένος βέβαια ο Μανούσακας από τη συνάντηση. Ήταν τότε ή λίγο αργότερα αποσπασμένος σε κάποια δημόσια υπηρεσία και με τον καιρό κατορθώθηκε η απόσπασή του να πραγματοποιηθεί στο Μεσαιωνικό Αρχείο της Ακαδημίας. Έρχεται λοιπόν ο Μανούσακας στον κύκλο μας, συνεχίζει τη λαμπρή επιστημονική του ενασχόληση (γίνεται τακτικός συνεργάτης του Αρχείου) και όταν εγώ, εκλεγμένος καθηγητής, φεύγω για τη Θεσσαλονίκη, αρμόδιος να με διαδεχθεί στη θέση του διευθυντή δεν είναι άλλος από το Μανούσακα. Ο φίλος μου έχει ήδη διαμορφωθεί σε λαμπρό και αναγνωρισμένο ερευνητή στο χώρο της ιστορίας και της φιλολογίας. Όταν δημιουργούνται οι κατάλληλες προϋποθέσεις, υπέβαλε υποψηφιότητα για έδρα ιστορίας των μεσαιωνικών χρόνων. Συνυποψήφιος υπήρξε τότε και άλλος λαμπρός μελετητής, ο αείμνηστος Λευτέρης Πρεβελάκης, όμως το προβάδισμα το δικαιούνταν ο Μανούσακας και εκείνον προτίμησε η Σχολή. Ο Μανούσακας βρίσκεται σε οικείο περιβάλλον – ύστερα βέβαια από καρποφόρα μετεκπαίδευση στη Γαλλία στα αμέσως μεταπολεμικά χρόνια.

Η δραστηριότητα του Μανούσακα μετά την εκλογή του και ως μέλους της Ακαδημίας Αθηνών επεκτείνεται και στη Βενετία – όπου εργάζεται παραγωγικότερα ως διευθυντής του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, κατά καιρούς κατευθύνοντας αποτελεσματικά νέους φιλόλογους στην περαιτέρω επιστημονική τους κατάρτιση. Δεν άργησε ο καλός μου φίλος να εκλεγεί μέλος της Ακαδημίας



Αθηνών, όπου θα προσφέρει σε σημαντικές θέσεις αξιόλογες υπηρεσίες. Και του Μανούσακα σώζονται – είναι δημοσιευμένες σήμερα – πολλές επιστολές που καθρεφτίζουν τα πανεπιστημιακά μας πράγματα, καθώς συνδέονται και με δικές του επιστημονικές προσπάθειες και με άλλα θέματα σχέσεων φιλικών. Και του Μανούσακα ο θάνατος υπήρξε πλήγμα για την επιστήμη, καθώς επρόκειτο για επιστήμονα ερευνητή πρώτου μεγέθους.

Τα παλαιότερα από τα γράμματα του Μανούσακα⁶ αναφέρονται σε φροντίδες του για τη διεκπεραίωση εκκρεμών υποθέσεών μου, καθώς βρίσκομαι μακριά από την Αθήνα. Τα κατοπινά του γράμματα (περισσότερα συγκριτικώς) σχετίζονται με την υποψηφιότητά του για την έδρα της ιστορίας μέσων και νεότερων χρόνων της Φιλοσοφικής Σχολής της Θεσσαλονίκης. Τα γράμματα στο σύνολό τους είναι εξήντα ένα και τοποθετούνται στα χρόνια 1946 έως 1981.

Κλείνοντας το δημοσίευσμά μου σημειώνω ότι και οι τρεις φίλοι μου έχουν τιμηθεί από συναδέλφους με δημοσιεύματα αφιερωμένα στο σημαντικό επιστημονικό τους έργο. Έρχονται στο φως με τους τίτλους: *Φίλτρα Τιμητικός τόμος Σ. Γ. Καψωμένου* (Θεσσαλονίκη 1975) και *Φιλολογικό μνημόσυνο Στυλιανού Καψωμένου* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1983)· *Αντιχάρισμα στον καθηγητή Νικόλαο Π. Ανδριώτη. Ανατύπωση 88 εργασιών του.* (Επιμ., Α. Ι. Θαβώρης, Μ. Β. Σετάτος, Β. Δ. Φόρης. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1976)· *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα.* (Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1994).

6. Κριαράς, *Αλληλογραφία*, ό.π., 346-416.



IOANNA CONSTANDULAKI-CHANTZOU

LE SCRIPTURAL ET LE PICTURAL DANS LA NOUVELLE DE JACQUES AUDIBERTI

Semblable au peintre qui se meut avec une aisance parfaite dans les limites que lui imposent les dimensions de la surface choisie, feuille de papier, toile, murs, etc., Jacques Audiberti réussit à maîtriser et à agencer d'une manière étonnante le foisonnement prodigieux d'images et d'idées qui naissent de son imagination, le flot intarissable du verbe qui jaillit sous sa plume, dans le cadre exigu, délimité d'avance, de la narration brève qu'est la nouvelle. *La Fin du Monde*¹, publiée en 1943, mais en gestation dès 1936, illustre parfaitement cette réussite, et, même, cet exploit, car elle constitue le microcosme ou, pour parler en termes de peinture, la miniature de ce macrocosme que représentent le théâtre et le roman de l'écrivain.

Grâce au mouvement du texte, à l'action de la narration selon Jean Ricardou, dus à la parole alerte, inventive, ingénieuse, voire déferlante, de l'auteur, Audiberti parvient, en projetant ses fantasmes, à rendre et à transmettre l'atmosphère dominante de son récit, soit la déréliction de notre Pandémonium. Rappelons que le Pandémonium signifie en grec le lieu, le royaume des démons. Le terme a été repris dans *Paradise Lost*, *Le Paradis Perdu*, par le grand poète anglais du 17^{ème} siècle, John Milton, qu'Audiberti cite précisément dans la nouvelle *La Fin du Monde*, sans le nommer: «Ce poète anglais qui (l'excellente plaisanterie!) était aveugle et dont le nom m'échappe»...

«Quand il se laissait aller à peindre ou à dessiner, écrit Henry Bouillier dans le numéro d'hommage de la NRF consacré à Audiberti en 1965, on voyait naître sous ses doigts de curieux personnages dont on ne savait jamais très bien ce qu'ils étaient: des hommes, des femmes, des démons ou des anges». En effet, nous pouvons constater cela dans l'édition de 1944 de *La Fin du Monde*, illustrée de six dessins hors-texte de l'auteur. La même figure aux yeux allongés, avec ou sans barbiche, faune ou démon, réapparaît à plusieurs reprises.

Mais aussi, Claire Goll, dans ses *Mémoires*², note ceci: «Il s'assit à mon chevet, esquissant mon portrait. Il peignait toujours aux heures et moments les plus impossibles, se servant de son bloc à dessin pour conjurer les fantômes qui l'entouraient: les brûlés, les assassinés, les écrasés, et toutes les victimes qui peuplaient son épouvantable métier de reporter». En effet, l'oeil tout puissant de ce peintre conteur connaît bien, pour l'avoir étudié à fond, le Pandémonium, enfer réel et non plus imaginaire, qu'est notre

1. Jacques Audiberti, *La Fin du Monde et autres récits*, Actes Sud, Paris 1983.

2. Claire Goll, *Les poursuites du vent*, [éd. O Orban], 1976.



terre habitée par les forces du Mal. Or, dans ce lieu de désordre, de corruption et de vacarme, règnent, d'une part, Satan, le démon de la Connaissance, et, d'autre part, Eve, la Femme fatale. *La Fin du Monde* pose le problème existentiel de l'homme et décrit celui-ci «en situation» dans l'Univers. La nouvelle est contemporaine du premier roman d'Audiberti, *Monorail* (1934) et des deux qui suivirent Araxas et Septièmes parus en 1938, comme de ses premiers recueils poétiques Elizabeth-Cécile-Amélie (1936) et Race des Hommes (1937).

La Fin du Monde met en scène un narrateur-personnage: le sujet du discours est aussi le héros narratif. Nous avons un discours «extradiégétique-homodiégétique» selon G. Genette et où domine ce que R. Jakobson appelle emotive fonction soit fonction expressive. Ainsi, par la simplicité d'esprit et de cœur – dans le sens de l'Évangile - de Joséphin (paronomase de Séraphin?) dans *La Fin du Monde*, Audiberti réussit à impliquer et à capturer dans sa narration le lecteur qui s'identifie à son personnage. Jean-Yves Guérin signale qu'Audiberti écrivit *La Fin du Monde* en 1936 ou 1937. Si le récit est en effet attesté dès cette époque par une lettre à Jean Paulhan, la date apparaît dans le texte même de la nouvelle:

Quand je redescendis en ville aujourd'hui 14 mars 36, je m'aperçus que les gens ne présentaient pas leur aspect habituel...

Rappelons que c'est l'année de la guerre d'Espagne et Audiberti avait été envoyé en reportage. Mais, c'est aussi l'occupation de la Rhénanie, moment décisif de l'avant-guerre.

Voici comment se présente Joséphin, le protagoniste de *La Fin du Monde*: un petit employé, honnête époux et père de famille exemplaire: «Je me plais à me considérer comme un garçon juste, mesuré, cultivé, le brevet élémentaire, la première partie du bachot, bien portant, sauf de la sinusite au printemps, et honorable, et humain, et même un peu artiste».

Un matin, cet homme voit soudain le monde se désaxer autour de lui. L'ordre qui régnait au bureau, dans la ville, se renverse. Tout le cadre familial qu'il a connu pendant 53 ans tombe en ruines. L'ordre établi est subtilement tourné en dérision puisque la société qui emploie Joséphin se nomme «Gravité de la Vie» et constitue de plus «le chef-lieu de la conjuration»!...

A travers le regard expressionniste et caricatural d'Audiberti qui déforme à plaisir, l'on voit le pantalon des hommes se tirebouchonner, les robes des femmes évoquer des mitaines largement grillagées. L'on assiste de même à des scènes de *fin du monde* précisément où «les pans de mur s'évanouissent, les meulières volent en fumée. Dans les vitrines, les denrées laissent se fendre leur cuir gaufré, s'évader leurs tripes de serpent rose. Des rues entières s'écroulent, dans une fanfare de chocs sans rigueur. Des vitrifications malléables heurtent des ballots de pâtisseries cotonneuses».

S'agit-il d'un jeu, d'un carnaval, d'une immense farce? Ahuri, affolé, Joséphin prend conscience d'être l'habitant «d'une planète truquée» dotée d'une civilisation criminelle et séduisante, brillante et drôlatique, celle du revolver, du cinéma, du téléphone; il ne peut que déplorer les honneurs de la guerre en démythifiant le symbole du soldat dont il nous donne une image expressionniste: «Il participe à la guerre sans se rendre compte qu'elle réside entièrement dans une tympanisation métallurgique autour d'un pullulement de mannequins fardés dont quelques uns laissent échapper leurs tripes de plastelline,



exhibent la peinte faïence de leur foie, épars dans des torrents de rouge peinture par les chaumes et les chemins». Comme dans les récits de Pirandello et de Borgès, le lecteur flotte entre le rêve et la réalité, entre la folie et la raison, entraîné par le narrateur – personnage, et, tous deux prennent conscience de leur terrible solitude dans le cauchemar et hors de celui-ci.

Dans le cadre limité qu'impose le genre de la nouvelle, Audiberti exerce son oeil de peintre du Pandémonium, saisissant le monde d'emblée par une perception picturale de caricaturiste, de portraitiste, de paysagiste, d'animalier... Il a le sens de la composition, de l'ensemble et du détail, des touches successives, de la couleur et des nuances. Cela fait penser tour à tour à Daumier, Blake, Goya, Arp, Klee, De Chirico, Ernst ou Magritte. Observateur, analyste impitoyable, il a le sens aigu du ridicule, du grotesque, ce que l'on voit à son graphisme nerveux, tourmenté ou à ses couleurs sombres ou violentes. Il fait une large part aux visions hallucinées, aux ensembles fantastiques, lorsqu'il dénonce la bêtise humaine ou, comme nous l'avons vu plus haut, l'atrocité de la guerre. Avec un lyrisme dramatique et une violence expressionniste, il procède à une étrange distorsion des formes, il fait subir aux êtres et aux choses d'étranges métamorphoses, créant ainsi un univers cauchemardesque. Par la voix de Joséphin, dans *La Fin du Monde*, il avoue: «Je déforme, je caricature». Par le biais de l'absurde et de l'humour, il démonte le mécanisme de la représentation et du langage descriptif; il intervertit la fonction spécifique des objets et permute leurs attributs. Le voici décrivant Monsieur Pluvier (nom propre dérivant de l'oiseau!...), le directeur de Joséphin: «Sa cravate manque. Sous les triangles de son col cassé, pareils aux accessoires d'un travail pratique de géométrie, le bouton dévoilé brille comme une sonnette». Cette dénaturation aboutit à des rapprochements inattendus, des images déroutantes, si bien que le dépaysement du lecteur spectateur est total. Par le procédé du gros-plan, par la projection et le transfert continu de la réalité à un autre niveau, l'imagination délirante d'Audiberti crée un nouvel univers. Tous ces monstres fixés sur le papier ou sur la toile, figures déshumanisées, visages, corps mutilés, statues, traduisent le désarroi audibertien. Ainsi, Joséphin, tel un génie sur un tapis volant, «(son) imperméable flottant derrière (lui), (sa) serviette depuis longtemps perdue, dévale par les Champs Elysées, vers la ville résorbée».

Si Audiberti observe et étudie le comportement humain en excellent ethologue et même zoologue, il n'excelle pas moins dans la peinture d'ensembles, comme par exemple, des fêtes foraines, mais là aussi l'angoisse domine la fête à cause de la figure inquiétante du Nain.

Le discours audibertien est une sorte de délire doux-amer, voire poignant; tantôt farce d'écolier, tantôt désastre tragique où le déferlement vertigineux d'images, de comparaisons, de métaphores est tributaire de son regard de peintre. Remarquable coloriste, il utilise tantôt les tons de l'aquarelle tantôt des coloris intenses comme le bleu hortensia ou le rouge mexicain. De même, l'humour dans le tragique, l'humour noir ou l'ironie subtile «la politesse des désespérés» selon Henry Amer³, sont les accessoires inséparables de ce maître du Pandémonium, qui, de plus use du présent, soit du temps de la vie en train de se faire, donnant ainsi l'illusion d'un incessant devenir. Pince-sans-rire, il joue, ou mieux, jongle avec les mots:

3. Henry Amer, "Audiberti romancier de l'Incarnation", *La Nouvelle Revue Française* (Octobre et Novembre 1956).



«-Où faut-il que je vous dépose?» me dit le chauffeur, aussi bienveillant que s'il avait, au contraire, l'intention de m'introniser».

C'est avec justesse que Jean-Yves Guérin, dans sa préface à *La Fin du Monde*, remarque qu' «on en viendrait presque à regretter que l'auteur [...] ne se soit pas plus souvent tourné vers le genre de la nouvelle» dans lequel, ainsi que nous avons pu le constater, il excelle. Le protagoniste de la nouvelle audibertienne, anti-héros par excellence, est «le pivot innocent d'une générale excentricité» pour reprendre les termes mêmes de Jacques Audiberti. Dans le Pandémonium audibertien, l'émerveillement devant la vie est indissolublement lié à l'appréhension de celle-ci, étant donné que l'homme se trouve totalement désemparé devant l'absurde et le néant, «l'admirable néant», de la condition humaine. Dans sa nouvelle, comme dans son roman, son théâtre ou sa poésie, Audiberti décrit la quête initiatique, la descente aux Enfers d'un homme submergé, englouti par la vague de fond qu'est la vie, un supplicié, un possédé qui s'exprime aussi bien par le Cantique des Cantiques que par l'Apocalypse. L'homme est un histrion, conscient de l'être, qui effectue son numéro.

Ange déchu, ange révolté, incarcéré dans ce cercle infernal, dans ce Pandémonium sans issue qu'est notre univers, Audiberti tente désespérément d'en conjurer les maléfices, passant alternativement de la supplication à la rage et au blasphème. Peintre-conteur, il arrache le voile et, d'un coup de canif, détruit l'envers de l'ouvrage de Dieu.



ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Φ. ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΑΡΙΝ ΜΠΟΚΛΟΥΝΤ - ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΥ

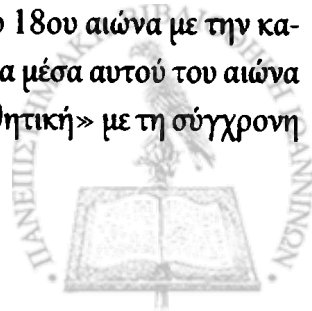
ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΗ

Σημειωτική και αισθητική

Σε αυτό το σύντομο κείμενο, πρόθεσή μας είναι να διερευνήσουμε την ικανότητα της σημειωτικής θεωρίας να εμβαθύνει στο πεδίο της ποίησης. Παίρνουμε αφορμή από την πολύχρονη ενασχόληση του Ερατοσθένη Καψωμένου με αυτό ακριβώς το αντικείμενο, όπως φαίνεται τόσο από τις πολλές εφαρμοσμένες αναλύσεις του όσο και, κυρίως, από τη διατύπωση μίας συστηματικής σημειωτικής θεωρίας της ποίησης που κορυφώνεται στον τόμο *Ποιητική*. Συχνά, νέες θεωρίες έχουν κατηγορηθεί ότι απλώς διατυπώνουν τις ίδιες θέσεις με τις προηγούμενες τους θεωρίες, απλώς χρησιμοποιώντας διαφορετική ορολογία. Αυτό το φαινόμενο αποτελεί ασφαλώς ένα ενδεχόμενο, αλλά, και πάλι ασφαλώς, όχι τον κανόνα και τέτοιου είδους κριτική προέρχεται κυρίως από τους οπαδούς των προηγούμενων και συχνά παρωχημένων θεωριών, οι οποίοι υπεραμύνονται του γνώριμου, επειδή αρνούνται ή αδυνατούν να κατανοήσουν το νέο. Βέβαια, η σημειωτική, παρόλο που θεωρείται στον τόπο μας ως νέο πεδίο, κάθε άλλο παρά τέτοιο είναι. Η ιστορία της σφράγισε το σύνολο του εικοστού αιώνα, στο πρώτο μισό του με τη μορφή του δομισμού, άμεσου προϊόντος της σωσσοουριανής δομικής γλωσσολογίας, στο επόμενο τέταρτο με τη γαλλική σχολή της σημειωτικής, στην οποία ήρθε να προστεθεί η αμερικανική περσιανή παράδοση, και στο τελευταίο τέταρτό του και μέχρι σήμερα με τον γαλλικό μεταδομισμό, βάση του αμερικανικού μετανεωτερισμού.

Ήδη από την εποχή των Ρώσων Φορμαλιστών, θεωρούνταν δεδομένο ότι η σημειωτική είναι το επιστημονικό πεδίο που μελετά τον πολιτισμό, με την έννοια της κουλτούρας. Ασφαλώς η ποίηση είναι ένα πολιτισμικό προϊόν, οπότε μία σημειωτική προσέγγιση στην ποίηση ισοδυναμεί με τη μελέτη ενός πολιτισμικού προϊόντος από μία πολιτισμική θεωρία. Ως κυρίαρχη στην ποίηση θεωρήθηκε επί μακρόν η αισθητική διάστασή της και γι' αυτόν τον λόγο θα χρησιμοποιήσουμε την αισθητική ως σημείο αναφοράς, προσπαθώντας, όμως, να την εντάξουμε σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο από μία απλή ναρκισσιστική απομόνωσή της. Και επειδή ο λόγος περί αισθητικής, και ναρκισσισμού της, είναι αυθόρμητη η αναδρομή στον Καντ, η θεωρία του οποίου είναι χρήσιμη ως υπόβαθρο για τη συζήτηση της ποίησης και με αφορμή την οποία θα επιχειρήσουμε την εφαρμογή των σημειωτικών εργαλείων.

Η αισθητική ως αυτόνομο πεδίο απέκτησε θεωρητική συγκρότηση στα τέλη του 18ου αιώνα με την καντιανή φιλοσοφία, παρά το γεγονός ότι η αυτονομία της αισθητικής είχε ήδη τεθεί στα μέσα αυτού του αιώνα από τον Baumgarten. Ο τελευταίος ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «αισθητική» με τη σύγχρονη



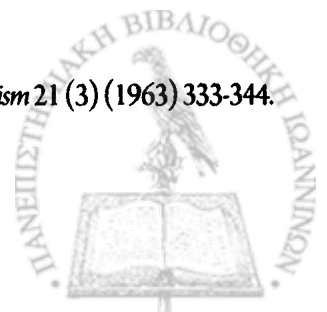
έννοια της λέξης ως θεωρίας του ωραίου και που θεώρησε την αισθητική ως αυτόνομο πεδίο έρευνας. Ο ίδιος διατύπωσε μία ιεραρχία μεταξύ λογικής γνώσης, την οποία θεωρεί ως το ανώτερο μέρος της ικανότητας γνώσης, και αντίληψης μέσω των αισθήσεων, το κατώτερο μέρος αυτής της ικανότητας. Αντίθετα, ο Καντ δεν αποδέχεται αυτήν την ιεραρχία, αλλά εξυψώνει την αισθητική στάση στο επίπεδο μίας θεμελιώδους ικανότητας του καθολικού υπερβατικού νου κι αναγνωρίζει την αισθητική κρίση ως μία θεμελιώδη μορφή κρίσης. Η σημασία της αισθητικής κρίσης για τον Καντ είναι εμφανής στην άποψή του ότι οι ιδέες, ακόμη και η δομή της πρακτικής (ηθικής) στάσης ή λόγου – την οποία αναγνωρίζει επίσης ως καθολική ικανότητα μαζί με τη γνωστική στάση ή θεωρητικό λόγο και την αισθητική στάση, – αποκτούν απτή αναπαράσταση μέσω των αντικειμένων της τέχνης, κυρίως των καλών τεχνών, τα οποία συνοδεύονται από την αισθητική εμπειρία.

Σύμφωνα με τον Καντ, οι γνωστικές κρίσεις θεμελιώνονται πάνω σε έννοιες και διατυπώνουν απόψεις για τον κόσμο, μέσω της εγγραφής οντοτήτων και των ιδιοτήτων τους στο πεδίο της εμπειρίας, ενώ οι αισθητικές κρίσεις στερούνται εννοιών και είναι μη λογικές, υποκειμενικές (με την έννοια της αντίληψης της μορφής ενός αντικειμένου από ένα υποκείμενο), καθарές και ελεύθερες, αν και, παρά ταύτα, έχουν οικουμενική εγκυρότητα. Ενώ η νόηση, που συνδέεται με τον θεωρητικό λόγο, και η φαντασία, που συνδέεται με την αισθητική στάση, είναι παράλληλες ικανότητες, ο Καντ θεωρεί ότι η αισθητική απόλαυση προϋποθέτει αρμονία εντός του υποκειμένου μεταξύ τους, περίπτωση κατά την οποία και οι δύο βρίσκονται σε μία κατάσταση ελεύθερου παιγνίου. Έτσι, η αισθητική απόλαυση συνδέεται με ένα αντικείμενο όταν φέρνει σε αρμονική συνεργασία νόηση και φαντασία, όπως συμβαίνει, π.χ., με την ποίηση, οπότε οι λεπτομέρειες του αντικειμένου σχετίζονται στενά σ' ένα σύνολο άμεσα αντιληπτό, δηλαδή παράγεται μία εντύπωση ολότητας. Αυτή η προσέγγιση μεταξύ των δύο ικανοτήτων οφείλεται στην αντιστοιχία των σχέσεων (που είναι λογικά δεδομένα) που διέπουν τις αισθήσεις με αυτές που διέπουν τη νόηση, σχέσεις οι οποίες αμφοτέρως εκφράζουν τις ίδιες λογικές απαιτήσεις: καθαρότητα, τάξη, αρμονία, ενότητα, ολότητα, σχεδιασμό και σκοπιμότητα. Σύμφωνα με τον Robert L. Zimmerman¹: «το αισθητικό αποτελεί το κλειδί του συνόλου της καντιανής φιλοσοφίας ... είναι το πραγματικό αποκορύφωμα της κριτικής φιλοσοφίας» –και, θα προσθέταμε, καταλαμβάνει τη θέση την οποία κατέχει παραδοσιακά η θρησκεία.

Η καντιανή αισθητική αγκυρώνεται στη φύση. Αντιλαμβανόμαστε τους οργανισμούς, τους οποίους παράγει η φύση, ως συγκροτημένους με τέτοιο τρόπο, ώστε τα ατομικά μέρη τους να είναι οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την ύπαρξη του οργανισμού ως σύνολο. Η φύση συνδέεται με υπερβατική σκοπιμότητα (που είναι ιδιαίτερη *a priori* έννοια), τάξη και αρμονία και εκφράσεις της είναι τα δείγματα του φυσικού ωραίου· οι νόμοι της φύσης παράγουν το ωραίο (και το υψηλό, που συνδέεται με το ά-μορφο). Με τη σειρά του, το ωραίο παράγει το αισθητικό συναίσθημα, ελεύθερο από οποιαδήποτε ιδιοτέλεια –και συνδεδεμένο με το ηθικό συναίσθημα.

Πάντοτε σύμφωνα με τον Καντ, η φύση παράγει και την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα και η τέχνη είναι έργο της ιδιοφυΐας, μέσω δε της τελευταίας η φύση προσδίδει νομοτέλεια στην τέχνη. Το αισθητικό χαρακτηρίζει το

1. Robert L. Zimmerman, "Kant: The Aesthetic Judgment", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21 (3) (1963) 333-344.



έργο τέχνης λόγω της αίσθησης ότι αυτό έχει ενότητα, αίσθηση η οποία ικανοποιεί μία πρωτογενή πνευματική ανάγκη και αυτός είναι ακριβώς ο τρόπος, με τον οποίο κατανοούμε τους φυσικούς οργανισμούς.

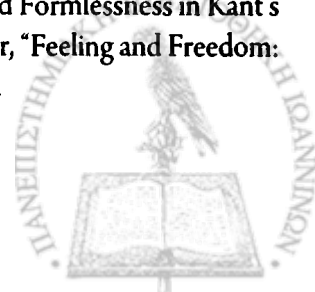
Αυτές είναι οι απόψεις του Καντ για την κυριαρχία της αισθητικής ικανότητας και την προέλευση του ωραίου από τη φύση. Θα στραφούμε, τώρα, στις αντιλήψεις του για τον χαρακτήρα του ωραίου. Διακρίνει δύο είδη ωραίου. Το πρώτο, το αληθές ωραίο, είναι το ελεύθερο ωραίο, το οποίο είναι καθαρό, επειδή δεν έχει περιεχόμενο, δηλαδή δεν συνεπάγεται την έννοια (οποιασδήποτε σκοπιμότητας) του αντικειμένου που αναπαρίσταται. Η ωραία εικονική μορφή, π.χ., δεν σημαίνει τίποτε, αλλά είναι καθαρό αντικείμενο αισθητικής ενατένισης. Από την άλλη μεριά, όταν η έννοια συγκρατεί την προσοχή μας, λειτουργεί αντίθετα με την αισθητική απόλαυση. Παρά την άποψη αυτή, υπάρχει, για τον Καντ, και ένα δεύτερο είδος ωραίου, το προσαρτημένο ωραίο, το οποίο υποδέχεται έννοιες, αλλά με το αποτέλεσμα ότι το αισθητικό αντικείμενο χάνει την καθαρότητά του. Σ' αυτήν την περίπτωση, το ωραίο δεν εξαλείφεται, υπό τον όρο ότι το περιεχόμενο δεν αποσπά από την μορφική τάξη του αισθητικού αντικειμένου, δηλαδή δεν αποκτά αυτούσια ύπαρξη, αλλά υπηρετεί αυτήν την τάξη. Έτσι, αυτού του είδους το περιεχόμενο, οι «αισθητικές ιδέες», προβάλλεται μέσω της τελευταίας. Αυτό το είδος ωραίου, στο οποίο το περιεχόμενο συμμετέχει στην αισθητική αξία, είναι το ωραίο με τη δευτερεύουσα σημασία του².

Οι αισθητικές απόψεις του Καντ, τις οποίες παρουσιάσαμε παραπάνω εν συντομία, είναι ενδιαφέρουσες, αλλά δεν παύουν να δημιουργούν προβληματισμό. Η έννοια απορρίπτεται από το αληθές ωραίο, επειδή η αναπαράσταση, π.χ. μίας εκκλησίας, ανακαλεί τη γνώση μας της εκκλησίας, με αποτέλεσμα η ζωγραφισμένη εκκλησία να κρίνεται αναφορικά με την ομοιότητά της ως προς την πραγματική εκκλησία. Με αυτόν τον τρόπο, η έννοια της εκκλησίας παρεμβάλλεται μεταξύ νου και καθαρής αντίληψης μίας οπτικής μορφής. Η καθαρή αντίληψη προέρχεται μόνον από μορφές που καθεαυτές δεν σημαίνουν τίποτε. Με αυτόν τον τρόπο, ο Καντ γίνεται χωρίς να το γνωρίζει προφήτης της μη παραστατικής τέχνης του νεωτερισμού, αλλά και παραδοξολόγος, εφόσον αυτή η θέση του τον ωθεί να δώσει ως παραδείγματα αληθούς ωραίου τα διακοσμητικά μοτίβα (αρχαιο-)ελληνικού (βλ. νεοκλασικού) τύπου, τα φυλλώματα για περιθώρια ή ταπετσαρίες και τη μουσική χωρίς τραγούδι³.

Αν προσπαθήσουμε να χρησιμοποιήσουμε, τώρα, τη σημειωτική ως μεταγλώσσα πάνω στην καντιανή αισθητική θεωρία, θα λέγαμε ότι η εμπειρία μίας καθαρής οπτικής μορφής μεταφράζεται σε εμπειρία αισθητικών *σημαινόντων* καθ' εαυτών. Όμως, μία τέτοια εμπειρία είναι αδύνατη (αφήνοντας κατά μέρος τη λακανική παρεξήγηση), επειδή «Η *langue* είναι ακόμη συγκρίσιμη με ένα φύλλο χαρτιού: η σκέψη είναι η μονή σελίδα κι ο ήχος η ζυγή» και στη «*langue* δεν θα μπορούσαμε να απομονώσουμε ούτε τον ήχο από τη σκέψη, ούτε τη σκέψη

2. Βλ. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 2000, 5: 229. Γενικά για τα παραπάνω περί Kant, βλ. Kant, *Critique*, ό.π., 5, 179, 185, 188, 192, 193, 196, 198, 203, 321, 325. Επίσης Harold Höffding, *A History of Modern Philosophy: A Sketch of the History of Philosophy from the Close of the Renaissance to our own Day*, vol. τ. II, Dover, Η.Π.Α, 1955, 7, 105-119· Zimmerman, ό.π., Theodore A. Gracyk, "Sublimity, Ugliness and Formlessness in Kant's Aesthetic Theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1) (1986) 49-53 και Paut Guyer, "Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48 (2) (1990) 140-141.

3. Βλ. Zimmerman, "Kant: The Aesthetic Judgement", ό.π., 342.



από τον ήχο»⁴. Συλλαμβάνουμε πάντοτε και μόνο σημεία, δηλαδή αδιάρρηκτα συνδεδεμένες σχέσεις σημαινόντων και σημαινομένων· οτιδήποτε αντιλαμβανόμαστε ή αισθανόμαστε είναι σημείο. Απορρίπτοντας, λοιπόν, τη ρεαλιστική μίμηση, ο Καντ πιστεύει ότι απορρίπτει και το σημαινόμενο, πράγμα που είναι αδύνατο ακόμη και μία σκέτη μαύρη γραμμή σε έναν πίνακα σημαίνει δηλωτικά το λιγότερο «μαύρη γραμμή». Αυτό που πραγματικά θέλει ο Καντ για τη ζωγραφική είναι η αντικατάσταση των «αναπαραστατικών» σημαινομένων με «καλλιτεχνικά» (κι όποιος πιστεύει το ίδιο, συμφωνεί μαζί του).

Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουμε και με μία άλλη συλλογιστική. Η καντιανή αισθητική απόλαυση δεν είναι προφανώς δηλωτική ιδιότητα ενός αντικειμένου, αλλά ανήκει στη σφαίρα της συνδήλωσης. Πράγματι, ο Καντ διευκρινίζει ότι κάτι είναι απολαυστικό, επειδή είναι ευχάριστο, και αναφέρεται, επίσης, σε μία σειρά ευχάριστων συναισθημάτων: χαριτωμένο, ελκυστικό, μαγευτικό, απολαυστικό κλπ.⁵. Βέβαια, η αισθητική απόλαυση είναι άλλου τύπου από τις γνωστικές συνδηλώσεις, εφόσον έχει συναισθηματικό χαρακτήρα, θέμα το οποίο θα εξετάσουμε στα αμέσως επόμενα. Μας είναι γνωστό από τον Louis Hjelmslev⁶ ότι η συνδηλωτική σημειωτική είναι αυτή η σημειωτική, της οποίας το επίπεδο της έκφρασης είναι μία άλλη σημειωτική και αυτός είναι και ο ορισμός που παρουσίασε ο Roland Barthes⁷ με διαγραμματική μορφή. Ο ορισμός αυτός δείχνει ότι δεν είναι δυνατό να υπάρξει συνδήλωση που να μην εδράζεται σε δήλωση. Τότε, η καντιανή καθαρή αισθητική απόλαυση δεν μπορεί να παράγεται μέσω ενός άλματος από το σημαίνον στην απόλαυση, δηλαδή με τη διαδικασία:

σημαίνον → «αντίληψη» (του σημαίνοντος, της μορφής) → αισθητική απόλαυση⁸

Αντίθετα, η διαδικασία της εμπειρίας ενός ποιητικού με την ευρεία έννοια έργου συνεπάγεται το εξής κατά πολύ ευρύτερο πλαίσιο:

σημεία (σημαίνοντα και γενικά δηλωτικά σημαινόμενα) → διαλογική ανίχνευση δηλωτικών σημαινομένων, καθώς και συνδηλωτικών, γνωστικών και συναισθηματικών, σημαινομένων → συνδηλωτικά συναισθηματικά ευφορικά σημαινόμενα, τα οποία συναποτελούν την ποιητική εμπειρία.

Καθώς θα δούμε, ο Καντ προσεγγίζει κάπως αυτήν τη διαδικασία με το «προσαρτημένο ωραίο».

Η αισθητική απόλαυση είναι ένα συναίσθημα και ως τέτοιο, σύμφωνα με την γκρεϊμασιανή θεωρία, ανήκει στην τάξη της «συγκινησιακής τροπικότητας» (*modalisation affective*), η οποία εκδηλώνει την «κατάσταση ψυχής» (*état d'âme*) ενός υποκειμένου και προκύπτει, τουλάχιστον μερικά, από τη θετική ή αρνητική αξιολόγηση μίας κατάστασης ή ενός αντικειμένου, δηλαδή από τα αξιακά συστήματα. Αυτή η οπτική αναδεικνύει τον

4. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Παρίσι 1971 [1915] 157.

5. Kant, *Critique*, ό.π., 5: 205.

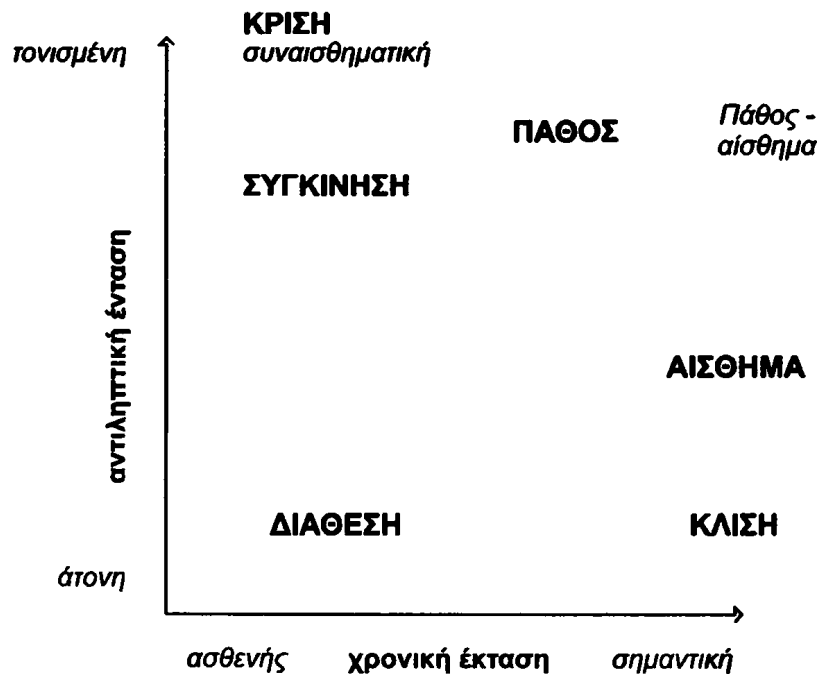
6. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee και Λονδίνο 1961 [1943] 114.

7. Roland Barthes, "Éléments de sémiologie", *Communications* 4 (1964) 130.

8. Βλ. και Kant, *Critique*, ό.π., 5: 188.



συναισθηματικό κόσμο ως γλώσσα. Σύμφωνα με τον Jacques Fontanille, η συναισθηματική κατάσταση είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη με μία «τροπική διάταξη» (*dispositif modal*), οι δύο τροπικότητες της οποίας έχουν μορφή προσανατολισμένων κλιμάκων, οι οποίες εκκινούν από το «λίγο» και αυξάνονται συνεχώς. Αυτοί οι δύο «εντασιακοί εκθέτες» (*exposant tensifs*) διαβαθμίζουν βαθμούς παρουσίας, της οποίας αποδίδουν αντίστοιχα την ένταση (της αντίληψης μίας παρουσίας) και τη χρονική έκταση ή ποσότητα. Με αυτόν τον τρόπο, οι συναισθηματικοί τύποι καθορίζονται από τη σχέση μεταξύ έντασης και έκτασης της παρουσίας, όπως φαίνεται στο διάγραμμα 1.



Διάγραμμα 1. Η θέση των κατηγοριών των συναισθημάτων στον εντασιακό χώρο.

Καθώς φαίνεται στο διάγραμμα 1, η συγκίνηση βασίζεται στην ένταση, σε αντίθεση, π.χ., με το αίσθημα, που εγκαθίσταται μέσα στη διάρκεια, ή με το πάθος, που προσεγγίζει τη μέγιστη ένταση, αλλά έχει μικρότερη διάρκεια από το αίσθημα και μεγαλύτερη από τη συγκίνηση⁹. Δεδομένου ότι η καντιανή αισθητική απόλαυση ανήκει στην κατηγορία της συγκίνησης, το διάγραμμα αυτό φωτίζει την αφαιρετική δομή πάνω στην οποία αυτή δομείται, ενώ η ιδιαιτερότητά της προσεγγίζεται περισσότερο, εάν προστεθεί ο παράγοντας της (αισθητικής) απόστασης υποκειμένου-αντικειμένου.

Σημειωτική και ποίηση

Η σημειωτική κριτική της καντιανής αισθητικής και η σημειωτική των «καταστάσεων ψυχής» θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια ως γενικό πλαίσιο, το οποίο θα εξειδικεύσουμε και με το οποίο θα αρθρώσουμε ορισμένα άλλα τμήματα της σημειωτικής θεωρίας, προκειμένου να τοποθετηθεί σημειωτικά ο χαρακτήρας της ποίησης.

Ενόψει αυτού του σκοπού, ας ξαναγυρίσουμε στην καντιανή θεωρία. Το περιεχόμενο, το οποίο για τον Καντ δεν

9. Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*, P.U.F., Παρίσι 1999, 64, 67, 76, 78.



περιορίζεται στο δηλωτικό, μειώνει την καθαρότητα του αισθητικού έργου. Ο Zimmerman αναφέρεται στη δυνατότητα ενός περιεχομένου με την ευρεία έννοια, που να περιλαμβάνει κάθε διανοητική σημασία, την οποία προκαλεί ένα έργο (αποτέλεσμα αυτής της διεύρυνσης είναι ασφαλώς η ενσωμάτωση των γνωστικών συνδηλωτικών σημαινομένων). Αυτή η άποψη είναι πιστή στον Καντ, ο οποίος αναφέρεται στη δυνατότητα αισθητικής επεξεργασίας μίας έννοιας μέσω δημιουργικής φαντασίας, με τρόπον ώστε να διευρυνθεί η οριοθέτησή της απεριόριστα, οδηγώντας σε μία σωρεία συνδεομένων αναπαραστάσεων (δηλαδή, συνδηλώσεων). Αυτό ακριβώς είναι το «ακατονόμαστο» πεδίο των «αισθητικών ιδεών», ένα πεδίο «ελεύθερου παιγνίου» της φαντασίας με τις έννοιες. Σύμφωνα πάντα με τον Καντ, η ποίηση και το ορατόριο χρησιμοποιούν, δίπλα στα λογικά δεδομένα, αισθητικές ιδέες, που ωθούν τη φαντασία να συλλάβει περισσότερα, αν και με ανοργάνωτο τρόπο, απ' ό,τι μπορεί να κατανοήσει με μία έννοια, δηλαδή με καθορισμένη γλωσσική έκφραση. Ο ποιητής κάνει αισθητές λογικές ιδέες αόρατων όντων (π.χ., της Βασιλείας του Θεού, της δημιουργίας), αλλά και αναφέρεται σε παραδείγματα της εμπειρίας (π.χ., στον θάνατο, στην αγάπη), μέσω φαντασίας που μιμείται τη λογική. Είναι στην ποίηση που οι αισθητικές ιδέες αναδεικνύονται σε όλο το εύρος τους¹⁰.

Ο Zimmerman υπενθυμίζει ότι, προκειμένου να υπάρξει το προσαρτημένο (πλέον) ωραίο, το περιεχόμενο δεν πρέπει να αντιστρατεύεται τη μορφική τάξη, διότι, εάν αυτό συμβεί, αίρεται η αισθητική απόλαυση: εάν, π.χ., οι ιδέες ήταν το μόνο αντικείμενο ενός υποτιθεμένου ποιήματος, αυτό θα ήταν κουβέντα, όχι ποίηση· η απλή διατύπωση μίας ιδέας δεν φτιάχνει ποίηση. Σ' ένα πραγματικό ποίημα, πάντοτε σύμφωνα με την ανάπτυξη του Zimmerman, οι ιδέες πρέπει να συνδέονται με τη μορφική τάξη. Ποίηση γίνεται με τη χρήση σειράς μεταφορών και συνδεδεμένων εικόνων, που έχουν ως σκοπό απλώς να υποδείξουν τη σημασία, με αποτέλεσμα αυτή να αναδύεται έμμεσα, μέσω της συναισθηματικής πρόσληψης του υποκειμένου, η οποία ελέγχεται από τις σχέσεις μεταξύ των ποιητικών εικόνων¹¹.

Τελικά, η ιδέα του καθαρού ωραίου στην καντιανή θεωρία, αφενός εξαίρει την καθαρή αυτο-αναφορικότητα ενός έργου (που είναι ασφαλώς μία νόμιμη επιλογή, αλλά μόνο μία από τις δυνατές ιστορικές επιλογές) και, αφετέρου, οδηγεί, βάσει αυτής της σχετικά αυθαίρετης και οριακής επιλογής, σε μία ανιστορική δομική ιεραρχία των πολιτισμικών προϊόντων, η οποία υποβιβάζει εξ ορισμού την ποίηση, πόσω μάλλον τη λογοτεχνία, σ' ένα κατώτερο επίπεδο δημιουργίας (παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Καντ τοποθετεί ορισμένες φορές την ποίηση στην κορυφή της ιεραρχίας των «ωραίων τεχνών»)¹².

Είναι φανερό ότι το πρόβλημα της ποίησης, για την αισθητική θεωρία του Καντ, είναι η σχέση μορφής και περιεχομένου. Το καθαρά «ωραίο» είναι θέμα μορφής, αλλά η ποίηση, ως τέχνη της γλώσσας, έχει εξ ορισμού και εννοιολογικό περιεχόμενο. Προκειμένου να διεισδύσουμε βαθύτερα σε αυτό το κεντρικό πρόβλημα μορφής και περιεχομένου στην ποίηση, πιστεύουμε ότι είναι χρήσιμη η επάνοδος στη σημειωτική θεωρία. Δεν είναι, όμως, ένα απομονωμένο πρόβλημα, στο μέτρο που η σχέση μορφής και περιεχομένου διατυπώνεται μεν από τον ποιητή, προσλαμβάνεται, όμως, όπως προσλαμβάνεται κάθε φορά, από το κοινό του. Έτσι, αυτοί οι δύο παράγοντες αποκαλύπτουν ένα ολόκληρο κύκλωμα επικοινωνίας, προς το οποίο και θα στραφούμε αμέσως.

10. Kant, *Critique*, ό.π., 5: 314-316, 321.

11. Zimmerman, "Kant: The Aesthetic Judgement", ό.π., 342-343.

12. Kant, *Critique*, ό.π., 5: 326.



Σ' ένα κλασικό κείμενό του (από το οποίο ξεκινά την ανάλυση του ποιητικού λόγου και ο Καψωμένος¹³, ο Roman Jakobson αναλύει τις λειτουργίες των γλωσσικών μηνυμάτων, ορμώμενος από τὸ θέμα της σχέσης μεταξύ ποιητικής και γλωσσολογίας και ορίζοντας ότι αντικείμενο της πρώτης είναι «να απαντήσει στο ερώτημα: Τι είναι αυτό που κάνει ένα γλωσσικό μήνυμα ένα έργο τέχνης;»¹⁴. Ο Jakobson θεωρεί ότι, προκειμένου να καθοριστεί η ποιητική λειτουργία, πρέπει να εντοπιστεί η θέση της μεταξύ των άλλων λειτουργιών της γλώσσας και ότι η μελέτη των τελευταίων προϋποθέτει την ανάλυση των παραγόντων που συγκροτούν κάθε πράξη γλωσσικής επικοινωνίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, η πράξη επικοινωνίας περιλαμβάνει τους εξής έξι παράγοντες: έναν αποστολέα (1), που στέλνει ένα μήνυμα (το κείμενο) (2), μέσω μίας φυσικής διαύλου (3) και μίας ψυχολογικής σύνδεσης, σε έναν παραλήπτη (4): το μήνυμα εντάσσεται μέσα σε ένα πλαίσιο (context, referent) (5) και η κατασκευή του προϋποθέτει έναν κώδικα (6), πλήρως ή μερικά γνωστό σε αποστολέα και παραλήπτη.

Καθένας από αυτούς τους παράγοντες παράγει, κατά τον Jakobson, μία διαφορετική γλωσσική λειτουργία του μηνύματος. Η πρώτη λειτουργία είναι η αναφορική (βλ. 5 παραπάνω), η οποία προσανατολίζεται προς το πλαίσιο, δηλαδή στοιχείο εξωτερικό του μηνύματος, και έχει ως αποτέλεσμα την επικοινωνία σημασίας (δηλωτικού περιεχομένου). Η συγκινησιακή ή εκφραστική λειτουργία (βλ. 1) εκφράζει την, ειλικρινή ή ψευδή, στάση του αποστολέα ως προς αυτό το οποίο επικοινωνεί με το μήνυμα. Η βουλητική λειτουργία (βλ. 4) έχει ως σκοπό να προκαλέσει μία αντίδραση εκμέρους του παραλήπτη. Η φατική λειτουργία (βλ. 3) συνεπάγεται διαχείριση της διαύλου επικοινωνίας, μέσω της εγκατάστασης, διατήρησης ή διακοπής της επικοινωνίας και της προσέλκυσης ή διατήρησης του ενδιαφέροντος του παραλήπτη. Η μεταγλωσσική λειτουργία (βλ. 6) αναφέρεται στον κώδικα και ενεργοποιείται προκειμένου να διασαφηνισθεί το νόημα. Τέλος, η ποιητική λειτουργία (βλ. 2) είναι η έμφαση στο μήνυμα για τον εαυτό του. Οι παράγοντες της πράξης επικοινωνίας και οι λειτουργίες του μηνύματος απεικονίζονται στο διάγραμμα 2.

Ο Jakobson παρατηρεί ότι μηνύματα με μόνο μία λειτουργία (βλ. το καθαρό ωραίο του Καντ) αποτελούν οριακές περιπτώσεις. Η ποιητική λειτουργία δεν είναι αποκλειστικότητα της λογοτεχνίας, απλώς σε ένα λογοτεχνικό μήνυμα είναι η κυρίαρχη λειτουργία. Η κυρίαρχη λειτουργία καθορίζει τη γλωσσική δομή των μηνυμάτων. Πέραν της κυρίαρχης λειτουργίας, υπάρχουν δευτερεύουσες λειτουργίες και η ιεραρχική οργάνωση των λειτουργιών οδηγεί σε διαφορετικούς τύπους μηνυμάτων¹⁵.

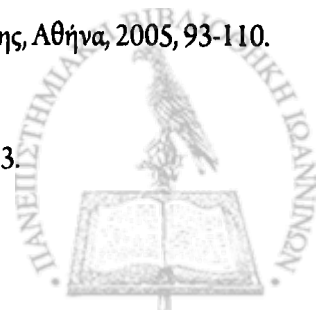
Βάσει του Jakobson, λοιπόν, συμπεραίνουμε ότι το κύριο χαρακτηριστικό της ποίησης, όπως όλης της λογοτεχνίας και των τεχνών (όπως ορίζονται κοινωνικά και ιστορικά αυτά τα πεδία¹⁶, είναι η κυριαρχία της ποιητικής λειτουργίας, η κυριαρχία, δηλαδή, της μετατροπής του μηνύματος στο ίδιο του το αναφερόμενο και από μέσο σε κύριο σκοπό της επικοινωνίας, μετατροπή που δεν εμποδίζει την σύγχρονη παρουσία είτε της αναφορικής λειτουργίας είτε των λοιπών λειτουργιών. Για τον Jakobson, οι άλλες λειτουργίες έχουν βοηθη-

13. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Ποιητική: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης ποιητικών κειμένων*, Πατάκης, Αθήνα, 2005, 93-110.

14. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Παρίσι 1963, 210 και 218, 248.

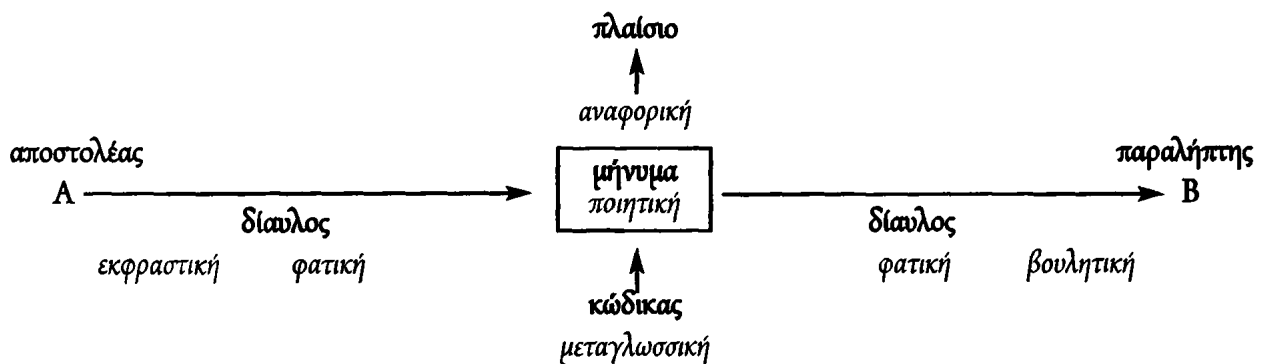
15. Jakobson, *Essais*, ό.π., 213-220, 238.

16. Roman Jakobson, "Qu' est-ce que la poésie?" *Questions de poétique*, Seuil, Παρίσι 1973, 123.



τικό ρόλο στην τέχνη της γλώσσας και στην ποίηση η ιεράρχησή τους ποικίλλει ανάλογα με τα ποιητικά είδη. Από την άλλη μεριά, η ποιητική, το μέρος της γλωσσολογίας που μελετά την ποιητική λειτουργία στη σχέση της με τις άλλες λειτουργίες, δεν περιορίζεται μόνο στην ποίηση, αλλά ενδιαφέρεται γι' αυτήν τη λειτουργία όπου και αν εμφανίζεται στη γλώσσα, ακόμη, δηλαδή, και όταν υπάρχει κυριαρχία άλλης λειτουργίας. Ο Jakobson αναφέρει, επίσης, ότι πολλά θέματα που μελετά η ποιητική δεν περιορίζονται στη φυσική γλώσσα, αλλά εντάσσονται στο σύνολο της γενικής σημειωτικής.

Πάντοτε για τον Jakobson, ουσία της ποιητικής λειτουργίας είναι η προβολή της αρχής της ισοδυναμίας από τον άξονα της επιλογής ή ομοιότητας στον άξονα της γειτνίασης ή του συνδυασμού (δηλαδή από τον παραδειγματικό στον συνταγματικό άξονα) και με αυτόν τον τρόπο η ισοδυναμία συγκροτεί την ακολουθία του (συνεχούς) λόγου. Είναι η ισοδυναμία (ο Καψωμένος μιλά για *ισομορφισμό*)¹⁷, η ομοιότητα στο επίπεδο του ήχου, η οποία, όταν προβληθεί, συνεπάγεται αναπόφευκτα μία αντίστοιχη ισοδυναμία στο σημασιολογικό επίπεδο, με την έννοια της κατανόησης της σημασίας με όρους ομοιότητας ή/και διαφοράς. Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο το ποιητικό μήνυμα στρέφεται προς τον εαυτό του –δηλαδή επεξεργάζεται τη μορφή του–, με αποτέλεσμα τόσο την υπεροχή επί της αναφορικής λειτουργίας όσο και το διαφορούμενο¹⁸.



Διάγραμμα 2. Παράγοντες της πράξης επικοινωνίας και λειτουργίες του μηνύματος κατά Jakobson

Για να διατυπώσουμε με άλλο τρόπο την προσέγγιση του Jakobson, η ποίηση δεν είναι απαλλαγμένη από έννοιες, αλλά αυτές υποτάσσονται, μάλιστα οφείλονται, σε μία μορφική τάξη. Είναι αξιοσημείωτη η σύμπτωση αυτής της οριοθέτησης του ποιητικού μηνύματος με το προσαρτημένο ωραίο του Καντ, μόνο που ο Jakobson, αφενός προσφέρει ένα πρότυπο που ακυρώνει το «καθαρό» ωραίο στη σφαίρα της τέχνης (όπως και εμείς δείξαμε προηγουμένως) και, αφετέρου, δεν εξειδικεύεται στο ωραίο, αλλά αναφέρεται γενικότερα στο «ποιητικό». Επισημαίνουμε ότι, μη απορρίπτοντας το ποιητικό μήνυμα την αναφορική λειτουργία, μπορεί να αναφέρεται, δηλωτικά ή συνδηλωτικά, σε οτιδήποτε θελήσει να αναφερθεί ο παραγωγός του, ο οποίος μπορεί να επιλέξει οποιαδήποτε από τις «ισοτοπίες» (από τους «επιμέρους σημασιολογικούς κώδικες» ή «παραδειγματικά (σημασιολογικά) μικρο-σύμπαντα»)¹⁹ του προσφέρονται πολιτισμικά, όπως, π.χ., η ερωτική, η μυθική,

17. Καψωμένος, *Ποιητική*, ό.π., 95-96.

18. Jakobson, *Essais*, ό.π., 210, 218-222, 235-241 και "Qu' est-ce que la poésie", ό.π., 123-124.

19. Algirdas Julien Greimas και Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Παρίσι 1979, "Champ sémantique", "Isotopie", "Micro-univers", "Sème".



η πολιτική ή η περιβαλλοντική.

Σε προγενέστερο άρθρο του, ένας από τους συγγραφείς του παρόντος κειμένου είχε διευρύνει το κύκλωμα επικοινωνίας του Jakobson με μία σειρά από παράγοντες, από τους οποίους θα συγκρατήσουμε δύο. Ο πρώτος, που εμπνέεται από τον Algirdas Julien Greimas και τον Joseph Courtés, είναι η «πολιτισμική ικανότητα» (*compétence*) –ή το «συμβολικό κεφάλαιο», κατά τον Pierre Bourdieu– αποστολέα και παραλήπτη, που τους αναδεικνύει, από υποκείμενα μίας στιγμιαίας επικοινωνίας, σε συγκροτημένα πολιτισμικά υποκείμενα. Ο δεύτερος παράγοντας, που προέρχεται από την έννοια του «*habitus*» του Bourdieu, είναι η «μακρο-περίσταση» κάθε επικοινωνιακής πράξης, δηλαδή η κοινωνική και ιδεολογική δόμηση και δυναμική του κάθε πεδίου παραγωγής, κυκλοφορίας και κατανάλωσης πολιτισμικών αγαθών, όπως, π.χ., η ποίηση²⁰.

Επικοινωνιακή δυναμική της ποίησης

Μετά την εξέταση του χαρακτήρα του ποιητικού μηνύματος τόσο με τη γενική όσο και την ειδική έννοιά του, θα στραφούμε, με βάση το διάγραμμα 2, στην επικοινωνιακή δυναμική της ποίησης. Στον επιστημονικό λόγο, π.χ., άξονας της επικοινωνίας είναι ο «κάθετος», που καλύπτει τις δύο κυρίαρχες λειτουργίες του, την αναφορική και τη μεταγλωσσική, επειδή κυριαρχούν σ' αυτόν το περιεχόμενο των λεγομένων και οι συνεχείς επεξηγήσεις τους. Κατά αντιδιαμετρικό τρόπο, στην ποίηση επίκεντρο είναι, καθώς είδαμε, η ποιητική λειτουργία. Προκειμένου να διερευνήσουμε το ενδεχόμενο σύνδεσής της με κάποιον άξονα του διαγράμματος, ας επανέλθουμε σε μία επισήμανση του Jakobson. Παρατηρεί ότι η επική ποίηση, εντοπισμένη στο τρίτο πρόσωπο, φέρνει έντονα στο προσκήνιο την αναφορική λειτουργία: η λυρική, προσανατολισμένη στο πρώτο πρόσωπο, προβάλλει την εκφραστική και τέλος, η ποίηση του δευτέρου προσώπου, τη βουλευτική²¹. Ας προσθέσουμε σ' αυτό το σημείο ότι η τελευταία περίπτωση δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκη τη βουλευτική λειτουργία, π.χ., όταν ο ποιητής αναφέρεται σ' ένα τρίτο πρόσωπο, με το οποίο δεν ταυτίζεται ψυχολογικά ο/η αναγνώστης/τρια.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Jakobson, η δεύτερη κατά ιεραρχική σειρά λειτουργία της ποίησης, μετά την ποιητική λειτουργία, ποικίλλει. Από την πλευρά μας, όμως, πιστεύουμε ότι αυτή η ορθή, εξάλλου, άποψη περί μεταβλητότητας, αποκρύπτει ένα σταθερό δεδομένο στην ποίηση, όπως και στην τέχνη. Με βάση το διευρυμένο επικοινωνιακό κύκλωμα της ποίησης, η διαδικασία παραγωγής της εκκινεί από τον/την εκφωνούντα/ούσα ποιητή/τρια, που, στο πλαίσιο του *habitus*, δηλαδή των κοινωνικών δομών και πρακτικών κάθε είδους, υλικών και ιδεολογικών, του πεδίου της ποίησης, στις οποίες πρέπει να ενταχθεί και η βιογραφική πορεία του/της, και μέσω της πολιτισμικής ικανότητάς του/της, παράγει το ποιητικό κείμενο, που είναι τοπική εκάστοτε συμπύκνωση της τελευταίας. Δομικό χαρακτηριστικό αυτής της πράξης είναι ότι το ποιητικό κείμενο παράγεται *επί τω τέλει* να δημιουργήσει συναισθηματική αντίδραση σε εκφωνούμενους/νες, είναι, δηλαδή, *προσανατολισμένο* προς τη βουλευτική λειτουργία, *ασχέτως* της ειδολογικής κατηγορίας στην οποία ανήκει το κείμενο.

20. Alexandros Ph. Lagopoulos, "A Global Model of Communication", *Semiotica* 131 (1/2) (2000) 45-77.

21. Jakobson, *Essais*, ό.π., 219.



Αυτή η διαπίστωση φέρνει στον νου μία τελείως διαφορετική κατηγορία μηνυμάτων, τα διαφημιστικά, γιατί και αυτά κυριαρχούνται από τη βουλευτική λειτουργία (θέμα στο οποίο συμφωνεί, παρά κάποια αντιφατικότητα, και ο Umberto Eco). Επίσης, ο Eco τονίζει αναφορικά με αυτά τα μηνύματα την ισχυρή παρουσία του αισθητικού παράγοντα²². Παρά, λοιπόν, τη ριζική απόσταση μεταξύ ποίησης και διαφήμισης, διαπιστώνουμε μία διπλή ισχυρή συγγένεια, η οποία, στο θέμα της αισθητικής λειτουργίας, επιβεβαιώνει τον Jakobson, εφόσον ο τελευταίος δεν περιορίζει την ποιητική λειτουργία στο ποιητικό έργο. Βέβαια, η ριζική απόσταση παραμένει, επειδή ποίηση και διαφήμιση έχουν ριζικά διαφορετικό σκοπό και άρα πραγματιστικό αποτέλεσμα. Ο διαφορετικός σκοπός αναδεικνύεται από τη διαφορά της ιεραρχικής δόμησης των λειτουργιών, η οποία είναι ότι στην ποίηση η βουλευτική λειτουργία εξαρτάται και ενεργοποιείται από την ποιητική λειτουργία, ενώ στη διαφήμιση η ποιητική λειτουργία υπακούει και υποτάσσεται στη βουλευτική. Όσον αφορά το πραγματιστικό αποτέλεσμα, στην ποίηση αναμένεται συγκινησιακή αντίδραση για τον εαυτό της, ενώ στη διαφήμιση (όπως και στην προπαγάνδα) επίτευξη πειθούς, η οποία να οδηγήσει στην αγορά του διαφημιζομένου προϊόντος. Επάνω σ' αυτήν τη διελκυστίνδα ακριβώς ισορροπεί η στρατευμένη τέχνη, η οποία παραμένει τέχνη μόνο στο μέτρο που η «προπαγανδιστική» όψη της υποτάσσεται στην ποιητική εμπειρία.

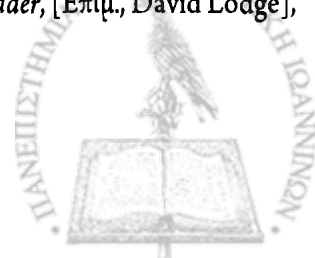
Δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε την ειδοποιό διαφορά της συγκίνησης ανάλογα με το σύστημα στο οποίο ανήκει το ποιητικό έργο. Ένα σονέτο ή ένας ζωγραφικός πίνακας προσφέρει ένα είδος «στιγμαϊαίας» συγκίνησης, χωρίς φυσικά να αποκλείεται η εσωτερική ανάπλαση στην πρώτη περίπτωση και η μακρά προσήλωση στη δεύτερη. Δεν παύει, όμως, αυτή η εμπειρία της περιστροφής γύρω από ένα πεπερασμένο θέμα να διαφέρει από τις συγκινησιακές εναλλαγές που δημιουργούνται από ένα εκτενές έργο, όπως ένα έπος, ένα μυθιστόρημα ή ένα κινηματογραφικό έργο, στο οποίο η αναφορική λειτουργία έχει έντονη παρουσία.

Η συναισθηματική αντίδραση του εκφωνουμένου στην ποίηση, όπως και στις καλές τέχνες, εκφράζεται ως συγκινησιακή κατάσταση ευφορίας, η ποιότητα της οποίας δεσμεύεται από το *habitus* και καθορίζεται από την πολιτισμική ικανότητά του. Αυτή η «κατάσταση ψυχής» τοποθετείται στη θέση της συγκίνησης του διαγράμματος I, στην ίδια που υποδέχεται και την καντιανή αισθητική απόλαυση, μόνον που είναι πολύ ευρύτερή της.

Στις συντεταγμένες του ποιητή/τριας, δηλαδή στο *habitus* με τη βιογραφία και την πολιτισμική ικανότητά του/της, οι οποίες υποβαστάζουν την ποιητική πράξη, πρέπει, λοιπόν, να προστεθεί και η πρόθεση ποιητικής επικοινωνίας, η οποία ενεργοποιεί το κύκλωμα επικοινωνίας και στρέφει την προσοχή προς την ποιητική λειτουργία. Αυτή η πρόθεση επικοινωνίας δεν ταυτίζεται με την πρόθεση επικοινωνίας ενός συγκεκριμένου περιεχομένου, η οποία, προφανώς υπάρχει, αλλά ανιχνεύεται μόνο μέσω του μηνύματος. Δεν γνωρίζουμε «τι ήθελε να πει» ο/η ποιητής/τρια, γνωρίζουμε μόνο τι στο προκείμενο *είπε*, δηλαδή τι *έγραψε*²³. Με την πρόθεση ποιητικής επικοινωνίας

22. Umberto Eco, *La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*, Mercure de France, Γαλλία 1972 [1968] 237-238, 245-257.

23. W. K. Wimsatt και Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy". W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1946). Επαναδημοσίευση στο *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, [Επιμ., David Lodge], Longman, Νέα Υόρκη 1972, 334-344.



είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη η εκφραστική λειτουργία. Μπορούμε να συμπεράνουμε από τα παραπάνω ότι, εάν επίκεντρο της ποίησης είναι η ποιητική λειτουργία, άξονας της ποιητικής επικοινωνίας είναι ο «οριζόντιος» άξονας εκφραστική-ποιητική-βουλητική λειτουργία του διαγράμματος 2.

Η συγκίνηση που προκαλεί η ποίηση προέρχεται προφανώς τόσο από τη μορφή όσο και από το περιεχόμενο (ένας λόγος γιατί πολλοί αναλυτές επιμένουν ότι είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε μορφή και περιεχόμενο στην ποίηση). Έχουμε ήδη θίξει αυτό το θέμα με την αναφορά στη στρατευμένη τέχνη. Επειδή η ποίηση φτιάχνεται από λέξεις, δεν μπορεί να μην έχει κάποιο σημασιολογικό περιεχόμενο, το οποίο δεν μπορεί να μην επηρεάσει συναισθηματικά (θετικά ή αρνητικά) τον αναγνώστη. Με τους όρους του Jakobson, η ποίηση έχει αναγκαστικά και αναφορική λειτουργία. Υπήρξαν ιστορικά ποιητικές σχολές που προσπάθησαν να εκμηδενίσουν την αναφορική λειτουργία. Ένα τέτοιο παράδειγμα δίνει η συμβολική ποίηση, συνδυάζοντας τις λέξεις της με έναν ασυνήθιστο τρόπο που επιβάλλει μία μεταφορική ανάγνωση. Ο αναγνώστης δυσκολεύεται μεν να «βγάλει νόημα» από το κείμενο, όμως, μετά από ένα αρχικό ξάφνιασμα, διαπιστώνει ότι το κείμενο έχει αναμφισβήτητο νόημα –δεν αποτελείται απλώς από μία σειρά ευχάριστων ηχητικών συνδυασμών– όπως εξ άλλου δείχνουν με τον πιο γλαφυρό τρόπο σχετικές αναλύσεις του Καψωμένου²⁴.

Μία πιο συστηματική προσπάθεια εξάλειψης της αναφορικότητας έγινε με την αυτόματη γραφή των Σουρρεαλιστών. Η εξάλειψη της αναφορικότητας, όμως, δεν συνεπάγεται για τους Σουρρεαλιστές την εξαφάνιση του νοήματος. Οι ίδιοι οι Σουρρεαλιστές θεωρούσαν ότι με την αυτόματη γραφή απελευθέρωναν τη γλώσσα από συμβατικές μορφές νοήματος και άφηναν το ασυνείδητο να παράγει νέες, πιο αυθεντικές σημασίες. Αν εμείς οι αναγνώστες δεν μπορούμε πάντα να βρούμε αυτό το μήνυμα του ασυνειδήτου σ' ένα σουρρεαλιστικό κείμενο, τουλάχιστον μπορούμε να το ερμηνεύσουμε ως μία προσπάθεια ανατροπής των συνηθισμένων νοημάτων, ως μία επανάσταση ενάντια στις συμβατικές μορφές της ποίησης. Στην προσπάθειά μας να «βγάλουμε νόημα» από το κείμενο, ενεργοποιούμε σ' αυτήν την περίπτωση τη μεταγλωσσική λειτουργία, θεωρούμε ότι το μήνυμα (το κείμενο) μιλά για τον κώδικα των λογοτεχνικών συμβάσεων. Πολλές φορές, μάλιστα, μία τέτοια μεταγλωσσική ερμηνεία δεν απέχει πολύ από γνωστές και δηλωμένες ανησυχίες των ποιητών²⁵. Πάλι, όμως, για να αντιληφθούμε το κείμενο ως ποίηση, πρέπει αυτή η προσπάθεια ανατροπής του συμβατικού να συνεπάγεται μία ιδιαίτερη επεξεργασία του μηνύματος που μας συγκινεί με κάποιον τρόπο, που τη βρίσκουμε ενδιαφέρουσα –δηλαδή, να κυριαρχεί η ποιητική λειτουργία.

Όψιμος διάδοχος αυτής της αντίληψης είναι οι απόψεις του Roland Barthes για τη λογοτεχνία, στη μεταδομιστική φάση του έργου του. Ο Barthes καταδικάζει την κλασική λογοτεχνία ως «αναγνώσιμη» (*lisible*), επειδή πιστεύει ότι η ίδια καταδικάζει τον αναγνώστη σε παθητικότητα και σοβαρότητα, αφαιρώντας του τη δυνατότητα να παίξει προσωπικά με το κείμενο και να προσπελάσει πλήρως στη μαγεία των σημαινόντων (προσανατολισμός προς τα σημαίνοντα που οφείλεται σε λακανική επιρροή). Αντιπαραθέτει τα «εγγράψιμα» (*scriptible*) κείμενα, τα οποία προκύπτουν από μία διαδικασία παραγωγικής γραφής, είναι η

24. Π.χ., Καψωμένος, *Ποιητική*, ό.π., 167-182, 208-236, 249-279.

25. Βλ. π.χ., τις αναλύσεις του Καψωμένου για τους Έλληνες υπερρεαλιστές Εγγονόπουλο και Εμπειρικό (Καψωμένος, *Ποιητική*, ό.π., 183-208, 237-249).



λογοτεχνία ως εργασία και μετατρέπουν τον αναγνώστη, από απλό καταναλωτή σε ενεργό παραγωγό του κειμένου. Τελικά, ο Barthes δηλώνει ότι, με την πρακτική της γραφής, ο συγγραφέας (ο ποιητής στην προκειμένη περίπτωση) εξαφανίζεται ως προέλευση του κειμένου και συναντά τον θάνατό του. Ο συγγραφέας δεν είναι γλωσσικά παρά ένα δείγμα της γραφής και η γλώσσα, όχι αυτός, είναι η προέλευση του κειμένου, οπότε έχουμε να κάνουμε μ' έναν απλό γραφέα του κειμένου, που είναι απλώς μία λειτουργία του τελευταίου κι όχι παραγωγός προηγούμενος του κειμένου. Ο σύγχρονος γραφέας σημαδεύει με το χέρι, όχι τη φωνή, και η πρακτική του είναι πρακτική χάραξης κι όχι έκφρασης. Η γραφή περνά στην πλευρά του αναγνώστη και προκύπτει από το παίγνιό του με το κείμενο, που προϋποθέτει γλωσσική εργασία²⁶.

Εάν προβάσουμε τέτοιες απόψεις στο διάγραμμα 2, μπορούμε να κάνουμε μία σειρά παρατηρήσεων. Αρχικά, η θέση της πρόσληψης καλείται να επιτελέσει την ποιητική πράξη, ασχέτως του βαθμού ρεαλισμού μίας τέτοιας πρότασης, οπότε είναι φυσικό ότι αναμένεται οι λειτουργίες του ποιητικού μηνύματος να αναληφθούν από αυτήν τη θέση. Ένα υποπροϊόν αυτής της μετακίνησης είναι ότι αναδύεται μία αυτο-αναφορική βουλευτική λειτουργία, εφόσον ο εκφωνούμενος καταλήγει να συγκινεί τον εαυτό του.

Η θέση του εκφωνούντος, όμως, εξ ορισμού δεν εξαλείφεται, διότι, μπορεί να μη θέλει να αποστείλει ένα επεξεργασμένο ποιητικό μήνυμα, αλλά οπωσδήποτε έχει πρόθεση ποιητικής επικοινωνίας και κυρίαρχος προσανατολισμός αυτής της πρόθεσης είναι η επιρροή του εκφωνουμένου, δηλαδή η βουλευτική λειτουργία. Σε σχέση, λοιπόν, με την «κλασική» ποιητική πράξη, το επίκεντρο μετακινείται από την ποιητική στη βουλευτική λειτουργία, η οποία συναντά από πλευράς εκφωνουμένου τον άξονα της ποιητικής–(αυτο-αναφορικής) βουλευτικής λειτουργίας. Θεωρητικά, τουλάχιστον, οι άλλες λειτουργίες πλην της βουλευτικής εξαλείφονται αναφορικά με τον εκφωνούντα, εφόσον παράγονται πλέον από τον εκφωνούμενο. Μία, όμως, λειτουργία δεν είναι δυνατό να εξαλειφθεί και αυτή είναι η μεταγλωσσική. Αυτή η λειτουργία είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη με το είδος της πρόθεσης επικοινωνίας, διότι οποιοσδήποτε ποιητής/τρια ή καλλιτέχνης δεν προτίθεται βέβαια να παραγάγει μία εγκυκλοπαίδεια, αλλά ένα λογοτέχνημα ή έργο τέχνης αντίστοιχα. Υπάρχει, λοιπόν, σε κάθε ποιητική πράξη, συναρτώμενη, όχι μόνο με πτυχές του περιεχομένου του μηνύματος (όπως προϋποθέτει η ανάλυση του Jakobson), αλλά με το ίδιο το γεγονός της ύπαρξης του μηνύματος ως συνόλου, αλλά, ενώ συνήθως έχει δευτερεύουσα θέση, προβάλλεται ιδιαίτερα στην περίπτωση την οποία συζητούμε, διότι δηλώνει: «αυτή είναι μία νέα, ριζοσπαστική αντίληψη για ένα έργο». Με αυτόν τον τρόπο η μεταγλωσσική λειτουργία, ελλείψει θεωρητικά της ποιητικής, είναι αυτή που στρέφει την προσοχή προς το έργο. Η μεταγλωσσική λειτουργία προβάλλεται λόγω της πρόθεσης επικοινωνίας και η τελευταία θεσμοποιείται από συνιστώσες του *habitus*, όπως οι κριτικοί, οι λογοτεχνικές εταιρείες, οι γκαλερί ή οι συλλέκτες.

Η απάντηση στον θάνατο του συγγραφέα είναι, κατά τη γνώμη μας, ότι ο παραγωγός ενός έργου, όχι μόνο δεν πεθαίνει με τον μύθο των σημαινόντων, αλλά ζει και βασιλεύει. Εάν αυτός ο μύθος προσπαθεί να τον εξαϊλώσει σημειωτικά τη στιγμή της ποιητικής πράξης, ο ίδιος παραμένει, κοινωνικά και πολιτισμικά, πολύ ζωντανός και, οπλισμένος με την πολιτισμική ικανότητά του, αξιοποιεί τη θέση του μέσα στο υλικό και σημειωτικό πεδίο του *habitus*, το οποίο κανένα φορμαλιστικό *fiat* δεν μπορεί να ακυρώσει. Με αυτόν τον τρόπο, κάθε

26. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Παρίσι 1970, 9-14, 17, 146-149.



φαντασιακός «θάνατος» μπορεί να οδηγήσει σε μία πολύ πραγματική αναγέννηση του κύρους του παραγωγού μέσα στο πεδίο του.

Θα έλθουμε, τώρα, στο θέμα της εμπειρίας, της συγκίνησης, την οποία δημιουργεί η ποίηση και γενικά κάθε ποιητικό με την ευρεία έννοια έργο. Ξεκινάμε θυμίζοντας την άποψη του Καντ. Δημιουργείται απόλαυση από ένα έργο τέχνης, είναι αισθητική και προκαλείται από την εναρμόνιση νόησης και αισθήσεων, η οποία προκύπτει από τις λογικές απαιτήσεις της τάξης και της αρμονίας και αποτέλεσμα της οποίας είναι η αντίληψη του έργου τέχνης ως ολότητας.

Για το πεδίο της λογοτεχνίας, τώρα, δεν υπάρχει καμμία αμφιβολία ότι η απόλαυση του Barthes είναι τελείως άλλου είδους. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Barthes, η υλικότητα των σημαινόντων απελευθερώνει στον αποδέκτη την ανεξάντλητη «*signifiante*» (όχι «*signification*», σημασία), η οποία είναι «νόημα στον εν δυνάμει αισθησιασμό του»²⁷ και ταυτίζεται με τη «*jouissance*», την ακραία, δηλαδή, απόλαυση των αισθήσεων από τη κατοχή ενός αντικειμένου (ακόμη και τον σεξουαλικό οργασμό). Αυτή η απόλαυση δεν απευθύνεται στο νου, αλλά προκύπτει από τη συνάντηση του κειμένου με το σώμα, που μετατρέπεται τότε σε ένα απολαμβάνον σώμα. Η υλικότητα των «καθαρών» σημαινόντων είναι «σωματικής» φύσης και μέσω, όχι του κυκλώματος επικοινωνίας (στο οποίο επικοινωνούνται σημεία, όχι σημαίνοντα), αλλά μίας ερωτικής σχέσης, παράγεται μία χωρίς σημασίες απόλαυση στην αιχμή της έντασής της²⁸.

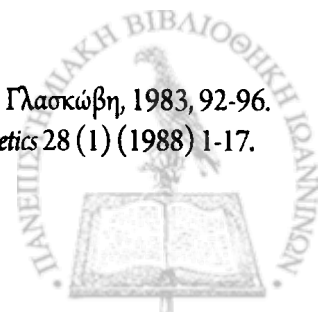
Τέτοιες σκέψεις ασφαλώς δεν πέρασαν από το μυαλό του αυστηρού Καντ (αν ήταν καν δυνατό να περάσουν, είναι σίγουρο ότι θα πάθαινε ακαριαία καρδιακό επεισόδιο), αλλά ασφαλώς αντανακλούν στο δικό μας μυαλό τη βιογραφία του Barthes. Πάντως, μπορεί ο Barthes να πρόβαλε τόσο έντονα το ερωτικό στοιχείο της απόλαυσης του κειμένου, η απομάκρυνση, όμως, από την ιδέα της αισθητικής λειτουργίας, της αισθητικής αξίας και της αισθητικής απόλαυσης έχει μία ολόκληρη προϊστορία, την οποία θα υπενθυμίσουμε σύντομα (μία πολύ καλή καταγραφή της, την οποία και ακολουθούμε, έχει γίνει από τον Bohdan Dziemidok²⁹). Είναι σαφές ότι η άποψη για την ποιότητα της εμπειρίας από ένα καλλιτεχνικό έργο εξαρτάται από την αντίληψη περί καλλιτεχνικού έργου. Η καντιανή αισθητική διαμόρφωσε την παραδοσιακή αισθητική θεωρία, η οποία, είτε με άμεσο είτε με ερμηνευτικό τρόπο, συνεχίζει να έχει παρουσία στον θεωρητικό χώρο. Γι' αυτήν την προσέγγιση, διαπιστώνεται μία ουσία της τέχνης και η τέχνη ενσωματώνει αισθητικές αξίες οικουμενικής εμβελείας: οι αισθητικές αξίες ενός έργου τέχνης συναρτώνται με τις δομικές ιδιότητες και τις αισθητικές ποιότητες του. Αυτή η ουσία είναι (γενικά) το ωραίο, λόγω του οποίου το έργο αποκτά την αισθητική ιδιότητα, η οποία, με τη σειρά της, οδηγεί στην αισθητική απόλαυση, μία απόλαυση, προσθέτουμε, διαφορετική ως εμπειρία από την, π.χ., γνωστική, ηθική, θρησκευτική ή ερωτική εμπειρία.

Για να περάσουμε στον Dziemidok, μας υπενθυμίζει ότι νεότερες θεωρίες με πολιτισμικό προσανατολισμό αρνούνται την ουσία, το ωραίο και την αισθητική απόλαυση (η οποία, καθ' υποχώρηση των καντιανών αισθητικών, αντικαταστάθηκε από την έννοια της «αισθητικής εμπειρίας»), επειδή η υποτιθέμενη ουσία

27 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Fontana, Λονδίνο 1977, 184.

28. Barthes, *Image, Music, Text*, ό.π., 181-182, 188· βλ. και Jonathan Culler, *Barthes*, Fontana, Γλασκώβη, 1983, 92-96.

29. Bohdan Dziemidok, "Controversy about the Aesthetic Nature of Art", *British Journal of Aesthetics* 28 (1) (1988) 1-17.



μεταβάλλεται ιστορικά. Αντικαντιανή κατεύθυνση είχαν και όλες οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του 20ού αιώνα, αρχίζοντας με τον Κυβισμό, τον Εξπρεσιονισμό, τον Ντανταϊσμό και τον Σουρρεαλισμό. Σύμφωνα με τον Dziemidok, η νέα πρωτοπορία της περιόδου 1955-80, από την οποία προήλθαν, ήδη κατά τη δεκαετία του '60, τα Happenings, η Περιβαλλοντική Τέχνη, η Τέχνη του Σώματος, η Μινιμαλιστική Τέχνη και η Εννοιολογική Τέχνη, συνέχισε να κλονίζει την αισθητική θεωρία. Θεωρείται πλέον ότι το καλλιτεχνικό αντικείμενο δεν έχει αισθητική αξία και λειτουργία, οπότε αίρεται και η αισθητική εμπειρία. Δεν αίρεται, όμως, και η καλλιτεχνική αξία, που δίνεται από τον καλλιτέχνη μέσα από την πράξη, την έμπνευση, την ιδέα του. Η αισθητική λειτουργία αντικαθίσταται από την αναμενόμενη ικανότητα του καλλιτεχνικού έργου να αποκολλήσει από την αδιαφορία τον αποδέκτη, να έλξει την προσοχή, να σκανδαλίσει, να απελευθερώσει τις δημιουργικές ικανότητές του, ώστε να συλλογιστεί πάνω στην τέχνη ή, ακόμη, και να τη συν-δημιουργήσει (πρβλ. το «εγγράψιμο» κείμενο του Barthes). Με αυτήν τη λογική, η αισθητική αντικαθίσταται από άλλες, πάλι καλλιτεχνικές, αξίες, όπως π.χ., την καινοτομία, την πρωτοτυπία ή την αριστοτεχνία τέλεσης.

Μετά τα παραπάνω, θα επανέλθουμε στο πεδίο της σημειωτικής για ορισμένες τελευταίες επισημάνσεις. Οι απόψεις για την τέχνη της πρωτοπορίας αποτυπώνονται πάνω στο διάγραμμα 2 με τρόπο πολύ παρόμοιο με τις απόψεις του Barthes. Και εδώ προβάλλεται η βουλευτική λειτουργία και εδώ δεν τίθεται θέμα αισθητικής λειτουργίας, χωρίς, όμως, αναγκαστική στροφή προς την ερωτική λειτουργία, και εδώ υπάρχει πρόθεση αφύπνισης του αποδέκτη, χωρίς, όμως, να αίρεται κατ' ανάγκη η ποιητική λειτουργία στη σχέση της με τον παραγωγό του καλλιτεχνικού έργου. Με άλλα λόγια, ο όψιμος Barthes εντάσσει εαυτόν στην καλλιτεχνική πρωτοπορία και μέσα σ' αυτό το πεδίο εξειδικεύει τις επιλογές του (ερωτισμός) και λαμβάνει οριακές θέσεις (θάνατος του συγγραφέα), αποδεικνύοντας ότι "plus ça change, plus ça reste le même", καθώς και ότι, από πρωτοπόρος θεωρητικός της λογοτεχνίας, κατέληξε οπαδός της πρωτοπορίας, δηλαδή, γενικεύοντας, ότι μετακίνησε τον εαυτό του από τη θέση του αναλυτή του φαινομένου «πολιτισμός» σε μία θέση μέσα στο ίδιο το φαινόμενο, θέση από την οποία μπορεί να προσφέρει ιδεολογία, αλλά όχι θεωρία.

Είναι ασφαλώς κρίσιμο να αναρωτηθούμε, στη συνέχεια, για τη σύγχρονη μοίρα του ποιητικού, τόσο με τη στενή όσο και την ευρεία έννοια, έργου. Καθώς ήδη αναφέραμε, ο Jakobson, που εστιάζεται στη φυσική γλώσσα, αποδίδει δύο βασικά δομικά χαρακτηριστικά στο ποιητικό έργο: κυριαρχία της ποιητικής λειτουργίας και δόμησή της μέσω της προβολής της αρχής της ισοδυναμίας από τον παραδειγματικό στον συνταγματικό άξονα. Προσεκτικά, δεν αναφέρεται στην αισθητική, οπότε η ποιητική λειτουργία του μπορεί να υποδεχθεί κάθε ειδικότερη λειτουργία που θα ήθελε η καλλιτεχνική ή άλλη πρωτοπορία. Σήμερα, θεωρείται ότι οι αισθητικές αξίες δεν είναι οι μόνες ουσιαστικές αξίες της τέχνης και ότι μπορεί να μην υπερτερούν καν σε ένα έργο τέχνης· διαφωνίες υπάρχουν στο θέμα εάν είναι απαραίτητη η ύπαρξη έστω και ενός ελάχιστου αισθητικής αξίας σ' ένα έργο για να θεωρηθεί έργο τέχνης ή μπορεί να είναι τέτοιο χωρίς καμία αισθητική αξία³⁰.

Το θέμα της αισθητικής έλκει το θέμα του ωραίου. Όταν η καντιανή αισθητική αναζητά το ωραίο, το συνδέει με ενότητα και αρμονία. Ριζικά αντίθετη, η μετανεωτερική τέχνη απορρίπτει την ενότητα και την οργανικότητα του έργου τέχνης και πρεσβεύει τη «διαφορικότητα», την ετερογένεια, την ασυνέχεια, τη διακειμε-

30. Πρβλ. Dziemidok, "Controversy about the Aesthetic Nature of Art", ό.π., 9-10, 15.



νικότητα, τον εκλεκτικισμό, το *pastiche* και τη διαδικασία του κολάζ, καταλήγοντας σε έλλειψη βάθους και επιφανειακότητα³¹. Η μετανεωτερική αρχιτεκτονική και τέχνη καταλύει την παραδοσιακή αρμονία και διαρρηγνύει το ωραίο, παράγοντας ένα διασπασμένο έργο με «δυσαρμονική αρμονία» και «παράφωνο ωραίο»³².

Ούτε η θέση, λοιπόν, του Jakobson περί ποιητικής λειτουργίας αίρεται ούτε, όμως, και οι θέσεις του περί της κυριαρχίας της και της έμφασης στο ίδιο το έργο κλονίζονται, εφόσον η κάθε πρωτοπορία σκοπό έχει την παραγωγή ποιητικού, και όχι άλλου είδους, έργου. Μόνο, κατά τη γνώμη μας, αμφισβητήσιμο σημείο της προσέγγισης του είναι η προβολή της αρχής της ισοδυναμίας, η οποία συνδέεται με την παραδοσιακή μορφή ποίησης και ως εκ τούτου έχει τοπικό και όχι γενικό χαρακτήρα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάθε συγκεκριμένο ποιητικό έργο ανήκει στο επίπεδο της σωσσουριανής «*parole*» (ομιλία). Η ίδια γλωσσολογία μας έμαθε ότι δεν υπάρχει *parole* χωρίς *langue* (γλώσσα ως σύστημα) και ότι η τελευταία είναι κοινωνική. Θα μπορούσαμε εύκολα να συμβιβάσουμε τις ιστορικά αναγνωρίσιμες σχολές της ποίησης, της λογοτεχνίας και της τέχνης με τις έννοιες της *langue* και της κοινωνικότητάς της, σε μία εποχή, όμως, συνεχών πειραματισμών και εξατομίκευσης η έννοια της κοινωνικότητας κλυδωνίζεται και δίνεται η εντύπωση της δυνατότητας της ύπαρξης ενός έργου-*parole*, χωρίς την αντίστοιχη ύπαρξη του θεμελίου του, της *langue*. Αλλά αυτή η παραδοξολογία θα ανταγωνιζόταν την άλλη, της ύπαρξης σημαινόντων χωρίς σημαινόμενα.

Ακριβώς σ' αυτήν την αδιάρρηκτη σχέση βασίζεται η αφηγηματική θεωρία του Greimas. Σύμφωνα με τον ίδιο και τον Courtés, κάθε συνεχής λόγος (*discours*) –και γι' αυτούς τους θεωρητικούς κάθε συνεχής λόγος είναι μία αφήγηση– παράγεται βάσει μίας «γενετικής διαδρομής» (*parcours génératif*), με σημείο εκκίνησης τις «σημειο-αφηγηματικές δομές» (*structures sémio-narratives*), που διατάσσονται σε δύο επίπεδα διαφορετικού βάθους. Τα δύο αυτά επίπεδα συναποτελούν τη *langue* του λόγου³². Καθώς συμπεραίνουμε εύκολα, αυτή η διαδικασία παραγωγής ενός κειμένου-*parole* δεν προϋποθέτει κανένα *a priori* συλλογικό χαρακτήρα της *langue*, επιτρέποντάς της ασφαλώς να χαρακτηρίζει συλλογικότητες, όπως μία εποχή, ένα ορισμένο ύφος ή μία ομάδα ποιητών ή καλλιτεχνών, αλλά και τα έργα ενός και μόνον ποιητή ή ένα και μόνον έργο του. Δεν είναι τυχαίο ότι σ' ένα ανάλογο συμπέρασμα καταλήγει και ο Eco σχετικά με την αφηρημένη και τη μη παραστατική ζωγραφική, τη στιγμή που δέχεται τη δυνατότητα ύπαρξης ενός πρωτότυπου κώδικα-*langue* έστω και σε μία μόνο σειρά έργων του ίδιου καλλιτέχνη ή ακόμη και σε ένα μόνον έργο του³³.

Η ποίηση κανονικοποιήθηκε ιστορικά στη βάση ποικίλων πολιτισμικών προτύπων. Ανέδειξε μία στρατιά λίγο-πολύ ανώνυμων αοιδών και μία πλειάδα επώνυμων ποιητών. Έθελξε έναν απέραντο αριθμό γενεών, όπως μπορούμε να την παρακολουθήσουμε μέχρι σήμερα από την ομηρική και άλλες αρχαιότητες, καθώς και μέσα στις παραδοσιακές κοινωνίες. Δημιούργησε στους αποδέκτες, ανάλογα με την εποχή, ποικίλα συναισθήματα ή συνδυασμούς τους. Και στην πιο πρόσφατη φάση της ζωής της έφθασε στο σημείο να άρει τον εαυτό της ή μάλλον να φανεί ότι ήρε τον εαυτό της, γιατί ποίηση ήταν και ποίηση παρέμεινε.

31. Fredric Jameson, "Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (1984) 60, 62, 65-66, 75-76.

32. Charles Jencks, "The Post-Modern Agenda", *The Post-Modern Reader*, [Επιμ., Charles Jencks], Academy, Λονδίνο και St. Martin's Press, Νέα Υόρκη 1992, 28, 29.

33. Greimas και Courtés, *Sémiotique*, ό.π., "Génératif (parcours)".



ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ

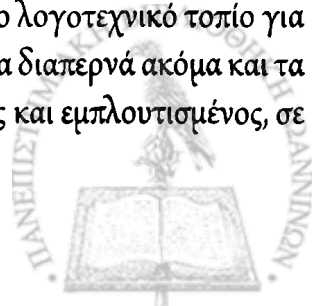
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΕΛΛΟΥ ΑΓΡΑ

Μόνον αν μεταχειρισθούμε τον τρόπον εκείνον της σκέψεως [...] που βάζει για πρώτη ρωμαντικήν ηρωίδα την Αντιγόνη του κλασικού δραματουργού [...] τότε θα βρούμε ότι ρεαλιστικά ποιήματα είναι τα ποιήματα των παρνασσικών [...].

Τέλλος Άγρας, «Ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα
‘Η Κερένια κούκλα’ του Κωνστ. Χρηστομάνου».

Οι μεγάλες κριτικές αναθεωρήσεις είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά του μεσοπολέμου. Αυτές δεν είναι άσχετες με τα έργα που διαλέγει να μελετήσει η κριτική. Και, πρώτα, είναι τα σύγχρονα έργα· έργα πολύ διαφορετικά από εκείνα που γράφονταν στο παρελθόν. Αλλά και από τις προηγούμενες περιόδους της λογοτεχνίας ενδιαφέρεται να κρίνει έργα που υπερέβαιναν τον κανόνα της εποχής τους. Η κριτική, που διαμορφώνεται μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αναστοχάζεται τα παλιότερα ζητήματα και όταν καταφέρνει να ξεπερνά τη λογική του άσπρου μαύρου τότε μπορεί να δοκιμάζει με επιτυχία τα οικεία κριτήρια σε έργα ανοίκεια, και σε εκείνα δηλαδή που συνθέτουν την παράδοση μέσα από ρήγματα.

Μια παρόμοια, με αυτή την τελευταία, είναι η περίπτωση του Τέλλου Άγρα και ο αναστοχασμός του ρεαλισμού, καθώς κρίνει το έργο του Καβάφη, του Καρυωτάκη, του Χρηστομάνου του Χατζόπουλου και του Παπαδιαμάντη. Στην παρούσα μελέτη εκθέτουμε τις απόψεις του Άγρα που δείχνουν ότι η εξέταση αυτών των θεμάτων (Καβάφη, Καρυωτάκης, Χρηστομάνος, Χατζόπουλος, Παπαδιαμάντης) μέσα από το πρίσμα του ρεαλισμού τον οδηγεί σε μια μεικτή αισθητική θεωρία. Κατά την πορεία του κριτικού του στοχασμού διαπιστώνουμε συγκλίσεις και αναλογίες με απόψεις που διατυπώνονται την ίδια εποχή (ή και αργότερα) και συνθέτουν τις θεωρήσεις του 20ού αιώνα για την αφήγηση. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να εξηγηθεί από το ότι έχουν κοινή αφετηρία, που είναι η μετασυμβολιστική περίοδος, τα τέλη του 19ου και οι αρχές του 20ού αιώνα. Ο Άγρας στοχάζεται μέσα στα πλαίσια της νεοτερικότητας και εκφράζει τις αναθεωρήσεις και τις μετατοπίσεις που συντελούνται εκείνη την περίοδο. Μια απρόσμενη, ωστόσο, ιδιοτυπία στην κριτική του θεωρία αποτελεί η πραγμάτευση του ρεαλισμού μέσα σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο λογοτεχνικό τοπίο για να ερμηνεύσει την υποκειμενικότητα στη λογοτεχνία. Ο Άγρας βλέπει το ρεαλισμό να διαπερνά ακόμα και τα πιο αντίθετα αισθητικά ρεύματα, να αφομοιώνεται και να εξέρχεται μεταμορφωμένος και εμπλουτισμένος, σε



μορφή κράματος, με δυσδιάκριτη την αισθητική του αφετηρία. Στην παρούσα μελέτη επιχειρούμε μια ανασυγκρότηση της στοχαστικής του πορείας, μέσα από τα σχετικά κείμενα, που θα αναδείξει τη νεοτερικότητα της σκέψης του Τέλλου Άγρα.

Ο Τέλλος Άγρας, κορυφαία κριτική προσωπικότητα, εκφραστής μιας παράδοσης του «πνεύματος της παρακμής», σύμφωνα με τον υποδειγματικό μελετητή του, τον Κώστα Στεργιόπουλο¹, φτάνει στην κριτική του ωριμότητα στη δεκαετία του 1930². Οι μελέτες του, της ποίησης και της πεζογραφίας, είναι πάντα κείμενα σύνθετα, με ένα μέρος τους να αναφέρεται σε γενικότερα ζητήματα αισθητικής θεωρίας και ένα δεύτερο, να επικεντρώνεται στο συγκεκριμένο κείμενο και να το αναλύει διεξοδικά. Από την άποψη της κειμενικής τους οργάνωσης οι μελέτες του ενσωματώνουν πρότυπα της συλλογιστικής δομής της αρχαίας ρητορικής και ποιητικής³, που συστηματοποιούν την επεξεργασία και την εκ του σύνεγγυς ανάλυση του λογοτεχνικού έργου⁴.

Στα πλαίσια αυτά, δηλαδή της κριτικής συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου, εμφανίζεται και το ενδιαφέρον του για τον ρεαλισμό, που επανέρχεται επίμονα και καταλήγει να είναι το αντικείμενο μιας θεωρητικής αναθεώρησης, με φανερά τα πρωτοποριακά της χαρακτηριστικά. Σε αυτές τις επανειλημμένες προσεγγίσεις, ο Άγρας αναδεικνύει νέες πτυχές, διευκρινίζει τις εκδοχές του και τους αναπροσδιορισμούς και, γενικά, μας δίνει για αυτόν την εικόνα μιας τεχνικής γόνιμης για τη λογοτεχνία, καθώς την ανιχνεύει εντοπίζοντας τις διαρκείς ανανεώσεις της. Ταυτόχρονα, η κριτική του γίνεται μια ιχνηλασία στοιχείων αισθητικής αξίας, θα λέγαμε λογοτεχνικότητας, και μια ψηλάφηση στο εσωτερικό των σχέσεων που πλέκουν οι κρυμμένοι σύνδεσμοι. Ο Άγρας συζητά με τα κείμενα και διερευνά τις πιθανές απαντήσεις που μόνο τα κείμενα μπορούν να δώσουν· τα ακούει και τα οσμίζεται, αναλύει λεπτομερώς γραμματικά, αισθητικά, ρυθμικά και άλλα αισθητικά φαινόμενα, συλλαμβάνει πτυχές του ύφους και διατυπώνει τις απόψεις του. Είναι μία προσέγγιση που αναβαθμίζει την ελληνική κριτική και δείχνει πόσο ο Άγρας προωθεί, πολύ πέρα από τα δεδομένα της εποχής, την κριτική μας θεωρία.

Ο Άγρας εκπροσωπεί με τον πιο υπεύθυνο τρόπο μια απαιτητική κριτική, και που δείγματά της σημειώνονται ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα⁵. Για την εποχή του, ο τρόπος που εργάζεται ο Άγρας -ο προ-

1. Κώστας Στεργιόπουλος, *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, Βάκων, Αθήνα 2019. Μια εικόνα του αισθητικού κλίματος των ποιητών του νεορομαντισμού και νεοσυμβολισμού μας δίνει στις σελίδες 20-22.

2. Το γεγονός έχει παρατηρηθεί και από άλλους, βλ. Αλέξης Ζήρας, «Ο Τέλλος Άγρας, κριτικός», *Κ1* (Μάρτιος 2003) 32-47 (= 41-42).

3. Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος προβαίνει σε μια παρουσίαση των απόψεων της αρχαίας ρητορικής και ποιητικής και των ουσιαστικών τους σχέσεων με τις θεωρίες του 20ού αιώνα, στο βιβλίο του *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων* [Νέα έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη], Πατάκης, Αθήνα 2005, 45 κ. εξ.

4. Την εικόνα αυτή, που μας την δίνει το δημοσιευμένο κριτικό έργο του Άγρα, έρχεται να την ενισχύσει η δημοσιοποίηση ενός μέρους του αρχείου του από τα παραλειπόμενα της μελέτης του για τον Καβάφη, βλ. Γιάννης Δάλλας, «Ο Καβάφης του Τέλλου Άγρα (από τα ανέκδοτα προσχέδια των μελετών του)», *Πόρφυρας* 110 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2004) 605-618 (= 610).

5. Ανάλογες παρατηρήσεις έχουμε κάνει με αφορμή την εξέταση του κριτικού έργου του Κ. Παλαμά, του Γιάννη Ψυχάρη, του Νικόλα Κάλας, βλ.: «Από το δράμα στο θέατρο. Η “αλλαγή” του Παλαμά κατά την τελευταία περίοδο της θεατρικής του



σεκτικός και ανιχνευτικός- είναι σημαντικός και για έναν ακόμα λόγο, γιατί, την ίδια εποχή, στις αρχές της δεκαετίας του '30, η λογοτεχνική κριτική ασκείται με περισσή ιδεολογική ένταση και συχνά γίνεται πεδίο σφοδρότατων συγκρούσεων⁶. Γίνεται φανερό πόσο διαφορετικά βλέπει τα πράγματα ο Άγρας, σε εποχή εντάσεων που επηρεάζει τη συμπεριφορά της κριτικής (και των κριτικών), και είναι σημαντικό με πόσο νηφάλιο τρόπο εκφράζει τις σκέψεις του⁷.

Η στροφή στα κείμενα είναι χαρακτηριστική τάση της γαλλικής κριτικής του συμβολισμού που πολύ γόνιμα αξιοποιεί ο Άγρας. Φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά τις απόψεις του Rémy de Gourmont για την προτεραιότητα του έργου απέναντι της θεωρίας, η οποία οφείλει να διαμορφώνεται εκ των υστέρων⁸. Να σημειωθεί ότι ο ίδιος κριτικός, ειδικά η κριτική του για το έργο του J. Laforgue, όπου εκεί υπάρχει και η άποψη για τη διπλή πηγή της συγκίνησης (διανοητική και συναισθηματική), είναι μία από τις πηγές και του T.S. Eliot⁹. Από το ίδιο θεωρητικό έδαφος ξεκινά και ο Άγρας για την εκδοχή του αναθεωρημένου ρεαλισμού. Ωστόσο, θα χρησιμοποιήσει και άλλες πηγές, ευρύτερες και από διαφορετικές τάσεις: έτσι, δεν θα γυρίσει την πλάτη και στο θετικισμό, όπως η περίπτωση της επικοινωνίας του με τον F. Brunetière, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Μία σημαντική στιγμή είναι η εφαρμογή αυτής της αρχής για τη διπλή πηγή της συγκίνησης, στη μελέτη της ποίησης του Κ.Π. Καβάφη. Εκεί συλλαμβάνει το ζεύγος ρεαλιστικό/δραματικό που γίνεται το ερμηνευτικό του κλειδί¹⁰. Ο Άγρας χρειάστηκε μια σειρά μελετών και επαναπροσεγγίσεων για να βεβαιωθεί ότι ο ρεαλισμός είναι η λύση στα αισθητικά ζητήματα που είχε θέσει στους κριτικούς της η ποίηση του Καβάφη και αυτό γίνεται μόνο στα τελευταία του άρθρα, της δεκαετίας του 1930, όπου τον ερμηνεύει από τη σκο-

κριτικής», *Θέματα Λογοτεχνίας* 24 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2003) 153-166. «Όψεις του μαγικού ρεαλισμού στη σύγχρονη λογοτεχνία», *Κ* 10 (Μάρτιος 2006) 97-115. «1930, δεκαετία του θεωρητικού συγκρητισμού: Κ. Παλαμάς, Τ. Άγρας, Ν. Κάλας», *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006, Β', [Επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης], Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, 378-398.

6. Αναλυτικά για το θέμα βλ.: Γεωργία Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στο μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1993, 159-178 και Χριστίνα Ντουινιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, 175-218.

7. Το σημειώνει και η Χρ. Ντουινιά για την κριτική του Άγρα στο έργο του Καρυωτάκη, βλ. Χριστίνα Ντουινιά, *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, 235-236.

8. Βλ. Roger Fayolle, *La Critique*, Colin, Paris 1978, 137. Κατά τον Τιμπωντέ ο Rémy de Gourmont είναι ο αντιπροσωπευτικός κριτικός της «δοκιμαστικής κριτικής», Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Gallimard, Paris 1936, 464.

9. Ο Laforgue είναι η αφετηρία του Eliot για τον ορισμό της συγκίνησης, που τον οδηγεί σε μια, επίσης, μεικτή αισθητική θεωρία, και που πληρέστερα την αναλύει στην «αντικειμενική συστοιχία», βλ. René Wellek, *A History of modern criticism*, v. 5, Yale University Press, 1986, 187-188, 192.

10. Αναλυτικά έχουμε παρουσιάσει αυτό το θέμα στη μελέτη «1930, δεκαετία του θεωρητικού συγκρητισμού», ό.π., 378-398. Για το σημαντικό ρόλο που έπαιξε το έργο του Καβάφη στην ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και την ξεχωριστή θέση του Άγρα, βλ. Νάσος Βαγενάς, «Η ειρωνική γλώσσα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, [Επιμ. Μιχάλης Πιερής], Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 347-358 (=347-348).



πιά του ρεαλισμού. Μπορεί να ξεκινούσε από τον Γ. Βρισμιτζάκη¹¹, που είχε μιλήσει για τον δραματικό και τον «τολμηρό ρεαλιστή» Καβάφη¹², και να εφάρμοζε τις νεοσυμβολιστικές, ψυχολογικές και εκφραστικές θεωρίες του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του επόμενου αιώνα, όμως εδώ προβαίνει σε μια ανασύνθεσή τους, που οδηγεί τα συμπεράσματά του πέρα από τα όρια αυτών των θεωριών. Αποφασιστικό στοιχείο υπήρξε μια ακόμη κρίσιμη επιλογή. Ήταν η επικοινωνία με την αριστοτελική θεωρία¹³, που του έδινε την θεωρητική βάση για να δει ότι το διανοητικό στοιχείο στον Καβάφη δεν είναι διαφορετικό από τον λογοκρατικό χαρακτήρα της αρχαίας τέχνης, που αισθητικά εκφράζεται μέσω της μίμησης. Όπως λοιπόν ο αρχαίος ρασιοναλισμός έχει ως αισθητική επιδίωξη την μίμηση (του πραγματικού) έτσι και ο ρασιοναλισμός του Καβάφη έχει τον ρεαλισμό. Με αυτή την θεωρητική σύζευξη ο Άγρας εξηγεί τον ανοίκειο και τον δραματικό και όχι μουσικό χαρακτήρα της ποίησης του Καβάφη, προβαίνοντας, στη συνέχεια, στην περιγραφή μιας ποιητικής που «εκφράζει πióτερο περιεχόμενο και λιγώτερο μορφή»¹⁴.

Αυτή η επινόηση θα έχει πλούσια αποτελέσματα, που έχουν να κάνουν με την υπέρβαση των ειδών, την θραύση των συμβατικών μορφών και την συνανάγνωση κειμένων διαφορετικών εποχών και γενών. Ο Καβάφης εξετάζεται μέσα από το πρίσμα μιας ιστορίας των παραλλαγών ενός θεματικού μοτίβου, όπως τα πρόσωπα/ μοιραία θύματα στην ποίησή του και στο αρχαίο δράμα (Φαίδρα, Μήδεια, Ηλέκτρα), ή μελετάται ως το παράλληλο κειμένων που θεωρούνται ποιητικά, πέρα από την συμβατικότητα της ένστιχης τυπολογίας, ενώ από την λογοτεχνική τους φύση (ως πεζά) είναι και ρεαλιστικά, όπως είναι η Φόνισσα και η Κερένια κούκλα¹⁵. Πρόκειται για έργα που φέρνουν το διαφορετικό στην πεζογραφία: συνεχίζουν την παράδοση προκαλώντας ρήγματα στο ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα. Γι' αυτό τα ξεχωρίζει ο Άγρας, γιατί του προσφέρουν στοιχεία για έναν διαφορετικό ρεαλισμό.

Ο ρεαλισμός θα είναι ένα από τα κύρια θέματα και στην κριτική του για τον Καρυωτάκη¹⁶, η ποίηση του οποίου του εμπνέει πρωτότυπους επιθετικούς προσδιορισμούς:

11. Βλ. Γ.Π. Σαββίδη, «Πρόλογος», Γιώργου Βρισμιτζάκη, *Το έργο του Κ.Π. Καβάφη*, [Πρόλογος και φιλολογ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδη], Ίκαρος, Αθήνα 1975, κβ'.

12. Βρισμιτζάκης, *Το έργο του Κ.Π. Καβάφη*, ό.π., 16 κ. εξ., 19, 31.

13. Είναι πηγή και για τον Σεφέρη, βλ. ενδεικτικά «Μονόλογος πάνω στην ποίηση», Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Α' Ίκαρος, 1974, 105-159, ιδιαίτερα 155 (και Γ. Σεφέρης - Κ. Τσάτσος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*. [Επιμ. Λουκάς, Αθήνα Κούσουλας], Ερμής, ΝΕΒ, Αθήνα 1975, 67-111, ιδιαίτερα 107). Είναι κοινός τόπος η συνομιλία της σύγχρονης θεωρίας με τον Αριστοτέλη. Ενδεικτικά, βλ. Καψωμένος, *Ποιητική*, ό.π., 57 κ. εξ. Jean-Yves Tadié, *Η κριτική της λογοτεχνίας στον εικοστό αιώνα*, [Προλεγ.-μεταφρ.-σημειώσεις-βιβλιογρ.-επιμ.: Ι.Ν. Βασιλαράκης], Τυπωθήτω, Αθήνα 2001, 306. Jérôme Roger, *La Critique Littéraire*, Colin, Paris 2005, 8 κ. εξ. Το ίδιο συμβαίνει και με τη σύγχρονη φιλοσοφία, βλ. χαρακτηριστικά Γκόλφω Μαγγίνη, *Ο Χάμπερμας και οι Νεοαριστοτελικοί*, Πατάκης, Αθήνα 2006.

14. Τέλλος Άγρας, *Κριτικά*, Πρώτος τόμος, Καβάφης-Καρυωτάκης, [Φιλολογ. επιμ.: Κώστας Στεργιόπουλος], Ερμής, Αθήνα 1980, 114.

15. Άγρας, *Κριτικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., 49, 80, 195.

16. Η ποίηση του Καρυωτάκη θα είναι το θέμα του Άγρα, κατά το διάστημα από το 1922 μέχρι το 1940, σε έξι μελέτες του (μικρής ή μεγαλύτερης έκτασης), όπου ξεχωρίζει η μεγάλη μελέτη – βασική για τη σπουδή του ποιητή- *Ο Καρυωτάκης και οι 'Σάτιρες'* (αρχίζει να τη γράφει από 1933, ένα μέρος δημοσιεύεται 1934, ολόκληρη 1935 και σε οριστική μορφή στα *Άπαντα Καρυωτάκη* του 1938). Βλ. Τέλλος Άγρας, «Ο Καρυωτάκης και οι σάτιρες», *Κριτικά*, Τόμος δεύτερος, Ποιητικά πρόσωπα και κείμενα, [Φιλολογ. επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος], Ερμής, Αθήνα 1981, 186-221.



Στη νεοελληνική φιλολογία ο ρεαλισμός δεν είναι πράγμα νέο. Κατέχει σχεδόν ολόκληρη τη σφαίρα της πεζογραφίας μας. Ολίγη όμως από τη σφαίρα της ποιήσεως. Αλλ' ο ρεαλισμός μας υπήρξεν, έως εδώ και λίγα χρόνια, ηθογραφικός, δηλαδή γραφικός, ζωγραφικός, περιγραφικός, εξωτερικός, παρμένος από τη ζωή της επαρχίας ή μάλλον του βουνού και του υπαίθρου – ολόένα και περισσότερο ασύγχρονος, ακατανόητος για τη ζωή της πολιτείας κι αδιάφορος¹⁷.

Και συνεχίζει με νέες διακρίσεις που ανιχνεύονται στα έργα του Καβάφη και του Καρυωτάκη. Ο ρεαλισμός είναι «αστικός» στον Καβάφη, με την έννοια ότι εκφράζει το άστυ, και «νεοαστικός» ή «γραφειοκρατικός» (και κατά δεύτερον ο «φιλολογικός») στον Καρυωτάκη, με την έννοια ότι εστιάζει σε επιλεγμένη περιοχή: την ιεραρχία, την υπαλληλία, το γραφείο, την γραφειοκρατία. Γιατί θεωρεί – κι εδώ ακούγονται οι τυπολογίες του Taine αλλά και του συνεχιστή του και εκπροσώπου της ψυχολογικής κριτικής του Paul Bourget¹⁸ – πως ο τύπος που εκφράζει το μεσοπολεμικό άστυ είναι ο υπάλληλος. Οι Σάτιρες είναι το παράδειγμα αυτού του ρεαλισμού, που εκφράζει το τύπο υπάλληλο και δείχνουν την αισθητική τους αξία γιατί μπορούν να εξηγηθούν μέσα από την αριστοτελική μίμηση.

Η επιρροή του Αριστοτέλη είναι μεγάλη και η ρητή του παρουσία πολύ συχνή. Ωστόσο, θα πρέπει να μιλάμε για έναν Αριστοτέλη του Άγρα, όπως αυτός βγαίνει μέσα από τη δοκιμασία του συμβολισμού και του ιδεαλισμού, δηλαδή αναθεωρημένο και με τις αναγκαίες του προσαρμογές. Μας προειδοποιεί και ο ίδιος ο Άγρας:

Θα χρησιμοποιήσωμε το αριστοτελικό σχέδιο και το σύστημα και τους καθιερωμένους του όρους. Κ' ελεύθεροι είμεθα να οδηγηθούμε και στ' αντίθετα: αλλού ν' απαλείψωμε, αλλού να μεταβάλωμε αλλού να συμπληρώσωμε¹⁹.

Στις πιο σημαντικές «μεταβολές» της αριστοτελικής «Ποιητικής» ανήκει η ανασημασιοδότηση του όρου μίμηση· την ερμηνεύει ως αληθοφάνεια αλλά και ως ποιητικότητα. Μια σύνθεση των δύο, κάτω από την ίδια στέγη του όρου μίμηση, έχουμε στο κείμενο για τον Παπαδιαμάντη, του 1936²⁰. Εκεί έχουμε, επίσης, κι ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τον τίτλο «Η Μίμησις»²¹. Ας παρακολουθήσουμε τον συλλογισμό: ο πεζογράφος «σπέρνει μέσα στην πραγματικότητα τους σπόρους της φαντασίας» και η επιτυχία αυτής της σποράς ως «μυστική διαπίδυση ανάμεσα τέχνης και ζωής» είναι η ύφανση («υφή») για να πιαστεί πάνω της ο «πλαστικός ιστός της πεζογραφίας» που θα μπορούσε να ονομάζεται μίμηση²². Εδώ, ο αριστοτελικός όρος έχει ταυτιστεί με την ύφανση φανταστικού και πραγματικού και, τελικά, με την ίδια την πεζογραφία ή με το αφηγηματικό και το μιμητικό, όπως θα προτείνει στα «όρια της διήγησης» ο G. Genette, μερικές δεκαετίες αρ-

17. Άγρας, *Κριτικά*, Τόμος δεύτερος, ό.π., 200.

18. Βλ. Fayolle, *La Critique*, ό.π., 127-128. Ο Bourget ανήκει στις πηγές του που τις αναφέρει ο Άγρας στο κείμενό του για την Κερένια κούκλα, βλ. Τέλλος Άγρας, «Η Κερένια κούκλα» του Κωνστ. Χρηστομάνου», *Κριτικά*, Τόμος τρίτος, Μορφές και κείμενα της πεζογραφίας, [Φιλολογ. επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος], Ερμής, Αθήνα 1984, 167-219 (=175).

19. Τέλλος Άγρας, «Η συμβολιστική πεζογραφία και το "Φθινόπωρο" του Κ. Χατζόπουλου», *Κριτικά*, Τόμος τρίτος, ό.π., 220-257 (= 229).

20. Τέλλος Άγρας, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη», *Κριτικά*, Τόμος τρίτος, ό.π., 11-74.

21. Ό.π., 35-38.

22. Ό.π., 35.



γότερα²³. Ανάμεσα στην αριστοτελική μίμηση της κλασικιστικής ποιητικής και το ρεαλισμό της σύγχρονης αισθητικής εγκαθίσταται μια αμφίδρομη επικοινωνία: κάθε όρος δανείζει ένα μέρος του περιεχομένου του στον άλλον: η μίμηση προσαρμόζεται στο νέο ρεαλισμό (ως σύνθεση πραγματικού και φανταστικού) και αυτός στον όρο του Αριστοτέλη (ως αναπαράσταση δράσης/ζωής).

Πριν από τη μελέτη του 1936 για τον Παπαδιαμάντη έχει δημοσιεύσει τις κριτικές του για την *Κερένια κούκλα* του Κ. Χρηστομάνου (1933-1934) και για το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου (1935)²⁴. Με αφορμή αυτά τα έργα ο Άγρας θα ξετυλίξει με άνεση, στις πολυσέλιδες αναλύσεις του, τον προβληματισμό του και τις απόψεις του για το ζήτημα που είχε συλλάβει για πρώτη φορά μελετώντας τον Καβάφη και που θα μπορούσαμε να το ορίσουμε ως: ο ρεαλισμός και η σχέση του με τα λογοτεχνικά γένη.

Η σημασία της μελέτης για την *Κερένια κούκλα* βρίσκεται στη χρήση και το περιεχόμενο του όρου ρεαλισμός: την ξεχωρίζει και ο ίδιος αυτή τη μελέτη, καθώς παραπέμπει σε αυτήν για διευκρινίσεις, όταν, στη συνέχεια, μελετάει το *Φθινόπωρο*.

Από την άποψη της δομής του κριτικού του κειμένου, μια δομή που την ακολουθεί με μικρές αλλαγές σε όλες τις μακροσκελείς του αναλύσεις, της δεκαετίας του 1930, ο Άγρας φαίνεται να εφαρμόζει το κριτικό μοντέλο του F. Brunetière, όπως εξάλλου το δείχνει και η κατά γένος μελέτη (π.χ. του μυθιστορήματος) των λογοτεχνικών φαινομένων²⁵. Η μέθοδός του είναι από το γενικό στο ειδικό, από μια σύνοψη περί μυθιστορήματος στο συγκεκριμένο κείμενο της *Κερένιας κούκλας*. Χρησιμοποιεί τίτλους που δίνουν τον ορίζοντα (ιστορικό και αισθητικό) του θέματος: *Το νεότερο μυθιστόρημα, Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, Το νατουραλιστικό μυθιστόρημα, Το νεορρεαλιστικό μυθιστόρημα, Το ελληνικό ρεαλιστικό μυθιστόρημα, Η κερένια κούκλα*, αλλά και τίτλους που είναι χαρακτηριστικοί της μεθόδου του να παρακολουθεί στενά τα κείμενα, να διεισδύει στη σύστασή τους και μετά να διατυπώνει τη θεωρητική του άποψη. Οι υποδιαιρέσεις της ανάλυσης που παρουσιάζουν το έργο έχουν τους εξής τίτλους: 1. *Ο τίτλος*, 2. *Η υπόθεση*, 3. *Το σχέδιο*, 4. *Τα πρόσωπα – Οι χαρακτήρες* (*Η Βιργινία, Η Λιόλια, Ο Νίκος, Οι δευτερεύοντες τύποι: Η θεία-Ελέγκω, Οι γειτόνισσες, Τα λοιπά πρόσωπα*). Σε αυτούς θα προστεθούν οι παρακάτω τίτλοι που μπαίνουν στα κεφάλαια της κριτικής αξιολόγησης και, επιπλέον, δείχνουν τη συνάφεια του όρου ρεαλισμός: *Η ρεαλιστική τεχνική* (: 1. *Η δραματική περιγραφή*, 2. *Η λυρική περιγραφή – Η σάτιρα- Η κριτική*), *Οι αντιθέσεις, Ο συμβολισμός, Η φιλοσοφία, Γλώσσα και ύφος, Επιδράσεις, Post scriptum*.

Πριν δούμε την περιπέτεια του ρεαλισμού, όπως την παρακολουθεί ο Άγρας στην ανάλυση του έργου του Χρηστομάνου, αξίζει να κάνουμε μία παρέκβαση και να σημειώσουμε δύο προκαταρκτικές παρατηρήσεις. Το πρώτο σημείο, που προκύπτει ακόμα και από τους τίτλους που παραθέσαμε, είναι: η ιστορία του

23. Gérard Genette, «Τα όρια της διήγησης», G. Genette, L. Marin, M. Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, [μετφρ. Ελενα Θεοδωροπούλου], Καρδαμίτσα, 1987, 15-44 (=19-20).

24. Βλ. υποσ. 18 και 19. Την ξεχωριστή θέση που έχουν αυτές οι μελέτες στην κριτική του Άγρα την επισημαίνει και ο Κ. Στεργιόπουλος, *Ο Τέλλος Άγρας*, ό.π., 183.

25. Ο Γάλλος κριτικός, στα πλαίσια του θετικισμού, είναι ο θεμελιωτής μιας κειμενοκεντρικής κριτικής που ταξινομεί, ιεραρχεί και αξιολογεί, καθώς και της εξελικτικής θεωρίας των λογοτεχνικών γενών, Roger, *La Critique*, ό.π., 31 και Fayolle, *La Critique*, ό.π., 126.



ρεαλισμού μέσα από την ιστορία του μυθιστορήματος²⁶ (με αφετηρία το γαλλικό του 19^{ου} αιώνα, του Μπαλζάκ και του Σταντάλ). Θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως πρόταση για μία ιστορία της λογοτεχνίας, που είναι πολύ κοντά στον προβληματισμό της δικής μας εποχής. Γιατί, ο Άγρας δεν βλέπει την ιστορία του μυθιστορήματος σαν μια διαδοχή έργων με βάση εξωτερικά χαρακτηριστικά αλλά την βλέπει μέσα από τη μελέτη των εσωτερικών στοιχείων· παρακολουθεί ένα σύστημα γνωρισμάτων που συνοδεύει το ρεαλισμό, τις μεταβολές και τις μετατοπίσεις τους. Κι αυτή η μελέτη των εσωτερικών δομών αποδίδει σημαντικά πορίσματα, βρίσκει τις ρήξεις στους κανόνες, αλλά και τις σχέσεις (διαφορές και ομοιότητες). Έχουμε μία μέθοδο που πρέπει να υπογραμμισθεί, καθώς φέρνει πολύ κοντά τον Άγρα στους προβληματισμούς που αναπτύχθηκαν στα πλαίσια της θεωρίας της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα και, ειδικά, από την πλευρά των Ρώσων φορμαλιστών για μια ιστορία που θα μελετά το «μεταβλητό» στη λογοτεχνία²⁷.

Το δεύτερο σημείο, έχει σχέση με την στρατηγική της μελέτης του και αφορά στην αισθητική λειτουργία του ρεαλισμού, αν δηλαδή ο ρεαλισμός μπορεί να σταθεί ως τεχνική για την «έκφραση». Η απάντηση, εδώ, είναι καταφατική αλλά εξαρτάται από το περιεχόμενο που δίνει στον όρο έκφραση. Όταν ο Άγρας χρησιμοποιεί τη φράση «η τέχνη είναι έκφραση», την εννοεί ως μια παραλλαγή του μεικτού είδους, του διανοητικού και του συγκινησιακού που αναφέραμε παραπάνω. Ειδικότερα, η φράση αυτή, έτσι διατυπωμένη, έχει χρησιμοποιηθεί από τον Ιταλό Β. Croce στην *Αισθητική* του (1902)²⁸, που εισήγαγε την ταυτότητα: τέχνη / έκφραση = εποπτεία/ενόραση. Σε αυτή τη χρήση όμως η έννοια της έκφρασης έχει ενσωματώσει τον ρεαλισμό/εμπειρία· αποτελεί συστατικό της στοιχείο. Ήδη, εδώ, σημειώνεται μια αξιολογική μετατόπιση. Η τέχνη ως ενόραση/εποπτεία συμπεριλαμβάνει και την εμπειρία (την ατομική) μαζί με τη συγκίνηση, χωρίς δηλαδή κάποια διαμεσολάβηση, και συνεπώς ο ρεαλισμός (ως εμπειρία) εμπεριέχεται στην ενόραση/τέχνη.

Έχοντας αυτά ως προϋποθέσεις και αφετηρία (: αισθητικά νόμιμος ο ρεαλισμός, ταύτισή του με την παράδοση του μυθιστορήματος), το θέμα του ρεαλισμού, μέσα στη μελέτη του για την *Κερένια κούκλα*, παίρνει τη μορφή μιας συζήτησης για τον τύπο του τεχνικά άρτιου μυθιστορήματος. Το κομβικό σημείο για ένα αισθητικά άρτιο μυθιστόρημα βρίσκεται στο δεσμό ρεαλισμού και ρομαντισμού. Όπως σε άλλα σημεία της μελέτης έτσι κι εδώ αισθανόμαστε την εμπειρία του Άγρα από τη γαλλική λογοτεχνία και από συζητήσεις που είχαν ως αντικείμενο παρόμοια θέματα. Πιο ειδικά, εδώ, έχουμε τον κριτικό απόηχο της συζήτησης ανάμεσα στο Μπαλζάκ και τον Σταντάλ, με αφορμή το *Μοναστήρι της Πάρμας*, την επιχειρηματολογία της κάθε πλευράς, καθώς και την άποψή τους για τον Φλωμπέρ ως το ιδανικό πρότυπο που κατάφερε να συνθέσει ρεαλισμό και ρομαντισμό²⁹.

26. Την ίδια εποχή έχουμε μία ακόμα ιστορία αλλά του ελληνικού μυθιστορήματος, από τον Άγγελο Τερζάκη στο περιοδικό *Ιδέα*. Μια σύγκρισή τους ως προς τις στρατηγικές, τις πηγές, τα κοινά σημεία και τις διαφορές θα μας απασχολήσει σε επόμενη εργασία μας. Βλ. Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση*, ό.π., 235-256.

27. Clément Moisan, *Η λογοτεχνική ιστορία*, [μετφρ. Αριστέα Παρίση], Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, 61.

28. Γνωστός σε έναν κύκλο λογοτεχνών κριτικών του μεσοπολέμου, όπως ο Άγγ. Τερζάκης, βλ. Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση*, ό.π., 237. Επίσης, Benedetto Croce, *Κείμενα αισθητικής, ιστοριογραφίας, δοκίμια*, [Πρόλογ. μετφρ. σημειώσεις: Κ.Ε. Λασηθιωτάκης], Δωδώνη, Αθήνα [1976] 45, 135. Επίσης, βλ. M.C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, [μετφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πάυλος Χριστοδουλίδης], Νεφέλη, Αθήνα 1989, 308-311.

29. Τη συζήτηση μας την εκθέτει ο Γκέοργκ Λούκατς στο δοκίμιο «Μπαλζάκ και Σταντάλ», *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, [μετφρ. Τίτου Πατρίκιου], Εκδοτικών Ινστιτούτων Αθηνών, Αθήνα 1957, 90-114.



Γεγονός είναι ότι ο Άγρας, αξιοποιώντας την καλή γνώση των πηγών, πραγματεύεται τα ζητήματα με τρόπο που τα συμπεράσματά του σήμερα μας εκπλήσσουν για την πρωτοποριακή τους σύλληψη³⁰. Το ζεύγος μυθιστόρημα και ρεαλισμός είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση συμπόρευσης του προβληματισμού του με διανοητές που την ίδια εποχή θεμελιώνουν την σύγχρονη θεωρία, μέσα από την ιστορία του είδους. Οι αναλογίες με τα θέματα που συζητά στη *Θεωρία του μυθιστορήματος* (1920)³¹ ο Γκέοργκ Λούκατς αφορούν σε κεντρικά ζητήματα, όπως είναι ο ορισμός του Λούκατς για ένα μυθιστόρημα που είναι σύνθεση της εξωστρέφειας και της ενδοσκόπησης ή του ρεαλισμού και του ρομαντισμού³². Το ίδιο, και τα ζητήματα τα σχετικά με τη δομή του μυθιστορήματος, τον αποστασιοποιημένο συγγραφέα και τον ανεξάρτητο λογοτεχνικό χαρακτήρα, όπου, εκτός του Λούκατς, έχουν τεθεί στην αγγλοσαξωνική κριτική από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και τον H. James³³ και χαρακτηρίζουν σχεδόν στο σύνολό του τον σύγχρονο προβληματισμό, που μιλάει για το «θάνατο του συγγραφέα» και την αυτάρκεια του πλασματικού κόσμου³⁴.

Ορισμένα από τα καιρία σημεία της ανάλυσης του Άγρα θα είχε νόημα να τα δούμε κάπως από πιο κοντά, γιατί έτσι θα έχουμε την ευκαιρία και την σκέψη του πιο καθαρά να δούμε και την γονιμότητα της κριτικής του ορολογίας, αλλά και το πώς αξιολογεί το ελληνικό μυθιστόρημα με τα μέτρα του κλασικού ευρωπαϊκού.

Ο Άγρας ρίχνει τη φράση «ο ρεαλισμός είναι τέχνη και όχι ένας απλός καθρέφτης»³⁵ παραλλάσσοντας τη φράση «η τέχνη δεν είναι ένας απλός καθρέφτης», που είχε ακουστεί πολλές φορές από τους επικριτές του ρεαλισμού. Ταυτόχρονα όμως παίρνει αποστάσεις από τον εξωστρεφή ρεαλισμό, που το αξίωμά του είναι: «ισχνη ή πλούσια θέλω την πραγματικότητα γυμνή», πιστεύοντας ότι η πραγματικότητα είναι δυνατόν να περιγραφεί. Το ρεαλισμό αυτού του είδους, ο Άγρας τον χαρακτηρίζει, υιοθετώντας τις αιτιάσεις του αντιθετικισμού του 19^{ου} αιώνα, «άσκοπο κι ανωφελή» ως μέθοδο, «μεροληπτικά απαισιόδοξο» ως προς το περιεχόμενο και τεχνικά επισφαλής, προοικονομώντας την κριτική στο ρεαλισμό του 19^{ου} αι. εκ μέρους της κριτικής του τέλους του 20^{ου}³⁶. Στην τελευταία παρατήρηση έχει υπόψη του την δομή. Τον θεωρεί απρόσφορο στην οργάνωση μιας δομής αρμονικής, με ζυγισμένες τις δόσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον, την (υποκειμενική) δράση και την (αντικειμενική) παρατήρηση· χαρακτηρίζει «ανεστραμμένο ρομαντισμό» τον πλεονασμό του 'περιβάλλοντος' απέναντι στο υποκείμενο, υπογραμμίζοντας, έτσι, τη σχηματικότητα του αξιώματος της ομοιότητας (με την πραγματικότητα)

30. Παρόμοια π.χ. με τον Άγρα παρουσιάζει το ρεαλισμό στο γαλλικό μυθιστόρημα, μέσα δηλαδή από τη σχέση του με το ρομαντισμό, και ο Erich Auerbach, *Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη Δυτική λογοτεχνία*, [μετφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αντί πρόλογου: George Steiner], MIET, Αθήνα 2005, 636, 638, 640-643, 716-725.

31. Για την ξεχωριστή του θέση στη σύγχρονη κριτική θεωρία βλ., Paul de Man, "Georg Lukács's 'Theory of the Novel'", *MLN*, 527-534, ιδιαίτερα 529.

32. Βλ. Λούκατς, «Πρόλογος του συγγραφέα», *Μελέτες*, ό.π., 20.

33. Henry James, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, [Πρόλογ. μετφρ. σημειώσεις, Κώστας Παπαδόπουλος], Άγρα, Αθήνα 1991. Επίσης, Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge University Press, 2007, 60.

34. Βλ. χαρακτηριστικά, Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, [Πρόλογος Γιώργος Βέλτσος, μετφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1988, 137-160.

35. Άγρας, «Η Κερένια κούκλα», ό.π., 172.

36. Ενδεικτικά, βλ. Timothy Raser, «Barthes and Riffaterre: The Dilemmas of Realism in the Light of Baudelaire's 'Le Soleil'», *The French Review*, vol. LIX, 1 (October 1985) 58-64 (= 58).



και την ελλειματικότητα του απέναντι στις απαιτήσεις μιας αναπαράστασης που επιδιώκει να δείξει τη ζωή στο σύνολό της. Σχηματικό, επίσης, και μάλιστα διπλά, θεωρεί και το νατουραλισμό, γιατί δεν είναι μόνο η πριμοδότηση του 'περιβάλλοντος' αλλά και η σταθερή του προσήλωση στην κοινωνική παθογένεια. Θεωρώντας αυτή την κοινωνική στόχευση του νατουραλισμού μια μορφή ηθικολογίας θα τον παρομοιάσει με τον κλασικισμό και θα τον αποκαλέσει «ανεστραμμένο κλασικισμό».

Μέχρι εδώ έχουμε την αρνητική αξιολόγηση του ρεαλισμού που γίνεται με τα ίδια επιχειρήματα που του απήθυνε ολόκληρη η αντιθετικιστική κριτική του τέλος του 19^{ου} αιώνα³⁷.

Αντίθετα, για τον Άγρα η κλασική ρεαλιστική παράδοση του 19^{ου} αιώνα είναι ο Φλωμπέρ, στην *Αλληλογραφία* του οποίου παραπέμπει συχνά για να επικαλεστεί τις απόψεις που εκφράζει εκεί. Η πρόσληψη του Φλωμπέρ γίνεται με όρους του μοντερνισμού και ο Άγρας γίνεται η αντιπροσωπευτική φωνή της ελληνικής κριτικής³⁸. Θεωρεί τον Φλωμπέρ ένα πρότυπο του μυθιστορήματος, που έχει τελειοποιήσει το είδος, και αυτό το αποδίδει στο «κράμα», τον αφομοιωμένο ρομαντισμό και ρεαλισμό. Ο ορισμός του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, που βγαίνει από τον τρόπο που ερμηνεύει τον Φλωμπέρ, είναι κάτι ανάλογο με αυτό που ο Λούκατς ονομάζει «τρίτο δρόμο» του ρεαλισμού³⁹, όπως και με αυτό που υπογραμίζει ο Ρολάν Μπαρτ και το θεωρεί σαν την πηγή του ατμοσφαιρικού στοιχείου στον Φλωμπέρ⁴⁰.

Αλλά η διαδικασία της μείξης διαφορετικών τεχνικών δεν σταματάει εδώ. Μέσα στην ιστορία του μυθιστορήματος λαμβάνει χώρα μία ακόμη: η επικοινωνία του ρεαλισμού με το συμβολισμό. Αυτό θα είναι το θέμα που πιο αναλυτικά το εξετάζει στη μελέτη για το *Φθινόπωρο*⁴¹.

Ο όρος του Άγρα για το μυθιστόρημα που είναι αποτέλεσμα της αισθητικής σύνθεσης και απόγονος της παράδοσης του Φλωμπέρ είναι το «νεορρεαλιστικό μυθιστόρημα». Το φάντασμα του Φλωμπέρ παρακολουθεί κάθε βήμα την ανάλυση της *Κερένιας Κούκλας*, που θεωρείται ως το πρώτο μυθιστόρημα του ελληνικού μποβαρισμού. Τον Άγρα τον ενδιαφέρει κυρίως ο συγκεκριμένος τύπος του μυθιστορήματος, που ξε-

37. Απηχείται πιο καθαρά η κριτική του Brunetière κατά του νατουραλισμού, βλ. Fayolle, *La Critique*, ό.π., 125 κ. εξ. Για μια κωδικοποίηση αυτών των αντιλήψεων αλλά και για την τάση ανάμειξης στοιχείων ύφους, βλ. Erich Auerbach, *Ο Μπωντλαίρ, τα Άνθη του Κακού και το Ύψος*, Δοκίμιο, [μετφρ. Δημ. Αρμάος], Καρανάσης, Αθήνα 1984, 20-21.

38. Ο Φλωμπέρ είναι ένα από τα μεγάλα θέματα του μοντερνισμού και των εκπροσώπων του, από τον J.P. Sartre και τον Paul de Man (1965) μέχρι τον M.L. Vargas (1986) και τον H. Bloom (1993). Βλ. ακόμα William A. Joensen, "Madame Bovary: Romanticism, Modernism and Bourgeois Style", *MLN* 94 (1979) 843-849 και Παναγιώτης Μουλλάς, «Προλεγόμενα», Γκυστάβ Φλωμπέρ, *Η Αισθηματική Αγωγή. Ιστορία ενός νέου*, [Χρονολ.-προλεγ.-βιβλιογ.-μετφρ.-σημειώσεις Παν. Μουλλάς]. Οδυσσεάς, Αθήνα 1981, 11-37, (= 34-35). Ο Καρνωτάκης, επίσης, αποτελεί την αντιπροσωπευτική φλωμπερική εκδοχή στην λογοτεχνική πράξη, βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, «Η "Δεσποινίς Bovary" και ο επερχόμενος μοντερνισμός», *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988, 142-152 και Αλέξης Ζήρας, «Φαινομενολογικές προσημειώσεις στο έργο του Καρνωτάκη», *Φιλολογική (αφιέρωμα)* 59 (Απρίλιος-Ιούνιος 1997) 11-13.

39. Λούκατς, *Μελέτες*, ό.π., 19.

40. Roland Barthes, «L' Effet de réel», *Commaunications*, 11 (1968) 84-89 και στη συλλογή κριτικών των άρθρων, *Le Bruissement de la langue. Essais Critique*, IV, Seuil, Paris 1984.

41. Μία ανάλογη πρόταση είχε κάνει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο Γιάννης Ψυχάρης, ξεκινώντας και εκείνος από τον συμβολισμό, βλ. υποσ. 5.



κινάει με τον Φλωμπέρ και φτάνει μέχρι τον Χρηστομάνο, και τον τύπο αυτόν τον ονομάζει μυθιστόρημα του «αφηρημένου ρεαλισμού»⁴², κάνοντας περισσότερο συγκεκριμένο το αισθητικό στίγμα του «νεορρεαλιστικού μυθιστορήματος» και της συμβολής του Φλωμπέρ στη διαμόρφωσή του: εκφραστική ποιότητα και ψυχολογική ανάλυση είναι αρετές που αποκτά ο ρεαλισμός με το έργο του Γάλλου συγγραφέα, στοιχεία που ανοίγουν στο μυθιστόρημα ένα νέο και πιο απαιτητικό εκφραστικό πεδίο. Από εδώ κι ύστερα ο ρεαλισμός εστιάζει στο βίωμα και κρίνεται από την ικανότητά του να το εκφράζει. Αυτό ακριβώς είναι το περιεχόμενο του «αφηρημένου ρεαλισμού» που στόχος του είναι να καταφέρει να φέρει σε πλήρη αντιστοιχία μια ψυχική κατάσταση με την φόρμα της, ή, με άλλα λόγια, το βίωμα με τη λογοτεχνική του μεταστοιχείωση.

Ένα καλό παράδειγμα για να αντιληφθούμε τον «αφηρημένο ρεαλισμό» είναι η εφαρμογή του στο έργο του Χρηστομάνου. Εκεί ο Άγρας προβαίνει στην ανάλυση του τρόπου που οργανώνονται οι ψυχικές μεταβολές στους ήρωες. Ξαναθέτει ένα ζήτημα δομής που το είχε συζητήσει με αφορμή την κριτική του στον εξωστρεφή ρεαλισμό: το θέμα, δηλαδή, της καλά υπολογισμένης ισορροπίας των επιμέρους μέσα στην ενιαία σύνθεση. Όμως, τώρα, θεωρεί ορθή, από την άποψη της πειστικής απόδοσης, την «άνιση δομή», όπως την βρίσκουμε στην *Κερένια κούκλα* Εισαγάγοντας με τον τρόπο αυτό τη διάκριση του χρόνου σε πραγματικό ή αφηγηματικό. Θεωρεί, δηλαδή, πως δίνοντας ο λογοτέχνης μεγαλύτερη έκταση στην παρουσίαση της ψυχικής ευφορίας και κάνοντας συντομότερη τη δυσφορική κατάσταση, είναι απόλυτα ακριβής στον αντικειμενικό χρόνο που διαρκούν οι δύο αντίθετες καταστάσεις. Γιατί η ευφορία είναι φυσικό να συνοδεύεται από μια νωχέλεια και να παίρνει αυτή τη φόρμα κατά την αισθητική της μεταφορά, αντίθετα από τη δυστυχία που κυριολεκτικά ξεσπά βιαιότερα και με ταχύτητα, σχεδόν, ακαριαία.

Ο Άγρας μας δίνει παραστατικά αυτό το ρυθμό που αντιστοιχεί στη βιωμένη κατάσταση:

*νομίζω όμως ότι υπάρχει κ' ένα βαθύτερο νόημα στην ανισότητα τούτη του σχεδίου, ένα νόημα αφηρημένου ρεαλισμού: ναι, έτσι έρχεται πραγματικώς η ευτυχία: αργά, πασπατευτά [...]*⁴³.

Όπου ο αφηρημένος ρεαλισμός αναφέρεται και σε σχέση με την αναπαράσταση και την οργάνωση του χρόνου, με στόχο την πειστικότερη μορφοποίηση του βιώματος. Μιλάμε δηλαδή για μια τεχνική αναπαράστασης και όχι για το ίδιο το αντικείμενο της αναπαράστασης, που έτσι κι αλλιώς δεν υπάρχει έξω από την οπτική (και το βίωμα) του υποκειμένου. Έτσι, η θεωρητικοποίηση του ρεαλισμού της Κερένιας κούκλας οδηγεί τον Άγρα στην περιγραφή της νεοτερικής του εκδοχής, που λογαριάζει πρώτα πρώτα την υποκειμενική ματιά και την δική της μεταμορφωτική δύναμη πάνω στην πραγματικότητα. Στο επίπεδο της τεχνικής αυτό το εξασφαλίζει η συμπλοκή πραγματικού και πλασματικού ή μίμησης και αφαίρεσης.

Στην 'ανάγνωση' της Κερένιας κούκλας παρατηρούμε και άλλες ενδιαφέρουσες 'συναντήσεις'. Μια τέτοια είναι του Φλωμπέρ με τον Αριστοτέλη. Ο Άγρας κρατάει ανοιχτούς όλους τους δρόμους της θεωρίας· το είδαμε

42. Άγρας, «Η Κερένια κούκλα...», ό.π., 184.

43. Άγρας, ό.π. Πηγή και αυτή της άποψης είναι ο Φλωμπέρ, βλ. Γκουστάβ Φλωμπέρ, *Αλληλογραφία*, [Μετάφρ. Κωστής Παππάς, επιμ. πρόλογ. Κατερίνα Κριτζιλάκη], Νεφέλη, Αθήνα 1983, επιστολή αρ. 403, 134: «Ένα χτύπημα κρατάει ένα λεπτό κι όμως το προσδοκούν μήνες ολόκληρους! Τα πάθη μας είναι σαν τα ηφαιστεια, μαίνονται πάντα, αλλά η έκρηξη κρατάει λίγο».



και στην περίπτωση του Παπαδιαμάντη. Η βεντάλια της θεωρίας ανοίγει στο χρόνο και 'δοκιμάζονται' τα κριτικά κείμενα της κλασικής αρχαιότητας. Στο παράθεμα που προηγήθηκε ο Άγρας συνεχίζει τη σκέψη του με το σχόλιο ότι «οι αρχαίοι τραγικοί είναι γεμάτοι από παραδείγματα παρόμοια», εννοώντας την 'ανισότητα' στους ρυθμούς των ψυχικών καταστάσεων (τις διακρίσεις δηλαδή του χρόνου) ως ένα λογοτεχνικό τόπο κοινό με των αρχαίων τραγικών, στους οποίους βρίσκουμε, κατά τον Άγρα, και τα καλλιτεχνικά πρότυπα αυτών των ρυθμών.

Η προσωπικότητα που κυριαρχεί σε αυτό το άνοιγμα του χρόνου είναι πάλι ο Αριστοτέλης και ακολουθεί ο Πλάτωνας. Όπως είπαμε, η *Ποιητική* έχει εμφιατική παρουσία σε πολλά κείμενά του. Όροι όπως μίμηση, ήθος, μύθος, πλοκή, δράση, αρχή των ενοτήτων κ.ο.κ. διασχίζουν το κείμενο του Άγρα και χρησιμοποιούνται με τις αναγκαίες μεν προσαρμογές αλλά και με διάφανη την αρχαία τους προέλευση. Η αληθοφάνεια λ.χ., η σταθερή αξία του ρεαλισμού που δεν την μειώνει ούτε η «αφηρημένη» εκδοχή του, γίνεται το σημείο συνάντησης της κλασικής και της σύγχρονης θεωρίας. Ο Φλωμπέρ, θαυμαστής εξάλλου της ελληνικής αρχαιότητας, σε αρκετές περιπτώσεις θα μπορούσε να είναι ένας συνεπής αριστοτελικός της αληθοφάνειας, όπως π.χ. στην περιγραφή που κάνει για το πώς δημιουργούνται πειστικοί χαρακτήρες⁴⁴. Αυτό δεν διαφεύγει του Άγρα, που συνδέει πολύ εύκολα απόψεις του Φλωμπέρ με κανόνες της *Ποιητικής*. Μια χαρακτηριστική περίπτωση είναι η σύνδεση της αριστοτελικής μίμησης με την ρεαλιστική επιδίωξη της αληθοφάνειας που στον Φλωμπέρ συνδέεται με την απουσία του συγγραφέα και την αυτοδυναμία του πλασματικού κόσμου. Η φράση «θα τον υποθέσω με [το συγγραφέα] από παντού απόντα»⁴⁵ λέγεται κυρίως για τα πρόσωπα, που για να είναι ρεαλιστικά πρέπει να είναι ανεξάρτητα από τον αφηγητή-συγγραφέα και να δρουν αυτόνομα. Εδώ, ο Άγρας φαίνεται να συλλαμβάνει μια βασική, ιδιότητα του μυθιστορήματος του Φλωμπέρ, τον ελεύθερο πλάγιο λόγο⁴⁶, καθώς μας περιγράφει τα αποτελέσματα αυτής της τεχνικής, που είναι: η αμεσότητα των προσώπων, οι σκέψεις τους όπως τις ακούμε από τα ίδια και όχι μέσω του αφηγητή. Ταυτόχρονα η απουσία συνδέεται με την ενίσχυση της διαλογικότητας. Ο Άγρας μπορεί τις αναφορές του να τις κάνει σε σχέση με το κλασικό μυθιστόρημα, ωστόσο, η επίδραση της αφήγησης του μοντερνισμού -του Joys του Proust, του εσωτερικού μονολόγου κλπ- είναι φανερό και πρέπει να έχει επηρεάσει τις αισθητικές του μετατοπίσεις. Η προτεραιότητα που παίρνει ο διάλογος στην ανάλυση του χαρακτήρα είναι ένα στοιχείο αυτής της επίδρασης. Αν στο κλασικό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα ο διάλογος υποστήριζε την αφήγηση, τώρα, είναι η κατεξοχήν δρώσα δύναμη, ο ίδιος ο λογοτεχνικός χαρακτήρας, οι σκέψεις του και η ψυχολογία του που αδιαμεσολάβητα εκδηλώνονται μέσω της ομιλίας.

44. Την αρχαιότητα την αναφέρει σε πολλά σημεία της *Αλληλογραφίας* του και πιστεύει σε μια προσαρμογή του αισθητικού της προτύπου. Την αριστοτελική απήχηση θα μπορούσαμε να την ανιχνεύσουμε στην «εγκεφαλικότητα» της σύλληψης του μυθιστορηματικού ήρωα και την ακριβή απόδοση πραγματικών χαρακτήρων εκ μέρους του συγγραφέα. Βλ. ένα χαρακτηριστικό παράθεμα από την *Αλληλογραφία* του (επιστολή αρ. 380): «Όλα είναι εγκεφαλικά. [...]. Σκέψου λοιπόν, πρέπει κάθε στιγμή να παίζω στο πετσί προσώπων που μου είναι αντιπαθητικά», Φλωμπέρ, *Αλληλογραφία*, ό.π., 119.

45. Άγρας, ό.π., 185. Η ουδετερότητα του συγγραφέα ανήκει στις πιο βασικές απόψεις του Φλωμπέρ. Ενδεικτικά βλ. *Αλληλογραφία*, ό.π. 71, 108, 159.

46. Βλ. J. Paser, ό.π., 42.



Η ανάλυση των χαρακτήρων της *Κερένιας κούκλας* είναι ανάλυση του διαλόγου. Ο διάλογος, έπειτα, ως μία ακόμη γέφυρα με την αρχαιότητα επαναφέρει την αριστοτελική θεωρία, στο φόντο της οποίας γίνεται μια νέα συζήτηση για το μυθιστόρημα. Ξεκινάει από την αντίληψη ότι το σύγχρονο μυθιστόρημα είναι η μαρτυρία των μεταλλαγών που συνέβησαν στην λογοτεχνία της αρχαιότητας: του έπους – που όμως νοείται όπως στην μπαχτινική ερμηνεία: ως αποστασιοποιημένη αφήγηση- και του δράματος και άρα πολύ κοντά στο σύγχρονο μυθιστόρημα – ως διάλογος που εξαφανίζει την απόσταση, ως η αδιαμεσολάβητη παρουσία του προσώπου⁴⁷. Η γενεαλογία αυτή δίνει στον Άγρα το επιχείρημα για τα δάνεια του μυθιστορήματος από την αρχαιότητα. Εδώ, θα αναπτυχθεί η θεωρία του για τον διάλογο ως το πλέον αναγκαίο στοιχείο και ως χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος και η συναφής έννοια της δραματικότητας. Διάλογος και δραματικότητα αποτελούν τον άξονα της λογοτεχνικής θεωρίας του Άγρα. Η δραματικότητα/διαλογικότητα γίνεται σκοπός της ανάλυσης. Την αναζητά σταθερά και την περιγράφει με όρους θεατρικούς, στα κείμενα που θεωρεί πρωτοποριακά: την *Κερένια Κούκλα*, το *Φθινόπωρο*, την ποίηση του Καβάφη. Αντίθετα, δεν έχουμε το ίδιο ενδιαφέρον και για τις επικές καταβολές του μυθιστορήματος: το βάρος πέφτει στο υποκειμενικό στοιχείο του διαλογικού/δραματικού λόγου· αυτό υπογραμμίζει και αναλύει ο Άγρας.

Η αντίληψη για το μυθιστόρημα καταλήγει, έτσι, να είναι μία μελέτη των ειδών (έπους, δράματος) και των μεταβολών τους μέσα στο χρόνο, όπως επίσης και ένας ορισμός του διαλόγου ως του διακριτικού στοιχείου μυθιστορήματος. Οι παρατηρήσεις αυτές είναι πολύ κοντά στις παρατηρήσεις του Μπαχτίν. Αλλάζουν μόνο οι όροι. Με όρους του Μπαχτίν, θα μιλούσαμε για την «παρωδιοποίηση»⁴⁸ των ειδών και τον πολυγλωσσισμό του μυθιστορήματος⁴⁹.

Η κριτική της *Κερένιας κούκλας* γίνεται, τελικά, μια εποπτεία της πορείας του μυθιστορήματος: την εξέλιξη και την αισθητική του αρτίωση την πιστοποιεί η ποιότητα του ρεαλισμού και η ικανότητά του να συμπλέκεται, με το ρομαντισμό, στην αρχή, με το δραματικό διάλογο, στη συνέχεια. Το μυθιστόρημα του Χρηστομάνου, «το πρώτο νεοελληνικό μυθιστόρημα», ανήκει σε αυτό το είδος ρεαλισμού, όπου ισορροπούν το ρεαλιστικό, το ρομαντικό και το δραματικό και συνθέτουν μια «ρεαλιστική μεταφυσική»⁵⁰. Μόνο μέσα από μια τέτοια σύνθεση, θεωρεί ο Άγρας ότι το ελληνικό νεορεαλιστικό μυθιστόρημα έχει την ικανότητα να συλλαμβάνει το μέγεθος της ζωής σε όλη του «την τραγικότητα και την αγωνία». Το έργο του Χρηστομάνου είναι ένα πρότυπο, με τα εξής χαρακτηριστικά: τον «αφηρημένο» ρεαλισμό, την αφηγηματοποίηση του πραγματικού χρόνου, την κατάργηση του παντογνώστη αφηγητή/συγγραφέα, την αυτονόμηση των προσώπων και την διαλογικότητα/δραματικότητα.

Ο Άγρας όταν καταπιάνεται με το *Φθινόπωρο* έχει ήδη αναπτύξει και αποσαφηνίσει τα κριτήριά του για ένα αισθητικά άρτιο ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Ωστόσο, και αυτή η μελέτη μας δίνει ένα σημαντικό θεωρητικό πρώτο

47. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*. [μετφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης], Πόλις, Αθήνα 1995, 44, 56 κ. εξ.

48. Μπαχτίν, *Έπος*, ό.π., 25.

49. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, [μετφρ. Γ. Σπανός], Γλέθρον, Αθήνα 1980, 113-196, 203-238.

50. Άγρας, ό.π., 179.



μέρος, όπου διαμορφώνεται το πλαίσιο των όρων που θα χρησιμοποιηθούν στην κριτική πράξη. Επιγραμματικά θα λέγαμε ότι δύο είναι τα κύρια θέματα: α. η περιπέτεια του ρεαλισμού με την εμφάνιση του συμβολισμού και η αδιάκοπη διάδραση των αισθητικών ρευμάτων, β. η κριτική του συμβολιστικού μυθιστορήματος του Χατζόπουλου.

Ο Άγρας μας βάζει μπροστά σε μια καινούρια αισθητική σύντηξη: του ρεαλισμού με τον συμβολισμό. Αυτό θα είναι ο άξονας της ανάλυσης, στην κριτική του για το μυθιστόρημα ενός ακόμα πρωτοπόρου, του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου.

Πιστεύει ότι στο συμβολισμό ο ρεαλισμός όχι μόνο δεν εξαφανίζεται αλλά, απεναντίας, μέσα στο συμβολισμό η ρεαλιστική τεχνική γίνεται πιο ουσιαστική. Το νέο μείγμα το βλέπει να είναι η ρίζα για τα κύρια ρεύματα της πρωτοπορίας: τον ιμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό και την αφηρημένη τέχνη. Θα φτάσει στην περιγραφή αυτών των όρων, αφού δείξει πώς αλλάζει ο ρεαλισμός μέσα στο συμβολισμό και αφού αναπτύξει αναλυτικά τη μορφολογία του συμβολισμού. Η εμπειριστατωμένη ανάλυση του συμβολισμού καθιστούν το κείμενο αυτό του Άγρα μοναδικό ίσως στην ελληνική κριτική και από την άποψη της ενημέρωσης και από την άποψη της ερμηνείας των φαινομένων.

Πρώτο, λοιπόν, θέμα οι μεταβολές του ρεαλισμού. Μέσα στο συμβολισμό ο ρεαλισμός χάνει τις αναπαραστατικές του ιδιότητες: ο διάλογος είναι *interna cogitatio* και η πλοκή χωρίς γεγονότα. Μένει ένας ρεαλισμός χωρίς τη δράση (: χωρίς δρώντες χαρακτήρες, χωρίς δραματικότητα στην πλοκή). Στο κενό αυτό της ρεαλιστικής αδράνειας αναπτύσσονται νέες ιδιότητες· φορείς τους είναι τα πρόσωπα. Στο συμβολισμό τα πρόσωπα, όπως και στο ρεαλισμό, παίζουν πρωταρχικό ρόλο και είναι αυτά που αλλάζουν τον προσανατολισμό της συμβολιστικής αφήγησης. Έτσι, ενώ στο ρεαλισμό τα πρόσωπα ενεργούν, στο συμβολισμό βλέπουν: τα πρόσωπα «είναι ό,τι βλέπουν» κατά το «είναι ό,τι κάνουν» στο ρεαλισμό. Στο συμβολισμό, λοιπόν, έχουμε δράση νέου τύπου: είναι *όραση, παράσταση, εποπτεία* και αυτά πλέον είναι «τα αποκαλυπτικά στοιχεία της ψυχολογίας»⁵¹ των προσώπων, μέσω αυτών κατανοούμε τον χαρακτήρα τους. Οι ήρωες, τελικά, είναι οι εντυπώσεις τους.

Μιλώντας για τους ήρωες και τους χαρακτήρες τους ο Άγρας συγκεκριμενοποιεί πολλά θεωρητικά ζητήματα, αποφεύγοντας αφηρημένες έννοιες. Συζητώντας π.χ. την υποκειμενικότητα του συμβολισμού, θα εκθέσει αυτό το θέμα μέσα από την ανάλυση των προσώπων, κάνοντας, ταυτόχρονα και μια γενικότερη αναφορά για το πώς η τέχνη αναπαριστά τον άνθρωπο, από το συμβολισμό και πέρα. Τον ενδιαφέρει να φανεί το πιο δυναμικό στοιχείο: το αισθητικό κύρος που έχει η προσωπική ματιά στην συναρμολόγηση του κόσμου. Η ανάλυση εδώ θα λέγαμε ότι συνοψίζει τη νεοτερικότητα μέσα από ευφυώς επινοημένους όρους.

Συγκεκριμένα, ονομάζει «συνθετικό» το συμβολισμό στο *Φθινόπωρο* και τον εξηγεί ως τη συνύπαρξη εξωτερικού και ψυχικού, παρατήρησης και εξομολόγησης:

51. Άγρας, «*Η συμβολιστική...*», ό.π., 241. Αυτή η σύλληψη είναι πολύ κοντά στο είδος του συμβολισμού που έχει χρησιμοποιήσει και ο Έλιοτ, βλ. Brian Swann, «*Eyes in the Mirror: Imagery and Symbolism in 'Daniel Deronda'*», *Nineteenth-Century Fiction*, 434-445. Στην προοπτική αυτή του συμβολισμού θα συναντήσουμε το ρόλο του βλέματος στο «*νέο μυθιστόρημα*» και τον κινηματογράφο, βλ. Γιάννης Χριστοδουλάκης, *Νέο Μυθιστόρημα και Νέος Ρεαλισμός*. Σπουδή στη σύγχρονη γαλλική λογοτεχνία, Αθήνα 1984 και Jean Bloch-Michel, «*Η σχολή του βλέματος και ο κινηματογράφος ή: Το αντικείμενο, η εικόνα και ο πνευματικός πολιτισμός*», (μετφρ. Τασία Ευθυμιάτου-Αλισανδράτου), *Εποχές* 41 (Σεπτέμβριος 1966) 234-246.

οι εντυπώσεις λέγονται σύμβολα. Σύμβολα στη γλώσσα του συμβολισμού είναι τα εξωτερικά πράγματα που χρησιμεύουν για τη συνειδητοποίηση, αλλά και για την έκφραση δεδομένης ψυχικής στιγμής [...]. Οι εξωτερικές εποπτείες, τα σύμβολα, είναι, τρόπον τινά, ο συνθετικός συμβολισμός. Στα ποιήματα τα συμβολιστικά εννοεί κανείς, όταν τα διαβάξη, ότι ο σκοπός δεν είναι απλώς η περιγραφή των αντικειμένων, αλλ' ότι γίνεται κάποια βαθιά εξομολόγηση ανάμεσα στις εικόνες⁵².

Στον παραπάνω ορισμό ίσως εμφανίζεται αποδυναμωμένος ο ρεαλισμός, όμως η διάδραση συμβολισμού και ρεαλισμού λειτουργεί σταθερά. Τώρα, είναι η «υποκειμενική» ματιά που συνδέεται με την αληθοφάνεια του ρεαλισμού και την αριστοτελική μίμηση:

Και στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, τα πρόσωπα πρέπει να βλέπουν υποκειμενικά. Κι ο Αριστοτέλης ζητεί από τους δραματικούς ήρωες το «ήθος»-δηλαδή προσαρμογή όλων των εκδηλώσεών τους στην προσωπική τους κατάσταση, στην καταγωγή, στο επάγγελμα, στην ανατροφή και στα λοιπά⁵³.

Η ανάλυση φαίνεται να καταλήγει ότι στο συμβολιστικό μυθιστόρημα, όπως στο *Φθινόπωρο*, οι ήρωες δεν είναι παρά μια σειρά «υποκειμενικών συμβόλων» (που συναπαρτίζουν αυτό που στον Αριστοτέλη είναι το «ήθος»). Μέσα από αυτά αποκτά πιθανότητα και ατομικότητα η αφηγηματική τους ύπαρξη, ακριβώς, γιατί τα «υποκειμενικά σύμβολα» σημαίνουν την είσοδο του ρεαλισμού (του κοινωνικού δηλαδή φορτίου των χαρακτήρων) μέσα στον συμβολισμό.

Όμως ένα μυθιστόρημα δεν είναι μόνο ο ατομικός κόσμος των ηρώων, ενσωματώνει και ένα αφηγηματικό υλικό που αισθητικά και φιλοσοφικά δηλώνει τον αντίθετο από των «υποκειμενικών συμβόλων» πόλο. Είναι τα «αντικειμενικά σύμβολα» ή «αλληγορίες», όπως παραδοσιακά ονομάζονται, κατά τον κριτικό. Με τον όρο εννοείται το συμβατικό σύμβολο, το πολλαπλά αποκωδικοποιημένο και κοινό κτήμα των πολλών. Είναι ένας προϋπάρχων θα λέγαμε συμβολισμός που μεταφέρεται μέσα στο μυθιστόρημα ως μέρος του ρεαλιστικού του (κοινωνικού) υλικού. Ο Άγρας εδώ περιγράφει πολύ καθαρά αυτό που η πολιτισμική ανθρωπολογία του C. L.-Strauss ονομάζει μύθο⁵⁴. Πάντως αυτή τη νέα σχέση των δύο αισθητικών ρευμάτων την βλέπει σαν την αντιστροφή της προηγούμενης, δηλαδή σαν την είσοδο του «Συμβολισμού μέσα στο Ρεαλισμό»⁵⁵.

Η ανάλυση στο σημείο αυτό μας δείχνει ένα περιβάλλον «πανσυμβολισμού»- που κι αυτός είναι όρος του Άγρα για να ονομάσει τη διάχυση του ρεαλισμού μέσα στο συμβολισμό και το αντίστροφο. Στο παράθεμα που ακολουθεί, η νέα αισθητική ενότητα θεωρείται αφετηρία πρωτοποριακών κινήματων και το *Φθινόπωρο* ως απόπειρα που ανήκει στην ίδια συνάφεια:

Ο πανσυμβολισμός αυτός, ο πανοραματισμός, η εντύπωση θεωρημένη ωςάν συνθηματική αναπαράσταση, έλαβε, στη Ζωγραφική κυρίως, το όνομα εμπρεσιονισμός. Γιατί οι ιδέες αυτές ερριζοβόλησαν ιδίως –πού αλλού;- στο

52. Άγρας, ό.π., 242, η υπογράμμιση είναι του κειμένου.

53. Ό.π., 242-243.

54. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η 'παραδειγματική ανάλυση' του μύθου κατά τον Claud Lévi-Strauss», *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα 2003, 68-80 (=70).

55. Άγρας, ό.π., 245.



προσφορότερό τους έδαφος στη Ζωγραφική. Ήταν άλλωστε και η γενέθλια σφαίρα τους. Στη Φιλολογία είχε και τη θεωρητική του ανάπτυξη ο συνθετικός συμβολισμός: τον εξπρεσιονισμό. Η ανάπτυξή αυτή έγινε με το κριτικό περιοδικό «Φύλλα Τέχνης» του γερμανού Στέφαν Γκεόργκε. Απ' όσο ξέρω, ο Χατζόπουλος είναι από τους πρώτους πεζογράφους που εδοκίμασαν να εφαρμόσουν σε μυθιστόρημα αυτές τις αρχές του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Τούτος υπήρξε ο δεύτερος δάσκαλός του [εννοώντας πρώτο τον Μαίτερλιγκ]⁵⁶.

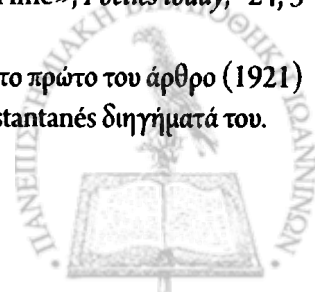
Το παράθεμα θα μπορούσε να είναι μια σύντομη παρουσίαση των μεταβολών και των σταδίων της καλλιτεχνικής κίνησης στην Ευρώπη, από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα. Πίσω από τους όρους που χρησιμοποιεί ο Άγρας, και πέρα από σημεία που θα μπορούσε ίσως κανείς να διαφοροποιηθεί ή να συμπληρώσει, γίνεται φανερό ότι συλλαμβάνει την αναλογία των χωρικών (στη ζωγραφική) και των χρονικών (στη λογοτεχνία) σχέσεων που αποτελεί κρίσιμο στοιχείο στο μοντερνισμό⁵⁷, κάτι που επανέρχεται στις κριτικές του όταν αναλύει τις χρονικές σχέσεις και το ρυθμό⁵⁸. Περισσότερο εντυπωσιακή είναι η επικοινωνία με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, όπου η μελέτη της προσωπικότητας του Χατζόπουλου και η ποιητική προσωπικότητα ενός ανανεωτή του συμβολισμού, όπως ο Στ. Γκεόργκε, θα έπαιξαν σημαντικό ρόλο σε αυτή τη γνωριμία. Σημαντική είναι και η παρατήρηση για τη σχέση του Φθινόπωρου με τον εξελιγμένο συμβολισμό, με μια μορφή νεοσυμβολισμού που την ταυτίζει με τον εξπρεσιονισμό και όχι με τον συμβολισμό του 19ου αιώνα. Γι' αυτό και στην ανάλυσή του πουθενά δεν μιλάει για τη μουσικότητα του συμβολισμού αλλά για τις ψυχικές ανταποκρίσεις, για τις έξω εικόνες και το πέρασμά τους στις «εντυπώσεις», τελικά για τη συμβολοποίηση μιας εσωτερικής κατάστασης (αντίστοιχης με την αντικειμενοποίησή της μέσω γεγονότων και πραγμάτων που είναι η «αντικειμενική συστοιχία» του Έλιοτ), που θα μπορούσε να είναι ένας εφαρμοσμένος εξπρεσιονισμός όπως τον αντιλαμβάνεται η κριτική του Άγρα.

Έτσι, ο ρεαλισμός είναι το αναγκαίο υλικό σε κάθε αισθητικό «κράμα». Ο Άγρας, πέρα από τη συμβολιστική οπτική και τη συναφή ρητορική που χρησιμοποιεί για το έργο του Χατζόπουλου, στο κέντρο της ανάλυσής του θα ξαναβρεθούν τα εργαλεία και οι τεχνικές της ρεαλιστικής οπτικής. Αυτό θα συμβεί με την επικέντρωση της ανάλυσης στον λογοτεχνικό χαρακτήρα. Ο κριτικός διερευνά αν οι ήρωες έχουν δική τους, προσωπική εικόνα για τον κόσμο, που να ταιριάζει, δηλαδή, στον χαρακτήρα τους (το αριστοτελικό «ήθος», αν είναι η δραματική τους ενέργεια (ο διάλογος) που τους κάνει αφηγηματικούς χαρακτήρες κι ακόμη αν λείπει η συγγραφική διαμεσολάβηση. Ειδικά αυτό το τελευταίο, η απουσία του παντογνώστη συγγραφέα, χρησιμοποιείται κι εδώ σαν ένας γενικός και θεμελιώδης νόμος για την αφήγηση που θέλει να ζωντανέψει πρόσωπα. Κάθε αφήγηση οφείλει να είναι κατά κύριο λόγο δραματική και όχι περιγραφική, να έχει περισσότερο δράση χαρακτήρων και καθόλου έκθεση σκέψεων του συγγραφέα. Στην Κερένια Κούκλα είχε αποκαλέσει «εγωϊστικά παράσιτα» τις παρεμβολές του συγγραφέα και παρατηρούσε γι' αυτές ότι είναι

56. Ό.π., 242, τα υπογραμμισμένα είναι του κειμένου.

57. Ann Banfield, «Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time», *Poetics today*, 24, 3 (2003) 471-516.

58. Βλ. επίσης και Άγρας, «Πώς βλέπουμε σήμερα τον Παπαδιαμάντη», ό.π., 72-73. Αλλά και στο πρώτο του άρθρο (1921) για τον Παπαδιαμάντη, «Η τέχνη του Παπαδιαμάντη (Κριτικό σκίτσο)», ό.π., 272, μιλάει για τα *instantanés* διηγήματά του.



«σφάλματα ασυγχώρητα για έναν συνειδητό συγγραφέα ρεαλιστή, συνειδητόν όσο και πάνοπλο»⁵⁹. Στο *Φθινόπωρο* μεταγράφει σε διαλογική μορφή την αρχή του μυθιστορήματος⁶⁰. Αλλά τώρα έχει διπλό στόχο: και για να δείξει την διαλογικότητα/δραματικότητα μιας ανεξάρτητης από τη φωνή του συγγραφέα αφήγησης και για να δείξει έναν νέο τύπο δράσης που φέρνει το *Φθινόπωρο*, τη δράση σύμφωνα με την αισθητική του συμβολισμού, έναν εξομολογητικό 'διάλογο' που το συγκεκριμένο του πρότυπο είναι το *Intérieur* του Μαίτερλιγκ.

Η εξέταση, ωστόσο, των επιμέρους δείχνει στον Άγρα την απόσταση της προσπάθειας του Χατζόπουλου από τις απαιτήσεις ενός μυθιστορήματος του συμβολισμού:

*ο συγγραφέας δεν έχει την αίσθηση του περιττού· του συμβολιστικώς περιττού*⁶¹.

Και παρ' ότι στην αρχή σημειώνει ότι υπάρχουν απαιτήσεις και προβλήματα στον ίδιο το συμβολισμό το *Φθινόπωρο* δεν είναι αριστούργημα. Κι η πρώτη αιτία είναι ακριβώς η τεχνοτροπία του. Ο Συμβολισμός που άνοιξε πραγματικώς ολόκληρον κόσμο στην ποίηση και στο διήγημα, στένεψε το δρόμο της μυθιστοριογραφίας. Δεν είναι, φαίνεται, το κλίμα της⁶²,

στη συνέχεια, προβαίνει σε μια αναλυτική εξέταση των αδυναμιών της συγγραφής. Το πρόβλημα, λέει, είναι ο κακός χειρισμός των «αντικειμενικών συμβόλων» (δηλαδή του 'μύθου'). Ο Χατζόπουλος δείχνει να τα χρησιμοποίησε ερήμην των προσώπων (των «υποκειμενικών συμβόλων») που έχουν πλαίσιο αυτά τα «αντικειμενικά σύμβολα». Το αποτέλεσμα είναι πρόσωπα μη πειστικά, από τη μια, και φόρτος των «αντικειμενικών συμβόλων», από την άλλη. Η κριτική του, και στο σημείο αυτό, εκφράζεται με όρους της πρωτοπορίας, ασυνήθιστους στην ελληνική κριτική, και ανοίγει νέα καλλιτεχνική συνάφεια για την ελληνική λογοτεχνία. Δίνουμε κάπως μεγάλο παράθεμα ώστε να γίνουν ευκρινείς οι όροι που χρησιμοποιεί:

Είναι δηλαδή ο φόρτος των συμβόλων – των υποκειμενικών και των αντικειμενικών- ο φόρτος ο εξπρεσιονιστικός κι ο αλληγορικός [...].

αυτός ο φόρτος κλονίζει τέλος και καταστρέφει κάθε συμβολιστικήν πειθώ. Η φυσικότης, η πειθώ είναι νόμος της Ποιητικής [...].

αυτή λοιπόν η πειθώ καταντά να λείπει από τους ήρωας του Φθινοπώρου. Όλοι εκδηλώνονται με όργανα και μέσα πολυτελέστερά τους. Και πουθενά δεν μας πείθουν ότι τ' αξίζουν. Μένουν σχεδόν ξένοι απ' αυτά [...].

Αξίζει επιτέλους μια εύπορη επαρχιωτοπούλα τούτον όλον τον απέραντο μεταφυσικό διάκοσμο; Όλο τούτο το βάρος των εικόνων, των υπαινιγμών, των μεταφορών – που αδιάκοπα ένα και μόνο σημαίνουν: τη νεκρώσιμη ώρα της Μαρίκας- δεν καταντά να καταπνίγει το μικρό ανάστημά της; Με ποιες σκέψεις της, με

59. Άγρας, «Η Κερένια κούκλα...», ό.π., 206, 204.

60. Ο Ε.Γ. Καψωμένος χαρακτηρίζει διαλογικό όλο το αφηγηματικό έργο του Κ. Χατζόπουλου, βλ. «Ο διαλογικός προσανατολισμός της αφηγηματικής γραφής στον Κωσταντίνο Χατζόπουλο. Μια κατά Bakhtine ανάλυση», *Αφηγηματολογία*, ό.π., 318-336.

61. Άγρας, «Η συμβολιστική...», ό.π., 249

62. Ό.π., 249.



ποιες εντυπώσεις της, με ποια μεγάλα της λόγια δικαιώνεται εμπρός μας το ανίδεο τούτο πλάσμα, για την τόση μεγαλειότητα που του έδωκαν;

Ο συμβολισμός – τεχνοτροπία πολυτελής- χρειάζεται και πολυτίμους τύπους: ή πράγματι πολυτίμους ή δυνάμει πολυτίμους⁶³.

Το παράθεμα μας δίνει επιγραμματικά όσα, κατά την άποψη του Άγρα, αποτελούν την αναγκαία συνθήκη για ένα καλλιτεχνικά άρτιο μυθιστόρημα και που συνοψίζονται στην ισορροπία υποκειμενικού, αντικειμενικού και ρεαλιστικής πειστικότητας. Αλλά θα προχωρήσει και πιο πέρα στην ίδια την καρδιά της μυθοπλασίας. Ο Χατζόπουλος επικρίνεται γιατί τα «αντικειμενικά σύμβολα» που χρησιμοποίησε (λ.χ. φθινόπωρο, πουλί, βατόρι, ερείπιο, συννεφιά κ.ά.) τα αποχρωμάτισε και τα εξουδετέρωσε, αφαιρώντας τους το ρεαλιστικό τους όγκο:

τ' αλληγορικά τούτα σύμβολα στο «Φθινόπωρο» δεν εξέχουν, δεν ξαφνιάζουν· είναι τόσο μετριόφρονα, τόσο αντιρρητορικά, τόσο μισοαγνοημένα⁶⁴

και είναι με αυτό του το σχόλιο σαν να μας μιλάει μέσα από τις γραμμές του ο R. Jakobson και να μας δίνει τον ορισμό του για το ρεαλισμό ως τεχνική που καθιστά ορατό ένα πράγμα ή γεγονός:

για να δείξεις ένα αντικείμενο πρέπει να παραμορφώσεις το σχήμα που είχε. Πρέπει να το βάψεις, όπως τις αντικειμενοφόρες διαφάνειες του μικροσκοπίου⁶⁵.

Η αποτυχία του Χατζόπουλου θα μπορούσε εν μέρει να θεωρηθεί και ως το τίμημα στην πρωτοπορία. Ο Άγρας του αναγνωρίζει ότι είναι ο πρώτος από τους Έλληνες λογοτέχνες που επιχείρησε να φέρει το «συμβολισμό μέσα στο ρεαλισμό» σε περιβάλλον αστικού μυθιστορήματος⁶⁶, εξαρχής δηλαδή απογυμνωμένου από το μυστήριο, περιβάλλον μιας καθημερινότητας γνωστής και οικείας, χωρίς κανένα ενδιαφέρον. Όμως ο συμβολισμός, με παράδειγμα τον Μαίτερλικ, λειτουργεί με το μυστήριο που περιβάλλει πρόσωπα άγνωστα. Έτσι, χωρίς μυστήριο, δηλαδή χωρίς συμβολισμό (: αντικειμενικά σύμβολα/μύθο), το *Φθινόπωρο* μένει με το αστικό του υλικό στην ρεαλιστική μόνο διάσταση: «είναι μίμηση [του Γκέγιερσταμ] και όχι αριστούργημα»⁶⁷ και ο συγγραφέας του, συμβολιστής είναι μόνο ως ποιητής, ενώ παραμένει ρεαλιστής ως πεζογράφος.

Το *Φθινόπωρο* μπορεί να μη δημιουργεί συμβολιστική παράδοση στην πεζογραφία, μένει όμως ως ένα πρωτοποριακό αισθητικό πρότυπο⁶⁸, έστω και στο στάδιο της απόπειρας. Ο Άγρας αναγνωρίζει ότι, εδώ,

63. Ό.π., 250, 251.

64. Ό.π., 245.

65. Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, (Εισαγ.-μετφρ. Άρης Μπερλής], Εστία, 1998, 109.

66. Ενώ μέχρι τότε αυτό το «κράμα» το είχαν επιτύχει ο Βιζυηνός και ο Παπαδιαμάντης, αλλά κι αυτοί, σημειώνει, κάπως «αμήτητα, μα κι' ευκολώτερα (απλώς περιγραφικά)», βλ. Άγρας, «Η συμβολιστική...», ό.π., 245.

67. Άγρας, ό.π., 253.

68. Ο Δημ. Τζιόβας παρατηρεί το ίδιο από τη σκοπιά της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας. Ο Άγρας τα είχε ήδη επισημάνει. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Ρεαλισμός και μετωνυμία. Εφαρμογές στη νεοελληνική πεζογραφία», *Μετά την Αισθητική, Γνώση*, Αθήνα 1987, 129-150, ιδιαίτερα 144-145. *



δοκιμάζεται η πιο πλήρης ενότητα αισθητικών τάσεων, τεχνικών και παραδόσεων. Ας απαριθμήσουμε ορισμένες συνθέσεις: του ρεαλισμού με τον ρομαντισμό και το συμβολισμό· της απουσίας του συγγραφέα με την υποκειμενική ματιά, της δράσης με την όραση, των υποκειμενικών με τα αντικειμενικά σύμβολα· της Ποιητικής του Αριστοτέλη με τον γαλλικό ρεαλισμό τύπου Φλωμπέρ, του βέλγικου συμβολισμού (του Μαίτερλικ) με τον σκανδιναβικό του Γκέγιερσταμ ή του ιμπρεσιονισμού με το γερμανικό εξπρεσιονισμό.

Ο Άγρας έχει συνείδηση ότι η νεωτερικότητα είναι αποτέλεσμα σύνθεσης: οπτικών, τεχνικών και αισθητικών θεωριών. Θεωρεί ότι ένα πρώτο στάδιο της νεωτερικότητας είναι η συνύπαρξη των δύο βασικών αντιλήψεων για την τέχνη, του ρομαντισμού και του ρεαλισμού· στο μυθιστόρημα του Φλωμπέρ αυτή η συνύπαρξη δημιουργεί την μεγάλη τομή στη λογοτεχνία. Και η τομή αυτή γίνεται ακόμα πιο έντονη για τον Άγρα, γιατί το μυθιστόρημα και ο ρεαλισμός απαιτούν και νέες συνθέσεις στο επίπεδο της θεωρίας· φέρνουν στο προσκήνιο την αριστοτελική *Ποιητική* του αρχαίου δράματος, που είναι ο κατεξοχήν πρόγονος του μυθιστορήματος. Κόμβος αυτής της συνάντησης, που δένει γερά τις δύο εποχές της θεωρίας, είναι η αριστοτελική μίμηση και η ρεαλιστική αληθοφάνεια.

Η ανάγνωση του Άγρα αναδιατάσσει τα λογοτεχνικά δεδομένα, κωδικοποιώντας τη μεγάλη ευρωπαϊκή παράδοση μέσα σε ένα συμβολικό δίδυμο: τον Αριστοτέλη και τον Φλωμπέρ, τον ένα στη θεωρία και τον άλλο στην πράξη, να ανοίγουν μαζί το δρόμο στη νεωτερικότητα. Στην εποχή του, μίμηση, σύμβολο, αφαίρεση και οι προσμίξεις τους έχουν δημιουργήσει τα ρεύματα της πρωτοπορίας, μέσα στα οποία αναχωνεύεται ολόκληρη η ευρωπαϊκή παράδοση, από την ελληνική αρχαιότητα ως τον μοντερνισμό του 20ού αιώνα.

Όλη αυτή η σύνθεση συνειδητοποιείται μέσα από την παρακολούθηση της πορείας του ρεαλισμού, από την στιγμή που ο Έλληνας κριτικός διακρίνει στο ρεαλισμό στοιχεία που ανήκουν στους κανόνες της αρχαίας ποιητικής. Τα τρία ελληνικά 'κείμενα': η ποίηση του Καβάφη, η *Κερένια Κούκλα* του Χρηστομάνου και το *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου, αλλά και ο Καρυωτάκης και ο Παπαδιαμάντης, σαν κείμενα με τις πιο φανερές σχέσεις με τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό, του δίνανε την ευκαιρία να διερευνήσει συστηματικότερα το θέμα. Έτσι η μελέτη τους συνδυάζεται με την ανάλυση των αισθητικών θεωριών, του 19^{ου} αιώνα και της προέκτασής τους στον 20ό, και ανασυγκροτείται ένα σώμα θεωρίας-κράματος ικανής να ερμηνεύσει τα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά φαινόμενα και τις ελληνικές τους παραλληλίες που αποτελούν την μεγάλη τάση στην παράδοση και την είσοδο στον μοντερνισμό.

Ο Άγρας, τελικά, για τα ελληνικά μεσοπολεμικά δεδομένα, φαίνεται να δείχνει τον 'άλλο' δρόμο για τον μοντερνισμό· σε μια περίοδο όπου οι αποκλεισμοί στενεύουν τον ορίζοντα (π.χ. ελληνικότητα) και όπου μια εκδοχή της ανανέωσης νιώθει πιο άνετα με τον Παλαμά και τον ελληνοκεντρισμό παρά με τον Καβάφη και τον Καρυωτάκη⁶⁹, ο Άγρας ψάχνει την ουσία της τέχνης σε μια αισθητική χωρίς σύνορα, όπου οι διαφορές και οι αντιθέσεις γίνονται η καλλιτεχνική ύλη για την ανανέωση. Σε αυτό το δρόμο προς τη νεωτερικότητα τον ενδιέφερε τον Άγρα να διακρίνει και να εντοπίσει τα βήματα που είχε κάνει η ελληνική λογοτεχνία και κυρίως οι λογοτέχνες

69. Βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Ο Παλαμάς ως ιδεολογία: μια παρέκκλιση στο μεσοπόλεμο», *Κείμενα Κριτικής για τη νεοελληνική λογοτεχνία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1995, 27-36. Ντουνιά, Κ.Γ. Καρυωτάκης, ό.π., 137. Απόστολος Μπενάτσης, «...νέοι φτάσαμεν εδώ ...». Κώστας Καρυωτάκης από τα πρώτα ως τα τελευταία ποιήματα, *Μεταίχμιο*, Αθήνα 2004, 18. Σάβας Καράμπελας, *Το περιοδικό Τα Νέα Γράμματα (1935-1940), 1944-1945*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2009, Α', 223-225.



που έτρεφαν αισθητικά τη γενιά του. Αυτοί αποτελούσαν τα ελληνικά παραδείγματα μιας παράδοσης που στην Ευρώπη δημιουργούσε ήδη τα ρεύματα της πρωτοπορίας. Γι' αυτό και τα έργα τους είναι οι γέφυρες που ευθυγραμμίζουν την ελληνική λογοτεχνία με την ευρωπαϊκή.

Σε αυτή τη λογοτεχνία ο Άγρας έβρισκε τη νεοτερικότητα υβριδική ως προς την αισθητική της σύσταση. Ταυτόχρονα, και η ίδια η κριτική, κατακτούσε νέα εργαλεία για την ερμηνεία και την αξιολόγηση. Είναι η στιγμή που ανοίγει ο δρόμος της θεωρίας στην ελληνική κριτική σκέψη. Η χρήση της αριστοτελικής θεωρίας τον έδειχνε: είναι η αφομοίωση της παράδοσης. Το ίδιο το είχε δείξει και ο Έλιοτ (*Tradition and the individual Talent*, 1919) αλλά ο Άγρας το είχε εντοπίσει και στον τρόπο που η παράδοση είναι χωνεμένη μέσα στον Καβάφη, που τον θεωρούσε ένα ευρύτατο διακεείμενο⁷⁰. Είναι χαρακτηριστικό ότι τον δρόμο της σύνθεσης αισθητικών τον βαδίζουν και άλλοι, την ίδια εποχή. Είναι η περίπτωση του Γ. Σεφέρη, του Κ.Θ. Δημαρά («Επτά κεφάλαια για την ποίηση», 1935)⁷¹, του Ν. Κάλας αλλά και πολλών άλλων. Ειδικά η κριτική παρουσία του Κάλας έστηνε γέφυρες, ανακάλυπτε αλληλουχίες και έφερε τους πιο απροσδόκητους συνδυασμούς: έβλεπε τη λογοτεχνία από την πλευρά της ψυχανάλυσης, του μαρξισμού, της υπερρεαλιστικής ποίησης και του κινηματογράφου⁷².

Η υβριδική κατασκευή αναδείχθηκε λειτουργική στο μοντερνισμό γιατί ήταν πιο κοντά στη θραυσματική του φύση, με το ρεαλισμό να γίνεται κεντρικό ζήτημα μέσα στο πλαίσιο των ανασηματοδοτήσεων και αναθεωρήσεων. Οι παρατηρήσεις του Άγρα συναντούν σε πολλά και σε κρίσιμα σημεία τις μεταγενέστερες θεωρήσεις του ρεαλισμού. Συνοπτικά θα άξιζε να αναφέρουμε: την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το ρεαλισμό ως έννοια στο ρεαλισμό ως τεχνική· τη συγχώνυσή του με διαφορετικές αισθητικές τεχνικές· τη σημασία του υποκειμένου και της υποκειμενικής ματιάς· το ρεαλισμό του ήρωα και όχι του παντογνώστη αφηγητή/συγγραφέα· τη χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου για την απόδοση της άμεσης σκέψης του ήρωα· το (ρεαλιστικό) αισθητικό πρότυπο του Φλωμπέρ και το (μιμητικό) θεωρητικό του Αριστοτέλη· τη διάκριση του πραγματικού και του αφηγηματικού χρόνου· τη στροφή προς το κείμενο και τη λογοτεχνικότητα (από το τι στο πώς του κειμένου)· τη διαλογικότητα/δραματικότητα του μυθιστορήματος· την αντίληψη της λογοτεχνικής ιστορίας ως ιστορίας των αλλαγών των τεχνικών, των μοτίβων, των ειδών κ.ο.κ.

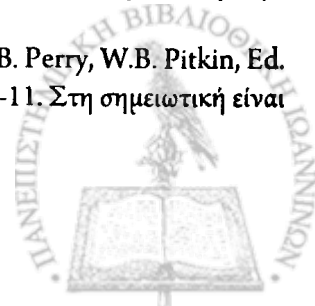
Τη σημασία που θα πάρει ο ρεαλισμός στο μοντερνισμό επιβεβαιώνεται από πολλές ακόμα πλευρές. Είναι χαρακτηριστικό το κίνημα του «νέου ρεαλισμού» των αρχών του 20ού αιώνα, στη λογοτεχνική θεωρία, τη φιλοσοφία και την επιστημολογία⁷³ ή η μελέτη του ρεαλισμού μέσα στις νέες αισθητικές συνάψεις που δημιουργεί ο

70. Γεωργία Λαδογιάννη, «Ο Καβάφης και η κριτική. Η περίπτωση του Τέλλου Άγρα», *Ιταλοελληνικά, Rivista di cultura Greco-moderna*, IX-X. Atti dei Convegni IX: Costantino Kavafis, 70 anni dalla morte e 140 dalla nascita. Napoli 2008, 157-170 (=165).

71. Είναι χαρακτηριστικός ο επιφωνηματικός τίτλος του Νικόλα Κάλας, «Υπέρ ποιήσεως γνησία φωνή», *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, [Επιμ. Αλέξ. Αργυρίου], Πλέθρον, Αθήνα 1982, 143-151. Βλ. και Καράμπελας, ό.π., 100.

72. Ένας αντίστοιχος προβληματισμός αισθητικού κρέματος εκφράζεται από τον Ν. Κάλα, μόνο που αυτός προσδιορίζει το «κράμα» με κέντρο τον ρομαντισμό, βλ. το άρθρο του «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του ρομαντισμού», *Κείμενα ποιητικής*, ό.π., 165-175. Επίσης, Λαδογιάννη, «1930, δεκαετία του θεωρητικού συγκρητισμού», ό.π.

73. Ενδεικτικά, βλ. «Introduction», [Ed. B. Holt, W.T. Marvin, W. Pepperrell, M. Ralph, B. Perry, W.B. Pitkin, Ed. Gleason], *The New Realism-Cooperative Studies in Philosophy*, The Macmillan Company, 1925, 6-11. Στη σημειωτική είναι ενδεικτικό το άρθρο «L' Effet de réel» του R. Barthes, ό.π., υποσ. 39.



μοντερνισμός, όπως είναι τα θέματα: νέος ρεαλισμός και James Joys, νέος ρεαλισμός και λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία⁷⁴ ή στη φιλοσοφία: νέος ρεαλισμός και personal realism⁷⁵.

Μια νέα επίσης φάση επαναπροσδιορισμού του ρεαλισμού ως «κριτικού ρεαλισμού» σημειώνεται στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, συνεχίζοντας τον «υπερβατικό ρεαλισμό» (transcendental realism) της δεκαετίας του 1970⁷⁶.

Αλλά και στην μεταπολεμική μας λογοτεχνία, που η δραματικότητα του βιώματος είναι καθοριστική για την ποιητική μας αίσθηση⁷⁷, ο ρεαλισμός επανέρχεται σαν το κύριο θέμα της τέχνης και του θεωρητικού προβληματισμού⁷⁸.

74. Βλ.: Charles Altieri, «The New Realism in Modernist Poetry: Pound and Williams», *The Art of Twentieth-Century American Poetry*, 11-51. Julio Prieto, «Towards a New Realism? Recent Trends in Latin American Fiction and Poetry», *The International Journal of the Humanities* 5 (4) 31-40.

75. Βλ. την υποσ. 72 καθώς και την έκδοση *American New Realism, 1910-1920*. Continuum International, 2001. Επίσης, βλ. και την συζήτηση John Wright Bucham, «Personal Realism», *The Philosophical Review*, XLV (6) 601-609.

76. Jos É López, Garry Potter (eds), *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*, The Athlone Press, London and New York 2001, 5-9. Βλ. και μία κριτική των εννοιολογικών φορτίων και της ορολογίας που χρησιμοποιεί η σύγχρονη κριτική, Christopher P. Wilson, «Containing Multitudes: Realism, Historicism, American Studies», *American Quarterly*, 466-495.

77. Χαρακτηριστικά, βλ. Σόνια Γλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα, μ' ένα νέο Κεφάλαιο-Υστερόγραφο*, [μετφρ. επιμ. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος], Κέδρος, Αθήνα 2^η 1986, 186-187, 190.

78. Ενδεικτικά, βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ιστορία και ρεαλισμός στους πεζογράφους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1997, 49-57. Ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία της κριτικής αποτελεί η συζήτηση στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, βλ. Τάκης Καγιαλής, «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην Έπιθεώρηση Τέχνης», *Επιστημονικό Συμπόσιο «Επιθεώρηση Τέχνης»*. Μια κρίσιμη δωδεκαετία, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 1997, 48-55 και Μιχάλης Γ. Μπακογιάννης, *Το περιοδικό Κριτική (1959-1961). Μια δοκιμή ανανέωσης του κριτικού λόγου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, 70 κ. εξ. Βλ., επίσης, το βιβλίο: Σόνια Γλίνσκαγια, Κ.Π. Καβάφης. *Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ου αιώνα*, Κέδρος, Αθήνα 1983.



PETER MACKRIDGE

Η ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ, Ο ΒΟΡΕΙΟΣ ΦΩΝΗΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ*

Εισαγωγή

Στο τεύχος 20 του κυπριακού περιοδικού *μικροΦιλολογικά* (Φθινόπωρο 2006, σ. 53-55) ο Σωτήρης Σαράκης θέτει το πολύ ενδιαφέρον ζήτημα της γλωσσικής μορφής των δημοτικών τραγουδιών. Εν ολίγοις, ο κ. Σαράκης παρατηρεί ότι, ενώ στη διάλεκτο του χωριού του (Αμπέλια Αιτωλοακαρνανίας) η φράση *το ποτάμι* προφέρεται συνήθως *του πουτάμ* (με τη λεγόμενη κώφωση των άτονων μεσαιών (ενδιάμεσων) φωνηέντων /e/ και /o/ και τη σίγηση των άτονων κλειστών (υψηλών) /i/ και /u/), στα δημοτικά τραγούδια που λέγονται στο ίδιο χωριό η ίδια φράση προφέρεται *το ποτάμι*. Ο κ. Σαράκης προτείνει «μια, μάλλον εύκολη, απάντηση», για την οποία όμως δεν είναι πεπεισμένος, ότι δηλαδή «αυτό απαιτεί το μέτρο του τραγουδιού» (σ. 54). Και καταλήγει:

Νομίζω πως το θέμα θα άξιζε να μελετηθεί (πράγμα που, απ' όσο γνωρίζω [...] δεν πρέπει να έχει συμβεί). Πρόκειται για φαινόμενο με προφανές ενδιαφέρον για το δημοτικό μας τραγούδι και, ενδεχομένως, για την εξέλιξη της γλώσσας μας, πτυχές της οποίας ίσως φωτίσει, αφού και το ίδιο εντάσσεται σ' αυτήν ακριβώς την εξέλιξη (σ. 55).

Επειδή ο κ. Σαράκης είχε την καλοσύνη να αναφέρει το όνομά μου, αποφάσισα να βάλω κι εγώ το λιθαράκι μου.

Η πανελλήνια προφορική κοινή

Οι διαφορές μεταξύ των διαλέκτων της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας δεν φαίνεται να είναι τόσο σημαντικές όσο, π.χ., στην περίπτωση της Ιταλικής. Στον *Διάλογο* για τη γλώσσα, ο Διονύσιος Σολωμός, ο οποίος ήταν εξοικειωμένος με τις διάφορες ποικιλίες της ομιλουμένης Ιταλικής, μάς διαβεβαιώνει ότι οι Έλληνες της εποχής του, από όποια περιοχή του ελληνικού κόσμου κι αν προέρχονταν, δεν δυσκολεύονταν να συνεννοηθούν μεταξύ τους¹. Μισό αιώνα αργότερα, άλλος υποστηρικτής της γραπτής χρήσης της δημόδους

* Ευχαριστώ τη Μάρω Κακριδή-Φερράρι για τις πολύτιμες παρατηρήσεις της στην πρώτη γραφή του κειμένου μου, και την Ελένη Παπαργυρίου για τις βελτιώσεις που επέφερε στη διατύπωση.

1. Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα, Β' Πεζά και Ιταλικά*, [Επιμ. Λ. Πολίτης], Αθήνα 1955.



γλώσσας, ο οποίος είχε στενές σχέσεις με τα Επτάνησα, ο Νικόλαος Κονεμένος, δήλωσε: «Η κοινή γλώσσα είναι μία. Διαλέκτους δεν έχουμε, έχουμε όμως «ιδιωματισμούς»². Το ότι η φωνολογία των (γεωγραφικώς) κεντρικών διαλέκτων της Νέας Ελληνικής ανάγεται γενετικά σε μια κοινή βάση το έδειξε ο μακαρίτης νοτιοαφρικανός γλωσσολόγος Brian Newton στη σημαντικότερη μελέτη του³ – ένα βασικό βιβλίο που, για λόγους που δεν μπορώ να καταλάβω, δεν έχει εκδοθεί σε ελληνική μετάφραση.

Οι βάσεις μιας κοινής προφορικής γλώσσας, που την χρησιμοποιούσαν οι κάπως μορφωμένοι Έλληνες, πρέπει να υπήρχαν ήδη πριν από την Επανάσταση. Η ακριβής φύση της όμως, καθώς και η ιστορία της εξελίξης της, παραμένει αξεδιάλυτη. Στις καθημερινές συναναστροφές τους οι άνθρωποι αυτοί πρέπει να ήταν συνηθισμένοι να κάνουν τροποποιήσεις στον δικό τους λόγο για να εξαλειφθούν οι ιδιωματικές χρήσεις, προκειμένου να συνεννοηθούν με Έλληνες από άλλες περιοχές. Έτσι, π.χ., οι ομιλητές των βόρειων ιδιωμάτων θα απέφευγαν την κώφωση και τη σίγηση των άτονων φωνηέντων, ενώ οι ομιλητές των νησιώτικων ιδιωμάτων θα φρόντιζαν να αποφύγουν όσο μπορούσαν τα πάθη των συμφώνων, όπως την αποβολή των ηχηρών εξακολουθητικών φωνηέντων ανάμεσα σε φωνήεντα (οι Κύπριοι θα έλεγαν τραγούδι αντί του ιδιωματικού τύπου τραούιν) και την προφορά του /k/ ως [t...] μπροστά από τα πρόσθια φωνήεντα /e/ και /i/ (οι Κύπριοι και οι Κρητικοί θα πρόφεραν – ή θα προσπαθούσαν να προφέρουν – κύριε και όχι τσύριε).

Γύρω στο 1900 όμως το αν υπήρχε ή όχι ενιαία πανελλήνια προφορική γλώσσα αποτελούσε αντικείμενο ιδεολογικής διαμάχης⁴. Ο Γ. Ν. Χατζιδάκις, όπως και άλλοι καθαρολόγοι, αρνήθηκε επίμονα την ύπαρξη μιας «κοινής λαλουμένης»:

Είναι άρα προφανές ότι, εκτός από τη γλώσσα που βγήκε από τη γραπτή παράδοση τα τελευταία χρόνια και βασίζεται προπαντός στη γραπτή γλώσσα, δεν υπάρχει καθόλου άλλη συνηθισμένη γλώσσα [Umgangssprache], και ότι η γλώσσα αυτή αποτελεί την «κοινή» μας⁵.

Ο κρητικός γλωσσολόγος ισχυρίστηκε ότι, επειδή η προφορική γλώσσα του ελληνικού λαού ήταν χωρισμένη σε διάφορες διαλέκτους και ιδιώματα που διέφεραν σημαντικά μεταξύ τους, ήταν ακατάλληλη για γραπτή χρήση⁶.

Για τους οπαδούς της καθαρεύουσας, λοιπόν, η προφορική γλώσσα χώριζε το ελληνικό έθνος σε διακριτά γεωγραφικά τεμάχια, αφήνοντάς το έκθετο στις ενδεχόμενες επιθέσεις των εχθρών του. Μάλιστα, υποστήριζαν συχνά ότι το τρωτό σημείο του Ελληνισμού της κλασικής αρχαιότητας ήταν ακριβώς το γεγονός ότι χω-

2. Νικόλαος Κονεμένος, *Και πάλε περί Γλώσσας*, Κέρκυρα 1875, 12. Η παραδοσιακή διάκριση που γίνεται στην Ελλάδα μεταξύ διαλέκτου και ιδιώματος δεν με πείθει, γι' αυτό και δεν την τηρώ στο παρόν κείμενο.

3. Brian Newton, *The Generative interpretation of Dialect: a study of Modern Greek Phonology*, Κέμπριτζ 1972.

4. Για τις σχέσεις των διαλέκτων και της κοινής γλώσσας στην Ελλάδα και τις σχετικές ιδεολογικές διαμάχες βλ. Ρ. Δελβερούδη, «Γλωσσικό ζήτημα και νεοελληνικά ιδιώματα (1880-1910)», *“Ισχυρές” και “ασθενείς” γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του γλωσσικού ηγεμονισμού, Β’*, Θεσσαλονίκη, 553-560.

5. Γεώργιος Ν. Χατζιδάκις, *Το πρόβλημα της νεωτέρας γραφομένης Ελληνικής* υπό Κ. Krumbacher και απάντησις εις αυτόν, Αθήνα 1905, 46.

6. Χατζιδάκις, *Το πρόβλημα της νεωτέρας γραφομένης Ελληνικής*, ό.π., 792.



ριζόταν σε διάφορες πόλεις-κράτη με δική της διάλεκτο η καθεμία, ενώ ένας παράγοντας που συνέβαλε στη δύναμη του ελληνικού κράτους του Μεγάλου Αλεξάνδρου και της βυζαντινής αυτοκρατορίας ήταν η ενιαία γραπτή γλώσσα τους. Απεναντίας, οι δημοτικιστές φρονούσαν ότι η κοινή προφορική γλώσσα αποτελούσε το βασικότερο ενοποιό στοιχείο του έθνους. Γι' αυτό τον λόγο οι δημοτικιστές απέφευγαν συνήθως να κάνουν λόγο για τις νεοελληνικές διαλέκτους, προτιμώντας να προωθήσουν μία πανελλήνια προφορική λαλιά ως πρότυπο της εθνικής γραπτής γλώσσας. Για τους υποστηρικτές της, η γραπτή δημοτική αποτελούσε τυποποιημένη επεξεργασία της λεγόμενης πανελληνίας κοινής προφορικής γλώσσας, σε αντίθεση με τις διαλέκτους και τις άλλες τοπικές ποικιλίες. Γι' αυτό, η «ιστορική εισαγωγή» του Τριανταφυλλίδη (1938) στη νεοελληνική γραμματική αποτελούσε την απάντηση του δημοτικιστή γλωσσολόγου στη *Σύντομο ιστορία της ελληνικής γλώσσας* του Χατζιδάκι (1915): ενώ το βιβλίο του Χατζιδάκι πραγματεύεται την ιστορία των νεοελληνικών διαλέκτων, ο Τριανταφυλλίδης επιχείρησε να γράψει την ιστορία της κοινής προφορικής γλώσσας⁷.

Η γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών

Οι δημοτικιστές πίστευαν ότι είχαν εντοπίσει μία ενιαία πανελλήνια προφορική γλώσσα στη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού. Για τους δημοτικιστές η θεωρία αυτή είχε τριπλό προτέρημα, καθώς η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού ήταν, κατά την άποψή τους, και προφορική (γι' αυτό και ήταν προσιτή σε λογίους και μη), και πανελλήνια (γι' αυτό και ήταν προσιτή σε όλους τους ελληνόφωνους, ασχέτως γεωγραφικής προελεύσεως) και ποιητική (γι' αυτό και ανταποκρινόταν στο ρομαντικό αίτημα κάθε έθνος να κατέχει λογοτεχνική γλώσσα βασισμένη στην προφορική χρήση).

Ο πρώτος που ισχυρίστηκε ότι στο δημοτικό τραγούδι χρησιμοποιούνταν κάποια υπερδιαλεκτική γλώσσα ήταν ο Κλοντ Φοριέλ, στον πρόλογο της συλλογής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1824. Στον περίφημο εκείνο πρόλογο ο γάλλος φιλόλογος έγραφε ότι, παρά τις λεξιλογικές και γραμματικές διαφορές που υπήρχαν ανάμεσα στις νεοελληνικές διαλέκτους,

μπορούμε να θεωρήσουμε τη γλώσσα στην οποία γράφτηκαν τα τραγούδια αυτής της συλλογής σαν μια γλώσσα κανονική και πάγια, μία και ομοιογενή, και της οποίας η οργάνωση και η ιστορία αξίζουν να μελετηθούν προσεχτικά⁸.

Το ζητούμενο να μελετηθούν τα φαινόμενα αυτά ισχύει ακόμα και σήμερα.

Και ο Ψυχάρης, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του *Ταξιδιού*, αντιτέθηκε στους καθαρολόγους υποστηρίζοντας ότι ο αγράμματος λαός στα τραγούδια και στα παραμύθια του είχε διαμορφώσει μια «κοινή φιλολογική [= λογοτεχνική] γλώσσα» αποτελούμενη από στοιχεία που προήλθαν από διάφορες περιοχές:

Τα παραμύθια και τα τραγούδια δεν είναι χτήμα ενός χωριού. Πηγαίνουνε από το ένα στ' άλλο. Λοιπόν ποιανού χωριού γλώσσα να κρατήσουνε; Κρατούνε λιγάκι απ' όλα⁹.

7. Εμμανουήλ Κριαράς, *Λόγια και Δημοτικισμός*, Αθήνα 1987.

8. Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, [Επιμ., Α. Πολίτης], Α', Ηράκλειο 1999, 74.

9. Γιάννης Ψυχάρης, *Το ταξίδι μου*, Αθήνα 1905. Τείνω και εγώ να πιστέψω, αντίθετα απ' όσα συνήθως γράφονται σχετικά με το θέμα, ότι η σημερινή κοινή προφορική νεοελληνική ξεκίνησε από ένα μείγμα διαφόρων τοπικών ποικιλιών. Για μια



Στο ίδιο κείμενο μάλιστα ο Ψυχάρης ισχυρίστηκε ότι το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στην αρχαιότητα με τη διαμόρφωση της γλώσσας των ομηρικών επών.

Είναι βέβαια γνωστό ότι ο Φοριέλ επισκέφτηκε τότε την Ελλάδα και ότι οι πληροφορητές του ήταν λόγιοι. Όπως μας πληροφορεί ο Αλέξης Πολίτης, οι άνθρωποι αυτοί έδιναν τα κείμενα των τραγουδιών στον γάλλο μελετητή σε γραπτή μορφή. Είναι πιθανόν, κατά την καταγραφή των κειμένων, να τροποποίησαν, είτε ηθελημένα είτε αθέλητα, τη γλωσσική μορφή ώστε να εξαλειφθούν, ή έστω να ελαττωθούν, τα προφανή ιδιωματικά στοιχεία. Επίσης, ανάμεσα στα «δικαιώματα που ο Φοριέλ αναγνώριζε στον εαυτό του ως εκδότη» ήταν και η «μετατροπή ενός ιδιωματικού κειμένου στην κοινή νεοελληνική»¹⁰.

Ο Ιάκωβος Πολυλάς στην κριτική του στα *Είδωλα* του Ροΐδη ισχυρίστηκε ότι οι διάλεκτοι της Νέας Ελληνικής διαφέρουν σημαντικά η μία από την άλλη και αμφισβήτησε τα τεκμήρια για την ύπαρξη κοινής προφορικής γλώσσας τα οποία, κατά τον Ροΐδη, παρέχει το δημοτικό τραγούδι. Ο Πολυλάς παραδέχεται ότι μέσα στα τραγούδια, «όπως από στόμα εις στόμα κυκλοφορούν μεταδιδόμενα πανταχού, αι ιδιωματικά διαφοραί και αι τοπικά ιδιοτροπίαί ή συγχωνεύονται, ή παντάπασιν εξαλείφονται», υποστηρίζει όμως ότι οι εκδότες των περισσότερων συλλογών είχαν προσαρμόσει σιωπηρά τη γλωσσική μορφή των κειμένων προς κάποιο υποτιθέμενο κοινό γλωσσικό τύπο. Μάλιστα πιάνει τον ίδιο τον Ροΐδη να «διορθώνει», με παρόμοιο τρόπο, τη γλωσσική μορφή των τραγουδιών που παραθέτει¹¹.

Όπως έδειξε ο Γιάννης Αποστολάκης¹², σε πολλά τραγούδια των *Εκλογών* του ο Ν. Γ. Πολίτης δημιούργησε ενιαίο κείμενο από δύο ή περισσότερες παραλλαγές του «ιδιού» τραγουδιού. Στην προσπάθειά του να δείξει ότι τα δημοτικά τραγούδια ανήκαν στο έθνος ολόκληρο και όχι μόνο σε ορισμένες γεωγραφικές περιοχές, ο Πολίτης τροποποίησε και τη γλωσσική μορφή των τραγουδιών για να την καταστήσει λιγότερο ιδιωματική και περισσότερο «κοινή». Δεν είναι όμως του παρόντος να ερευνήσω το θέμα αυτό¹³. Αρκεί ότι στο τέλος των *Εκλογών* του ο Πολίτης καταχωρίζει ένα Επίμετρο με τίτλο «Τραγούδια εις ελληνικάς διαλέκτους». Τα τραγούδια αυτά προέρχονται από τη Θράκη, την Ασυτάλεια, τη Λέσβο, την Κύπρο (από ένα τραγούδι από κάθε περιοχή), τον Πόντο (3), την Καππαδοκία (1), την Τσακωνιά (1) και τη Νότια Ιταλία (4). Με τον τίτλο «Τραγούδια εις ελληνικάς διαλέκτους» ο Πολίτης υπονοεί ότι τα υπόλοιπα τραγούδια που συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή του δεν είναι σε διάλεκτο αλλά σε κάποια υπερδιαλεκτική γλώσσα.

Θα ήταν λοιπόν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι τα δημοτικά τραγούδια ήταν συνθεμένα σε μια υπερδιαλεκτική κοινή και ότι η γλώσσα τους διέφερε ελάχιστα από περιοχή σε περιοχή. Ωστόσο, υπάρχουν τεκ-

τεκμηριωμένη αμφισβήτηση της καθιερωμένης άποψης ότι η Κοινή Νεοελληνική βασίζεται στα πελοποννησιακά ιδιώματα βλ. Ν. Παντελίδης, «Πελοποννησιακός ιδιωματικός λόγος και κοινή νεοελληνική», *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα*, 21 (12-14 Μαΐου 2000), Θεσσαλονίκη, 550-561.

10. Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Αθήνα, 1984, 290.

11. Ιάκωβος Πολυλάς, «Κρητική "Ειδώλων"», *Εφημερίς*, 10-11 Μαΐου 1893.

12. Γιάννης Μ. Αποστολάκης, *Τα δημοτικά τραγούδια, μέρος Α' : Οι συλλογές*, Αθήνα, 1929.

13. Αναφερόμενος σε ανέκδοτο τραγούδι από το Καρατσόλ Τυρνάβου γράφει: «Δεν διετήρησα την θεσσαλικήν φωνητικήν, διότι το άσμα φαίνεται προελεύσεως πελοποννησιακής» (Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Αθήνα, 1914, 273). Βέβαια, το «δεν διετήρησα» ίσον «ηλλώισα».



μήρια ότι ορισμένα διαλεκτικά φαινόμενα αποφεύγονταν ως ένα μεγάλο βαθμό στο δημοτικό τραγούδι. Αναφέρομαι στον αξιοπαρατήρητο τρόπο με τον οποίο, στις βόρειες περιοχές, τα άτονα φωνήεντα /i/ και /u/, τα οποία αποβάλλονται στην καθημερινή ομιλία, αποκαθίστανται στο δημοτικό τραγούδι¹⁴.

Ο βόρειος φωνηεντισμός

Όπως είδαμε, στα βόρεια ιδιώματα της ελληνικής, αποβάλλονται τα άτονα φωνήεντα /i/ και /u/. Έτσι, π.χ., η λέξη *ξυπόλητη* προφέρεται *ξπολτ*. Σε πολλές περιπτώσεις η αποβολή φωνήεντος έχει επιπτώσεις και στα γειτονικά σύμφωνα. Έτσι, π.χ., η λέξη *χαμηλός* γίνεται *χαμπλός*, με ανάπτυξη του συμφώνου [b] ανάμεσα στο [m] και το [l]. Σαν αποτέλεσμα τέτοιων εξελίξεων, η λέξη [fto] μπορεί – θεωρητικά τουλάχιστον – να αντιστοιχεί με *φτύνω* ή *φυτό*, ή ακόμα και με *βουτώ* ή *βοηθώ*. Όπως είναι φυσικό, τα φαινόμενα αυτά δυσκολεύουν σημαντικά τη συνεννόηση με ομιλητές άλλων ποικιλιών της Ελληνικής.

Από την άλλη μεριά, όπως παρατηρεί η ρωσίδα γλωσσολόγος Αναστάσια Λουκινά¹⁵ σε σχέση με τον βόρειο φωνηεντισμό της Νέας Ελληνικής, δεν πρόκειται απλώς για την παρουσία ή την απουσία ορισμένου στοιχείου, αλλά για την έκταση ή τη συχνότητα της χρήσης του, ιδίως στη γρήγορη ομιλία. Όπως γράφει η Λουκινά: «Η ανθρώπινη ομιλία είναι εγγενώς μεταβλητή». Η σύγχρονη αυτή γλωσσολογική αντίληψη αντιτίθεται στις απόψεις των λεγόμενων Νεογραμματικών (Junggrammatiker) του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, οι οποίοι επηρέασαν βαθύτατα τον Ψυχάρη με το δόγμα τους ότι

κάθε φωνητική αλλαγή ... ολοκληρώνεται σε αρμονία με νόμους που δεν επιδέχονται καμία εξαίρεση. Η κατεύθυνση προς την οποία κινείται η αλλαγή είναι πάντοτε η ίδια για όλα τα μέλη της γλωσσικής κοινότητας ... όλες δε οι λέξεις στις οποίες απαντά ο ήχος που υπόκειται σε αλλαγή επηρεάζονται από τη μεταβολή χωρίς εξαιρέσεις¹⁶.

Όχι μόνο λοιπόν οι νόμοι που διέπουν τον βόρειο φωνηεντισμό δεν είναι απόλυτοι, αλλά στα βόρεια ιδιώματα υπάρχουν περιστάσεις όπου τα «χαμένα» φωνήεντα αποκαθίστανται – και τα αρχικώς μεσαία φωνήεντα ξαναγίνονται μεσαία – ακόμα και στην καθημερινή ομιλία. Με αυτό τον τρόπο έχουμε εναλλαγή ανάμεσα στην αποβολή και τη διατήρηση ενός φωνήεντος. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στους διαφορετικούς μορφολογικούς τύπους της ίδιας λέξης. Έτσι στα Ζαγόρια το ρήμα *χτυπάω* προφέρεται *χπάου*, ενώ ο αοριστικός τύπος *χτύπησα* προφέρεται *χτύπσα*, προφανώς επειδή έχουμε αποκατάσταση του τονισμένου [i] και,

14. Ανάμεσα σ' αυτούς που πρόσεξαν το φαινόμενο αυτό είναι και ο δανός μελετητής Carsten Höeg στη μονογραφία του για τους Σαρακατσανούς (Carsten Höeg *Les Saracatsans: une tribu nomade grecque*, Β', Παρίσι, Κοπεγχάγη 1926, 77) και – από εντελώς εθνικιστική σκοπιά – ο μουσικολόγος Παχτικός, ο οποίος γράφει ότι «υπάρχει ζηλευτή τις τάσις παρά τω ημετέρω λαώ, όπως δώση εις την γλώσσαν των ασμάτων αυτού μορφήν καθαρωτέραν γλωσσικώς και γενικωτέραν» (Γ. Δ. Παχτικός, *260 δημόδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού της Μικράς Ασίας, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των Παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα*, Αθήνα 1905, κζ').

15. Anastasia Loukina, *Regional Phonetic Variation in Modern Greek*, [ανέκδοτη διδακτορική διατριβή] Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης 2008, 323-24.

16. H. Osthoff, K. Brugmann, *Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen*, Λειψία, 1878, xiii.



κατά συνέπεια, του [t]. Η ίδια εναλλαγή παρατηρείται και στην παραγωγή και στη σύνθεση: έτσι σε διαλέκτους όπου το μουλάρι προφέρεται μπλαρ, το παράγωγο ουσιαστικό παλιομούλαρο προφέρεται παλιουμούλαρου, με την αποκατάσταση του τονισμένου [u] και την αντικατάσταση του ανεπτυγμένου [b] με το αρχικό (ετυμολογικό) [m]. Μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις η αποκατάσταση του φωνήεντος γίνεται με «λανθασμένο» τρόπο· έτσι, π.χ., από το ρήμα χαμπλώνω (χαμηλώνω) μπορεί να αναπτυχθεί αοριστικός τύπος χαμπήλουσα (χαμήλωσα) ο οποίος διατηρεί το «άλογο» (μη ετυμολογικό) [b].

Βόρειος φωνηεντισμός και δημοτικό τραγούδι

Όπως είπα, στο βορειοελληνικό δημοτικό τραγούδι οι τραγουδιστές αποκαθιστούν συνήθως το «χαμένο» φωνήεν. Όπως και στην καθημερινή ομιλία, η αποκατάσταση γίνεται με ελάχιστα «σφάλματα».

Για να βρω παραδείγματα της αποβολής των άτονων κλειστών φωνηέντων, καθώς και παραδείγματα της διατήρησής τους, στο δημοτικό τραγούδι, κοίταξα δυο κυρίως συλλογές που κυκλοφόρησαν πιο πρόσφατα απ' ό,τι η συλλογή του Φοριέλ, δηλαδή τις συλλογές της Ακαδημίας Αθηνών¹⁷ και του γάλλου μελετητή Γκυ Σωνιέ¹⁸. Και οι δύο αυτές συλλογές αποτελούνται από τραγούδια διαφόρων περιοχών που καταγράφηκαν από διάφορους συλλέκτες από τον 19ο αιώνα μέχρι την εποχή που κυκλοφόρησαν. Βέβαια, δεν αποκλείεται οι καταγραφείς των τραγουδιών και οι επιμελητές των εκδόσεων να έκαναν ορισμένες επεμβάσεις στη γλωσσική μορφή, η πρόθεση όμως των επιμελητών ήταν να παρουσιάσουν τα τραγούδια στην αυθεντική τους μορφή, όπως ακριβώς καταγράφηκαν, διατηρώντας τις ιδιωματικές ιδιαιτερότητές τους. Άλλωστε, ο μεγάλος αριθμός των κειμένων που περιλαμβάνονται στις εν λόγω συλλογές μάς επιτρέπει να διαβλέψουμε ορισμένα λίγο-πολύ συστηματικά γλωσσικά φαινόμενα. Επιπροσθέτως, ο γάλλος επιμελητής δεν θα αισθανόταν καμιά ιδεολογική ώθηση να επιφέρει τροποποιήσεις στα κείμενα προκειμένου να ομοιογενοποιηθεί η γλωσσική μορφή τους.

Ακολουθούν τα πορίσματα της έρευνάς μου. Στα παρακάτω παραδείγματα οι ενδείξεις α' και β' = πρώτο και δεύτερο ημιστίχιο δεκαπεντασύλλαβου αντίστοιχα· η ένδειξη ΑΑ = Ακαδημία Αθηνών (1962), ενώ η ένδειξη Saunier = Saunier (1983)· οι αριθμοί που ακολουθούν μετά τις ενδείξεις αυτές παραπέμπουν στην οικεία σελίδα.

Οι εν λόγω συλλογές περιέχουν άφθονα παραδείγματα της κώφωσης των άτονων μεσαίων φωνηέντων αλλά συγκριτικώς λίγα παραδείγματα της σίγησης των κλειστών.

Η αποβολή των φωνηέντων παρατηρείται πολύ πιο συχνά σε γραμματικά μορφήματα, δηλαδή μορφολογικές καταλήξεις, παρά σε λεξικά μορφήματα. Επίσης, βρίσκονται σπάνια στο τέλος του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.

Η σίγηση φωνηέντων καθιστά προβληματική τη μετακίνηση ενός τραγουδιού από περιοχές με βόρειο φωνηεντισμό σε άλλες περιοχές. Για παράδειγμα, το επτασύλλαβο ημιστίχιο

(1) *την αδερφή μ' παντρεύκ'ι* (β'· Σοφάδες Καρδίτσας· Saunier, 284),

θα γινόταν εννεασύλλαβο αν «μεταφραζόταν» σε μη νότιο ιδίωμα (την αδερφή μου παντρεύτηκε), γι' αυτό

17. Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (εκλογή)*, Α', Αθήνα 1962.

18. G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*, Αθήνα 1983.



και θα ήταν άχρηστο σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Με τον ίδιο τρόπο οι επόμενες φράσεις δεν θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν σε δεκαπεντασύλλαβο έξω από περιοχές με βόρειο φωνηεντισμό:

- (2) Δεν κλαίτι για τ'ς αρματολούς (α')
- (Καλοσκοπή Παρνασσίδας· ΑΑ, 246)
- (3) αχ [= απ'] τ'ν αργυρή μου τσέπη (β')
- να κλείσουν τα ματάκια μ' (β'· Ηπειρος· ΑΑ, 428)
- (4) και πάησε Πέφτ' το βράδυ (β'· Πάπιγκο Ηπείρου· ΑΑ, 462)
- (5) σηκώθ'κε πρώτος κλέφτης (β'· Αργυρόκαστρο Βορ. Ηπείρου· ΑΑ, 220)
- (6) τη νύφ' πηγαίν' [= πηγαίνουν] να πάρουν (β')
- κι σκάφτει στου κιβούρι τ' (β')
- απ' όξου 'πού το σπίτι τ'ς (β')
- κι ακαλιασμέν' [= καλεσμένοι] σκουρπίστι (β')
- (Νιγρίτα Μακεδονίας· ΑΑ, 427)
- (7) Χίλνοι νουμάτ' τον κυνηγούν (α')
- απού του λύκ' του στόμα (β'· Θεσσαλονίκη· ΑΑ, 391-392)
- (8) Τον πήγαν κ'δώνι και σταφύλ' (α'· Θράκη· Saunier, 260)

Στα (3) και (6) παρατηρείται το ασυνήθιστο φαινόμενο να αποβάλλεται κλειστό φωνήεν στο τέλος του στίχου. Στο (8) γίνεται αποβολή φωνήεντος σε λεξικό μόρφημα, πράγμα ακόμα πιο σπάνιο στο δημοτικό τραγούδι.

Σε ορισμένα τραγούδια σε βόρεια διάλεκτο αθετείται βασικός μετρικός/γραμματικός κανόνας ο οποίος ισχύει στον 15σύλλαβο άλλων διαλεκτικών περιοχών, π.χ.:

- (9) πολύ τον βαροφάν' κεν (β'· Κατάλακκος Λήμνου· ΑΑ, 17).

Σε μη βόρειο ιδίωμα, είναι αδύνατον αοριστικός ρηματικός τύπος στον ενικό αριθμό να εμφανιστεί στο τέλος του 15σύλλαβου.

Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, ένας στίχος με σίγηση άτονου κλειστού φωνήεντος μπορεί να «μεταφραστεί» σε μη βόρειο ιδίωμα χωρίς να διαταραχτεί το μέτρο. Έτσι, για παράδειγμα, ο ωραιότατος στίχος

- (10) έκοψε το θηλύκι της κι εφάν' καν τα βυζιά της (Ηπειρος· ΑΑ, 266)

θα μπορούσε να εμφανιστεί σε άλλες περιοχές με την ακόλουθη μορφή:

- (10α) έκοψε το θηλύκι της, φανήκαν τα βυζιά της.

Το ίδιο συμβαίνει και στους ακόλουθους στίχους σε «ημιβόρεια» διάλεκτο (όπου τα άτονα κλειστά φωνήεντα αποβάλλονται, τα μεσαία όμως δεν υφίστανται κώφωση):

- (11) Το πίννα γοι άδροι και μεθούν, γυναίκες και ροδίζνα ...
ξένες πλύννα τα ρούχα μου, ξένες τα σαπουνίζνα
(Σκοπός Θράκης· Saunier, 214),



όπου οι ρηματικοί τύποι κατάγονται από υποκείμενους τύπους *ροδιζουνα, *πλύνουνα και *σαπουνίζουνα· οι στίχοι αυτοί θα μπορούσαν να «μεταφραστούν» ως εξής, προκειμένου το τραγούδι να ταξιδέψει σε άλλες περιοχές:

- (11α) Το πίνουν οι άντρες και μεθούν, γυναίκες και ροδιζούν ...
ξένες πλύνουν τα ρούχα μου, ξένες τα σαπουνίζουν.

Η αποκατάσταση κλειστών φωνηέντων που αποβάλλονται στον καθημερινό λόγο παρατηρείται σε φράσεις όπως οι ακόλουθες:

- (12) ποιος πάει να τήνι φέρει [β'· στο ιδίωμα: φερ]
η Κώστας αναστήθηκι [α'· στο ιδίωμα: αναστήθκι]
ένα πουλάκι κάθουνταν [α'· στο ιδίωμα: πλάκ']
κι δε λαλούσι σαν πουλί [α'· στο ιδίωμα: πλι]
(Σαρακατσαναίοι· ΑΑ, 311-312).

Σε τραγούδια από περιοχές με βόρειο φωνηεντισμό η αποκατάσταση του χαμένου φωνήεντος γίνεται πολύ πιο συχνά απ' ό,τι η σίγηση. Αποτελεί μάλιστα την κανονική κατάσταση, όπως είχε παρατηρήσει και ο Höeg¹⁹, γι' αυτό και δεν είναι ανάγκη να παρουσιάσω πολλά παραδείγματα.

Τεκμήριο αποκατάστασης κλειστών φωνηέντων είναι και το ανεπτυγμένο [b] που παρατηρείται στα εξής παραδείγματα:

- (13) ευτού ψηλά που πάτε χαμπηλώσετε
(12σύλλαβος· Σπαρτοχώρι Λευκάδας· Saunier, 180)
(14) αυτού που πέτισθι κι χαμπηλά κοιτάτι
(13σύλλαβος· Νεγάδες Ηπείρου· ΑΑ, 175)
(15) σύρι στη φαμπιλιά σου (β'· Σίτοβο Δ. Μακεδονίας· Saunier, 222).

Το «λανθασμένο» [b] οφείλεται σε επίδραση από τους συνηθισμένους διαλεκτικούς τύπους χαμπλώσιτι (από χαμηλώσετε) και φαμπιλιά (από φαμιλιά).

Σε πολλά τραγούδια από βόρειες περιοχές παρατηρείται εναλλαγή αποβολής και αποκατάστασης, ανάλογα με τις απαιτήσεις του μέτρου. Τα πιο πολλά παραδείγματα τέτοιας εναλλαγής σχετίζονται με την κτητική αντωνυμία μου, σου, του (ιδίως στο πρώτο ενικό πρόσωπο), όπου το φωνήεν αποβάλλεται ή διατηρείται, ανάλογα με τη θέση της φράσης που εμπεριέχει την αντωνυμία μέσα στον στίχο, π.χ.:

- (16) Ξιντιμένου μου πουλί (α') αλλά
Για σήκου, ξένη μ', κι έλα δω (α')
(Χαλκιδική· Saunier, 108).

19. Höeg, *Les Saracatsans*, ό.π., 77.



Ακολουθούν και άλλα παραδείγματα εναλλαγής μέσα στο ίδιο τραγούδι:

- (17) *κι όποιος το ρίξει π'σώπλατα, άντρα θαλά τον πάρω, αλλά
πισώπλατα το ρίχνει (β' · Τζουμέρκα Ηπείρου· ΑΑ, 393)*
- (18) *τον αγαπητικό μου (β')
κι χαμπηλά να πέσει (β'), αλλά
τις πέντε για τα φ'τίλια (β')
γύφτ'σα μαγαρισμένη (β')
(Άγ. Γεώργιος Νηλείας Θεσσαλίας· ΑΑ, 413-414)*
- (19) *να κουβαλήσει μάρμαρα, να κουβαλήσ' λιθάρια ...
πηγαίν' τ' άγριου βουβάλι (β' · Σιάτιστα· ΑΑ, 9)*
- (20) *ρίχνει χαλάζι πιτρουτό, ρίχνει να μι σκουτώσ'ει,
κι αν μι σκουτώσ' τον αρφανό, κι αν μι σκουτώσ' τον ξένου ...
κάθι π'θαμή κι ένα φλουρί (α' · Χαλκιδική· Saunier, 266)*
- (21) *Καραβοκύρη κι αδελφέ και φίλε του πατέρα μ'
(Δ. Μακεδονία· ΑΑ, 469)*
- (22) *σπού γεννήθ'κε ντη Λαμπρή (α')
βουλήθ'κες να με πνίξεις (β' · Σωζόπολη Αν. Θράκης· ΑΑ, 333).*

Στα (18) και (20) παρατηρούμε την αποβολή φωνήεντος σε λεξικό μόρφημα (φ'τίλια, π'θαμή). Στο (19) η διατήρηση του [u] στον τύπο βουβάλι επηρεάζεται πιθανώς και από τον τύπο παλιοβούβαλο, με τονισμένο [u], το οποίο εμφανίζεται στο ίδιο τραγούδι. Στο (21) παρατηρούμε σίγηση φωνήεντος στο τέλος του στίχου. Στο (22) οι τύποι γεννήθ'κε και βουλήθ'κες αποτελούν τα μόνα παραδείγματα σίγησης σε τραγούδι που συνίσταται από 18 στίχους.

Τέλος, σε ορισμένες περιπτώσεις φωνήεντα αποβάλλονται στην καταγραφή, ενώ η παρουσία τους είναι απαραίτητη για το μέτρο:

- (23) *να πάνουν στου κυνήγ' (β') [το μέτρο απαιτεί κυνήγι]
ικεί φουλιάζ' δράκουντας (α') [το μέτρο απαιτεί φουλιάζει]
π' τρώει κόσμου ζουντανό (α') [το μέτρο απαιτεί που]
κυνήγ' δεν ευρήκαν (β') [το μέτρο απαιτεί κυνήγι]
(και πολλά άλλα παραδείγματα στο ίδιο τραγούδι· Νεγάδες Ηπείρου· ΑΑ, 70)*

Το φαινόμενο αυτό οφείλεται πιθανόν στο ότι ο πληροφορητής απήγγειλε ή υπαγόρευσε το κείμενο στον συλλέκτη σαν να επρόκειτο για πεζό λόγο, αντί να το πει τραγουδιστά. Έτσι απέβαλε τα άτονα κλειστά φωνήεντα που θα εκφέρονταν αν το τραγούδι εκτελούνταν κανονικά (δηλαδή με μελωδία και μουσικό ρυθμό). Η σίγηση του φωνήεντος κατά την «πεζή» υπαγόρευση αποτελεί το πιο πειστικό τεκμήριο της αποκατάστασης των «χαμένων» φωνηέντων στο δημοτικό τραγούδι από περιοχές με βόρειο φωνηεντισμό.



Συμπέρασμα

Τελικά, λοιπόν, υπήρχε ή δεν υπήρχε «κοινή λαλουμένη» το 1900 – ακόμα και το 1800; Και η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού αποτελούσε ή δεν αποτελούσε μια «κοινή φιλολογική γλώσσα», όπως ισχυριζόταν ο Ψυχάρης; Η αλήθεια μάλλον βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις ακραίες και αντίπαλες θέσεις των δημοτικιστών και των καθαρολόγων. Όπως είδαμε, από φωνολογική άποψη οι νεοελληνικές διάλεκτοι δεν διαφέρουν τόσο ριζικά η μία από την άλλη ώστε να καταστεί αδύνατη η προφορική συνεννόηση μεταξύ μορφωμένων (και όχι μόνο) Ελλήνων που φρόντιζαν να ελαττώσουν τα ιδιωματικά στοιχεία του φυσικού τους λόγου. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι υπήρχε ενιαία προφορική γλώσσα. Όσο για το δημοτικό τραγούδι, υπάρχουν σαφείς ενδείξεις ότι οι ομιλητές των βόρειων ιδιωμάτων έκαναν γλωσσικές τροποποιήσεις στον καθημερινό τους λόγο όταν έλεγαν τα τραγούδια τους, ελαττώνοντας (μάλλον ασυνείδητα και εκ παραδόσεως) τα γλωσσικά στοιχεία που διαφοροποιούσαν τα ιδιώματά τους από τα υπόλοιπα.

Πιστεύω ότι το θέμα μου σχετίζεται όχι μόνο με την ιστορική εξέλιξη της νεοελληνικής γλώσσας και τις διαδικασίες της προτυποποίησής της, αλλά και με τη διατύπωση της νομικής διάταξης που καθορίζει και καθιερώνει ως επίσημη την ποικιλία που θεωρείται Κοινή Νεοελληνική (Δημοτική) σήμερα. Στην προκήρυξη του Εκπαιδευτικού Ομίλου κατά την ίδρυσή του το 1910 δηλώνεται ότι σκοπός της γλωσσικής διδασκαλίας στο προτεινόμενο πρότυπο δημοτικό σχολείο ήταν «να κάνει στα παιδιά συνειδητούς τούς γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες που ασυνείδητα έχουν στα χείλη τους. Η γλωσσική διδασκαλία θ' αποφύγει κάθε τάση μεταβολής του λεκτικού και τυπικού του παιδιού, εφόσον αυτό δεν απομακρύνεται, για διαλεκτικούς λόγους, από την Πανελλήνια Κοινή Προφορική Γλώσσα»²⁰. Το 1917, ως γνωστόν, τα διδακτικά βιβλία που εισήχθησαν στις τέσσερις πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου υποτίθεται ότι γράφονταν στην «κοινή προφορική (δημοτική) γλώσσα».

Είναι χαρακτηριστική η εξής διατύπωση του Αλεξάνδρου Δελμούζου, η οποία μας θυμίζει τη δική μας εποχή: πέρα από τα «τοπικά ιδιώματα», γράφει το 1911, «υπάρχει η Πανελλήνιος καθαρά δημοτική γλώσσα, η απαλλαγμένη όλων των ιδιωματικών ή διαλεκτικών [...] στοιχείων»²¹. Εδώ διαφαίνεται, για πρώτη φορά, ο πυρήνας της νομοθετικής διατύπωσης που ισχύει και σήμερα: σύμφωνα με το άρθρο 2 του νόμου 309 που ψηφίστηκε στις 30 Απριλίου 1976, το οποίο θέσπισε τη «Νεοελληνική γλώσσα» ως μοναδικό όργανο σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, «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». Η νομοθετική φράση του 1976, «η διαμορφωθείσα εις πανελλήνιον εκφραστικόν όργανον υπό του Ελληνικού Λαού» διασαφηνίζεται αν διαβάσουμε αμέσως

20. «Σε ειδικούς και μη», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου* 1, 1911, 12-13.

21. Η χρήση από τον Δελμούζο του επιθέτου «Πανελλήνιος» – το οποίο, πριν από τη Μικρασιατική Καταστροφή, περιλάμβανε και το ελληνικό κράτος και την «αλύτρωτη» μερίδα του Ελληνισμού – ήταν εύστοχη, καθώς αποτελούσε και πατριωτικό σύνθημα και ισχυρισμό ότι υπήρχε μια ενιαία προφορική γλώσσα που κάλυπτε όλη την έκταση του ελληνόφωνου κόσμου (βλ. Αλ. Δελμούζος) «Το πρότυπον δημοτικών σχολείων και οι επικριταί του», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού ομίλου* 1, 1911, 14-52.



παρακάτω στο ίδιο άρθρο του Δελμούζου: κατά τον ισχυρισμό του, η «κοινή δημοτική» είναι η γλώσσα στην οποία εκδόθηκαν τα δημοτικά τραγούδια, και σημειώνει ότι στα τραγούδια τους οι Έλληνες των βόρειων περιοχών αποκαθιστούν τα χαμένα άτονα κλειστά φωνήεντα²². Ο Δελμούζος δεν αναφέρεται στη γλώσσα στην οποία τραγουδήθηκαν τα δημοτικά τραγούδια, πράγμα που σχετίζεται με την αντίληψη της ελληνικής λαογραφίας ότι τα τραγούδια ήταν «μνημεία του λόγου». Πάντως, σ' αυτό το χωρίο ο Δελμούζος αναφέρεται εμμέσως στη θεωρία, τη διατυπωμένη για πρώτη φορά από τον Φοριέλ, ότι ήδη πριν από την Επανάσταση ο ελληνικός λαός είχε διαμορφώσει, στο δημοτικό τραγούδι, μια κοινή – δηλαδή υπερδιαλεκτική – «λογοτεχνική γλώσσα», με μια σημαντική όμως διαφορά: ενώ ο Φοριέλ υποστήριξε ότι την κοινή προφορική γλώσσα τη διαμόρφωσε ο λαός μόνος του, ο Δελμούζος υπονοεί ότι η κοινή αυτή γλώσσα ήταν απόρροια της γλώσσας των δημοτικών τραγουδιών και της σιωπηρής φροντίδας των λόγιων εκδοτών τους να προσαρμόσουν τη γλώσσα τους ακόμα περισσότερο προς μια «άνευ ιδιωμάτων» ποικιλία.

Στα Προλεγόμενα της *Νεοελληνικής γραμματικής*, ο Τριανταφυλλίδης δήλωσε: «Ο γραμματικός τύπος που διδάσκει η Γραμματική είναι θεμελιωμένος στη γραμματική βάση των δημοτικών τραγουδιών και της νέας λογοτεχνίας»²³. Τριάντα χρόνια μετά το άρθρο του Δελμούζου, ο Τριανταφυλλίδης ήταν σε θέση να αναφέρει, ως πρόσθετη πηγή της γλωσσικής τυποποίησης, και τη γλώσσα της λογοτεχνικής παραγωγής που είχε εμφανιστεί στο χρονικό διάστημα που μεσολάβησε. Είναι χαρακτηριστικό όμως ότι δεν αναφέρει καθόλου την κοινή προφορική γλώσσα.

Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια χρονιά που ψηφίστηκε ο νόμος 309, εισήχθη στα σχολεία η «αναπροσαρμογή» της *Μικρής νεοελληνικής γραμματικής* του Τριανταφυλλίδη. Η διατύπωση της νομοθετικής διάταξης αποτελεί τον τελικό θρίαμβο των προσπαθειών που έκαναν τα κορυφαία μέλη του Εκπαιδευτικού Ομίλου από το 1910 και εξής, προκειμένου να πεισθεί η ελληνική κοινή γνώμη ότι υπάρχει μια ενιαία πανελλήνια προφορική γλώσσα.

22. Η μεγάλη σημασία του άρθρου αυτού του Δελμούζου καταδεικνύεται από το γεγονός ότι δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του *Δελτίου του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, αμέσως μετά την προκήρυξη του Ομίλου, βλ. Δελμούζος, «Το πρότυπον δημοτικόν σχολείον και οι επικριταί του», ό.π., 23.

23. Μανώλης Α. Τριανταφυλλίδης, *Νεοελληνική γραμματική* (της δημοτικής), Αθήνα 1941, κβ'.



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΜΑΚΡΗΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ:
Ο ΑΝΕΥ ΟΡΙΩΝ, Ο ΑΝΕΥ ΟΡΩΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΤΗΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ¹

«Μάχομαι διά την απελευθέρωσιν του έρωτα»
Ανδρέας Εμπειρικός²

«Il faut se faire une idée physique de la révolution»
André Masson³

Την 15η Δεκεμβρίου του 1929 κυκλοφορεί το 12ο και τελευταίο τεύχος του περιοδικού *La Révolution Surréaliste* (Η Υπερρεαλιστική Επανάσταση), επίσημου οργάνου του υπερρεαλιστικού κινήματος. Σε αυτό το τεύχος δημοσιεύεται ένα από τα προσφιλή στους υπερρεαλιστές ερωτηματολόγια μέσω των οποίων γνωστοποιούσαν στους αναγνώστες τους τις θέσεις τους γύρω από τα θεμελιώδη θέματα του υπερρεαλισμού και καθιστούσαν οικειότερη την προβληματική τους στο ευαισθητοποιημένο κοινό τους.

Το θέμα της συγκεκριμένης έρευνας ήταν «Η ιδέα του έρωτα ως μοναδική δυνατότητα συμφιλίωσης, στιγμιαίας ή όχι, του κάθε ανθρώπου, με την ιδέα της ζωής»⁴ και η τελευταία ερώτηση είχε διατυπωθεί με τον ακόλουθο τρόπο: «Πιστεύετε στη νίκη του θαυμάσιου έρωτα εναντίον της μίζερης ζωής ή στη νίκη της μίζερης ζωής εναντίον του θαυμάσιου έρωτα;»⁵

Οι απαντήσεις ορισμένων ποιητών, οργανωτικών στελεχών της υπερρεαλιστικής ομάδας, είναι χαρακτηριστικές και αντιπροσωπεύουν πιστά τις απόψεις του κινήματος σε ό,τι αφορά την ακατανίκητη δύναμη του έρωτα και τη σπουδαιότητα του ρόλου που μπορεί και οφείλει να διαδραματίσει στην αποστολή της αναμόρφωσης του κόσμου την οποία οραματίζεται και στην οποία στοχεύει η υπερρεαλιστική επανάσταση.

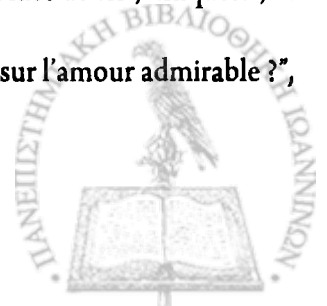
1. Η παρούσα μελέτη ανταποκρίνεται σε κείμενο ανακοίνωσης στο Διεθνές Συνέδριο «Παπαδιαμάντης, Σικελιανός, Εμπειρικός», Ιωάννινα 25-27 Ιανουαρίου 2002 [Οργανωτές: Δημαρχείο Ιωαννίνων και Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων].

2. Ανδρέας Εμπειρικός, «Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα», στο Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, «Συνέντευξη με τον Ανδρέα Εμπειρικό», (Αθήνα, Μάρτιος 1967), *Ηριδανός* 4 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1976) 13.

3. André Masson, *La Révolution Surréaliste* 3 (15 avril 1925) 13.

4. «L'idée d'amour, seule capable de réconcilier tout homme, momentanément ou non, avec l'idée de vie», "Enquête", in *La Révolution Surréaliste* 12 (15 décembre 1929) 65.

5. "Croyez-vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable?", "Enquête", ό.π.



Στη λακωνική απάντηση του Paul Eluard βρίσκουμε ακριβώς αυτή την απόλυτη δύναμη επιβολής του έρωτα στην οποιαδήποτε απόπειρα αντίστασης, δύναμη απαραίτητη για τις μάχες που προμηνύονταν: «Ο θαυμάσιος έρωτας σκοτώνει» (“L’amour admirable tue”⁶). Η απάντηση του André Breton, που εκφράζεται διά στόματος της συντρόφου του εκείνης της περιόδου Suzanne Muzard, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα είδος σύνθεσης των θέσεων του ιδρυτή του υπερρεαλισμού σε αυτό το κεφαλαίωδες για την υπερρεαλιστική επανάσταση θέμα και ως διατύπωση συνθήματος εξέγερσης, δογματικού πιστεύω και επαναστατικής δράσης: «Ζω. Πιστεύω στη νίκη του θαυμάσιου έρωτα» («Je vis. Je crois à la victoire de l’amour admirable»⁷). Ταύτιση δηλαδή της νίκης του Έρωτα με την ίδια τη ζωή.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός δεν συμμετείχε σε αυτή την έρευνα. Αυτό θα μπορούσε να είχε συμβεί διότι, όπως γνωρίζουμε, διέμενε στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της περιόδου 1925-1931 και σύχναζε στον κύκλο των γάλλων υπερρεαλιστών. Εύκολα μπορούμε όμως να υποθέσουμε πως η απάντησή του θα ήταν αυτή που με έμφαση έδωσε κάποιες δεκαετίες αργότερα, στη γνωστή του συνέντευξη στην Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, το κείμενο της οποίας δημοσιεύτηκε το 1976. Αυτή η απάντηση του Ανδρέα Εμπειρικού ευθυγραμμίζεται απολύτως με τις θεωρητικές θέσεις και τις επίσημες διακηρύξεις της υπερρεαλιστικής επανάστασης: «Σας επαναλαμβάνω, μάχομαι δια μίαν απόλυτον ελευθερίαν της σκέψεως και της ζωής. Δια την απελευθέρωσιν του Έρωτα»⁸.

Αυτό το πάθος για την απελευθέρωση του Έρωτα από κάθε τύπου δεσμά αποτελεί ουσιαστικά τον παλλόμενο πυρήνα του υπερρεαλιστικού κινήματος: «Ο υπερρεαλισμός είναι η συνάντηση της εφήμερης διάστασης του κόσμου με τις αιώνιες αξίες: τον έρωτα, την ελευθερία και την ποίηση»⁹. Στο πλαίσιο της υπερρεαλιστικής επανάστασης ο έρωτας, η ελευθερία και η ποίηση παύουν να λειτουργούν αυτόνομα, γίνονται συνώνυμα, ταυτόσημα. Η μία έννοια δεν μπορεί, ούτε πρέπει, να υπάρξει και να λειτουργήσει ανεξάρτητα από την άλλη. Ο André Breton έφτανε να πει πως «η ποίηση σε ένα κρεβάτι γίνεται, όπως ο έρωτας»¹⁰.

Αν ο υπερρεαλισμός επέβαλε, σε επίπεδο γραφής, τον αυτοματισμό ως πρωταρχική εκδήλωση ελευθερίας του υποσυνειδήτου, αυτή η απόλυτη ελευθερία στη μαγική συνάντηση των λέξεων όφειλε να ακολουθηθεί, σύμφωνα με τους εμπνευστές του κινήματος, από εκείνη της ερωτικής συνάντησης των σωμάτων. Τα σώματα μαγνητίζονται, πιστεύει ο Breton, οδηγούνται μόνα τους στα ελεύθερα μαγνητικά πεδία του έρωτα, το καθένα αντιπροσωπεύοντας το ήμισυ μίας ιδεώδους μυθικής ενότητας. Οδηγούνται, χάρις στα βήματα του αντικειμενικού τυχαίου, στην επανένωση, στην επαναδημιουργία του μυθικού Ανδρόγυνου, της αρχετυπικής δηλαδή φυλετικής τελειότητας. Κάθε ανθρώπινη ύπαρξη, εξορισμένη με τη γέννησή της στην έρημο της ζωής, αντιπροσωπεύει το ήμισυ μόνον της ανθρώπινης πληρότητας που σκοπό άλλο δεν έχει από την συνάντηση εκείνης της άλλης ύπαρξης, την οποία η τετριμμένη έκφραση ονομάζει με ανυποψίαστη ακρίβεια “έτερον

6. “Enquête”, ό.π., 72.

7. “Enquête”, ό.π., 65.

8. Ανδρέας Εμπειρικός, “Μάχομαι δια την απελευθέρωσιν του έρωτα”, στο Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, ό.π., 13.

9. “Le surréalisme, c’est la rencontre de l’aspect temporel du monde et des valeurs éternelles: l’amour, la liberté et la poésie”, Comité de rédaction de la revue *Médium*, Nouvelle série I, Paris 1953, 16.

10. “La poésie se fait dans un lit comme l’amour”. André Breton, “Sur la route de San Romano”, “Oubliés”, *Signe ascendant*, (1949), Gallimard, Collection Poésie, Paris 1986, 122.



ήμισυ". Η πορεία αυτής της συνάντησης που οδηγεί στη σύνθεση, ή σωστότερα της ερωτικής επανασύνθεσης του τέλειου όντος, μπορεί να επιτευχθεί αποκλειστικά σε κλίμα απόλυτης ελευθερίας.

Κάθε είδους όριο, σύνορο ή εμπόδιο που αντιστέκεται σε αυτή την ελεύθερη "επανασύνθεση" οφείλει να εξαλειφθεί. Η ιδέα του Έρωτα, κατά συνέπεια, αντιπροσωπεύει για τους υπερρεαλιστές τη μόνη δύναμη παραβίασης κάθε καταστολής. Δύναμη που στην κατοχή του υπερρεαλιστή ποιητή δεν μπορεί παρά να μεταφράζεται σε καθήκον αντιμετώπισης του κάθε περιορισμού και σε όπλο γενικής εξέγερσης. «Υπάρχει [...] στον έρωτα [γράφει ο Louis Aragon] μία παράνομη αρχή, μία ασυγκράτητη αίσθηση παραβίασης, η περιφρόνηση της απαγόρευσης και η γεύση της λεηλασίας»¹¹.

Μεταξύ της λογοτεχνικής εξέλιξης, άλλωστε, και εκείνης των διαφόρων ηθικών αντιλήψεων για τον έρωτα, πάντα υπήρξε μία ευθεία αντιστοιχία: «[...] όλες οι μεγάλες αλλαγές στη θεώρηση του έρωτα [γράφει ο Octavio Paz] ανταποκρίνονται σε λογοτεχνικά κινήματα τα οποία προετοιμάζουν αυτές τις αλλαγές και ταυτοχρόνως τις επεξεργάζονται διανοητικά, τις διαμορφώνουν, και τις μεταλλάσσουν σε ιδεώδη ανώτερης ζωής»¹².

Αν η ανταπόκριση, μεταξύ της λογοτεχνικής εξέλιξης και αυτής των αντιλήψεων για τον έρωτα, μπορεί να επισημανθεί, στις δυτικές κοινωνίες, στη διαδοχή των λογοτεχνικών ρευμάτων που προηγήθηκαν του υπερρεαλισμού, στην περίπτωση της υπερρεαλιστικής επανάστασης επιβάλλεται άμεσα ως η εξ' ορισμού συνιστώσα του κινήματος. Διότι η σημασία που απέδωσε το υπερρεαλιστικό κίνημα στον έρωτα και στην απελευθέρωσή του συνιστά όχι απλά μία παράμετρο, μεταξύ των άλλων, στη γέννηση και στη δομή του, αλλά τον ακρογωνιαίο λίθο στη θεμελίωση και την οργάνωσή του.

Είναι γεγονός πως ο Έρωτας αποκτά αξία κοινωνικής και ιδεολογικής διεκδίκησης αποκλειστικά στο πεδίο της υπερρεαλιστικής επανάστασης. Για πρώτη φορά στην περίοδο του μεσοπολέμου, όπου το υπερρεαλιστικό κίνημα αναπτύχθηκε, εμφανίστηκαν, όπως το επισημαίνει ο Octavio Paz, «οι μεγάλοι ποιητές της καινούργιας αντίληψης για τον έρωτα, ενός έρωτα που καθιστούσε δυνατή τη συγχώνευση του σώματος με το πνεύμα, της εξέγερσης των αισθήσεων με την εξέγερση της σκέψης, της ελευθερίας με τον αισθησιασμό»¹³.

Για πρώτη φορά εκείνη την περίοδο φλόγες διαφορετικών επαναστάσεων, που μέχρι τότε κανείς δεν τις διανοήθηκε συνδυάσιμες, μοιάζουν να ενώνονται για να καταδικάσουν στον καθαρό μία καινούργια πυράς την αντίδραση και τον σκοταδισμό αιώνων. Αλυσίδες και δεσμώτες κάθε τύπου, του πνεύματος, του έρωτα και της φύσης, οφείλουν ριζικά να εξαλειφθούν μέσα στη λάμψη της υπερρεαλιστικής επανάστασης.

Τα ψεύδη της κοινωνικής ηθικής, όπως ορθώνονται μέσα από τη σαθρότητα των αστικών αξιών, και οι σκοταδιστικές πλάνες του ιουδεοχριστιανισμού, προκλητικά οξυμένες από την υποκρισία του κλήρου, αποτελούν αυτομάτως τους πρώτους στόχους της υπερρεαλιστικής επανάστασης. Η ιδέα του προπατορικού

11. "Il y a [...] dans l'amour, un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage". Louis Aragon, "Le passage de l'Opéra", (1924), *Le paysan de Paris*, Gallimard, Collection Folio, Paris 1990, 65.

12. "[...] tous les grands changements de l'amour correspondent à des mouvements littéraires, lesquels, simultanément, les préparent et les réfléchissent, les transfigurent et les convertissent en idéaux de vie supérieure". Octavio Paz, *La Flamme double – Amour et érotisme*, (*La Llama doble, - Amor y erotismo*, 1993), [Traduit de l'espagnol en français par Claude Esteban], Gallimard, Paris 1994, 127.

13. "[...] les grands poètes de l'amour moderne, un amour qui mêlait le corps et l'esprit, la rébellion des sens et celle de la pensée, la liberté et la sensualité". Paz, *La Flamme double*, ό.π., 128.



αμαρτήματος, για παράδειγμα, που φυλακίζει τον άνθρωπο πριν ακόμη γεννηθεί, είναι απαράδεκτη για τον André Breton. Δεν μπορεί, κατά συνέπεια, παρά να αποτελέσει τον κατεξοχήν στόχο της επανάστασής του: «Ποτέ δεν υπήρξε απηγορευμένος καρπός», θα διακηρύξει με αγωνιστικό μένος και προκλητική επισημότητα. «Ο πειρασμός μόνον είναι θεός»¹⁴.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός δεν μπορεί παρά να αποδεχτεί και να υιοθετήσει με ενθουσιασμό αυτή την εξέγερση. Διαθέτοντας στην «ψυχή τε και σώματι» στράτευση του στην επανάσταση του Έρωτα ένα διπλό σπλιισμό, του υπερρεαλισμού και της ψυχανάλυσης, και επιπλέον την κληρονομιά της ελληνικής παράδοσης¹⁵, την οποία γενικά αγνοούν ή υποτιμούν οι γάλλοι υπερρεαλιστές, έχει τη δυνατότητα να προτείνει τη δική του εναλλακτική προσφορά σε αυτή την αντιπαράθεση.

Σε όλο του το έργο ο Εμπειρικός θα αντιτάξει συστηματικά και πεισματικά στο μέτωπο των κοινωνικών δεσμών την απόλυτη ελευθερία μίας προπολιτισμικής κυριαρχίας της φύσης, όπου οι νόμοι καθορίζονται από τη δύναμη των ενστίκτων, υποκαθιστώντας όμως όλη τη βία που φυσιολογικά αναλογεί στην αγριότητα μίας τέτοιας πρωτόγονης φυσικής εξουσίας από μία παραδεισιακή αρμονία η οποία απελευθερώνει, υπό το κράτος μίας γενικευμένης ουτοπικής αθωότητας, όλες τις δυνατότητες μίας ατέρμονης ερωτικής συνύπαρξης.

Στο μέτωπο των θρησκευτικών δεσμεύσεων ο Εμπειρικός, που αρνείται μόνον επιλεκτικά τον χριστιανισμό και όχι δογματικά και εξ ορισμού, όπως ο André Breton, θα αντιτάξει μία εκλεκτική επιστροφή στον αρχαίο ελληνικό παγανισμό εγκαθιδρύοντας ένα καινούργιο Πάνθεο, επικεφαλής του οποίου ενθρονίζεται ο θεός Παν¹⁶. Ο Εμπειρικός προτείνει δηλαδή το ιδεωδέστερα προσαρμόσιμο λατρευτικό πλαίσιο στην ονειρική εξουσία της φύσης που αποτελεί τη βάση δόμησης του ουτοπικού συστήματος της ιδανικής μελλοντικής του πολιτείας¹⁷. Η οργάνωση αυτής της πολιτείας παρουσιάζει εντυπωσιακές συγγένειες με τις ουτοπικές προτάσεις του Charles Fourier¹⁸.

14. "Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine." André Breton, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, II, [Edition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre], Gallimard, Paris 1992, 760.

15. Βλ. Κωνσταντίνος Μακρής, «Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η κλασική παράδοση – Απόπειρες συνδυασμού της υπερρεαλιστικής επανάστασης με την κλασική παράδοση στο έργο τριών Ελλήνων υπερρεαλιστών: Οδυσσέα Ελύτη, Νίκου Εγγονόπουλου και Ανδρέα Εμπειρικού», Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου των Νεο-Ελληνιστών της Ιβηρικής χερσονήσου και της Λατινικής Αμερικής *Η κλασική παράδοση στην Νεοελληνική Λογοτεχνία*, (Actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberamérica, VII jornadas de Literatura Neogriega *La tradición clásica en la Literatura Neogriega*), Πανεπιστήμιο La Laguna, Τενερίφη, Iles Canarias, 30/10-3/11/2001, Εκδόσεις του Πανεπιστημίου της La Laguna 2002, 119-142.

16. Βλ. Constantin Makris "Le Dieu Pan n'est pas mort", *Supérieur Inconnu*, [Directeur de la publication et de la rédaction : Sarane Alexandrian], *Numéro spécial sur le Désir*, Paris, Premier semestre 2009, 30-39.

17. Βλ. Constantin Makris, "Ivresse panique et utopie révolutionnaire dans la cité idéale future d'Andréas Embiricos. - Résurrection païenne dans le combat des surréalistes pour la libération de l'amour", in Actes du XVI^e Colloque International des Néo-hellénistes des Universités francophones *Le sentiment religieux dans la littérature néo-grecque*, (27-29 mai 1999), Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Publications de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2001, 355-374.

18. Βλ. Constantin Makris, "L'influence de l'utopie fouriériste sur la révolution surréaliste. Points de convergence et divergence entre André Breton et Andréas Embiricos", *Revue des Etudes Néo-Helléniques*, Dædalus, Paris-Athènes 1997-VI/2, 2002, 185-219.



Το θέμα της επανάστασης του έρωτα αποτελεί τον κεντρικό άξονα της έμπνευσης του Ανδρέα Εμπειρικού και χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του. Ο ερευνητής θα μπορούσε να παραθέσει, σχολιάζοντάς τες, μακρές λίστες αποσπασμάτων από τα έργα του όπου ο Έλληνας υπερρεαλιστής μάχεται για την πολύμορφη απελευθέρωση του ερωτικού ενστίκτου, αποδεικνύοντας έτσι, για μία φορά ακόμη, την ευθυγράμμιση του στο πνεύμα των προγραμματικών δηλώσεων του γαλλικού υπερρεαλισμού, που μπορεί να θεωρηθεί εκ των προτέρων δεδομένη. Η απόλυτη προσήλωση όμως του Εμπειρικού στην πλήρη απελευθέρωση του έρωτα από κάθε τύπου δεσμά και το πάθος με το οποίο στρατεύεται σε αυτή την αποστολή τον οδηγούν στη χάραξη μίας επαναστατικής πορείας που δεν ανταποκρίνεται πιστά ούτε περιορίζεται στα επαναστατικά πλαίσια των δύο κινημάτων -υπερρεαλισμού και ψυχανάλυσης- από τα οποία εμπνέεται. Οι αποκλίσεις του Ανδρέα Εμπειρικού τόσο από τη γραμμή των γάλλων υπερρεαλιστών όσο και από τη φροϋδική ψυχανάλυση, οφείλονται αρχικά στις μεταξύ των διαφοροποιήσεις τόσο στον προσδιορισμό του πλαισίου της απελευθερωτικής αποστολής, όσο και των μεθόδων επίτευξής της. Οι διαφοροποιήσεις αυτές επιβάλλονται από τη διπλή του ιδιότητα και λειτουργούν παραβιάζοντας εναλλακτικά η μία τα όρια της άλλης ωθώντας τα προς κατευθύνσεις που δεν είχαν σχεδιαστεί από τις αρχικές θεωρητικές τους αρχές. Ο Εμπειρικός οδηγείται έτσι αναπόφευκτα στην υπέρβαση των όρων και των ορίων των θεωρητικών βάσεων της διπλής επανάστασής του.

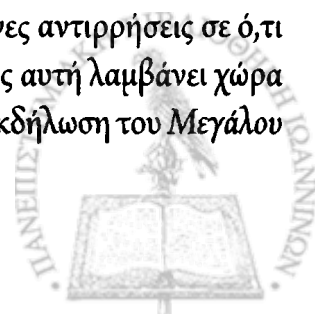
Η υπέρβαση κατά συνέπεια των ορίων και των όρων που πραγματοποιεί ο Εμπειρικός στην προσωπική του στρατεύση στην αποστολή της απελευθέρωσης του έρωτα, δεν θα μπορούσε να περιοριστεί στο επίπεδο των στρατηγικών διακηρύξεων της υπερρεαλιστικής επανάστασης. Αυτό το πλαίσιο, που ο Έλληνας υπερρεαλιστής το υιοθετεί εξ ολοκλήρου, θα αποτελέσει ουσιαστικά την αφετηρία της δικής του επανάστασης· μόνον την αφετηρία όμως, αφού το βεληνεκές των απελευθερωτικών του βολών ξεπερνά κατά πολύ όχι απλά το πλαίσιο δράσης του υπερρεαλιστικού κινήματος αλλά και εκείνο της ψυχαναλυτικής πρακτικής, ακριβέστερα της φροϋδικής θεωρίας, στην οποία βασίζεται η υπερρεαλιστική του ιδιαιτεροποίηση.

Πρόκειται φυσικά για την ερωτική εγκυκλοπαίδεια του *Μεγάλου Ανατολικού*, όπου λαμβάνει χώρα αυτή η διπλή υπέρβαση, η οποία όχι απλά προσδίδει τον χαρακτηριστικό τόνο της επανάστασης του Έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού αλλά ορίζει την ειδοποίησή της διαφορά.

Στον *Μεγάλο Ανατολικό* ο Εμπειρικός δεν επιμένει μόνο στην απελευθέρωση του έρωτα σε ένα θεωρητικό επίπεδο, όπως συνήθως συμβαίνει σε πολλές από τις επαναστατικές (εκ)δηλώσεις των Γάλλων υπερρεαλιστών, αλλά προχωρεί σε αναλυτικές και επαναλαμβανόμενες περιγραφές πολύτροπων ικανοποιήσεων του πόθου προς όλες τις κατευθύνσεις, όπου αυτές των σεξουαλικών διαστροφών όχι απλά συμπεριλαμβάνονται αλλά κυριαρχούν.

Σε αυτή την κατεύθυνση ο Ανδρέας Εμπειρικός διαφοροποιείται άμεσα από τον André Breton ο οποίος, σε πλήρη αντίφαση με τις ενθουσιώδεις θεωρητικές του διακηρύξεις, στην πράξη περιορίζει την πάλη του για την απελευθέρωση του έρωτα σε ένα ρομαντικό ιδεαλισμό οριοθετημένο από πολλαπλούς ηθικούς φραγμούς που του είχε, από τα παιδικά του χρόνια, επιβάλει ο πουριτανισμός της αυστηρής οικογενειακής και κοινωνικής του αγωγής.

Ο André Breton θα είχε σίγουρα σοβαρές επιφυλάξεις ή ακόμη και συγκεκριμένες αντιρρήσεις σε ό,τι αφορά μία ολόκληρη σειρά εκδηλώσεων της απελευθερωμένης σεξουαλικότητας, όπως αυτή λαμβάνει χώρα στις σελίδες της ερωτικής εγκυκλοπαίδειας του Ανδρέα Εμπειρικού. Η ερωτική όμως εκδήλωση του *Μεγάλου*



Ανατολικού που θα προκαλούσε σίγουρα όχι απλά τη δυσφορία του αλλά την έκφραση της απροκάλυπτης αντίθεσής του είναι η “παιδοφιλία”, δηλαδή η σεξουαλική διαστροφή που επικρατεί στο μυθιστόρημα-ποταμό.

Η παιδόφιλη επιθυμία αποτελεί ουσιαστικά πηγή μόνιμης έμπνευσης στο έργο του Ανδρέα Εμπερικού. Στο δημοσιευμένο έργο πριν από την έκδοση του *Μεγάλου Ανατολικού* η έκφραση αυτής της επιθυμίας γίνεται κυρίως έμμεσα, υπαινικτικά, μέσω μίας συμβολικής γλώσσας της οποίας η κωδικοποίηση είναι ευχερώς ανιχνεύσιμη και ερμηνεύσιμη¹⁹. Στο *Μεγάλο Ανατολικό* οι περιγραφές της εκπλήρωσης αυτής της επιθυμίας είναι απροκάλυπτες, λεπτομερείς, επαναλαμβανόμενες. Στη διαδοχή των σελίδων και των κεφαλαίων ο αναγνώστης διαπιστώνει το μανιώδη χαρακτήρα πειθούς ή “διδαχής” που κατέχει όλη την πορεία της αφήγησης καθώς επίσης και την πυρετώδη ενεργοποίηση του αφηγητή να αναδείξει, να αναγνωρίσει και να επιβάλει το φυσιολογικό χαρακτήρα αυτής της διαστροφής.

Η αποστολή νομιμοποίησης της παιδόφιλης επιθυμίας που επιτελείται από τον αφηγητή, πάντα υπό το πρίσμα της απελευθέρωσης του έρωτα, ακολουθεί μία γνωστή σε επίπεδο ανάλυσης πορεία που οι ψυχαναλυτές ονομάζουν “Rationalisation” (“Ορθολογιστική επέμβαση / ρύθμιση” ή “Λογικοποίηση”). Στο *Μεγάλο Ανατολικό* αυτή η τακτική συνίσταται στη συστηματική ανάπτυξη σειρών επιχειρημάτων που σκοπό άλλο δεν έχει από την απόδειξη του φυσιολογικού χαρακτήρα της σεξουαλικότητας της θηλυκής παιδικότητας, η οποία επιβάλλεται ως θέση αδιαμφισβήτητη από τον αφηγητή, και κατά συνέπεια του φυσιολογικού χαρακτήρα της παιδοφιλίας.

Πρόκειται για τακτική αρκετά γνωστή στη διεθνή ψυχαναλυτική βιβλιογραφία. Σε όλες τις αφιερωμένες στην παιδοφιλία έρευνες οι ειδικοί επιμένουν στη μελέτη της παιδόφιλης επιχειρηματολογίας, δηλαδή στην απόπειρα νομιμοποίησης της επιθυμίας που αναπτύσσει κάθε άτομο επιρρεπές σε αυτού του τύπου ικανοποίηση του σεξουαλικού ενστίκτου, διότι μέσα από τη συστηματοποίηση αυτής της απόπειρας οργανώνει όλη του την άμυνα. Αυτή η επιχειρηματολογία αποτελεί ουσιαστικά την κοινή βάση διάγνωσης και ερμηνείας της διαστροφής.

Στη μελέτη του ημερολογίου ενός παιδόφιλου που έκανε για παράδειγμα ο Βέλγος ψυχαναλυτής Guidino Gosselin²⁰ βρίσκουμε ολόκληρα αποσπάσματα αυτής της επιχειρηματολογίας που είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την επιχειρηματολογία που αναπτύσσουν οι παιδόφιλοι ήρωες του *Μεγάλου Ανατολικού*²¹. Οι ομοιότητες αφορούν όχι μόνο το περιεχόμενο αλλά και τους όρους διατύπωσης και το πλαίσιο της αφηγηματικής οργάνωσης: Οι παιδίσκες με την ώριμη σεξουαλικότητα, που παίρνουν πρωτοβουλίες, που προκαλούν, που επιμένουν, που σχεδόν αποπλανούν τους παιδόφιλους ήρωες -οι οποίοι τελικά υποχωρούν και

19. Βλ. Constantin Makris, “Prédominance de l’obsession pédophile chez Andréas Embiricos” et “Manifestations de la pulsion pédophile dans l’œuvre d’Andréas Embiricos”, *La figure féminine dans l’imaginaire d’André Breton et d’Andréas Embiricos. - Recherche comparative entre le Surréalisme français et le Surréalisme grec: L’éternel féminin, source de la mythologie surréaliste, de l’amour fou, de sa révolution, et de la sexualité redécouverte*, Thèse de Doctorat d’État ès Lettres (Littérature Comparée), Présentée et soutenue publiquement le 5 juin 2000 à l’Université de Paris IV-Sorbonne), 932-971.

20. Guidino Gosselin, “Le retour à la nature – confirmation de l’éthique sexuelle du pédophile-” in *La pédophilie – Analyse de la structure perverse*, Montignies-sur-Sambre (Belgique), Éditions médicales et paramédicales de Charleroi, Collection “Grands Dossiers du 21ème siècle”, 1992.

21. Βλ. Constantin Makris, «Du point de vue du pédophile» *La figure féminine dans l’imaginaire d’André Breton et d’Andréas Embiricos. - Recherche comparative entre le Surréalisme français et le Surréalisme grec: L’éternel féminin, source de la mythologie surréaliste, de l’amour fou, de la révolution, et de la sexualité redécouverte*, ό.π., 1055-1100.



ενδίδουν... στα αντικείμενα του πόθου τους-, εκφωνούν εκείνα ακριβώς τα επιχειρήματα που επιμελώς αναπτύσσει και προβάλλει ο παιδόφιλος:

[...] Αχ, μα γιατί θεωρούνται κακά και ένοχα τα πράγματα αυτά που είναι τα πιο ευχάριστα απ' όλα, κύριε Σπερχή;

Διότι υπάρχει πολλή βλακεία στον κόσμο και όλοι οι άνθρωποι δεν έχουν τις ίδιες ιδέες με μας...

Τι κρίμα!... Τι κρίμα!... ανεφώνησε η Έθελ [...]»²².

Στην αλυσιδωτή ρητορική αυτής της χωρίς τέλος επιχειρηματολογίας του Μεγάλου Ανατολικού, η οποία σκοπεύει στη νομιμοποίηση του παιδόφιλου πόθου, και που επιμελώς παρουσιάζεται ως επανάσταση εναντίον των δεσμών του έρωτα και ως στρατηγική απελευθέρωσής του, μπορούμε να επισημάνουμε την πλέον ενδιαφέρουσα διάσταση της ιδιότυπης υπέρβασης των ορίων και των όρων που επιτυγχάνει η επανάσταση του έρωτα στο έργο του Έλληνα υπερρεαλιστή. Υπέρβαση της ίδιας της φροϋδικής ψυχανάλυσης, στην οποία όπως είναι φυσικό, δεδομένης της ψυχαναλυτικής ιδιότητας του Ανδρέα Εμπειρικού, οι ερευνητές έχουν την τάση να ανατρέχουν για να ερμηνεύσουν το απελευθερωτικό μήνυμα της επανάστασής του.

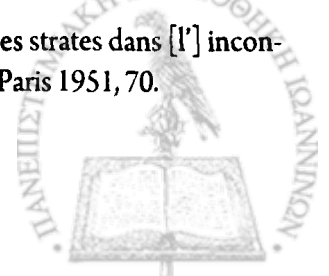
Είναι προφανές πως πίσω από τη βεβαιότητα σε ό,τι αφορά την ψυχο-βιολογική ωριμότητα της παιδίσκης του Εμπειρικού και τη σεξουαλική της ετοιμότητα, στην οποία θεμελιώνεται η παιδόφιλη επιχειρηματολογία του έργου, βρίσκεται η φροϋδική θεωρία γύρω από τη "διαστροφική πολυμορφία" του παιδιού. Αυτή η θεωρία αποτελεί το ισχυρότερο άλλοθι και την πιο στέρεη βάση αυτής της επιχειρηματολογίας. Ο Εμπειρικός κάνει συχνά σαφείς υπαινιγμούς γνωστών θέσεων του Freud πάνω σε αυτό το θέμα καθώς επίσης και στην ψυχαναλυτική βιβλιογραφία η οποία βασίζεται στην ανάπτυξη των εν λόγω φροϋδικών θέσεων. Τα έργα της Marie Bonaparte με την οποία ο Ανδρέας Εμπειρικός είναι γνωστό πόσο στενές σχέσεις διατηρούσε²³, ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία. Η πριγκίπισσα Βοναπάρτη γράφει για παράδειγμα: «[...] η σεξουαλική σκέψη του παιδιού είναι [...] βαθιά και αχανής. Απλώνεται σε πλατιά και πυκνά στρώματα μέσα στο υποσυνείδητο [...]»²⁴.

Η Marie Bonaparte βέβαια γνωρίζει, όπως και κάθε άλλος ψυχαναλυτής, τουλάχιστον της φροϋδικής σχολής, που μελετά τη σεξουαλικότητα του παιδιού, μία θεμελιώδη "λεπτομέρεια", θέμα στο οποίο ο πατέρας της ψυχανάλυσης υπήρξε σαφής: ότι το σεξουαλικό ενδιαφέρον του παιδιού περιορίζεται στη βρεφική και νηπιακή ηλικία, δηλαδή μέχρι το 4ο ή το 5ο έτος της ηλικίας του. Σε αυτή την περίοδο ανάπτυξης του παιδιού αναφέρεται η Marie Bonaparte και δεν παραβλέπει τη φροϋδική θέση σύμφωνα με την οποία στο 4ο με 5ο έτος της ηλικίας του παιδιού επέρχεται η φάση κατά την οποία το σεξουαλικό του ενδιαφέρον περιορίζεται προοδευτικά μέχρι να σβήσει σχεδόν τελείως και αυτό καθ' όλη τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας μέχρι την

22. Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, 8, Άγρα, Αθήνα 1992, Κεφ. 98, 180.

23. Βλ. Constantin Makris, «La aplicación a la doctrina freudiana, polo de divergencia entre el surrealismo francés y el surrealismo griego. André Breton, Andreas Embiricos y el psicoanálisis», *Fillopatris, Hommage au professeur Alexis Eudald Solà*, réalisé par le Centre des Études Byzantines, Néo-Helléniques et Chypriotes de l'Université de Grenade, Espagne, Grenade 2004, 293-318.

24. «[...] la pensée sexuelle de l'enfant est [...] vaste et profonde, elle s'étale en larges et épaisses strates dans [l'] inconscient [...]». Marie Bonaparte, *De la sexualité de la femme*, Editions Presses Universitaires de France, Paris 1951, 70.



αρχή της εφηβείας, γύρω στο 12^ο έτος της ηλικίας του, όπου θα επανεκδηλωθεί, ως συνέπεια της βιολογικής ωρίμανσης, για να προετοιμάσει σταδιακά τη σεξουαλικότητα του ενηλίκου.

Αυτή την περίοδο ο Freud την ονομάζει “λανθάνουσα”, (“*période de latence*”²⁵), περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας η σεξουαλικότητα “λανθάνει”, πρόκειται δηλαδή για μία περίοδο “λήθης” αφού το παιδί, φυσιολογικά, αδιαφορεί σε οτιδήποτε σχετίζεται με την προσωπική του ενεργοποίηση στο χώρο της σεξουαλικότητας. Όμως αυτή ακριβώς η περίοδος είναι που αποτελεί τη “χρυσή ηλικία” για τον παιδόφιλο. Από τα έργα του Vladimir Nabocov μέχρι τις σελίδες των προσωπικών ημερολογίων ατόμων με παιδόφιλες τάσεις και αυτές των λεπτομερών περιγραφών των εμπειριών των παιδόφιλων ηρώων του Μεγάλου Ανατολικού βρίσκουμε απειράριθμες διευκρινίσεις για την ακριβή ηλικία των “θείων παιδίσκων”. Οι μικρές Αφροδίτες που κατακλύζουν τις σελίδες του μυθιστορήματος-ποταμού του Ανδρέα Εμπειρικού, όχι μόνο δεν απέχουν από τη σεξουαλικότητα στη διάρκεια της λανθάνουσας περιόδου αλλά ακριβώς τότε είναι που μεγαλουργούν ερωτικά.

Η Έθελ για παράδειγμα μυείται στη σεξουαλικότητα στην ηλικία των 8 ετών²⁶. Ενώ η μικρή Μπριγκίτα υπερηφανεύεται που έχει γνωρίσει τις τέχνες της Αφροδίτης από την ηλικία των επτάμισι ετών²⁷. Κάποιοι μάλιστα από τους κεντρικούς ήρωες στην αφηγηματική εξέλιξη του Μεγάλου Ανατολικού επιβεβαιώνουν αποκάλυπτα την προτίμησή τους γι’ αυτήν ακριβώς την ηλικία θεωρώντας την ως την απαραίτητη προϋπόθεση στη σύνθεση του ιδεώδους ερωτικού αντικειμένου²⁸.

Κατά συνέπεια, η επανάσταση του έρωτα του Ανδρέα Εμπειρικού αγνοεί ή σκοπίμως παραβλέπει τους βασικούς όρους της φροϋδικής ανάλυσης. Η απελευθερωτική στρατηγική του Εμπειρικού παραβιάζει τα όρια της φροϋδικής “κάλυψης” και εγγύησης περιορίζοντας, ή καταργώντας, τη φυσιολογική λανθάνουσα περίοδο και προβάλλει προφανώς με αυτή την τακτική τη βεβαιότητα της φυσιολογικής σεξουαλικοποίησης της παιδικής ηλικίας. Μέσα από αυτή την αποσιώπηση, ή την παρερμηνεία της φροϋδικής θέσης, ο Έλληνας ψυχαναλυτής οργανώνει την παιδόφιλη επιχειρηματολογία του έργου και καταστρατηγεί τη νομιμοποίηση του παιδόφιλου πόθου.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός όμως, χάρη στην ψυχαναλυτική του ιδιότητα, γνωρίζει, στον ίδιο ίσως βαθμό με τη Μαρία Βοναπάρτη, και τους άλλους ψυχαναλυτές, τη φροϋδική θεωρία. Πώς λοιπόν θα μπορούσε να ερμηνευτεί η τακτική του αυτή;

Η απάντηση είναι απλή: Ο σκοπός συγγραφής του Μεγάλου Ανατολικού δεν περιορίζεται απλά σε ένα σχέδιο απελευθέρωσης του έρωτα, σύμφωνα με τα πρότυπα της υπερρεαλιστικής επανάστασης, στα πλαίσια του γαλλικού υπερρεαλισμού. Αυτό θα μπορούσε ίσως να έχει επιτυχώς επιτελεστεί στα πρώτα κεφάλαια του μυθιστορήματος.

25. Βλ. π.χ. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), (*Trois essais sur la théorie sexuelle*); [traduit de l'allemand en français par Philippe Koeppel], Paris, Gallimard, Collection idées (NRF) 1967, et Collection Folio-Essais, 1987.

26. «[...] ποιος σε έμαθε αυτά τα πράγματα;” / “Τα πρώτα μαθήματα μού τα έδωσε ένα κορίτσι μεγαλύτερο από μένα, που έμενε άλλοτε στη γειτονιά μας – δηλαδή μου τα εξήγησε όλα, και μου έμαθε και τα λόγια.” / “Τι ηλικία είχες τότε;” / “Είμουν 8 ετών.” / “Και το κορίτσι που σου τα έμαθε;” / “Είτανε τότε 10 ετών”. [...]». Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, Πρώτο μέρος, 1, Άγρα, Αθήνα 1991, Κεφ.7, 147.

27. Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, Δεύτερο μέρος 4, Άγρα, Αθήνα 1991, Κεφ. 46, 223.

28. Βλ. π.χ. Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*, Πρώτο μέρος, 1, Κεφ.8, ό.π., 170.



γιατί λοιπόν οι 8 τόμοι; γιατί τα 100 κεφάλαια; γιατί τα σχεδόν 25 χρόνια συγγραφής; διότι, προφανώς, η πρωταρχική αποστολή του έργου δεν είναι άλλη από την προοδευτική και επαναλαμβανόμενη απελευθέρωση των απωθήσεων της παιδόφιλης επιθυμίας που ενδεχομένως εξουσιάζουν καταλυτικά τον ψυχισμό του συγγραφέα. Οι ανεξέλεγκτες σε ένταση και συχνότητα απόπειρες αυτού του τύπου απελευθέρωσης επιβάλλουν, αναγκαστικά, στον Ανδρέα Εμπειρικό συστηματικές παραβιάσεις των όρων και των ορίων ακόμη και των ίδιων των κινήματων, του υπερρεαλισμού και της ψυχανάλυσης, που όχι μόνον ενέπνευσαν την επανάσταση του έρωτα στο έργο του αλλά απετέλεσαν τη βάση της στρατεύσεώς του και το πλαίσιο της απελευθερωτικής του δράσης.

Μέσα από την προοπτική αυτής της ερμηνείας το μυθιστόρημα-ποταμός του Εμπειρικού αποκαλύπτει την αυτο-αναλυτική του διάσταση, προβάλλει δηλαδή ως ένα είδος ημερολογίου αυτο-ανάλυσης του συγγραφέα και κατά συνέπεια ως μέσο αυτο-θεραπείας²⁹. Ημερολόγιο που ενδεχομένως συντάσσεται σε καθημερινή βάση, δεκαετίες ολόκληρες, και πιθανότατα χωρίς καμία συνειδητή πρόθεση εκ μέρους του συγγραφέα σε ό,τι αφορά την αυτο-αναλυτική και αυτο-θεραπευτική λειτουργία της γραφής του.

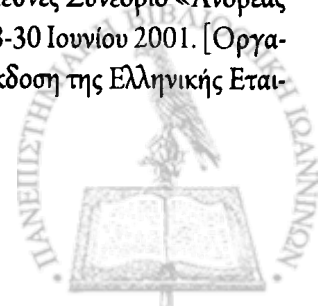
Η υπόθεση της αυτο-αναλυτικής γραφής του *Μεγάλου Ανατολικού* φωτίζει από μία διαφορετική γωνία τις ιδιαιτερότητες του έργου, αποκαλύπτοντας μία άλλου τύπου αφηγηματική λειτουργικότητα, η οποία ανταποκρίνεται ευθέως στην “(ψυχ)αναλυτική ενδελέχεια” του κειμένου. Βασικά χαρακτηριστικά της μυθιστορηματικής γραφής του Ανδρέα Εμπειρικού, που η κριτική έσπευσε να καταλογίσει στις αδυναμίες του έργου, αποκτούν, μέσα από το πρίσμα της αυτο-αναλυτικής τακτικής, μία καινούργια υπόσταση. Σε παλαιότερη μελέτη μου είχα επισημάνει³⁰: «Οι περισσότερες από αυτές τις αδυναμίες, όπως οι εξαντλητικές επαναλήψεις, η εμμονή στις λεπτομέρειες των ίδιων σκηνών σε διαφορετικές παραλλαγές, η χρήση ενός αποκάλυπτου, απαλλαγμένου λεξιλογίου από τις συνήθεις συμβάσεις, όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, που κανείς δεν μπορεί να αγνοήσει, αν μπορούν να θεωρηθούν -μέσω παραδοσιακών κριτηρίων και αντιλήψεων για το λογοτεχνικό κείμενο- ως αδυναμίες, αποτελούν πρωταρχικής σπουδαιότητας στοιχεία στη σύνταξη ενός ημερολογίου αυτο-ανάλυσης»³¹.

Με τρόπο αντίστοιχο εκείνου της πορείας της αναλυτικής διαδικασίας, όπου ο αναλυόμενος μέσω διαδοχικών επαναλήψεων αναβιώνει την εμπειρία του βιώματος ή αναπαριστά τη σκηνοθεσία της ερωτικής φαντασίωσης, φθάνοντας -εν αγνοία του- στην επίτευξη της “δέουσας” υποκατάστασης της απραγματοποίητης και απωθημένης

29. Βλ. Constantin Makris, «Roman surréaliste et écriture “auto-analytique”. Le *Grand Eastern* d’Andréas Embiricos et ses méandres “auto-thérapeutiques”», *Mélusine*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, L’Age d’Homme, Paris 2006, 257-274.

30. Είμαι συχνά αναγκασμένος, στη διερεύνηση αυτού του θέματος, να ανατρέχω σε παλαιότερες προσωπικές μου έρευνες αφού η συγκεκριμένη ερμηνευτική πρόταση διατυπώθηκε για πρώτη φορά στα πλαίσια των διδακτορικών μου ερευνών. Όλες οι μετέπειτα δημοσιεύσεις μου που πραγματεύονται αυτό το θέμα βασίζονται αναπόφευκτα στις ερμηνευτικές προτάσεις της διδακτορικής μου διατριβής οι οποίες εμπλουτίζονται και συμπληρώνονται υπό το φως νεότερων ψυχαναλυτικών και φιλολογικών πορισμάτων.

31. Κωνσταντίνος Γ. Μακρής, «André Breton – Ανδρέας Εμπειρικός, Αποκρυφισμός και Ψυχανάλυση. Δύο πόλοι αντίθετοι στον κόσμο του υπερρεαλισμού». Η μελέτη αυτή ανταποκρίνεται σε κείμενο ανακοίνωσής μου στο Διεθνές Συνέδριο «Ανδρέας Εμπειρικός, Η Σήμερα ως αύριο και ως χτες. 2001: Εκατό χρόνια από τη γέννησή του», Άνδρος, 28-30 Ιουνίου 2001. [Οργανωτές: Υπουργείο Πολιτισμού και Ελληνικό Κέντρο Βιβλίου], *Σύγκριση*, 18, Ετήσια επιστημονική έκδοση της Ελληνικής Εταιρίας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, 72-83.



επιθυμίας από τη φαντασιακά βιωμένη εμπειρία, ο ψυχαναλυτής Εμπειρικός αναλαμβάνει τη μυθιστορηματική υποκατάσταση της προσωπικής περιπέτειας του (αυτο)αναλυόμενου συγγραφέα-αφηγητή από την πληθυντική εκδήλωση μίας σειράς προσωπείων, -διαφορετικών βαθμίδων φαινομενικής συγγένειας με το συγγραφέα- τα οποία απαντούν στην ατομική απώθησή του με μία συλλογική δράση φαντασιακά απεριόριστης ικανοποίησης.

Κατόπιν εξαντλητικών επαναλήψεων το υποκείμενο της (αυτο)ανάλυσης ενδέχεται να καταλήγει στη συνειδητοποίηση των αληθινών διαστάσεων της απώθησης και, μέσω των πολλαπλών υποθετικών λογοτεχνικών πραγματοποιήσεων του απαγορευμένου και απωθημένου πόθου, στην “απο-φαντασιοποίηση” της (“dé-fantasmatisation” du désir refoulé), και κατά συνέπεια στην απομυθοποίηση του βάρους της στέρησης και κατ’έκταση στη θεραπευτική αγωγή των παθολογικών της εκδηλώσεων.

Αποκαλύπτοντας δηλαδή την απώθηση το υποκείμενο τη συνειδητοποιεί· στη συνέχεια, μέσω της επαναλαμβανόμενης ικανοποίησης -σε φαντασιακό επίπεδο-, της απαγορευμένης επιθυμίας προβαίνει σταδιακά στην απόσβεση της έντασής της και στον υποτιθέμενο έλεγχο της εξάρτησης που του είχε δημιουργήσει. Μέσα από τις πολλαπλές παραβιάσεις που επιβάλλει η πραγματοποίηση της υποκειμενικής αντίληψης του συγγραφέα σε ό,τι αφορά την αποστολή της “υπερρεαλιστικής” επανάστασης του έρωτα στον *Μεγάλο Ανατολικό*, ο Ανδρέας Εμπειρικός αναπαράγει σε επίπεδο γραφής μία ιδιότυπη, αλλά σίγουρα απελευθερωτική, λυτρωτική διεργασία και μία “sui generis” θεραπευτική αγωγή, λιγότερο όμως επαναστατική από όσο αρχικά δημιουργεί την εντύπωση.

Η υπόθεση της αυτο-αναλυτικής γραφής του ψυχαναλυτή / ποιητή δημιουργεί παράλληλα την προοπτική μίας ενδεχομένης αναθεώρησης των σχέσεων μεταξύ της επανάστασης που κηρύττουν οι Γάλλοι υπερρεαλιστές και εκείνης που εφαρμόζει στη γραφή του ο Ανδρέας Εμπειρικός.

Ο *Μέγας Ανατολικός* είναι ουσιαστικά το έργο που προσφέρει στον προσεκτικό αναγνώστη τα μέσα να διαπιστώσει προοδευτικά ότι ο Εμπειρικός όχι μόνο απομακρύνεται από την “επαναστατική γραμμή” του υπερρεαλισμού αλλά και ότι μετέρχεται αυτή τη γραμμή με την ίδια ευχέρεια που χρησιμοποιεί ως “μέσον” την ψυχαναλυτική θεωρία για να προχωρήσει στο σχεδιασμό και στην πραγματοποίηση της δικής του ιδιότυπης επανάστασης. Μέσα από αυτή τη θεώρηση η επανάσταση του Εμπειρικού για την απελευθέρωση του έρωτα ανεξαρτητοποιείται του κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου της υπερρεαλιστικής επανάστασης και αποκτά την αυτονομία που χαρακτηρίζει τις άχρονες εξεγέρσεις που κινούνται από “τα πεπρωμένα των ορμών” (“les destins des pulsions”). Με αυτή την ιδιότητα είναι εκ των προτέρων δεδομένη, στην πορεία ολοκλήρωσης του επαναστατικού και απελευθερωτικού του οράματος, η μη αναγνώριση ουδενός ορίου ή όρου, ουδεμίας σύμβασης ή αρχής.

Δεν μένει παρά να επαναλάβουμε την παλαιά αλήθεια σε ό,τι αφορά τη λυτρωτική δύναμη της γραφής που κινεί τα νήματα της εσωτερικής πάλης και τα συνδέει με εκείνα της εξωτερικής εξέγερσης και να θυμηθούμε εκείνες τις επαναστάσεις που έγιναν, ή τις ουτοπίες που πήραν μορφή από συγγραφείς οραματιστές και φιλόσοφους ουτοπιστές οι οποίοι σπάνια παραβίασαν το κατώφλι της εξόδου του γραφείου τους. Ακόμη, ίσως, μία αντίφαση του Ανδρέα Εμπειρικού στη σχέση του με τις θεωρητικές αρχές του υπερρεαλισμού και σίγουρα μία ακραία υποκειμενική “ιδιοποίηση” της αποστολής του επαναστάτη υπερρεαλιστή ποιητή όπως την οραματιζόταν ο André Breton.



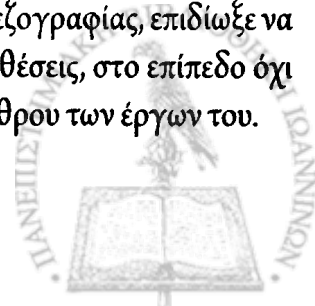
Π.Δ. ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΣΤΟΥΣ ΠΑΝΘΕΟΥΣ ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ

Το έργο του Τάσου Αθανασιάδη (1913-2006) αποτελεί, αναμφίβολα, μια τομή στη νεοελληνική πεζογραφία, αφού ο συγγραφέας ανήκει σε μιαν ομάδα καλλιτεχνικής πρακτικής που εξέτεινε τη δημιουργική μυθολογία σχεδόν έως τα όρια των δυνατοτήτων της, από την άποψη της ευρύτητας του περιεχομένου της και της εύστοχης διάρθρωσης. Για πρώτη φορά η νεοελληνική πεζογραφία εμπλουτίστηκε με πολύτομα και πολυεπίπεδα έργα, που ουσιαστικά συνέδεαν την ελληνική λογοτεχνία με τις μεγάλες ευρωπαϊκές εθνικές σχολές της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Αγγλίας και της Ρωσίας. Τα μυθιστορήματα του Αθανασιάδη ανήκουν σε μια μεικτή παράδοση ρεαλισμού, νατουραλισμού και συμβολισμού, που τροφοδοτεί την ιδιαίτερη πρωτοτυπία του ως συγγραφέα, καθώς επιτρέπει μια μοναδική συγχώνευση μορφών, κοσμοθεωριών και αισθητικών αντιλήψεων.

Η πεζογραφία του Αθανασιάδη συγχωνεύει δύο ειδών μυθιστορηματικές γραφές: το μυθιστόρημα ποταμός (roman fleuve) και το μυθιστόρημα παιδευτικής διαμόρφωσης ενός ήρωα (Bildungsroman). Ο συγγραφέας δεν δημιουργεί απλώς μεγαλόπνοες τοιχογραφίες με την ποικιλία των μυθιστορηματικών του πλοκών, δεν αφήνεται μόνο στην καταγραφή και στη χρονογραφική απεικόνιση ιστορικών περιόδων σε όλης τους τη θεματική πολυπλοκότητα· δεν εγκαταλείπεται σε κάποιο είδος γραφής ψυχολογικών συνειρμών, μέσα από τη συγγραφή μυθιστορημάτων κυρίαρχου «εσωτερισμού». Απεναντίας, τα έργα του χαρακτηρίζονται από μια σοφή συμμετρία και ισορροπία μεταξύ των διαφορετικών δυνατοτήτων που του προσφέρει η μυθιστορηματική γραφή, πράγμα που μπορεί να προσδιοριστεί διεξοδικά κατά την ανάλυσή τους.

Τα κατεξοχήν πρότυπα της μυθιστοριογραφίας του υπήρξαν τα έργα προσωπικοτήτων που κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα κυριαρχούσαν στο διεθνές λογοτεχνικό στερέωμα, όπως ο Romain Rolland, ο Jules Romains, ο John Galsworthy και ο Thomas Mann, οι οποίοι συνέχιζαν την παράδοση του λεγόμενου αστικού μυθιστορήματος, δηλαδή τις μεγάλες και πολύτομες «οικογενειακές» αφηγήσεις του Honoré de Balzac και του Émile Zola (και ως ένα σημείο των Leon N. Tolstoy και Charles Dickens). Ταυτόχρονα, δεν πρέπει να λησμονούμε την έντονη και μόνιμη επίδραση που είχε επάνω στη γραφή του Αθανασιάδη η πεζογραφία του Dostoievsky, στον οποίο ο Έλληνας πεζογράφος - αναγνωρίζοντας και την οφειλή του - αφιέρωσε τη «μυθιστορηματική αναπαράσταση». Ο Ντοστογιέβσκι από το κάτεργο στο πάθος (1955). Ο Αθανασιάδης, από την πρώτη εμφάνισή του στον χώρο της νεοελληνικής πεζογραφίας, επιδίωξε να αξιοποιήσει συνδυαστικά την εμπειρία του από αυτές τις μεγάλες πνευματικές καταθέσεις, στο επίπεδο όχι μόνο της μυθιστορηματικής πλοκής αλλά και του ανθρωπολογικού και ηθικού υποβάθρου των έργων του.



Για τα ελληνικά δεδομένα, η γραφή του Αθανασιάδη συνεχίζει τις μεγαλόπνοες αλλά ανολοκλήρωτες συνθέσεις συγγραφέων όπως ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης (*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 1922), ενώ μαζί με τον Θανάση Πετσάλη και τον Παντελή Πρεβελάκη, εγκανιάζει μια νέα παράδοση πεζογραφικών επιδόσεων που αποσκοπούν στο να μεταγράψουν το καθοριστικό ιστορικό παρελθόν αλλά και τη σημαίνουσα ιστορική συγκυρία του παρόντος σε καλλιτεχνικό υλικό και σε ένα πνευματικό τοπίο των αναζητήσεων και κατευθύνσεων της νεοελληνικής κοινωνίας. Θα μπορούσαμε, μάλιστα να υποστηρίξουμε ότι η σημερινή πολυμορφία και ευρυχωρία της πεζογραφίας μας οφείλονται γενετικά και στο γόνιμο υπόδειγμα που διαμορφώθηκε από επικές τοιχογραφίες όπως αυτές του Αθανασιάδη, οι οποίες ενίσχυσαν τη δυνατότητα σύνθεσης μεταγενέστερων μυθιστοριογραφικών έργων, π.χ. του Νίκου Μπακόλα, της Άλκης Ζέη, της Μάρως Δούκα κ.ά.

Τα έργα του Αθανασιάδη άνοιξαν το πεδίο της μυθιστορηματικής αξιοποίησης σύγχρονων γεγονότων, που διαδραματίζονται μέσα στο περιβάλλον της πόλης και κατά την περίοδο μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας σε αναπτυσσόμενη αστική οντότητα. Όλα σχεδόν τα μυθιστορήματά του υποδεικνύουν μια κοινωνία σε κατάσταση κοσμογονικής αλλαγής. Αυτή, άλλωστε, η θεμελιακή προϋπόθεση των έργων του προσδίδει στους χαρακτήρες του μια τάση αναζήτησης, κυρίως σε σχέση με την ανάγκη ενός επαναπροσδιορισμού της έννοιας του ανθρωπισμού και των ανθρώπινων σχέσεων, που συνιστά και το κύριο αίτημα της λογοτεχνικής του δημιουργίας.

Οι ιστορικοπολιτικές συνθήκες που πλαισιώνουν και επηρεάζουν την καλλιτεχνική διαμόρφωση του Αθανασιάδη είναι εκείνες της μακράς και πυκνής περιόδου του Εθνικού διχασμού, της Μικρασιατικής καταστροφής, των αλλεπάλληλων κινημάτων της δεκαετίας 1925-1936, της δικτατορίας του Μεταξά, του Δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου. Κατά την ταραγμένη αυτή περίοδο δεν διασαλεύθηκαν απλώς οι βάσεις της προαστικής Ελλάδας, αλλά ουσιαστικά διαλύθηκαν όλες οι αρχές που διαμόρφωσαν τη νεοελληνική συνείδηση μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους (1830). Ο Αθανασιάδης εξέφρασε αυτήν ακριβώς τη διάλυση με βάση τη μελέτη διεργασιών που εμφανίζονται μέσα στον πυρήνα της κοινωνίας, στην οικογένεια, έναν θεσμό που γενικά στις δυτικές κοινωνίες οι εσωτερικές μεταλλαγές του αντανακλούν με αισθητή ταχύτητα και αντιπροσωπευτικότητα τις κρίσιμες «εξωτερικές» - καθολικές εξελίξεις. Σχετικά με το θέμα αυτό, παρατηρεί η Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Ο συγγραφέας ξεκινάει από το "οικογενειακό γκέττο" που ανοίγεται στον έξω κόσμο κι από τούτο το κεντρικό κύτταρο περνάνε όλα τα ρεύματα που συγκλονίζουν την εποχή. Κι εκεί, μέσα στο αρχικό κύτταρο που φιγουράρει σαν μικρογραφία της κοινωνίας, γεννιέται κι εξελίσσεται η πλοκή. Ακόμα και στην Αθήνα του 1939, συμμορφώνεται με τη ρεαλιστική υφή της ελληνικής κοινωνίας που το βασικότερό της χαρακτηριστικό είναι η θετικο-αρνητική συνοχή των μελών μιας οικογένειας, η οποία, ανάλογα με την κοινωνική της θέση παρουσιάζεται σαν δυναστεία, σαν κλίκα, σαν μασσοδική στοά, σαν ερμητικά κλειστή λέσχη, σαν κρίκος με συμπτωματικά όμοια συμφέροντα, ή επιχείρηση με κοινούς στόχους»¹. Η μελετήτρια εντοπίζει με οξυδέρκεια τον ιστό της σύνθεσης όλων σχεδόν των μυθιστορημάτων του συγγραφέα και επισημαίνει τις διαφορετικές μορφές που λαμβάνει η οικογένεια ως καθοριστική υπαρξιακή πραγματικότητα για τη διαμόρφωση της φύσης των χαρακτήρων του και προπαντός του πλέγματος της επικοινωνίας τους. Βέβαια, το θέμα «οικογένεια» ως αφηγηματικής προσπάθειας του Αθανασιάδη χρειάζε-

1. Ζερμαίν Μαμαλάκη, *Τάσος Αθανασιάδης, Ο επικός της Ελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα 1990, 14.



ται να αναλυθεί από πολλές πλευρές (ψυχαναλυτικές, κοινωνιολογικές, πολιτισμικές κ.ά.). Μπορούμε, όμως, εδώ να τονίσουμε το ειδικό βάρος που λαμβάνουν στο έργο του οι σχέσεις των χαρακτήρων μεταξύ τους μέσα στο φαινομενικά ή «κατ' αρχήν» κλειστό και αυτοτροφοδοτούμενο περιβάλλον της οικογενειακής μονάδας. Για τον Αθανασιάδη η οικογένεια αποτελεί ένα πρίσμα για τη μελέτη τάσεων, επιθυμιών και αναγκών που αναπτύσσονται μέσα από τη συμβίωση των ανθρώπων και κάτω από ένα θεσμό που προϋποθέτει ιερότητα, συναισθηματική σχέση και, τέλος, κοινή προοπτική.

Ο Αθανασιάδης, ωστόσο, σε όλα τα μυθιστορήματά του, συμπλέκει την ιστορία μιας οικογένειας με την ιστορία μιας εποχής, μια κοινωνίας και ενός ολόκληρου πολιτισμικού κύκλου. Και, παράλληλα με αυτήν, απεικονίζει τις δυνάμεις που κινητοποιούν την ιστορική ύπαρξη των χαρακτήρων του κατά τρόπο μοναδικό και ανεπανάληπτο. Τα μυθιστορήματά του εμφανίζονται σαν ολοκληρωμένα δράματα, υπακούοντας στην αριστοτελική ενότητα δράσης, αλλά συνθέτοντας βέβαια πολλά επίπεδα χρόνου και χώρου. Από αυτή την άποψη το πρώτο του μεγάλο μυθιστόρημα, *Οι Πανθέοι* (τόμοι Α'-Γ', 1948-1961, και β' έκδοση, τόμοι Α'-Γ' 1/Γ' 2, 1967-1968)², αποτελεί και τη μήτρα από την οποία γεννήθηκαν τα επίσης εκτενή μυθιστορήματα της μετέπειτα εξελικτικής του πορείας, έως το πιο πρόσφατο και τετράτομο *Τα παιδιά της Νιόβης* (1988-1995), όπου ο Αθανασιάδης αποδύεται σε ένα εγχείρημα ανάλυσης των μεγάλων κινημάτων της ιστορίας που ξερίζωσαν τον Ελληνισμό και τη Μικρά Ασία, απομακρυνόμενος έτσι ως έναν βαθμό από την παράδοση του αστικού μυθιστορήματος και ταυτόχρονα εμπλουτίζοντάς την. Για τούτο θα ήταν ακριβέστερο αν προσδιορίζαμε τη γραφή του Αθανασιάδη ως «μυθοποίησης του αστικού χώρου με κέντρο την οικογένεια». Επιπλέον, για τη δραματική συνάρθρωση του μύθου του, ειδικά στους *Πανθέους*, ο συγγραφέας δεν επικεντρώνεται σε ένα μόνο πρόσωπο ή σε ορισμένους μόνο χαρακτήρες. Αντίθετα, προχωρεί σε αυτό που θα αποκαλούσαμε «απεικόνιση παράλληλων πραγματικοτήτων», και δεν διατηρεί μια καθαρή χρονική αλληλουχία ή, ακόμη, μια γλωσσική συνοχή. Σε ό,τι αφορά τον λόγο των ηρώων του, ανάλογα με τον εκάστοτε χαρακτήρα, χρησιμοποιεί δημοτική, καθαρεύουσα ή μεικτή γλώσσα. Και σε ό,τι αφορά τα χρονικά επίπεδα, άλλοτε παραμένει στο παρόν της δράσης και άλλοτε επιστρέφει σε μιαν αρχική στιγμή του παρελθόντος, όπου εντοπίζεται η πραγματική αιτία των τεκταινομένων, ενώ, σε όχι σπάνιες περιπτώσεις, χάρη στη συσχετιστική φαντασία του, συνδέει καταστάσεις ανάλογες μεταξύ τους, υπακούοντας στις εσωτερικές επιταγές του μύθου.

Η δομή μάλιστα των *Πανθέων* (και -με μια μερική αντιστοιχία- των έργων του Αθανασιάδη που ακολούθησαν το αρχικό αυτό «μυθιστορημα-οδηγό») συγκροτείται με βάση μια τριμερή σύλληψη: *Η Χαρισάμενη εποχή* της οικογένεια, η εμφάνιση του μοιραίου πειρασμού που θα διαλύσει τη συνοχή της με τη *Μάρμω Πανθέου* και, τέλος, το άνοιγμα του κλειστού προστατευτικού χώρου της οικογενειακής «μικροπολιτείας» στους ανέμους και στις καταστροφές της ιστορίας, με την *Κερκόπορτα*. Κάθε τόμος, βέβαια, αυτής της «τριλο-

2. Το πρώτο από τα τρία βιβλία του κυκλικού μυθιστορήματος χρονικού των *Πανθέων* φέρει τον υπότιτλο *Η χαρισάμενη εποχή* (1948), το δεύτερο τιτλοφορείται *Μάρμω Πανθέου* (1953) και το τρίτο (α' και β' ημίτομος) *Η Κερκόπορτα* (1961-1968). Η οριστική έκδοση της τριλογίας πραγματοποιήθηκε το 1977. Κατά τον συγγραφέα, και στα τρία βιβλία των *Πανθέων* «ιστορούνται οι περιπέτειες μιας οικογένειας στα χρόνια του δεύτερου πολέμου» (βλ. τα εσώφυλλα των παραπάνω τόμων, που κυκλοφορούν από το Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., *Σειρά Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, αριθμοί 76,82, 83 και 84 αντίστοιχα).



Για τα ελληνικά δεδομένα, η γραφή του Αθανασιάδη συνεχίζει τις μεγαλόπνοες αλλά ανολοκλήρωτες συνθέσεις συγγραφέων όπως ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης (*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, 1922), ενώ μαζί με τον Θανάση Πετσάλη και τον Παντελή Πρεβελάκη, εγκαινιάζει μια νέα παράδοση πεζογραφικών επιδόσεων που αποσκοπούν στο να μεταγράψουν το καθοριστικό ιστορικό παρελθόν αλλά και τη σημαίνουσα ιστορική συγκυρία του παρόντος σε καλλιτεχνικό υλικό και σε ένα πνευματικό τοπίο των αναζητήσεων και κατευθύνσεων της νεοελληνικής κοινωνίας. Θα μπορούσαμε, μάλιστα να υποστηρίξουμε ότι η σημερινή πολυμορφία και ευρυχωρία της πεζογραφίας μας οφείλονται γενετικά και στο γόνιμο υπόδειγμα που διαμορφώθηκε από επικές τοιχογραφίες όπως αυτές του Αθανασιάδη, οι οποίες ενίσχυσαν τη δυνατότητα σύνθεσης μεταγενέστερων μυθιστοριογραφικών έργων, π.χ. του Νίκου Μπακόλα, της Άλκης Ζέη, της Μάρως Δούκα κ.ά.

Τα έργα του Αθανασιάδη άνοιξαν το πεδίο της μυθιστορηματικής αξιοποίησης σύγχρονων γεγονότων, που διαδραματίζονται μέσα στο περιβάλλον της πόλης και κατά την περίοδο μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας σε αναπτυσσόμενη αστική οντότητα. Όλα σχεδόν τα μυθιστορήματά του υποδεικνύουν μια κοινωνία σε κατάσταση κοσμογονικής αλλαγής. Αυτή, άλλωστε, η θεμελιακή προϋπόθεση των έργων του προσδίδει στους χαρακτήρες του μια τάση αναζήτησης, κυρίως σε σχέση με την ανάγκη ενός επαναπροσδιορισμού της έννοιας του ανθρωπισμού και των ανθρώπινων σχέσεων, που συνιστά και το κύριο αίτημα της λογοτεχνικής του δημιουργίας.

Οι ιστορικοπολιτικές συνθήκες που πλαισιώνουν και επηρεάζουν την καλλιτεχνική διαμόρφωση του Αθανασιάδη είναι εκείνες της μακράς και πυκνής περιόδου του Εθνικού διχασμού, της Μικρασιατικής καταστροφής, των αλλεπάλληλων κινημάτων της δεκαετίας 1925-1936, της δικτατορίας του Μεταξά, του Δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου. Κατά την ταραγμένη αυτή περίοδο δεν διασαλεύθηκαν απλώς οι βάσεις της προαστικής Ελλάδας, αλλά ουσιαστικά διαλύθηκαν όλες οι αρχές που διαμόρφωσαν τη νεοελληνική συνείδηση μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους (1830). Ο Αθανασιάδης εξέφρασε αυτήν ακριβώς τη διάλυση με βάση τη μελέτη διεργασιών που εμφανίζονται μέσα στον πυρήνα της κοινωνίας, στην οικογένεια, έναν θεσμό που γενικά στις δυτικές κοινωνίες οι εσωτερικές μεταλλάξεις του αντανακλούν με αισθητή ταχύτητα και αντιπροσωπευτικότητα τις κρίσιμες «έξωτερικές» - καθολικές εξελίξεις. Σχετικά με το θέμα αυτό, παρατηρεί η Ζερμαίν Μαμαλάκη: «Ο συγγραφέας ξεκινάει από το "οικογενειακό γκέττο" που ανοίγεται στον έξω κόσμο κι από τούτο το κεντρικό κύτταρο περνάνε όλα τα ρεύματα που συγκλονίζουν την εποχή. Κι εκεί, μέσα στο αρχικό κύτταρο που φιγουράρει σαν μικρογραφία της κοινωνίας, γεννιέται κι εξελίσσεται η πλοκή. Ακόμα και στην Αθήνα του 1939, συμμορφώνεται με τη ρεαλιστική υφή της ελληνικής κοινωνίας που το βασικότερό της χαρακτηριστικό είναι η θετικο-αρνητική συνοχή των μελών μιας οικογένειας, η οποία, ανάλογα με την κοινωνική της θέση παρουσιάζεται σαν δυναστεία, σαν κλίκα, σαν μασσονική στοά, σαν ερμητικά κλειστή λέσχη, σαν κρίκος με συμπτωματικά όμοια συμφέροντα, ή επιχείρηση με κοινούς στόχους»¹. Η μελετήτρια εντοπίζει με οξυδέρκεια τον ιστό της σύνθεσης όλων σχεδόν των μυθιστορημάτων του συγγραφέα και επισημαίνει τις διαφορετικές μορφές που λαμβάνει η οικογένεια ως καθοριστική υπαρξιακή πραγματικότητα για τη διαμόρφωση της φύσης των χαρακτήρων του και προπαντός του πλέγματος της επικοινωνίας τους. Βέβαια, το θέμα «οικογένεια» ως αφηγηματικής προσπάθειας του Αθανασιάδη χρειαζέ-

1. Ζερμαίν Μαμαλάκη, *Τάσος Αθανασιάδης, Ο επικός της Ελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα 1990, 14.



ται να αναλυθεί από πολλές πλευρές (ψυχαναλυτικές, κοινωνιολογικές, πολιτισμικές κ.ά.). Μπορούμε, όμως, εδώ να τονίσουμε το ειδικό βάρος που λαμβάνουν στο έργο του οι σχέσεις των χαρακτήρων μεταξύ τους μέσα στο φαινομενικά ή «κατ' αρχήν» κλειστό και αυτοτροφοδοτούμενο περιβάλλον της οικογενειακής μονάδας. Για τον Αθανασιάδη η οικογένεια αποτελεί ένα πρίσμα για τη μελέτη τάσεων, επιθυμιών και αναγκών που αναπτύσσονται μέσα από τη συμβίωση των ανθρώπων και κάτω από ένα θεσμό που προϋποθέτει ιερότητα, συναισθηματική σχέση και, τέλος, κοινή προοπτική.

Ο Αθανασιάδης, ωστόσο, σε όλα τα μυθιστορήματά του, συμπλέκει την ιστορία μιας οικογένειας με την ιστορία μιας εποχής, μια κοινωνίας και ενός ολόκληρου πολιτισμικού κύκλου. Και, παράλληλα με αυτήν, απεικονίζει τις δυνάμεις που κινητοποιούν την ιστορική ύπαρξη των χαρακτήρων του κατά τρόπο μοναδικό και ανεπανάληπτο. Τα μυθιστορήματά του εμφανίζονται σαν ολοκληρωμένα δράματα, υπακούοντας στην αριστοτελική ενότητα δράσης, αλλά συνθέτοντας βέβαια πολλά επίπεδα χρόνου και χώρου. Από αυτή την άποψη το πρώτο του μεγάλο μυθιστόρημα, *Οι Πανθέοι* (τόμοι Α'-Γ', 1948-1961, και β' έκδοση, τόμοι Α'-Γ' 1/Γ' 2, 1967-1968)², αποτελεί και τη μήτρα από την οποία γεννήθηκαν τα επίσης εκτενή μυθιστορήματα της μετέπειτα εξελικτικής του πορείας, έως το πιο πρόσφατο και τετράτομο *Τα παιδιά της Νιόβης* (1988-1995), όπου ο Αθανασιάδης αποδύεται σε ένα εγχείρημα ανάλυσης των μεγάλων κινημάτων της ιστορίας που ξερίζωσαν τον Ελληνισμό και τη Μικρά Ασία, απομακρυνόμενος έτσι ως έναν βαθμό από την παράδοση του αστικού μυθιστορήματος και ταυτόχρονα εμπλουτίζοντάς την. Για τούτο θα ήταν ακριβέστερο αν προσδιορίζαμε τη γραφή του Αθανασιάδη ως «μυθοποίησης του αστικού χώρου με κέντρο την οικογένεια». Επιπλέον, για τη δραματική συνάρθρωση του μύθου του, ειδικά στους *Πανθέους*, ο συγγραφέας δεν επικεντρώνεται σε ένα μόνο πρόσωπο ή σε ορισμένους μόνο χαρακτήρες. Αντίθετα, προχωρεί σε αυτό που θα αποκαλούσαμε «απεικόνιση παράλληλων πραγματικοτήτων», και δεν διατηρεί μια καθαρή χρονική αλληλουχία ή, ακόμη, μια γλωσσική συνοχή. Σε ό,τι αφορά τον λόγο των ηρώων του, ανάλογα με τον εκάστοτε χαρακτήρα, χρησιμοποιεί δημοτική, καθαρεύουσα ή μεικτή γλώσσα. Και σε ό,τι αφορά τα χρονικά επίπεδα, άλλοτε παραμένει στο παρόν της δράσης και άλλοτε επιστρέφει σε μίαν αρχική στιγμή του παρελθόντος, όπου εντοπίζεται η πραγματική αιτία των τεκταινομένων, ενώ, σε όχι σπάνιες περιπτώσεις, χάρη στη συσχετιστική φαντασία του, συνδέει καταστάσεις ανάλογες μεταξύ τους, υπακούοντας στις εσωτερικές επιταγές του μύθου.

Η δομή μάλιστα των *Πανθέων* (και -με μια μερική αντιστοιχία- των έργων του Αθανασιάδη που ακολούθησαν το αρχικό αυτό «μυθιστορημα-οδηγό») συγκροτείται με βάση μια τριμερή σύλληψη: *Η Χαρισάμενη εποχή* της οικογένεια, η εμφάνιση του μοιραίου πειρασμού που θα διαλύσει τη συνοχή της με τη *Μάρμω Πανθέου* και, τέλος, το άνοιγμα του κλειστού προστατευτικού χώρου της οικογενειακής «μικροπολιτείας» στους ανέμους και στις καταστροφές της ιστορίας, με την *Κερκόπορτα*. Κάθε τόμος, βέβαια, αυτής της «τριλο-

2. Το πρώτο από τα τρία βιβλία του κυκλικού μυθιστορήματος χρονικού των *Πανθέων* φέρει τον υπότιτλο *Η χαρισάμενη εποχή* (1948), το δεύτερο τιτλοφορείται *Μάρμω Πανθέου* (1953) και το τρίτο (α' και β' ημίτομος) *Η Κερκόπορτα* (1961-1968). Η οριστική έκδοση της τριλογίας πραγματοποιήθηκε το 1977. Κατά τον συγγραφέα, και στα τρία βιβλία των *Πανθέων* «ιστορούνται οι περιπέτειες μιας οικογένειας στα χρόνια του δεύτερου πολέμου» (βλ. τα εσώφυλλα των παραπάνω τόμων, που κυκλοφορούν από το Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., *Σειρά Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, αριθμοί 76,82, 83 και 84 αντίστοιχα).



γίας» εμφανίζεται με τη δική του διαρθρωτική τάξη, χρονική πυκνότητα και αφηγηματική νομοτέλεια. Η Χαρισιάμενη εποχή αρχίζει με έναν θάνατο και τελειώνει με έναν αποχαιρετισμό, ενώ μέσα από τις σελίδες της μια ολόκληρη γενεά αυτοπαρουσιάζεται σχεδόν σαν να αποχαιρετάει τον κόσμο και το ιστορικό προσκήνιο. Η Μάρω Πανθέου εμφανίζεται ως ένα «ρωμαντικό επεισόδιο» -όπως τιτλοφορείται το πρώτο Κεφάλαιο του τρίτου Μέρους του τόμου-, αλλά πλήρως και οργανικά ενταγμένο στον πολύπλοκο αφηγηματικό σχήμα της τριλογίας. Στην Κερκόπορτα, μέσα από την περιγραφή των πολεμικών συγκρούσεων, αναδύεται μια νέα πραγματικότητα, η οποία υποδηλώνεται και από την προμετωπίδα του α' ημιτόμου του τρίτου βιβλίου του έργου - ένα χωρίο από την Προς Ρωμαίους επιστολή του Αποστόλου Παύλου, όπου γίνεται λόγος για τον έσω άνθρωπο³. Εδώ νομίζουμε ότι εντοπίζεται ο καταληκτικός στόχος της όλης αφηγηματικής σύνθεσης: η ανάδυση του ωριμότερου «έσω ανθρώπου» υπό την πίεση των ιστορικών συνθηκών που καταλαμβάνει ουσιαστικά το τρίτο και τελευταίο Μέρος της Κερκόπορτας⁴, απεικονίζει πια μια σύνθετη πραγματικότητα σε όλη της την ένταση και δυναμική.

Όπως σημειώθηκε, το τέλος του μυθιστορήματος «σημαίνει» την έξοδο των χαρακτήρων του από την κλειστή οικογενειακή εστία στους ανοιχτούς δρόμους και ορίζοντες της ιστορίας. Στην Κατοχή, ο Γερμανός αξιωματικός ουσιαστικά εξαναγκάζει τους Πανθέους σε έξωση από το σπίτι τους («ένα σπίτι με ιστορία σαράντα χρόνων»)⁵ και όπως χαρακτηριστικά δηλώνεται στην ακροτελεύτια παράγραφο της Κερκόπορτας: «... εδώ τελειώνουν οι περιπέτειες των Πανθέων, γιατί αρχίζουν μεγαλύτερες - όλων των Ελλήνων»⁶. Και θα υποστηρίξαμε ότι, υπό την έννοια μιας εσωτερικής απαλευθέρωσης, αυτή η «έξοδος» ήταν η βαθύτερη και ανεπίγνωστη ανάγκη των ηρώων του έργου και το άδηλο «τέλος» στο οποίο κατέτειναν όλες οι προηγούμενες περιπέτειές τους. Διότι όλοι τους, ακόμη και όταν έφευγαν στην Παταγονία, είχαν πάντοτε ένα σημείο αναφοράς, την οικογένεια, την ιστορία της και ιδιαίτερα το σπίτι που, όπως το ανάκτορο των Ατρείδων, καταβρόχθιζε τους ενοίκους του. Με αριστοτεχνικό τρόπο ο Αθανασιάδης βγάζει τους ήρωές του από την αυτοπαγίδευσή τους, την αδράνεια και την παθητικότητά τους, και τους αφήνει ολομόναχους να αντιμετωπίσουν τα συνταρακτικά συμβάντα της γερμανικής Κατοχής, δηλαδή να γίνουν οι ίδιοι μάρτυρες και δρώντα πρόσωπα των ιστορικών αλλαγών.

Είναι χαρακτηριστική η παράθεση από τον Αθανασιάδη αποσπασμάτων από το κεφάλαιο «Έξοδος» ενός μανιφέστου που συνέθεσε ο Θωμάς Πανθέος, το οποίο ουσιαστικά ολοκληρώνει και επισφραγίζει την περιπέτεια του «εσωτερικού ανθρώπου»:

Για να εκφράσουμε τον τύπο του ανθρώπου της Αύριον έχομε ανάγκη απ' τη βοήθεια ενός πιστού σύμμαχου, που ως τώρα περιφρονήσαμε την παρουσία του: Τον πλαϊνό μας. Αυτή τη συνεργασία την αρνηθήκαμε στα περισσότερα χρόνια του Μεσοπολέμου, περιχαρακωμένοι στο εγώχαρο οχυρό μας, ώσπου φτάσαμε σ' ένα αδιέξοδο -στο αδιέξοδο

3. Συνήδομαι γάρ τω νόμω του Θεού κατά τον έσω άνθρωπον, βλέπω δε έτερον νόμον εν τοις μελεσί μου αντιστρατευόμενον τω νόμω του νοός μου και αιχμαλωτίζοντά με εν των νόμω της αμαρτίας τω όντι εν τοις μελεσί μου (Κεφ. Ζ' 22-23).

4. Ειδικά στο πρώτο Κεφάλαιο του Μέρους αυτού -«Το Απρόβλεπτο ζητά μορφή»- και κυρίως στο πέμπτο: «Το Όραμα του Θωμά Πανθέου».

5. Η Κερκόπορτα, ημίτομος β, 338.

6. Ό.π., 339.



του πανυποκειμενισμού. Ήρθανε, βέβαια, συχνά στιγμές, που και μέσ' την αυτοκύκλωσή μας δοκιμάσαμε εκλάμψεις επιστροφής, ζητήσαμε κάποιο σωτήριο χέρι, υποσχεθήκαμε παραχωρήσεις. Ωστόσο, η φωνή μας, τις περισσότερες φορές, έιτανε μια διάλεκτος από νεολογισμούς, που ξάφνιασε για να κατακτήσει, που γοήτεψε για να υποτάξει, μια καθόλου για να συνεργαστεί⁷.

Το εκτενές αυτό απόσπασμα αποκαλύπτει, πέρα από κάθε άλλη ανάλυση, το ζητούμενο της μυθιστορηματικής τριλογίας του Αθανασιάδη. Το ζητούμενο αυτό δεν ήταν η μυθοποίηση μιας οικογενειακής δυναστείας, ούτε η εξιδανίκευση των ερωτικών σχέσεων μεταξύ των μελών της. Απεναντίας, ο Αθανασιάδης επιχειρεί να καταγράψει και να υποδείξει το αδιέξοδο των χαρακτήρων ως ένα ευρύτερο αδιέξοδο κοινωνικού προσανατολισμού για έναν ολόκληρο πολιτισμικό κύκλο και για μια τάξη ανθρώπων που, ενώ προσπάθησε να βρει διεξόδους από την εσωτερική της αγωνία, στην πραγματικότητα αυτοπαγιδεύτηκε, ανίκανη να αποδεχθεί τους νόμους των ιστορικών αλλαγών. Για την ακρίβεια, ο Αθανασιάδης, συνεχίζοντας την εκτύλιξη του οράματος του Θωμά Πανθέου, θα μας δώσει το «κλειδί» για την ερμηνεία του έργου. Στο οράμα του ο Πανθέος -εν μέρει το alter ego του συγγραφέα- δηλώνει:

Αν είναι πίστη η ταύτιση της μύχιας επιθυμίας μας με το αντικείμενό της σ' ένα αξεδιάλυτο χώρο, τότε από παντού τα γεγονότα μας το εξαγγέλλουν: Πώς ο τόπος βρίσκεται στα πόδια μας και ο χρόνος δεν αρκεί. Προετοιμάζοντας το δρόμο μέσα κι έξω μας, για να υποδεχτούμε το θεό της Ισορροπίας -τον Παράκλητο της Αύριον που φθάνει -θα ξαναδούμε ανυστερόβουλα την εξωτερική ζωή και με κατάνυξη την εσωτερικότητά μας. Κανένας διαχωριστικό ορόσημο έξω και μέσα μας. Καμμιά αντίφαση της δράσης με την προαίρεσή μας...⁸.

Με αυτά τα λόγια ολοκληρώνονται στην ουσία οι εσωτερικές αναζητήσεις των χαρακτήρων στο μυθιστόρημα *Οι Πανθέοι*. Με την προσπάθεια για μιαν ισορροπία, για τη θέσπιση μιας θετικής αμοιβαιότητας μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού, μεταξύ του ιστορικού και του ιδιωτικού, μεταξύ του χθες και του αύριο. Αυτή η διάσταση του καλλιτεχνικού έργου του Αθανασιάδη θα έπρεπε να διερευνηθεί σε όλο το εύρος των μυθιστορημάτων του και να αναλυθεί ως το κατεξοχήν αίτημα όλης της συγγραφικής του προσπάθειας. Οι Πανθέοι καταγράφουν με ακρίβεια και ευαισθησία τις δυνάμεις που υποστηρίζουν ή καταστρέφουν την τάση των ηρώων τους να δέχονται και να προετοιμάζουν το μέλλον. Στην ουσία, μάλιστα θα υποστηρίξαμε ότι η διάσταση του αύριο, του μέλλοντος, είναι αυτή που προσδιορίζει το «μεταφυσικό» νόημα του έργου.

Ο Αθανασιάδης απεικονίζει τον πυρήνα της σύγχρονης κοινωνίας, την οικογένεια, ως έναν θεσμό που βρίσκεται σε οδυνηρή κρίση. Κατά την κρίση αυτή οι σχέσεις των ανθρώπων αναθεωρούνται και αμφισβητούνται, καθώς τα δρώντα πρόσωπα χάνουν την αυτονομία και την πληρότητά τους. Η ιστορία, όμως, αντιπροσωπεύει γι' αυτούς τη μεγάλη έξοδο προς μία συλλογική συνείδηση, προς έναν καθορισμό του εαυτού τους σε σχέση με τους μεγάλους μύθους που συνδέουν και συνέχουν τους ανθρώπους - και όχι απλώς αυτούς που τους δίνουν μιαν πρόσκαιρη αίσθηση κοινωνικής συμμετοχής. Για τους ήρωες των Πανθέων η ιστορία αντιπροσωπεύει τη συμμετοχή στους συλλογικούς μύθους αυτοκατανόησης που διαμόρφωσαν τον εικοστόν αιώνα, σε

7. Ο.π., 322.

8. Ο.π., 330.



αντιδιαστολή προς τους προγενέστερους και σε αντίθεση με τις πραστικές του παρελθόντος. Οι Πανθείοι του Αθανασιάδη αντιπροσωπεύουν την έξοδο του αστικού μυθιστορήματος προς τη μεγάλη σκηνή των κοσμοϊστορικών αλλαγών που διέπλσαν τη σύγχρονη πραγματικότητα. Για τον λόγο αυτό, η συγκεκριμένη τριλογία συγκαταλέγεται στα έργα που εισήγαγαν την προβληματική του σύγχρονου μυθιστορήματος στον ελληνικό χώρο και διαμόρφωσε έναν αφηγηματικό πεζό λόγο που κατά την εποχή της εμφάνισης του βιβλίου έδωσε στην κοινωνική εξέλιξη της Ελλάδας την πλέον σύγχρονη, άμεση και καίρια διατύπωση.



ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΠΕΝΑΤΣΗΣ
ΕΛΕΝΗ ΣΙΩΜΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΤΡΥΦΕΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΞΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟΥ: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ-ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ-ΡΙΤΣΟΣ

Η ποίηση της εξορίας και των στρατοπέδων έχει πάντοτε μεγάλο ενδιαφέρον για το μελετητή¹. Εμφανίζεται εδώ το καταπιεστικό καθεστώς των διωγμών και των στρατοπέδων στα δύσκολα χρόνια του Εμφυλίου πολέμου και της μετεμφυλιακής περιόδου. Απέναντι βρίσκονται οι εξόριστοι, οι οποίοι, αν και βασανίζονται, δεν αρνούνται τις πολιτικές και φιλοσοφικές τους πεποιθήσεις. Οι εικόνες που παρουσιάζονται στα κείμενα είναι εφιαλτικές². Το γεγονός αυτό οδηγεί στην απόρριψη του αποπροσανατολιστικού λυρισμού και την υιοθέτηση του ποιητικού ρεαλισμού που φτάνει ως το νατουραλισμό³. Επομένως μια πρώτη διαπίστωση είναι ότι και το λεξιλόγιο της ποίησης του στρατοπέδου είναι σκληρό και τραχύ. Ο τρόπος γραφής, λοιπόν, η χρήση των σχημάτων λόγου και ειδικότερα το λεξιλόγιο αυτών των ποιημάτων, σε όποια περίοδο κι αν ανήκουν, αποτελεί ένα ενδιαφέρον θέμα.

Θα ξεκινήσουμε τη διερεύνησή μας από τον Άρη Αλεξάνδρου και ειδικότερα το ποίημά του «Με τι μάτια τώρα πια» που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Ευθύτης οδών* (1959):

*Βιάστηκες μητέρα να πεθάνεις
Δεν λέω, είχες αρρωστήσει από φασισμό
κι ήταν λίγο το ψωμί έλειπα κι εγώ στην εξορία
ήτανε λίγος ο ύπνος κι ατέλειωτες οι νύχτες
μα πάλι ποιος ο λόγος να απελπιστείς προτού να κλείσεις
τα εξηντατέσσερα
μπορούσες να σφιγγες τα δόντια
έστω κι αυτά τα ψεύτικα τα χρυσά σου δόντια
μπορούσες ν' αρπαζόσουν από 'να φύλλο πράσινο*

1. Απόστολος Μπενάτσας, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη*, [Πρόλογ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος], Επικαιρότητα, Αθήνα 1991.

2. Το ζήτημα αυτό αναπτύσσει διεισδυτικά ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η διχοτομία φύση/πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», *Κώδικες και Σημασίες*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990, 156-177.

3. Βλ. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, [Μεταφραστ. επιμ. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος], Κέδρος, Αθήνα 1986, 57.



απ' τα γυμνά κλαδιά
 απ' τον κορμό
 μα ναι το ξέρω
 γλιστράν τα χέρια κι ο κορμός του χρόνου δεν έχει φλούδα
 να πιαστείς
 όμως εσύ να τα 'μπηγες τα νύχια
 και να τραβούσες έτσι πεντέξι-δέκα χρόνια
 σαν τους μισοπνιγμένους που τους τραβάει ο χειμάρρος
 κολλημένους στο δοκάρι του γκρεμισμένου τους σπιτιού.
 Τι βαραίνουν δέκα χρόνια για να με ξαναδείς
 να ξαναδείς ειρηνικότερες ημέρες και να πας
 στο παιδικό σου σπίτι με τον φράχτη πνιγμένον στα λουλούδια
 να ζήσεις μες στη δίκαιη γαλήνη
 ακούγοντας τον πόλεμο
 σαν τον απόμακρο αχό του καταρράχτη
 να 'χεις μια στέγη σίγουρη σαν άστρο
 να χωράει το σπίτι μας την καρδιά των ανθρώπων
 κι από τη μέσα κάμαρα —
 όμως εσύ μητέρα βιάστηκες πολύ
 και τώρα με τι χέρια να 'ρθεις και να μ' αγγίζεις μέσ'
 από τη σίτα
 με τι πόδια να ζυγώσεις εδώ που 'χω τριγύρω μου τις πέ-
 τρες σιγουρεμένες σαν ντουβάρια φυλακής
 με τι μάτια τώρα πια να δεις πως μέσα δω χωράει
 όλη η καρδιά του αυριανού μας κόσμου
 τσαλαπατημένη
 κι από το δίπλα θάλαμο ποτίζει η θλίψη
 σαν υγρασία σάπιου χόρτου.

Η εικονοποιία του ποιήματος είναι αρκετά σκληρή. Οι πρώτοι τέσσερις στίχοι περιγράφουν μια κα-
 τάσταση τραγική. Πρωταγωνιστικές μορφές είναι ο γιος και η μητέρα του. Σ' αυτήν απευθύνεται το ποιητικό
 υποκείμενο με τη μορφή ενός ποιητικού γράμματος:

Βιάστηκες μητέρα να πεθάνεις
 είχες αρρωστήσει από φασισμό
 ήταν λίγο το ψωμί
 έλειπα κι εγώ στην εξορία
 ήτανε λίγος ο ύπνος
 ατέλειωτες οι νύχτες



Στο υπό μελέτη κείμενο περιγράφεται μια έντονα δυσφορική κατάσταση, όπως δείχνει το επόμενο σχήμα:

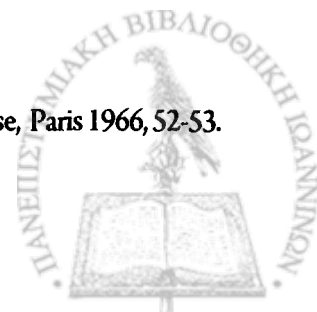
Συντάγματα	Ταξήματα	Κατάσταση
«Βιάστηκες μητέρα να πεθάνεις»	έμψυχο ⁴	δυσφορική
«είχες αρρωστήσει από φασισμό»	έμψυχο	δυσφορική
«ήταν λίγο το ψωμί»	άψυχο	δυσφορική
«έλειπα κι εγώ στην εξορία»	έμψυχο	δυσφορική
«ήτανε λίγος ο ύπνος»	άψυχο	δυσφορική
«ατέλειωτες οι νύχτες»	άψυχο	δυσφορική

Οι λέξεις που χρησιμοποιούνται εδώ έχουν ασφαλώς μια αρνητική σημασιοδότηση. Η αρρώστια συνυφαίνεται με το φασισμό, το λίγο ψωμί συνοδεύεται από την έλλειψη του ύπνου και η κορύφωση είναι η εξορία. Όλα τα στοιχεία του μικρόκοσμου των πρωταγωνιστικών μορφών, έμψυχα και άψυχα, δηλώνουν μια καθολική στέρηση. Επομένως η ψυχική διάθεση των δρώντων προσώπων είναι άσχημη. Η μητέρα πεθαίνει και ο αφηγητής εκφράζει το έντονο παράπονό του για την απώλεια της αγαπημένης αυτής μορφής. Κατά κάποιον τρόπο μάλιστα διαμαρτύρεται στη μητέρα του γιατί δεν προσπάθησε να κρατηθεί στη ζωή. Το ποιητικό υποκείμενο περιγράφει στη συνέχεια διάφορους τρόπους, με τους οποίους θα μπορούσε να κρατηθεί η μητέρα στη ζωή:

μπορούσες να 'σφιγγες τα δόντια
 έστω κι αυτά τα ψεύτικα τα χρυσά σου δόντια
 μπορούσες ν' αρπαζόσουν από 'να φύλλο πράσινο
 απ' τα γυμνά κλαδιά
 απ' τον κορμό
 μα ναι το ξέρω
 γλιστράν τα χέρια κι ο κορμός του χρόνου δεν έχει φλούδα
 να πιαστείς
 όμως εσύ να τα 'μπηγες τα νύχια
 και να τραβούσες έτσι πεντέξι-δέκα χρόνια
 σαν τους μισοπνιγμένους που τους τραβάει ο χείμαρρος
 κολλημένους στο δοκάρι του γκρεμισμένου τους σπιτιού.

Το λεξιλόγιο είναι χαρακτηριστικό. Το ποιητικό υποκείμενο πιστεύει ότι η φύση θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως συμπαραστάτης της μητέρας. Της υποδεικνύει ότι θα μπορούσε να κρατηθεί από ένα «πράσινο φύλλο», από «γυμνά κλαδιά» από τον «κορμό» ενός δέντρου, από ασήμαντα πράγματα δηλαδή, τα οποία, ωστόσο, θα

4. Για την έννοια του ταξήματος βλ. A. J Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966, 52-53.



μπορούσαν να αποδειχτούν σημαντικά, να της δώσουν ερείσματα και να την κρατήσουν στη ζωή. Γνωρίζει βέβαια ότι τα επιχειρήματά του δεν είναι σοβαρά, δεν μπορούν να άρουν τις αιτίες του πρόωρου θανάτου της μητέρας, γι' αυτό επανέρχεται ζητώντας της μεγαλύτερη προσπάθεια: «όμως εσύ να τα 'μπηγες τα νύχια ... σαν τους μισοπνιγμένους».

Το κέρδος απ' αυτή την υπερπροσπάθεια, εάν την έκανε η μητέρα, θα ήταν το ακόλουθο:

Τι βαραίνουν δέκα χρόνια για να με ξαναδείς
να ξαναδείς ειρηνικότερες ημέρες και να πας
στο παιδικό σου σπίτι με τον φράχτη πνιγμένον στα λουλούδια
να ζήσεις μες στη δίκαιη γαλήνη
ακούγοντας τον πόλεμο
σαν τον απόμακρο αγό του καταρράχτη
να 'χεις μια στέγη σίγουρη σαν άστρο
να χωράει το σπίτι μας την καρδιά των ανθρώπων
κι από τη μέσα κάμαρα —

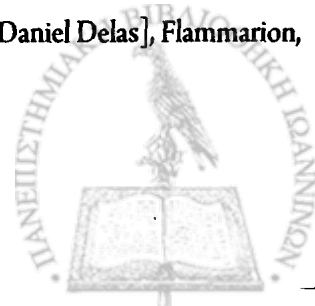
Το ύφος στο κείμενο αλλάζει⁵. Παρουσιάζονται ειρηνικότερες μέρες. Εμφανίζεται το παιδικό σπίτι. Ο φράχτης είναι πνιγμένος στα λουλούδια. Τα λουλούδια παραπέμπουν στη φυσική ομορφιά, σε μια πλησμονή αρωμάτων και χρωμάτων. Ταυτόχρονα υποδηλώνουν μια κατάσταση ευτυχίας. Η αφθονία των λουλουδιών σηματοδοτεί ένα ευχάριστο και ελκυστικό χώρο, ένα χώρο αναψυχής. Ταυτόχρονα ακούγεται από μακριά ο αγός του καταρράχτη. Τα οπτικά ερεθίσματα συμπληρώνονται με τα ακουστικά ερεθίσματα. Το τοπίο γίνεται ειδυλλιακό και η φύση μιλάει με πολλές γλώσσες στον άνθρωπο. Πρόκειται ασφαλώς για ένα μοτίβο ηρεμίας, γαλήνης και πληρότητας που δεν είναι άγνωστο στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Οι στίχοι αυτοί αποτελούν το όνειρο του ποιητικού υποκειμένου. Αυτός θα είναι ο αυριανός κόσμος: ειρηνικότερος, δίκαιος, γαλήνιος. Παράλληλα οι στίχοι εκφράζουν μια νοσταλγία για κάτι που δεν υπάρχει πια: το παιδικό σπίτι με το φράχτη πνιγμένο στα λουλούδια και συγχρόνως σηματοδοτούν μιαν ελπίδα ότι ο πόλεμος θα είναι κάτι το απόμακρο – όπως ο απόμακρος αγός του καταρράχτη.

Εάν τώρα εξετάσουμε τους στίχους, που αφορούν στο όνειρο, σε επίπεδο λεξιλογίου και εικονοποιίας θα διαπιστώσουμε σημαντικά και ενδιαφέροντα πράγματα. Οι εικόνες είναι ειδυλλιακές – ο φράχτης είναι πνιγμένος στα λουλούδια, ακούγεται ο απόμακρος αγός του καταρράχτη – αλλά και το λεξιλόγιο είναι ήπιο, είναι ποιητικό, είναι σχεδόν τρυφερό: παιδικό σπίτι, λουλούδια, γαλήνη, απόμακρος αγός, άστρο.

Η αντίθεση γίνεται εντονότερη, αν αντιπαραβάλουμε το λεξιλόγιο αυτό με εκείνο που προηγήθηκε: φασισμός, εξορία, ατέλειωτες νύχτες, απελπισία, αλλά και με το λεξιλόγιο που ακολουθεί. Το όνειρο τελειώνει. Το ποιητικό υποκείμενο επιστρέφει στο παρόν και στο κείμενο αυτό δηλώνεται με τη λέξη «όμως»:

5. Περισσότερα για το ύφος βλ. Michael Riffaterre, *Essais des stylistique structurale*, [μετφρ. Daniel Delas], Flammarion, Paris 1971. (Ειδικά τις σ. 242-258).



όμως εσύ μητέρα βιάστηκες πολύ
 και τώρα με τι χέρια να 'ρθεις και να μ' αγγίξεις μέσ'
 από τη σίτα
 με τι πόδια να ζυγώσεις εδώ που 'χω τριγύρω μου τις πέ-
 τρες σιγουρεμένες σαν ντουβάρια φυλακής
 με τι μάτια τώρα πια να δεις πως μέσα δω χωράει
 όλη η καρδιά του αυριανού μας κόσμου
 τσαλαπατημένη
 κι από το δίπλα θάλαμο ποτίζει η θλίψη
 σαν υγρασία σάπιου χόρτου.

Έχουμε εδώ τα συντάγματα: «ντουβάρια φυλακής», «καρδιά... τσαλαπατημένη», «υγρασία σάπιου χόρτου». Ξαναγυρίζουμε στη σκληρή πραγματικότητα της εξορίας και των βασανισμών. Μια πρώτη ανάγνωση θα μας οδηγούσε στην άποψη πως το παράπονο συνεχίζεται και η διαμαρτυρία γίνεται πιο έντονη, γιατί η μητέρα δεν έχει πια τη δυνατότητα να επισκεφτεί το γιο της στο χώρο του εγκλεισμού του. Τα λεξι-ματά, που χρησιμοποιούνται, και ιδιαίτερα τα συντάγματα «με τι χέρια να 'ρθεις» και «με τι πόδια να ζυγώσεις» θυμίζουν έντονα μοιρολόι και μάλιστα το γνωστό Ηπειρωτικό μοιρολόι της Μαριόλας:

Σήκω, Μαριόλα μ', απ' τη γη κι από το μαύρο χώμα,
 Μαριώ - Μαριόλα μου.
 Κι από το μαύρο χώμα, ψυχή, καρδούλα μου.
 Με τι χεράκια η μαύρη να σκωθώ, χεράκια ν' ακουμπήσω,
 Μαριώ - Μαριόλα μου,
 Χεράκια ν' ακουμπήσω, ψυχή, καρδούλα μου.
 Κάμε τα νύχια σου τσαπιά, τις απαλάμες φτυάρια,
 Μαριώ - Μαριόλα μου,
 τις απαλάμες φτυάρια, ψυχή, καρδούλα μου...

Γενικότερα το κυρίαρχο στοιχείο εδώ είναι ένα λεξιλόγιο που είναι γεμάτο από συγκινησιακή ένταση, η οποία συνεχώς αυξάνει. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι στο ποίημα αυτό αρχικά κυριαρχούν τα εξωτερικά ερεθίσματα και αυτά είναι που μεταστοιχειώνονται ποιητικά. Έχουμε την περιγραφή μιας σκληρής πραγματικότητας. Το λεξιλόγιο είναι αντίστοιχο. Παρατηρούμε όμως στη συνέχεια μια στροφή προς τον εσωτερικό χώρο, στο χώρο των συναισθημάτων⁶. Ο λόγος χάνει την τραχύτητά του, γίνεται πιο τρυφερός, γιατί θέλει να απεικονίσει ευχάριστες ανθρώπινες καταστάσεις. Ίσως εδώ να έχουμε μερικούς από τους πιο ευαίσθητους στίχους της Πρώτης Μεταπολεμική Γενιάς.

6. Για τη συναισθηματική διάσταση του λόγου βλ. Jacques Fontanille, *Sémiotique et Littérature: Essais de méthode*, P.U.F., Paris, 1999, 64, 67, 76, 78.



Το ίδιο φαινόμενο θα συναντήσουμε και σε ένα άλλο γνωστό ποιητή της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς, τον Τάσο Λειβαδίτη:

Τότε ένα σφύριγμα
και ξαφνικά
ακούστηκαν τα πολυβόλα
τα-τα-τα
μια κραυγή
ένα ουρλιαχτό
τα πολυβόλα δεν ακούνε
τα-τα-τα
τα-τ α
τρέχουμε στο σκοτάδι
πού πάμε
σε κάθε ύψωμα μας περιμένουν
τα-τα-τα.
Οι σφαίρες σφυρίζουν μια στιγμή
ένα σκισμένο πρόσωπο
οι σφαίρες καρφώνουν το σκοτάδι
κάποιος σηκώνει το σακάκι του
μήπως κρυφτεί
κανείς δε θέλει να πεθάνει
ο άλλος κουλουριάζεται
γίνεται ένα μικρό κουβάρι
να σωθεί.
(Μάχη στην άκρη της νύχτας)

Βρισκόμαστε μπροστά στις ώρες του μαρτυρίου και τον εκτελέσεων. Το κλίμα είναι καθαρά νατουραλιστικό. Το ποιητικό υποκείμενο θέλει να δώσει ξεκάθαρα το μήνυμά του και να περιγράψει τη φρίκη του θανάτου στους χώρους της εξορίας. Αφθονούν οι ηχοποιητές λέξεις, οι οποίες δηλώνουν το κροτάλισμα πολυβόλου που θερίζει τους ανθρώπους: «τα-τα-τα», «τα-τα», «τα-τα-τα». Και από την άλλη μεριά εμφανίζονται οι άνθρωποι, οι οποίοι θέλουν να κρατηθούν στη ζωή και αγωνίζονται μάταια. Έχουμε επομένως μια άλλη όψη του αντιθετικού ζεύγους: θύτες και θύματα. Αλλά ο ίδιος ο Λειβαδίτης θα μας δώσει και διαφορετικές εικόνες, οι οποίες δεν έχουν πια το στοιχείο της τραχύτητας:

πες μας κυρ—δεκανέα
είναι πάντοτε όμορφα
τα σαββατόβραδα στη γη
γεμίζουν πάντα οι δρόμοι
παιδιά και φουσαρμόνικες.



Όταν γελούσε μίκραιναν τα μάτια της
την ξάφνιαζαν κυρ—δεκανέα
οι κρότοι απ' τις γκαζόζες
σαν ένα τσίγκινο πλυμένο τραπεζάκι
ο κόσμος ήταν στρογγυλός.
(Μάχη στην άκρη της νύχτας)

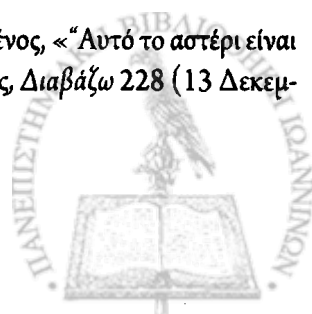
Και ξαφνικά, αγαπημένη μου,
είναι σάμπως να μη χωρίσαμε ποτέ
Ποιος θα μπορούσε εμάς τους δυο να μας χωρίσει!
Εμείς και μ' όλη τούτη τη μεγάλη θάλασσα ανάμεσά μας
είμαστε κοντά
Έτσι λίγο να κάνω και πάνω απ' όλη αυτήν τη θάλασσα
Θ' αγγίξω τα μαλλιά σου. Θα βρω το στόμα σου.
Εμείς είναι σα νάμαστε μπροστά σ' εν' ανοιχτό παράθυρο
στο σπιτικό μας, ένα φεγγερό πρωινό του Μάη.
Κοίταξε, κοίταξε, αγαπημένη μου,
οι γυναίκες της γειτονιάς μας βγήκαν κι ασβεστώνουν τα πε-
ζούλια τους.
(Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας)

Στην πρώτη περίπτωση έχουμε τις αναμνήσεις των εξορίστων από την ειρηνική ζωή. Είναι Σάββατο. Η δουλειά έχει τελειώσει και οι άνθρωποι βγαίνουν για ν' απολαύσουν τη χαρά τηςσχόλης και τον έρωτα. Αγόρια και κορίτσια συνθέτουν αυτό το σκηνικό, όπου δηλώνεται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο ότι ο κόσμος έχει νόημα· στη ζωή επικρατεί η τάξη και η ομορφιά είναι διάχυτη στον κόσμο των ανθρώπων. Είναι ασφαλώς μια κατάσταση ευδαιμονική. Η καθημερινότητα εξαγιάζεται και εξανθρωπίζεται. Ο κόσμος είναι στρογγυλός, ενέχει δηλαδή το στοιχείο της τελειότητας⁷.

Και στο δεύτερο απόσπασμα η ερωτική διάθεση είναι κυρίαρχη. Μπορεί τα δυο υποκείμενα να έχουν χωριστεί, αλλά και εδώ θα εμφανιστεί ο ονειρικός κόσμος, ένας κόσμος του μέλλοντος όπου τα κυρίαρχα στοιχεία θα είναι και πάλι το σπιτικό, η ομορφιά της φύσης κι η φτωχογειτονιά που ευτρεπίζεται. Το φυσικό τοπίο βρίσκεται στην εποχή της βλάστησης και της δημιουργίας. Αυτός είναι ο μικρόκοσμος που η ποίηση του στρατοπέδου προβάλλει ως στόχο, ιδανικό και προσδοκία⁸. Σ' έναν τέτοιο κόσμο θέλουν να ξαναζήσουν τα ποιητικά υποκείμενα. Το καθημερινό και το οικείο συνδεδεμένο με τον έρωτα και τη φύση συγκροτούν την προσδοκία του αύριο. Και οι δυο ποιητές που εξετάσαμε κινούνται στο ίδιο κλίμα. Χρησιμοποιούν μάλιστα

7. Για περισσότερα βλ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη*, ό.π., 88-129.

8. Πρόκειται τελικά για μια «κατάφαση της ζωής», όπως επισημαίνει ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Αυτό το αστέρι είναι για όλους μας». Ζωικές και κοινωνικές αξίες στον Τάσο Λειβαδίτη», *Αφιέρωμα Τάσος Λειβαδίτης, Διαβάζω* 228 (13 Δεκεμβρίου 1989) 27.



και οι δυο εκφράσεις που αποπνέουν μια τρυφερότητα και μια λυρικότητα που ασφαλώς θέλγει και ξαφνιάζει τον αναγνώστη. Ο λόγος γίνεται ήπιος, λυρικός, ποιητικός. Θα νόμιζε κανείς ότι το ποιητικό υποκείμενο χρησιμοποιεί ένα λεξιλόγιο με διαφορετικές συνδηλώσεις:

Συντάγματα	Ταξήματα	Κατάσταση
«όμορφα τα σαββατόβραδα»	άψυχο	ευφορική
«φουσαρμόνικες»	άψυχο	ευφορική
«γελούσε»	έμψυχο	ευφορική
«γκαζόζες»	άψυχο	ευφορική
«Θ' αγγίζω τα μαλλιά σου»	έμψυχο	ευφορική
«Θα βρω το στόμα σου»	έμψυχο	ευφορική

Ο πρώιμος Λειβαδίτης είναι γνωστός για την τραχύτητα του λεξιλογίου του⁹. Δε διστάζει να περιγράψει με σκληρές εικόνες και τραχύ λεξιλόγιο τα βασανιστήρια που γίνονται στους τόπους εξορίας. Μιλάει ακόμη με ωμό τρόπο για την κατάσταση που επικρατεί στην μετεμφυλιακή Ελλάδα¹⁰. Στα υπό μελέτη όμως κείμενα το ποιητικό υποκείμενο μιλάει με διαφορετικό τρόπο, όταν νοσταλγεί ήρεμες, γαλήνιες και ευτυχισμένες στιγμές. Λέξεις με συναισθηματική φόρτιση επανέρχονται στο λόγο του και το καθημερινό, το οικείο κυριαρχεί στην εικονοποιία του. Ο λόγος γίνεται και σ' αυτή την περίπτωση τρυφερός και συναισθηματικός. Μπορούμε να μιλάμε λοιπόν για ένα νέο αξιακό σύστημα¹¹.

Ο Γιάννης Ρίτσος δεν ανήκει, ασφαλώς, στην Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά. Είναι παλιότερος. Η συλλογή του όμως *Πέτρινος χρόνος* (1949) ανήκει στην ποίηση της εξορίας και των στρατοπέδων. Θα αναλύσουμε στη συνέχεια το ποίημα «Μεσημέρια»:

*Ο ήλιος εδώ δε χωρατεύει — θυμωμένος ήλιος, παντοκράτορας,
με τα σμιχτά του φρύδια, το τετράγωνο σαγόνι,
με το δασύ του κόρφο γδυτόν ως τη θάλασσα.*

*Ένας μήνας, δυο μήνες, πολλοί μήνες —
τους μετρήσαμε κουβαλώντας στον ώμο την πέτρα και το φόβο,
χτυπώντας διπλωμένο το δάχτυλο στη ράχη της στάμνας
ν' ακούσουμε τον ήχο του νερού
όπως ακούμε πίσω απ' την πόρτα τη φωνή της γυναίκας*

9. Βλ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη*, ό.π., 122.

10. Ό.π., 114-129.

11. Πρβλ. Γιώργος Δουατζής, «Ο Άγιος της ελληνικής ποίησης», *Τάσος Λειβαδίτης. Συνομιλία με το Νυχτερινό Επισκέπτη*, Κέδρος, Αθήνα 2008, 110.



όπως ακούει η γυναίκα τη φωνή και του μικρότερου άστρου
 όπως ακούει τ' άστρο το βέλασμα του δειλινού.

Τα μεσημέρια είναι πολύ μεγάλα
 όσο μια Κυριακή στην εξοχή δίχως παιδιά
 — απ' το πρωί ως το βράδι κρατάει το μεσημέρι.
 Αν διψούσαμε λιγότερο δε θαν το σκεφτόμαστε,
 αν ύπαρχε ένα δέντρο σε μια πλαγιά ή στην κορφή του νησιού,
 αν ύπαρχε μια φούχτα σκιά, λιγότερη πίκρα, λιγότερη αδικία.

Δε θυμόμαστε το σχήμα του δέντρου — νάναι τάχα
 σα μια μεγάλη σημαία από νερό;
 νάναι σαν ένα ευχαριστώ που κάποτε σου είπαν;
 νάναι σαν ένα αγαπημένο χέρι που βρίσκει το χέρι σου;

Μεθαύριο θα φυτέψουμε χιλιάδες δέντρα.

Η περιγραφή των δοκιμασιών του στρατοπέδου είναι σαφής. Ο ήλιος έχει τον πρώτο λόγο. Μπορεί το στοιχείο αυτό να διατηρεί τις φυσικές του ιδιότητες, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση γίνεται συνεργός στα βασανιστήρια που επιβάλλουν οι νικητές της εμφύλιας διαμάχης στους κρατούμενους: το κουβάλημα της πέτρας και το επακόλουθό της, η βασανιστική δίψα. Όλα αυτά περιγράφονται με σαφήνεια. Ωστόσο κάθε φορά που το ποιητικό υποκείμενο μιλά για τα συλλογικά μαρτύρια, στη γλώσσα του μπερδεύονται εικόνες από την ειρηνική ζωή.

ν' ακούσουμε τον ήχο του νερού
 όπως ακούμε πίσω απ' την πόρτα τη φωνή της γυναίκας
 όπως ακούει η γυναίκα τη φωνή και του μικρότερου άστρου
 όπως ακούει τ' άστρο το βέλασμα του δειλινού.

Τα μεσημέρια είναι πολύ μεγάλα
 όσο μια Κυριακή στην εξοχή δίχως παιδιά
 — απ' το πρωί ως το βράδι κρατάει το μεσημέρι.

 Μεθαύριο θα φυτέψουμε χιλιάδες δέντρα.

Έχουμε και στο ποίημα αυτό μια πληθώρα λεξημάτων: «τον ήχο του νερού», «τη φωνή της γυναίκας», «Κυριακή στην εξοχή», «το βέλασμα του δειλινού», που παραπέμπουν σε εικόνες της καθημερινής ζωής. Παρατηρούμε και εδώ το ίδιο φαινόμενο. Μέσα σ' ένα κείμενο που περιγράφει τη σκληρή ζωή του στρατοπέδου, εμφανίζονται λέξεις που παραπέμπουν σε άλλες καταστάσεις. Λέξεις που είναι πιο λυρικές, πιο μουσικές



και πιο ήπιες. Υπάρχει ακόμη και το όραμα: «Μεθαύριο θα φυτέψουμε χιλιάδες δέντρα». Αυτός είναι ο κόσμος που ονειρεύεται να ζήσει το ποιητικό υποκείμενο, ένας κόσμος ομορφιάς και δημιουργίας.

Είναι γνωστό ότι η κριτική έχει επισημάνει την τραχύτητα του λεξιλογίου που χρησιμοποιεί η ποίηση της εξορίας και των στρατοπέδων, όταν περιγράφει τα σκληρά γεγονότα που συμβαίνουν εκεί. Δεν έχει επισημανθεί ωστόσο ότι σ' αυτή την ποίηση θα συναντήσουμε ένα διαφορετικό λεξιλόγιο και μια διαφορετική εικονοποιία, όταν περιγράφονται στιγμές που παραπέμπουν πίσω στην ειρηνική ζωή των δρώντων προσώπων. Εδώ τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά. Αφθονούν οι εικόνες που με έντονα χρώματα περιγράφουν την ομορφιά της ζωής και του έρωτα. Παρουσιάζονται στιγμιότυπα από την καθημερινότητα που εξυψώνονται όμως στα μάτια του ποιητικού υποκειμένου. Ο λόγος κυρίως έχει άλλη χροιά και έναν εντελώς διαφορετικό τόνο. Γίνεται ήπιος, λυρικός και περισσότερο ποιητικός. Το ποιητικό υποκείμενο μιλάει διαφορετικά, όταν νοσταλγεί ήρεμες, γαλήνιες και ευτυχισμένες μέρες.

Ο παιδικός κόσμος, ο αχός του καταρράχτη, η ερωτική επαφή, το φύτεμα ενός δέντρου όλα αυτά αποτελούν το πανόραμα αυτής της ξεχωριστής στάσης. Παραπέμπουν μάλιστα σ' έναν κόσμο στον οποίο ονειρεύεται να ζήσει το ποιητικό υποκείμενο. Γνωρίζουμε ότι το όραμα της αριστεράς στις πρώτες δεκαετίες, μετά τον Εμφύλιο, διατηρούσε την προσδοκία ενός καλύτερου και δικαιότερου κόσμου, ταυτόχρονα όμως παρέπεμπε στις καθημερινές αξίες της ζωής: στον έρωτα, τις αρμονικές σχέσεις των ανθρώπων, την ομαλή ένταξη στο ανθρώπινο και φυσικό περιβάλλον. Δεν θα μπορούσε να συμβεί διαφορετικά. Αυτό το όραμα η ποίηση του στρατοπέδου και της εξορίας το ασπίαστηκε και κατέφυγε σε πιο χαμηλόφωνους, πιο λυρικούς τόνους για το προβάλλει. Είναι και αυτός ένας τρόπος για να επιτευχθεί η επανένωση με τη φύση και τη ζωή που το καταπιεστικό καθεστώς είχε διακόψει με βίαιο τρόπο. Ταυτόχρονα όμως αποδεικνύει και την υψηλή ποιότητα αυτής της ποίησης, η οποία μπορεί να κινείται ταυτοχρόνως ανάμεσα στο τραχύ και το ειδυλλιακό, το σκληρό και τον ήπιο τόνο.

Αξίζει ασφαλώς η έρευνα να στραφεί και προς αυτή την κατεύθυνση.



ΓΙΩΡΓΟΣ Κ. ΜΥΑΡΗΣ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΑΛΛΙΚΩΝ ΕΠΙΔΡΑΣΕΩΝ ΣΤΗΝ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΩΝ ΔΙΑΦΩΤΙΣΤΩΝ ΓΙΑ ΤΙΣ ΦΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ*

Στα ρεύματα σκέψης, που συγκροτούσαν το γαλλικό Διαφωτισμό, κοινά θεωρούνταν τα αιτήματα για την αναβάθμιση του ανθρώπου και την εφαρμογή των επιστημονικών μεθόδων και εφαρμογών, ώστε να προκύψει η ορθολογική οργάνωση της κοινωνικής ζωής. Η επιστήμη είχε ανακηρυχθεί σε μοναδικό φορέα της αλήθειας και του φωτισμού της ανθρώπινης νόησης για την απαλλαγή αυτής από τους εκκλησιαστικούς δογματισμούς και τις προλήψεις. Έτσι, μετά την Επανάσταση του 1789, χάρη στην ενίσχυσή της από το νέο καθεστώς η γαλλική επιστήμη – και η φιλοσοφία – βρέθηκε μεταξύ των ετών 1790-1830 στην πρώτη βαθμίδα ανάπτυξης και επέδρασε καθοριστικά στην πρόοδο των επιστημών στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, μολονότι έγινε φανερή η υπερβολή της αισιόδοξης οπτικής για τις δυνατότητες των επιστημονικών θεωριών και των εφαρμογών¹.

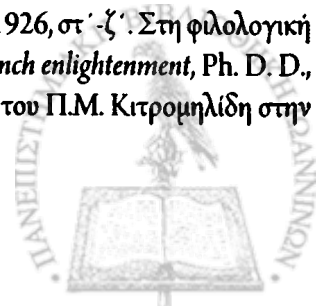
Αποτελεί επιβεβαίωση αυτής της διαπίστωσης η αποδοχή από πολλούς Έλληνες της διάκρισης των ανθρωπίνων γνώσεων (Ιστορία, Φιλοσοφία, Καλές Τέχνες), όπως αναλύεται στο *Discours Préliminaire* των εκδοτών της *Encyclopédie*: «Ιστορία (Ιερή, Πολιτική, Φυσική), Φιλοσοφία ή Επιστήμη (Επιστήμη του Θεού, του ανθρώπου, της φύσης), Ποίηση (Διηγηματική, Δραματική, Παραβολική)»². Η γαλλική πνευματική κίνηση και η *Encyclopédie* επηρέασαν ιδιαίτερος και στον ελληνικό χώρο την εκδήλωση του ενδιαφέροντος για τις φυσικές επιστήμες, με την ευρυχωρία που διέθετε ο όρος στα μέσα του 18ου αιώνα³. Βεβαίως, έχει δια-

*Πάνω σε μια ιδέα του 1993.

1. Lucia de Brouckère, "La politique scientifique en France au XVIIIe siècle", *Études sur le XVIIIe siècle*, vol. 2, Université Bruxelles 1975, 135-153. Thomas L. Hankins, *Επιστήμη και Διαφωτισμός*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 1998, 1-24. Βλ. και τις εκδόσεις ΚΝΕ-ΕΙΕ, (πρακτικά) *Η επιστημονική σκέψη στον ελληνικό χώρο 18-19ος αι.*, Αθήνα 1998, (ιδίως σ. 27-33), (συλλογικό) *Ιστορία και Φιλοσοφία των Επιστημών στον ελληνικό χώρο (17ος-19ος αι.)*, Αθήνα, 2003, (ιδίως σ. 45-102). Βλ. επίσης, για τη διένεξη *érudits-philosophes* και τη σχέση Ευρώπης-Ελλάδας, Νάσιας Γιακωβάκη, *Ευρώπη μέσω Ελλάδας*, Εστία, Αθήνα 2006, (ιδίως σ. 91-94).

2. *Discours Préliminaire, Encyclopédie*, τ. 1, 1751, Nov. Impr. 1966, Stuttgart, I - XLV. Βλ. επίσης, Ντ' Αλαμπέρ, *Προεισαγωγικός λόγος στην Εγκυκλοπαίδεια*, Πόλις, Αθήνα 2005, 117 κ.ε.

3. Επισήμανση Μ. Κ. Στεφανίδου, *Αι φυσικαί επιστήμαι εν Ελλάδι προ της Επαναστάσεως*, Αθήνα 1926, στ' -ζ'. Στη φιλολογική παράδοση και η προσέγγιση του Loukis C. Theocharides (*The Greek national revival and the French enlightenment*, Ph. D. D., Univ. of Pittsburgh, 1971), δεν ακολουθεί επιστημολογικά δεδομένα. Τεκμηριωμένη η εισαγωγή του Π.Μ. Κιτρομηλίδη στην



πιστωθεί μια καθυστέρηση - χρονική, αλλά και περιεχομένου - στην ανάπτυξη αυτών των επιστημών, καθώς η επαφή του ελληνικού χώρου με την Ευρώπη συντελέστηκε σταδιακά μέσα στο περιοριστικό πλαίσιο της τουρκικής κατάκτησης, όπως και των συντηρητικών δομών στην κοινωνική και οικονομική οργάνωση του νέου ελληνικού έθνους. Συγχρόνως, στο ιδεολογικό-πνευματικό πεδίο καθοριστικό ρόλο στη λειψή αποδοχή και προβολή των διαφωτιστικών αιτημάτων - ακόμη, στην ταλάντευση στοχαστών μεταξύ παραδοσιακών και νεοτερικών θέσεων - διαδραμάτισε η ισχυρή επιβίωση των συγκερασμένων ερμηνειών της αρχαιοελληνικής σκέψης και βυζαντινών-εκκλησιαστικών απόψεων. Ωστόσο, υποστηρίζεται και η άποψη ότι η απόπειρα για αντιφατική αναζήτηση εναλλακτικού επιστημονικού λόγου και για τη μεταφορά των επιστημονικών ιδεών έφτασε ως την «απόρριψη του επιστημονικού λόγου»⁴.

Η έρευνα της προεπαναστατικής ελληνικής φιλοσοφικής και επιστημονικής σκέψης στην τελευταία εικοσιπενταετία - συγκριτικά με προγενέστερες περιγραφικές αποτιμήσεις - έχει καταστεί περισσότερο συστηματική. Επικεντρώνεται στη διακρίβωση του είδους και της έκτασης των ευρωπαϊκών επιδράσεων που ασκήθηκαν στο νεοελληνικό φιλοσοφικό και ειδικότερα τον διαφωτιστικό στοχασμό. Παράλληλα, η προσοχή των ερευνητών μετατοπίζεται προς βασικά φιλοσοφικά και επιστημολογικά προβλήματα που άπτονται των προσλήψεων αυτού στο χώρο των φυσικών, μαθηματικών, ιατρικών γνώσεων. Η επιτυχία του εγχειρήματος σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από τη γονιμότητα της συγκριτικής ανίχνευσης συγκεκριμένων φιλοσοφικών-επιστημονικών προβλημάτων, που είχαν απασχολήσει τον πολύμορφο ευρωπαϊκό Διαφωτισμό, ιδίως σε σχέση με την πειραματική φυσική φιλοσοφία⁵.

Η σχετική προτεραιότητα του γαλλικού Διαφωτισμού, σ' αυτό το πεδίο, εξηγείται από αιτίες συμφυείς προς αυτόν, όπως και από τη γενικότερη θέση στην ευρωπαϊκή διαφωτιστική κίνηση και από τις ρητές αναφορές ή αντιθέσεις που εμφανίζονται σε κείμενα λογίων του Διαφωτισμού. Η παρούσα, μη εξαντλητική, προσέγγιση περιορίζεται στην ανάδειξη ορισμένων στοιχείων, χρήσιμων στην ανασυγκρότηση της προβληματικής των ελλήνων διανοητών αυτής της περιόδου σε θέματα τα οποία με σημερινή ορολογία προσδιορίζονται ως συστατικά μέρη της επιστημολογίας και των φυσικών επιστημών.

Οι νεοελληνικές προσεγγίσεις, διαφοροποιήσεις ή και «ανασκευές» θεωριών και επιστημονικών δεδομέ-

έκδοση Ντ' Αλαμπέρ, *Προεισαγωγικός ... ό.π.*, 41-51, σχετικά με την ελληνική υποδοχή, τις απηχήσεις και τις μετακενώσεις των ιδεών του εγκυκλοπαιδισμού στους νεοέλληνες στοχαστές.

4. Vasilis N. Macrides, "Science and the orthodox church in 18th and early 19th century Greece: Sociological considerations", *Balkan Studies* 29, 2 (1988) 265-282. Ε. Νικολαΐδης, Δ. Διαλέτης, Η. Αθανασιάδης, «Θετικές επιστήμες και Διαφωτισμός στον ελληνικό χώρο του 18ου αιώνα», *Τα Ιστορικά* 8 (1988) 124-136. Την αρνητική εκτίμηση διατυπώνει ο Κώστας Γαβρόγλου: «Η αποδοχή των επιστημονικών ιδεών και η απόρριψη του επιστημονικού λόγου στο έργο των ελλήνων λογίων του Νεοελληνικού Διαφωτισμού», *Οι επιστήμες στον ελληνικό χώρο*, Τροχαλία, Αθήνα 1997, 39-48.

5. Παναγιώτης Κονδύλης, «Η έννοια της Φιλοσοφίας στη σκέψη του ελληνικού Διαφωτισμού», *Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι φιλοσοφικές ιδέες*, Θεμέλιο, Αθήνα 1988, 15-45. Παναγιώτης Νούτσος, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Τα όρια της διακινδύνευσης*, Εστία, Αθήνα 2005, 15-35. Γρηγόρης Καραφύλλης, *Νεοελληνικός διαφωτισμός. Φιλοσοφικές προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα 2008, 46-51 και 85-104. Με άλλη αφηγηρία ο Γιάννης Καράς, *Οι θετικές επιστήμες στον ελληνικό χώρο (15ος-18ος αι.)*, Αθήνα 1991, 133-153. Του ίδιου, *Ιστορική γνώση, εθνική αυτογνωσία*, ΙΝΕ, Αθήνα 2007, 82-102, 106-115.



νων αποτυπώνονται σε κείμενα των φυσικών επιστημών, αλλά και γενικού φιλοσοφικού περιεχομένου. Μ' αυτά στοιχειοθετούνται οι στάσεις απέναντι στο κοσμοείδωλο που προέβαλε η μαθηματική Φυσική του Newton, κυρίως των συνεχιστών και εκλαϊκευτών του. Είναι ενδιαφέρουσες οι θετικές εκτιμήσεις του Ιώσηπου Μοισιόδακα (*Απολογία*, 1780, σ.10) και του Βενιαμίν Λέσβιου (*Στοιχεία Μεταφυσικής*, 1820, §428), τόσο για την ιδεολογική σημασία των περιπτώσεων, όσο και για το χρονικό διάστημα στο οποίο εκτείνονται⁶. Διακρίνονται ορισμένες ευνοϊκά διακείμενες τοποθετήσεις, συχνά ανολοκλήρωτες ακόμη και στο επίπεδο της πρόσληψης των θέσεων. Ως προς αυτές, υπενθυμίζουμε ότι, υιοθετώντας ποικιλία στάσεων και οι Ευρωπαίοι διαφωτιστές «ούτε θέλουν να απεμπολήσουν, στον αγώνα τους κατά της θεολογίας, την (οντολογική) ανατίμηση της ύλης, αλλά ούτε και μπορούν να την ωθήσουν στα άκρα από έγνοια για την τύχη του πνεύματος και των ηθικών-κανονιστικών αρχών»⁷. Ωστόσο, σε σημαντικό αριθμό κειμένων και άλλων παρεμβάσεων καταγράφεται η έντονη αντίθεση που πρόβαλαν οι Έλληνες θιασώτες της θεολογικής αριστοτελίζουσας κοσμολογίας και φυσικής, αφού δεν τους άφηναν αδιάφορους οι επιπτώσεις στην κυριαρχία των συναφών ανθρωπολογικών, ηθικών και κοινωνικών αντιλήψεων⁸.

Η επίδραση βολφιανών θεωρήσεων και, συγχρόνως, η γνώση γαλλικών μετακαρτεσιανών αντιλήψεων – J. F. De Lalande, N. – L. De La Caille, Al. Clairant, L. Godin, J. – J. D. De Mairan, P. L. Maupertuis κ.ά. -, οδηγούν στην αποτίμηση του έργου του R. Descartes από τον Ιωσ. Μοισιόδακα (*Απολογία*, σ. 20-23, 90, 137) με τρόπο που υπονοεί ανάλογες στάσεις Γάλλων, όπως λ.χ. παρουσιάζονται στο *Discours Preliminaire* και στο λήμμα *Cartesianisme* της *Encyclopédie*⁹. Ενδεικτικές των συντελούμενων μετατοπίσεων στο γνωσιολογικό, επιστημολογικό και μεθοδολογικό πεδίο είναι οι απόψεις του ίδιου: «Τα Μαθηματικά και τα Φυσικά είναι επιστήμαι καταγιγνόμεναι ιδιαιτέρως περί τα αισθητά (...) και μη έχοντα αναφοράν ιδιαιτάτην προς τας θρησκείας (...)». Αποτελούν οργανικά στοιχεία της «υγιούς φιλοσοφίας», που συνδέεται με όλα τα είδη της μάθησης και ως «θεωρία ολική, ήτις ερευνά τας φύσεις των πραγμάτων αεί προς τέλος», ενδιαφέρεται «να συντηρήση, να συστήση την αληθινήν ευδαιμονίαν (...) επί της γης» (*Απολογία*, σ. 36 και 96). Επιπλέον, στη συνοπτική διαπραγμάτευση της εξέλιξης της μαθηματικής σκέψης προβαίνει σε μια πρόμηση για τα ελληνικά δεδομένα αναφορά στην «Πληθύν των κόσμων του Fontenelle» (σ. 19). Θετικά αξιοποιεί το έργο του Voltaire, όταν

6. Για τις επιδράσεις του νευτώνειου συστήματος βλ.: Georges Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des lumières*, Payot, Paris 1971, 152-179. Herbert Butterfield, *Η καταγωγή της σύγχρονης επιστήμης (1300-1800)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1983, 138-156. Π. Κονδύλης, *Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός, Α'*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987, 261-315. *Η νευτώνεια Φυσική*, [Επιμ. Γ.Ν. Βλαχάκης-πρακτικά Συμποσίου], ΚΝΕ, Αθήνα 1996, 79-96, 97-114, 197-216. Κώστας Θ. Πέτσος, *Η περί φύσεως συζήτηση στη νεοελληνική σκέψη*, Ιωάννινα 2002, (ιδίως σ. 273- 329 και 333-371).

7. Κονδύλης, *Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*, ό.π., 263.

8. Β. Ν. Μακρίδης, «Η επιστημονική θεωρία ως απλή υπόθεση: θρησκευτική πολεμική εναντίον των επιστημονικών ιδεών», *Τα Ιστορικά* 10-11 (1989) 412-423. Αναλυτικά στον ίδιο, *Die Religiöse Kritik am Kopernikanischen Weltbildes in Griechenland zwischen 1794 und 1821*, Frankfurt am Main 1995.

9. Για τις επιδράσεις του Wolff, βλ. Νούτσος, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό.π., 345-351. Για την κριτική στον Descartes αντιστοίχως στην *Encyclopédie*, *Ibid.*, τ.1 (1751) XXV, XXVII και τ.2 (1751) 716-726.



επιχειρεί να αναλύσει «την παρούσαν κατάσταση των σημερινών εθνών της Ευρώπης» για την καταδίκη των «βαρβαρικών αιώνων αυτής» και τον τονισμό της προωθητικής κοινωνικής λειτουργίας της φιλοσοφίας και των επιστημών (σ. 117-119). Αλλά με ελληνοκεντρικά επιχειρήματα αντικρούει ως «αποπτωτέραν ή αλλοκοτωτέραν δοξασίαν» τον ισχυρισμό πολλών, που τον επαναφέρει ο Voltaire (στο «*Essais sur l' Histoire generale*»), ότι τα πρωτεία στη γνώση στοιχείων της Γεωμετρίας δεν ανήκουν στους Έλληνες, αλλά στους «Σήρες» της Κίνας.

Στο πλαίσιο της μετακαρτεσιανής και διαφωτιστικής κριτικής εντάσσονται και οι προτροπές αυτών που, όπως ο Αδ. Κοραής, αναγνωρίζουν «την πειραματική φιλοσοφία, ως διδάσκεται σήμερον» ως παράγοντα πολιτισμικής ανόρθωσης, «εάν θέλωμεν να φθάσωμεν εις την λαμπράν κατάστασιν, οπού έφθασαν πολλά της Ευρώπης έθνη»¹⁰. Η συχνή επίκληση του «ορθού λόγου» και «των νόμων της φύσεως» συνδυάζεται με την αμφισβήτηση της αξίας προγενέστερων φιλοσοφικών συστημάτων που απορρέουν από την φαντασία και όχι από την «αλάνθαστον οδηγία των πειραμάτων», όπως επισημαίνει ο ανώνυμος συγγραφέας του έργου *Ιδέα γενική περί ιδιοτήτων των σωμάτων και περί θερμαντικού* (1806, σ. 3). Ιδίως μέσα από το έργο του Χριστόδουλου Ακαρνάνα-Παμπλέκη *Περί Φιλοσόφου, Φυσικών, Μεταφυσικών, Πνευματικών, και θείων Αρχών* (1786), με τη μετάφραση και τις συμπληρώσεις λημμάτων της *Encyclopédie*, γνωστοποιούνται στους Έλληνες «προωθημένες απόψεις του γαλλικού εγκυκλοπαιδισμού»¹¹. Στις συνθήκες που τότε υπήρχαν, αποκτούσε ιδιαίτερη σημασία η προβολή της ενότητας των επιστημών (σ. 7, 25-26) η αποδοχή «γενικών νόμων» στη λειτουργία της φύσης (σ. 43-44) και ανάμεσα σε άλλα ο διαχωρισμός της φιλοσοφικής σκέψης και θεματικής από τη δογματική θεολογία (σ. 9, 60). Οι «υγιείς θεωρίαι» (σ. 66) περιλαμβάνουν και την «φυσικήν θεολογίαν», ενώ τονίζεται ότι «η τε φυσική και πειραματική φιλοσοφία τα μεγιστ' έσθ' ότε τη θρησκεία βοηθεί» (σ. 396). Καθώς εξωεπιστημονικοί παράγοντες καθορίζουν τα όρια της προβληματικής του νεοελληνικού Διαφωτισμού – σαφώς και στην περίπτωση του Χριστοδούλου με τον κατατρεγμό του έργου του -, η παραπάνω θέση επαναφέρεται τροποποιημένη από όλους σχεδόν τους στοχαστές¹².

Ο Δημήτριος Καταρτζής είναι, επίσης, ένας στοχαστής που αναγνωρίζει την επιστημολογική θέση «πως καμιά επιστήμη δεν είν' τόσο διακεκριμέν' απ' ταις άλλαις», στο χειρόγραφο έργο «*Γνώθι σαυτόν*» (1787)¹³. Αποδέχεται με ελάχιστες αποκλίσεις και μεταφράζει φιλοσοφικές και επιστημολογικές ιδέες των εγκυκλοπαιδιστών, όπως αυτές εκτίθενται στην «*Explication Detaillée du système des connoissances humaines*» στον πρώτο τόμο της *Encyclopédie* (1751)¹⁴. Σκοπός του είναι να συγκροτήσει το «Μεθοδικό Διάγραμμα των Επιστημών» των αναγκαίων στην πρόοδο του «Γένους» στη βάση των τριών κυριότερων ενεργειών του νου - μνήμη, διάνοια, φαντασία -, καθώς τα «αισθητά κινούν της πέντε αισθήσεις και αισθάνονται, και αυταίς πάλε το νου και νοεί». Ανακύπτει έτσι «η τριττή διαίρεσι του καθόλου επιστητού της

10. Αδαμάντιος Κοραής, *Στοχασμοί Αυτοσχέδιοι – Β' , Άπαντα*, [έκδ. Γ. Βαλέτα], Α2, Αθήνα 1964, 905-906.

11. Συστηματική διαπραγμάτευση από τον Π. Νούτσο, «Χριστόδουλος ο εξ Ακαρνανίας και Encyclopédie», *Νεοελληνική Φιλοσοφία. Οι ιδεολογικές διαστάσεις των ευρωπαϊκών προσεγγίσεων*, Κέδρος, Αθήνα 1981, 56-60.

12. Φίλιππος Ηλιού, «Η σιωπή για τον Χριστόδουλο Παμπλέκη», *Τα Ιστορικά* 4 (1985) 387-404.

13. Δημητρίου Καταρτζή, *Τα Ευρισκόμενα*, [εκδ. Κ. Θ. Δημαράς - Ο.Μ.Ε.Δ.], Αθήνα 1970, 95.

14. *Encyclopédie*, τ.1, Ibid., XLVII-LI. Ο Δ. Καταρτζής αναφέρει και αυτήν ως πηγή του Διαγράμματος στο χφ. «Γνώθι σαυτόν», βλ. *Ευρισκόμενα, ό.π.*, 138.



καθόλου επιστήμης του ανθρώπου: εις ιστορούμενα και ιστορία 'που ανάγονται στο μνημονικό· ή εις φιλοσοφούμενα και φιλοσοφία που απονέμονται στο διανοητικό· ή εις ποιούμενα και ποίησι που αναφέρονται στο φανταστικό» (*Γνώθι σαυτόν*, εκδ. 1970, σ. 127). Οι σκέψεις αυτές, βεβαίως, προϋποθέτουν την προσέγγιση του D' Alembert για τη φιλοσοφία ως εφαρμογή του λογικού σ' όλα τα αντικείμενα που επιδέχονται εξήγηση με τη λογική, εξαιρώντας την «εξ αποκαλύψεως» θρησκεία. Σ' αυτή τη συνάφεια καθίσταται εμφανής η στενή σχέση φιλοσοφίας και επιστήμης («αυτές οι λέξεις είναι συνώνυμες», γράφει ο D' Alembert), από την οποία απορρέει η «γενεαλογία» των ανθρωπίνων γνώσεων και οδηγεί στην ταξινόμηση των γνώσεων με τη χρήση απόψεων του F. Bacon, όπως αποδίδονται στην *Encyclopédie* ("Observations sur la division des sciences du chancelier Bacon") και τις οποίες σχεδόν μεταφράζει ο Δ. Καταρτζής. Αντλώντας από την ίδια πηγή ο Δ. Καταρτζής δέχεται «τα μαθηματικά» ως τμήμα της «Επιστήμης της φύσεως» με αντικείμενό τους το «ποσό», την πιο γενική ιδιότητα των σωμάτων (και προϋπόθεση των άλλων ιδιοτήτων), όπως και τη «γενική διαίρεση των μαθηματικών στα απλά, τα μικτά, τα φυσικά» (σ. 134). Πρόκειται για μια θεώρηση που μάλλον προσεγγίζει την κριτική της καρτεσιανής απαγωγικής μεθόδου και στοχεύει στη μετεξέλιξη της αφηρημένης θέασης των μαθηματικών αντικειμένων. Ο μαθητής του Ρήγας Βελεστινλής αξιοποιεί την *Encyclopédie* πολλαπλά στη σύνθεση *Φυσικής απάνθισμα* (Βιέννη 1790) ιδίως στα σχετικά με την «Κυκλοφορία του αίματος»¹⁵.

Ο Αδ. Κοραής συνοψίζει στο *Memoir sur l' etat actuel de la civilization dans la Grèce* (Paris, 6 Janvier 1803) τις νέες πολιτισμικές και επιστημονικές τάσεις που εκδηλώνονται στον ελληνικό χώρο ως απόρροια των αντίστοιχων ευρωπαϊκών. Υπερτονίζει τη συνεισφορά των Γάλλων φιλοσόφων στο ευρωπαϊκό πνεύμα. Διαπιστώνει ότι η «Εγκυκλοπαίδεια υπήρξε το επιστέγασμα αυτής της αλλαγής και αργότερα το κίνητρο της επιβολής της. Μερικές ακτίνες απ' αυτά τα φώτα διαφεύγουν και διεισδύουν μέσα στην Ελλάδα». Στα στοιχεία αυτών συμπεριλαμβάνει τα μεταφρασμένα έργα φιλοσοφίας, μαθηματικών, χημείας με ειδική μνεία στους Ευρωπαίους Fourcroy, Locke, Condillac, Martin, Montesquieu. Τα φώτα λαμβάνουν λίγο αργότερα υπόσταση στην εκπαιδευτική πράξη της Ιονίου Ακαδημίας (1808-1814, 1824-1864)¹⁶. Εκεί, και ευρύτερα, το έργο των Γάλλων Ideologues αποτέλεσε έναν ακόμη αγωγό των νέων ιδεών. Ο Κοραής με βάση τα ενδιαφέροντά του υιοθετεί θέσεις των Ιδεολόγων για τη φιλοσοφική θεμελίωση της θεωρίας της γλώσσας και του πολιτισμού.

15. *Encyclopédie*, τ.1, Ibid., LI-LII. Πρβλ. την ανάλυση της Θεόπης Παρισάκη – Γιανναράκη, «Φιλοσοφία και Επιστήμη στη σκέψη του D' Alembert», *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση* 1 (1984) 155-163. Επίσης, Αύγουστος Μπαγιώνας, *Η ιστορικότητα της συνείδησης στη φιλοσοφία του γαλλικού Διαφωτισμού*, Ολκός, Θεσσαλονίκη 1974, 170 κ.ε. Για τον Ρήγα Βελεστινλή, βλ. Δημήτριου Καραμπερόπουλου, «Η γαλλική Encyclopedie ένα πρότυπο του έργου του Ρήγα "Φυσικής απανθίσιμα"», *Ο Ερασιστής* 21 (1997) 95-128, (ιδίως σ. 114).

16. Αδαμάντιος Κοραής, *Άπαντα*, [έκδ. Γ. Βαλέτα], Α1, Αθήνα 1964, 157, 158-159. Για τα μαθηματικά, βλ. Νίκος Καστάνης, «Η επίδραση των Γαλλικών Μαθηματικών στη Νεοελληνική Μαθηματική Παιδεία την περίοδο 1800-1840», *Ε.Μ.Ε. Ευκλείδης Γ'*, [Αφιέρωμα «Τα Μαθηματικά στην τουρκοκρατία»], 40-41, Μάιος-Δεκέμβριος 1994, 111-125. ΚΝΕ-ΕΙΕ, (συλλογικό) *Ιστορία και...*, ό.π.: «Τα Μαθηματικά», 103-284. Γιώργος Ζούμπος, *Τα Μαθηματικά στην Ιόνιο Ακαδημία (1824-1864)*, διδακτορική διατριβή, Κέρκυρα 2004, όπου αναλύεται η σχέση με τη γαλλική επιστημονική σκέψη, τα θεωρητικά και εφαρμοσμένα μαθηματικά, τη Μαθηματική Φυσική, (ιδίως σ. 46-72).



Έκθεση των γνωσιολογικών, οντολογικών και επιστημολογικών αντιλήψεων ορισμένων Ιδεολόγων θα επιχειρήσουν ο Δανιήλ Φιλιππίδης και ο Βενιαμίν Λέσβιος. Στις θεωρήσεις των Ιδεολόγων και των ελλήνων μαθητών τους η «ανάλυση» και η «αναλυτική μέθοδος» αποβαίνουν συνώνυμες της «Ιδεολογίας» - επιστήμης των ιδεών -, ενώ για την ένταξη μιας θεωρίας στο πεδίο της γνώσης διεκδικείται μια αναλυτική μέθοδος με πλήρη εφαρμογή. Πράγματι, ο Condillac στη *Λογική του* (1770) είχε χαράξει την κατεύθυνση για την εφαρμογή της αναλυτικής μεθόδου στις διάφορες επιστημονικές περιοχές¹⁷. Ο Δ. Φιλιππίδης, υπό την επίδραση του Condillac και των Ιδεολόγων, στην πρώτη φάση του έργου του – *Γεωγραφία Νεωτερική* (1791), *Λογική του Condillac* (1801), *Επιτομή της Αστρονομίας του Lalande* (1803), *Πραγματεία Στοιχειώδης ή Αρχαί Φυσικής του Brisson* (1801), *Αριθμητική και Γεωμετρία του Mauduit* (1803) – υποδείχνει τη μελέτη των αρχών της φυσικής φιλοσοφίας ως αντικείμενο της φιλοσοφικής έρευνας. Αποδεχόμενος την αρχή της προόδου, την οποία προδιαγράφει η ανθρώπινη φύση, θέτει ως μεθοδολογικά κριτήρια την εμπειρία και τη λογική ανάλυσή της μέσω της αναλυτικής μεθόδου¹⁸. Σε παράλληλο δρόμο κινείται ο Βενιαμίν Λέσβιος αποδεχόμενος βασικές θέσεις κυρίως του D. De Tracy αλλά και του Condillac ως προς την *ιδεολογία*, την επαγωγική μέθοδο, την απόρριψη των εμφύτων ιδεών, τη φυσική ως αναζήτηση των αιτιών «των προσβολών», «τας οποίας τα σώματα, ουράνια τε και επίγεια, ενεργώσιν επάνω εις τας αισθήσεις» (στα χφφ. *Στοιχεία Φυσικής*, φ. 1). Προσεγγίζει τη σκέψη του D'Alembert στον ορισμό της κίνησης, τη διαιρετότητα της ύλης, όπως και του J. H. S. Formey στον ορισμό του χρόνου, (λήμμα στο 16ο τόμο της *Encyclopédie*)¹⁹, χωρίς να ξεπερνά τη δυαρχία ύλης - πνεύματος και να προσεγγίζει σε μονιστικές θέσεις²⁰.

Επιστημονικές θεωρίες και επιστημονικές επεξεργασίες του ύστερου Διαφωτισμού και των Ιδεολόγων συζητιούνται ή διδάσκονται στις δυο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα από διανοητές του «κοραϊκού κύκλου», που σε σημαντικό βαθμό εκφράζονται μέσω των περιοδικών *Ερμής ο Λόγιος* (Βιέννη, 1813-1821) και *Μέλισσα* (Παρίσι, 1819-1821). Έχει πλέον γίνει κοινά παραδεκτή η διαπίστωση του Ιωάννη Ραστή ότι «πρέπει διά να ανθήση η γραμματεία, να ευρεθή ο φιλοσοφικός νους και οι οποίαι τον γεννούν επιστήμαι, αν όχι εις όλους τους γραμματικούς τουλάχιστον εις το σώμα του έθνους», παραπέμποντας στο Discours Preliminaire της *Encyclopedie* (*Ερμής ο Λόγιος* 15 Οκτ. 1812, σ. 305). Ο *Ερμής ο Λόγιος* παρέχει πληροφορίες ευρύτατου φάσματος, αποσπάσματα μεταφράσεων, προβάλλονται και κρίνονται δημοσιεύματα υψηλού επιπέδου για τις φυσικές επιστήμες (Ζωολογία, Βοτανική, Φυσιολογία, Ανατομία, Ιατρική, Φαρμακευτική, Αστρονομία, Γεωλογία, Μαθηματικά, Φυσική, Χημεία) με απόψεις των Buffon, D'Alembert, Diderot, R.A.F. Reaumur, Ch. Bonnet, Condillac, Cabanis, B. Constant, Destutt De Tracy, L.N. Vauquelin, L.J. Proust, A. Fourcroy, J. Gaylussac, St. Hil.

17. Georges Gusdorf, *La conscience révolutionnaire. Les ideologues*, Payot, Paris 1978, 377.

18. Βλ. τις αναλύσεις: Ρωξάνης Δ. Αργυροπούλου, «Η σκέψη των Ιδεολόγων στο έργο του Αδ. Κοραή» [1983], *Νεοελληνικός ηθικός και πολιτικός στοχασμός*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2003, 123-142. Γρηγόρη Καραφύλλη, *Η φιλοσοφική προβληματική του Δ. Φιλιππίδη*, Θεσσαλονίκη 1993, 47-69. Χρήστου Θ. Ξενάκη, «Τα σχόλια και οι προσθήκες του Δ. Φιλιππίδη στα μεταφρασμένα ανέκδοτα χειρόγραφα της Φυσικο-χημείας του Brisson», *Αρχείο Θεσσαλικών Μελετών*, Θ' (1991) 33-63.

19. *Encyclopédie*, τ.16 (1765), Nouv. Impr. 1967, Stuttgart 95.

20. Ρωξάνη Δ. Αργυροπούλου, *Ο Βενιαμίν Λέσβιος και η ευρωπαϊκή σκέψη του 18ου αιώνα*, Αθήνα 2003, 154, 156-161.



Geoffroy, R. J. Haüy, J.J. Lalande, J.B.P. Lamarck, P.S. Laplace, A.L. Lavoisier, Ch. Coulomb, Fr. Cuvier κ.ά. Συχνές είναι οι αναφορές στα γαλλικά επιστημονικά έντυπα (*Journal de Pharmacie, Journal Universel des Sciences Médical, Annals Encyclopédiques, Archives Philosophiques, Politiques et Littéraires* κ.ά.).

Ο εκδότης της *Μέλισσας* Σπυρίδων Κονδός και οι συνεργάτες του, επίσης, αξιοποιούν γαλλικές επιστημονικές πηγές, όπως το *Λεξικό των Φυσικών Επιστημών* και την *Revue Encyclopédique*. Η γνωστοποίηση του επιπέδου ανάπτυξης των επιστημών και η επιδοκιμασία των κοινωνικών ωφελειών, που παρέχουν αυτές, καθιστούν ιδιαίτερα σημαντικό για τον έλληνα αναγνώστη εκείνης της περιόδου τον «Λόγο περί της επιρροής των Επιστημών εις την φιλανθρωπίαν των εθνών»²¹. Ο πανεπιστημιακός Ch. Dupin στο λόγο αυτό, που εκφώνησε στις 24 Αυγούστου 1819, αποτιμά με κριτικό τρόπο την «πρόοδον» του συνόλου των επιστημών, την κατανόηση από μέρους του ανθρώπου «δια των θετικών λογισμών της επιστήμης (...) ότι η ευδαιμονία του μέρους είναι αχώριστος της του όλου». Επισημαίνει, επίσης, ότι «η φυσική φιλοσοφία, υψώνουσα τας θεωρίας της μέχρι των υψηλότερων και λαμπροτέρων υποκειμένων δεν παρέβλεψε διά τούτο τα συμφέροντα της ταλαιπωρουμένης και δυστυχούς ανθρωπότητας». Επιπλέον, ο μεταφραστής του λόγου Αγαθόφρων Λακεδαιμόνιος -ψευδώνυμο του Κωνσταντίνου Νικολόπουλου- υπερασπίζει την *Société des observations de l'Homme* και την Ιδεολογία από συντηρητικές επιθέσεις «ανίδεων και τρισαθλίων σοφιστών, χαμερπεστάτων ανθρώπων», στις οποίες «υβρίζουσιν αναιδώς και συκοφαντούσιν απανθρώπως την Ιδεολογίαν, συγγέοντες αυτήν, προς δε και την φιλοσοφίαν του Καντ, μετά της θεολογίας του Σπινώζα»²².

Η αδυναμία εμβάθυνσης στα επιμέρους αντικείμενα της ευρύτατης περιοχής των φυσικών επιστημών προκύπτει από τις αντίζοες εκπαιδευτικές και κοινωνικές συνθήκες εκείνης της εποχής. Με αυτό το σχήμα εξηγείται, ως ένα βαθμό, η απουσία προσωπικών επιστημονικών συλλήψεων, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως το «πανταρχικήν» του Β. Λεσβίου. Στη σκέψη του κυρίου ρεύματος των νεοελληνικών διαφωτιστών η ερμηνεία του φυσικού κόσμου ενσωματώνεται στη χριστιανική αντίληψη: η φύση, περιοχή ενσάρκωσης της αρμονίας και τελειότητας του θεϊκού στοιχείου. Έτσι εκδηλώνεται η υποχρεωτική συνύπαρξη με την τάση που, μέσω του «ορθού λόγου» και των πειραματικών φυσικών επιστημών, θεωρεί τη φύση αντικείμενο μελέτης και ανθρώπινης κυριαρχίας. Κατ' αυτό τον τρόπο, επιτρέπεται στο συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο η εκλεκτική παράθεση παραδοσιακών ή νεωτερικών ορισμών και προσεγγίσεων της φύσης και της φυσικής ήδη από την πρώιμη παρουσία του Ευγένιου Βούλγαρη μέχρι τα μετεπαναστατικά δημοσιεύματα του Νεόφυτου Δούκα²³. Σε πολλούς στοχαστές είναι πρόδηλη η «αριστοτελική» οφειλή και η αγωνία για πιθανές θρησκευτικές παρεκκλίσεις. Ισχύει μάλλον και για τους Έλληνες η διαπίστωση του Έμ. Βρέhier²⁴ ότι η θεμελιακή διαίρεση

21. *Μέλισσα ή Εφημερίς Ελληνική, Τετράδιον Β'*, Εν Παρισίοις 1820, [επανέκδοση Ε.Λ.Ι.Α. 1984], 138-160. Ως προς τα επιστημονικά κείμενα των περιοδικών *Ερμής ο Λόγιος* και *Μέλισσα* βλ. και Δημήτριου Καραμπερόπουλου, *Η Ιατρική ευρωπαϊκή γνώση στον ελληνικό χώρο 1745-1821*, Σταμούλης, Αθήνα 2003, 175-213, 214.

22. *Μέλισσα*, ό.π., 148-149.

23. Βλ. Ευγένιου Βούλγαρη, *Τα Αρέσκοντα τοις φιλοσόφοις*, Βιέννη 1805, 1-2. Νεόφυτου Δούκα, *Επιτομή Φυσικής εις βιβλία τρία*, Αίγινα 1834, 6-8. Βλ. Κώστα Πέτσου, *Η νεοελληνική φιλοσοφία από τα μέσα του 15ου αιώνα μέχρι το 1821*, Αθήνα 2006, 349-351.

24. Émile Bréhier, *Histoire de la Philosophie moderne*, 312 (ελληνική έκδοση: *Ιστορία της Φιλοσοφίας*, Β', Αθήνα 1958, 6).

Έκθεση των γνωσιολογικών, οντολογικών και επιστημολογικών αντιλήψεων ορισμένων Ιδεολόγων θα επιχειρήσουν ο Δανιήλ Φιλιππίδης και ο Βενιαμίν Λέσβιος. Στις θεωρήσεις των Ιδεολόγων και των ελλήνων μαθητών τους η «ανάλυση» και η «αναλυτική μέθοδος» αποβαίνουν συνώνυμες της «Ιδεολογίας» - επιστήμης των ιδεών -, ενώ για την ένταξη μιας θεωρίας στο πεδίο της γνώσης διεκδικείται μια αναλυτική μέθοδος με πλήρη εφαρμογή. Πράγματι, ο Condillac στη *Λογική του* (1770) είχε χαράξει την κατεύθυνση για την εφαρμογή της αναλυτικής μεθόδου στις διάφορες επιστημονικές περιοχές¹⁷. Ο Δ. Φιλιππίδης, υπό την επίδραση του Condillac και των Ιδεολόγων, στην πρώτη φάση του έργου του – *Γεωγραφία Νεωτερική* (1791), *Λογική του Condillac* (1801), *Επιτομή της Αστρονομίας του Lalande* (1803), *Πραγματεία Στοιχειώδης ή Αρχαί Φυσικής του Brisson* (1801), *Αριθμητική και Γεωμετρία του Mauduit* (1803) – υποδείχνει τη μελέτη των αρχών της φυσικής φιλοσοφίας ως αντικείμενο της φιλοσοφικής έρευνας. Αποδεχόμενος την αρχή της προόδου, την οποία προδιαγράφει η ανθρώπινη φύση, θέτει ως μεθοδολογικά κριτήρια την εμπειρία και τη λογική ανάλυσή της μέσω της αναλυτικής μεθόδου¹⁸. Σε παράλληλο δρόμο κινείται ο Βενιαμίν Λέσβιος αποδεχόμενος βασικές θέσεις κυρίως του D. De Tracy αλλά και του Condillac ως προς την *ιδεολογία*, την επαγωγική μέθοδο, την απόρριψη των εμφύτων ιδεών, τη φυσική ως αναζήτηση των αιτιών «των προσβολών», «τας οποίας τα σώματα, ουράνια τε και επίγεια, ενεργώσιν επάνω εις τας αισθήσεις» (στα χφφ. *Στοιχεία Φυσικής*, φ. 1). Προσεγγίζει τη σκέψη του D'Alembert στον ορισμό της κίνησης, τη διαιρετότητα της ύλης, όπως και του J. H. S. Formey στον ορισμό του χρόνου, (λήμμα στο 16ο τόμο της *Encyclopédie*)¹⁹, χωρίς να ξεπερνά τη δυαρχία ύλης - πνεύματος και να προσεγγίζει σε μονιστικές θέσεις²⁰.

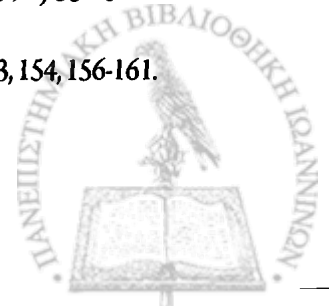
Επιστημονικές θεωρίες και επιστημονικές επεξεργασίες του ύστερου Διαφωτισμού και των Ιδεολόγων συζητιούνται ή διδάσκονται στις δυο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα από διανοητές του «κοραϊκού κύκλου», που σε σημαντικό βαθμό εκφράζονται μέσω των περιοδικών *Ερμής ο Λόγιος* (Βιέννη, 1813-1821) και *Μέλισσα* (Παρίσι, 1819-1821). Έχει πλέον γίνει κοινά παραδεκτή η διαπίστωση του Ιωάννη Ραστή ότι «πρέπει διά να ανθήση η γραμματεία, να ευρεθή ο φιλοσοφικός νους και οι οποίαι τον γεννούν επιστήμαι, αν όχι εις όλους τους γραμματικούς τουλάχιστον εις το σώμα του έθνους», παραπέμποντας στο Discours Preliminaire της *Encyclopedie* (*Ερμής ο Λόγιος* 15 Οκτ. 1812, σ. 305). Ο *Ερμής ο Λόγιος* παρέχει πληροφορίες ευρύτατου φάσματος, αποσπάσματα μεταφράσεων, προβάλλονται και κρίνονται δημοσιεύματα υψηλού επιπέδου για τις φυσικές επιστήμες (Ζωολογία, Βοτανική, Φυσιολογία, Ανατομία, Ιατρική, Φαρμακευτική, Αστρονομία, Γεωλογία, Μαθηματικά, Φυσική, Χημεία) με απόψεις των Buffon, D'Alembert, Diderot, R.A.F. Reaumur, Ch. Bonnet, Condillac, Cabanis, B. Constant, Destutt De Tracy, L.N. Vauquelin, L.J. Proust, A. Fourcroy, J. Gaylussac, St. Hil.

17. Georges Gusdorf, *La conscience révolutionnaire. Les ideologues*, Payot, Paris 1978, 377.

18. Βλ. τις αναλύσεις: Ρωζάνης Δ. Αργυροπούλου, «Η σκέψη των Ιδεολόγων στο έργο του Αδ. Κοραή» [1983], *Νεοελληνικός ηθικός και πολιτικός στοχασμός*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2003, 123-142. Γρηγόρη Καραφύλλη, *Η φιλοσοφική προβληματική του Δ. Φιλιππίδη*, Θεσσαλονίκη 1993, 47-69. Χρήστου Θ. Ξενάκη, «Τα σχόλια και οι προσθήκες του Δ. Φιλιππίδη στα μεταφρασμένα ανέκδοτα χειρόγραφα της Φυσικο-χημείας του Brisson», *Αρχείο Θεσσαλικών Μελετών*, Θ' (1991) 33-63.

19. *Encyclopédie*, τ.16 (1765), Nouv. Impr. 1967, Stuttgart 95.

20. Ρωζάνη Δ. Αργυροπούλου, *Ο Βενιαμίν Λέσβιος και η ευρωπαϊκή σκέψη του 18ου αιώνα*, Αθήνα 2003, 154, 156-161.



Geoffroy, R. J. Haüy, J.J. Lalande, J.B.P. Lamarck, P.S. Laplace, A.L. Lavoisier, Ch. Coulomb, Fr. Cuvier κ.ά. Συχνές είναι οι αναφορές στα γαλλικά επιστημονικά έντυπα (*Journal de Pharmacie, Journal Universel des Sciences Médical, Annals Encyclopédiques, Archives Philosophiques, Politiques et Littéraires* κ.ά.).

Ο εκδότης της *Μέλισσας* Σπυρίδων Κονδός και οι συνεργάτες του, επίσης, αξιοποιούν γαλλικές επιστημονικές πηγές, όπως το *Λεξικό των Φυσικών Επιστημών* και την *Revue Encyclopédique*. Η γνωστοποίηση του επιπέδου ανάπτυξης των επιστημών και η επιδοκιμασία των κοινωνικών ωφελειών, που παρέχουν αυτές, καθιστούν ιδιαίτερα σημαντικό για τον Έλληνα αναγνώστη εκείνης της περιόδου τον «Λόγο περί της επιρροής των Επιστημών εις την φιλανθρωπίαν των εθνών»²¹. Ο πανεπιστημιακός Ch. Dupin στο λόγο αυτό, που εκφώνησε στις 24 Αυγούστου 1819, αποτιμά με κριτικό τρόπο την «πρόοδον» του συνόλου των επιστημών, την κατανόηση από μέρους του ανθρώπου «δια των θετικών λογισμών της επιστήμης (...) ότι η ευδαιμονία του μέρους είναι αχώριστος της του όλου». Επισημαίνει, επίσης, ότι «η φυσική φιλοσοφία, υψώνουσα τας θεωρίας της μέχρι των υψηλότερων και λαμπροτέρων υποκειμένων δεν παρέβλεψε διά τούτο τα συμφέροντα της ταλαιπωρουμένης και δυστυχούς ανθρωπότητας». Επιπλέον, ο μεταφραστής του λόγου Αγαθόφρων Λακεδαιμόνιος -ψευδώνυμο του Κωνσταντίνου Νικολόπουλου- υπερασπίζει την *Société des observations de l'Homme* και την Ιδεολογία από συντηρητικές επιθέσεις «ανίδεων και τρισαθλίων σοφιστών, χαμερπεστάτων ανθρώπων», στις οποίες «υβρίζουσιν αναιδώς και συκοφαντούσιν απανθρώπως την Ιδεολογίαν, συγχέοντες αυτήν, προς δε και την φιλοσοφίαν του Καντ, μετά της θεολογίας του Σπινώζα»²².

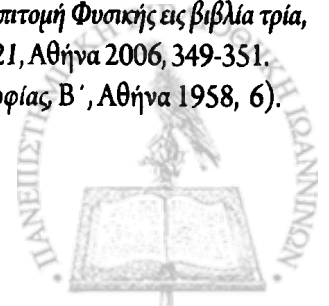
Η αδυναμία εμβάθυνσης στα επιμέρους αντικείμενα της ευρύτατης περιοχής των φυσικών επιστημών προκύπτει από τις αντίζοες εκπαιδευτικές και κοινωνικές συνθήκες εκείνης της εποχής. Με αυτό το σχήμα εξηγείται, ως ένα βαθμό, η απουσία προσωπικών επιστημονικών συλλήψεων, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως το «πανταχηκίνητον» του Β. Λεσβίου. Στη σκέψη του κυρίου ρεύματος των νεοελληνικών διαφωτιστών η ερμηνεία του φυσικού κόσμου ενσωματώνεται στη χριστιανική αντίληψη: η φύση, περιοχή ενσάρκωσης της αρμονίας και τελειότητας του θεϊκού στοιχείου. Έτσι εκδηλώνεται η υποχρεωτική συνύπαρξη με την τάση που, μέσω του «ορθού λόγου» και των πειραματικών φυσικών επιστημών, θεωρεί τη φύση αντικείμενο μελέτης και ανθρώπινης κυριαρχίας. Κατ' αυτό τον τρόπο, επιτρέπεται στο συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο η εκλεκτική παράθεση παραδοσιακών ή νεωτερικών ορισμών και προσεγγίσεων της φύσης και της φυσικής ήδη από την πρώιμη παρουσία του Ευγένιου Βούλγαρη μέχρι τα μετεπαναστατικά δημοσιεύματα του Νεόφυτου Δούκα²³. Σε πολλούς στοχαστές είναι πρόδηλη η «αριστοτελική» οφειλή και η αγωνία για πιθανές θρησκευτικές παρεκκλίσεις. Ισχύει μάλλον και για τους Έλληνες η διαπίστωση του Έμ. Βρέhier²⁴ ότι η θεμελιακή διαίρεση

21. *Μέλισσα ή Εφημερίς Ελληνική, Τετράδιον Β΄*, Εν Παρισίοις 1820, [επανέκδοση Ε.Λ.Ι.Α. 1984], 138-160. Ως προς τα επιστημονικά κείμενα των περιοδικών *Ερμής ο Λόγιος* και *Μέλισσα* βλ. και Δημήτριου Καραμπερόπουλου, *Η ιατρική ευρωπαϊκή γνώση στον ελληνικό χώρο 1745-1821*, Σταμούλης, Αθήνα 2003, 175-213, 214.

22. *Μέλισσα*, ό.π., 148-149.

23. Βλ. Ευγένιου Βούλγαρη, *Τα Αρέσκοντα τοις φιλοσόφοις*, Βιέννη 1805, 1-2. Νεόφυτου Δούκα, *Επιτομή Φυσικής εις βιβλία τρία*, Αίγινα 1834, 6-8. Βλ. Κώστα Πέτσου, *Η νεοελληνική φιλοσοφία από τα μέσα του 15ου αιώνα μέχρι το 1821*, Αθήνα 2006, 349-351.

24. Émile Bréhier, *Histoire de la Philosophie moderne*, 312 (ελληνική έκδοση: *Ιστορία της Φιλοσοφίας*, Β΄, Αθήνα 1958, 6).



μεταξύ της φύσης και του πνεύματος δεσπόζει στη σκέψη του 18ου αιώνα. Η κυριαρχία του δυϊσμού των Locke και Newton διέπει τη σκέψη των διανοουμένων παρά τις λίγες διαμαρτυρίες.

Έτσι, ο Ευγ. Βούλγαρης, μεταφραστής του J. Locke, στα *Αρέσκοντα τοις Φιλοσόφοις* (1805), ανάμεσα σε έργα διαφορετικών φιλοσοφικών αφετηριών, αναφέρει εκτενώς ως προς την ουσία των σωμάτων κ.ά. (σσ. 13, 34, 35, 87) «τας Φυσιολογικάς Εισηγήσεις της Φιλοσόφου του Καστελλέτ», δηλαδή της Em. Le Tonnelier de Breuil, Marquise Du Chatellet (1706-1749). Δεν ενοχλείται από την ανάλυση του Voltaire στα «Στοιχεία της κατά Νεύτωνα φιλοσοφίας» ως προς τις ιδιότητες των σωμάτων (σ. 39-40, 60), αφού επικροτούν και οι δυο την υποταγή των νευτώνειων νόμων του σύμπαντος στο Δημιουργό Θεό (σ. 88) και την απόρριψη του «ατομικού» συστήματος για τους κινδύνους που περιέχει (σ. 59, 64). Η τοποθέτηση αυτή απέναντι στο έργο του Newton, που είχε ήδη μελετηθεί και από υλιστικές θέσεις στη Γαλλία και αλλού, και η κατοπινή απομάκρυνσή του από τον Voltaire -όταν αυτός παρά τον καρτεσιανισμό του θα ταυτιστεί από την Εκκλησία με την «αθεία»- ίσως ερμηνεύει την εμμονή του Ευ. Βούλγαρη σε αριστοτελικές θεωρίες και την επιλεκτική προβολή ορισμένων καρτεσιανών αξιωμάτων²⁵. Πολλά από αυτά είχαν γίνει αποδεκτά ως λιγότερο επικίνδυνα για τα θρησκευτικά δόγματα από τον Bossuet²⁶, στοχαστή που άσκησε σοβαρή επίδραση στη σκέψη του Βούλγαρη.

Οι υλιστικές αισθησιοκρατικές οντολογικές και γνωσιοθεωρητικές προεκτάσεις της νεότερης φυσικής σύμφωνα με τις επεξεργασίες γάλλων διαφωτιστών και εγκυκλοπαιδιστών επιτιμώνται από τον Δημ. Καταρτζή προς τα τέλη του 1783 στη «Συμβουλή στους νέους» (*Ευρισκόμενα*, σ. 52). Αναφέρεται στους «ημιμαθείς» αναγνώστες του σύμμεικτου τόμου “*L’ évangile de la raison*” (1764), στον οποίο περιέχεται το κείμενο “*Le philosophe*” - καταχωρήθηκε ανωνύμως και στην *Encyclopédie*, αποδίδεται στον C. C. Dumarsais ή στον Diderot. Επικρίνει, επίσης, το ανώνυμο έργο *De la philosophie de la nature*, που δημοσιεύτηκε στα 1770 και συγγραφέας του είναι ο J.-B.-Cl. Desisle De Sales. Αποδοκιμάζει θέσεις αισθησιοκρατικές για τον άνθρωπο, την κοινωνία, τον πολιτισμό, που λαθεμένα τις αποδίδει στους Rousseau (σ. 51) και Voltaire (σ. 52-53, 54-55). Συγχρόνως, αντικρούει την αρχαιοελληνικής προέλευσης ερμηνεία του Δωροθέου Λεσβίου για τη γένεση των εντόμων από τη σήψη, παρουσιάζοντας (σ. 48) τα αντίθετα γενετικά πορίσματα των ανατομικών εργασιών των Guéneau de Montbeillard και L. J. M. Daubeton. Οι εργασίες συγκριτικής ανατομίας αυτού περιέχονται στον 4ο τόμο της *Ιστορίας της Φύσεως* (1749-1804, σε 40 τόμους) του Buffon με τον οποίο συνεργαζόταν. Ενθουσιάζεται με το πείραμα του Buffon στα 1747 για επαλήθευση θεωριών του Αρχιμήδη (*Ευρισκόμενα*, σ. 209). Δεν τοποθετείται ως προς την αντίθεση του Buffon στην παραδοσιακή ιεραρχική ταξινόμηση των ζωντανών ειδών με την ιδέα της αλυσίδας των ειδών, που δημιούργησε προβλήματα στο καθολικό ιερατείο, παρόλο που ο Buffon πάντα προσπαθούσε να συνδέσει την επιστήμη με το χριστιανισμό. Συχνά εκφράζεται ο Καταρτζής θετικά για την *Encyclopédie* των Diderot – D’Alembert (1751-1780 σε 27 τόμους) και κυρίως για την *Encyclopédie Méthodique* του Panckoucke (1787-1814 σε 116 τόμους).

25. Βλ. την ερμηνεία του Κονδύλη, *Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό.π., 182-188. Πληροφορίες για τον Voltaire στους Έλληνες στον Κ. Θ. Δημαρά, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1989, 145-175 και Δ.Γ. Αποστολόπουλο, *Ουολταίρος, Μοντεσκιού, Ρεάλ. Νεότερες έρευνες*, ΙΝΕ, Αθήνα 2007, 31-58.

26. Για τις θέσεις των Ιησουιτών και του Bossuet ως προς τη νευτώνεια θεωρία βλ. Gusdorf, *Les principes de la pensée*, ό.π., 173.



«Εις μάτην ο του της φύσεως συστήματος καθηγητής ασυγγνώστω εκτραχηλισμῷ» απορρίπτει την έμφυτη ιδέα περί Θεού και την αθανασία της ψυχής, αποφαίνεται ο Παμπλέκης στα 1788²⁷, αντιδρώντας στις υλιστικές απόψεις του Holbach για τα θέματα αυτά, όπως διατυπώνονται στο *Système de la nature* (1770), χωρίς να κερδίσει τη συμπάθεια των θεολόγων διωκτών του. Τη γενική αυτή τάση καταδίκης του γαλλικού διαφωτιστικού υλισμού ακολουθούν πολλοί στοχαστές του νεοελληνικού Διαφωτισμού, συνήθως χωρίς ουσιαστική γνώση αυτού και σοβαρή επιχειρηματολογία, αφού τα ιδεολογήματα της εκκλησίας γίνονταν έτσι περισσότερο λειτουργικά. Παρά την αξιοποίηση ευρωπαϊκών έργων και μεταφράσεων -ιδίως αυτών του Fontenell, του Buffon, του Lalande- τα όρια της υποδοχής είναι αυστηρά καθορισμένα, πράγμα που υπαγορεύει στον Π. Κοδρικά (στη μετάφραση του έργου *Ομιλίες περί Πληθύος Κόσμων του κυρίου Φοντενέλ*, Βιέννη 1794, σ. 299) το σχόλιο για σεβασμό των «δογμάτων της Γραφής» και παρακολούθηση των φαινομένων της Αστρονομίας χωρίς «ο νουνεχής ορθόδοξος να συγχύση μήτε εκείνα δια τούτων, μήτε δι' εκείνων να καταργήση ταύτα». Λιγοστές φορές η κριτική της «αθείας», όταν δεν πρόκειται για απλή εκδήλωση «νομιμοφροσύνης», επικεντρώνεται με μορφή επιστημονική στα ζητήματα του αμφισβητούμενου θρησκευτικού κοσμοειδώλου ή της οντολογικής αυτοτέλειας της ύλης²⁸, στις θεωρίες για την έλλογη ύλη, και την υλικότητα της ψυχής²⁹. Αντιθέτως, συνηγορούν υπέρ αυτών των θεωριών τα αποσπάσματα έργων του Voltaire (*Traité de Metaphysique* και *Lettres Philosophiques*) και του Helvetius (*De L' esprit*, 1758, επισήμως καταδικασμένο ήδη από την έκδοσή του), τα οποία εκθέτει ο Αθανάσιος Ψαλίδα στην *Αληθή Ευδαιμονία* (1791, §176, 177-178, 181, 203). Η στάση του Ψαλίδα έχει ερμηνευτεί ως ευνοϊκή³⁰, χωρίς όμως να εντοπίζονται οι σοβαρές διαφορές του Helvetius από τη βολταιρική εκλαϊκευση της αισθησιοκρατίας του Locke.

Κατά την ίδια άποψη στις αναφορές του Ψαλίδα, όπως και στην εκλαϊκευση ιδεών της φυσικής φιλοσοφίας στους Νικηφόρο Θεοτόκη και Ιωσ. Μοισιόδακα, εντοπίζονται υπό προϋποθέσεις «δειλές και διάσπαρτες τάσεις Ελλήνων διαφωτιστών προς την οντολογική ανατίμηση της ύλης». Επιπλέον, οι αρνητικές κρίσεις για την κίνηση της ύλης και την αρχή της αδράνειας³¹ συνοδεύουν την οξεία αντιπαλότητα προς τις θέσεις των Γάλλων και των άλλων Ευρωπαίων διαφωτιστών για την κίνηση της γης και το ηλιοκεντρικό σύστημα. Με έντονη παρέμβαση εκκλησιαστικών παραγόντων, οι αρνητές των θεωριών χρησιμοποιώντας επιχειρήματα θεολογικής υφής -των οποίων η επιστημοσύνη εξαντλείται συνήθως στην αριστοτελική διαίρεση του κόσμου-, θα οδηγηθούν στην αμφισβήτηση νεότερων επιστημονικών επιτευγμάτων³². Οι στοχαστές που υιοθετούν τη θεωρία του ηλιοκεντρικού

27. *Περί Φιλοσόφου*, Βιέννη 1786, 380-381, 384-385, 407-412. Βλ. επίσης, Νούτσος, «Χριστόδουλος ο εξ Ακαρνανίας...», ό.π., 58, και Κονδύλης «Το πρόβλημα του υλισμού», ό.π., 59-87. Γιάννη Καρά, *Η έννοια της ύλης στη νεοελληνική Αναγέννηση*, Αθήνα 1997.

28. Ευγένιος Βούλγαρης, *Λογική εκ παλαιών ... συνερανισθείσα*, Λειψία 1766, 76 κ.ε., 112, 118, 158· του ιδίου, *Τα Αρέσκοντα*, ό.π., 17-18, 19, 70.

29. Ευγένιος Βούλγαρης, *Στοιχεία της Μεταφυσικής*, Β', Βενετία 1805, 98 κ.ε. Βενιαμίν Λέσβιος, *Στοιχεία της Μεταφυσικής*, Βιέννη 1820, §365-366.

30. Κονδύλης, «Το πρόβλημα του υλισμού», ό.π., 85-87.

31. Βούλγαρης, *Τα Αρέσκοντα...*, ό.π., 70. Λέσβιος, *Στοιχεία της Μεταφυσικής*, ό.π., §372.

32. Προγενέστερες αρνητικές θέσεις των Χρυσανθου Νοταρά και Μεθόδιου Ανθρακίτη. Ο Ευγ. Βούλγαρης προσαρμόζει στις θεολογικές επιταγές το σύστημα του Tycho Brahe (στο *Περί Συστήματος του Παντός*, 1805, 63). Εκφραστής της πιο ακραίας



συστήματος -μεταξύ αυτών και οι Ιωσ. Μοισιόδακας, Ρ. Βελεστινλής, Π. Κοδρικάς, Δ. Φιλιππίδης, Ν. Δάρβαρης, Κ. Κούμας, Β. Λέσβιος- δεν παρουσιάζουν κοινές και σταθερές επιστημονικές θέσεις. Δύσκολα στο έργο τους συγκροτείται συνειδητά αντίθεση προς τον θεολογικό ανθρωποκεντρισμό του σύμπαντος, ερμηνευόμενη ως αποτέλεσμα των ηλιοκεντρικών ή άλλων νεωτερικών φυσικών-κοσμολογικών απόψεων. Βεβαίως, ορισμένοι δεν αδιαφορούν για την πολλαπλότητα των κόσμων, την κατοίκηση των πλανητών από έλλογα όντα και αποδεικνύουν έτσι κάποιο συγχρονισμό με ευρωπαϊκές επιστημονικές υποθέσεις.

Εξάιρεση αποτελεί ο γιατρός Μιχαήλ Χρησταρής με το ριζοσπαστικό έργο *Κατήχησις των κυριώτερων κοινωνικών καθηκόντων* (Βουκουρέστι 1831), του οποίου το πλαίσιο σκέψης διαμορφώνεται από απόψεις των Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Grotius, Hobbes, Pufendorf, Burlamaqui, Filangeri, Beccaria, D. Stewart, J. Bentham, Thomas Pain και Γάλλων -αρκετοί του κύκλου των Ιδεολόγων- Montesquieu, Helvetius, Holbach, Vattel, Condorcet, Volney, Dannou, Tracy, Fritot, B. Constant, Madam de Stael, Isamber, Bourguignon, Lepage, Ray, J. B. Say. Η πρωτότυπη αυτή σύνδεση πολιτικής φιλοσοφίας, στην οποία αξιοποιούνται εκλεκτικά διαφορετικά φιλοσοφικά ρεύματα, απολήγει στην πρόταση ενός δημοκρατικού μοντέλου οργάνωσης της κοινωνίας και του κράτους, αναγκαίου για την επαναστατημένη Ελλάδα. Οι ερευνητές δεν ανέδειξαν επαρκώς την αποδοχή και παρουσίαση από τον Χρησταρή ορισμένων ανθρωπολογικών, ηθικοφιλοσοφικών, οντολογικών, ψυχολογικών φυσικοθεωρητικών θέσεων του Holbach. Αυτές δεν συγκροτούν βεβαίως συστηματική υλιστική θεώρηση. Ωστόσο, στο έργο είναι εμφανής η υποβάθμιση του ρόλου των θεολογικών απόψεων ως προς τη δημιουργία και τον προορισμό του κόσμου και του ανθρώπου, τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματα του πολίτη. Ενδεικτικά, από το *Système sociale ou principes naturelles de la morale et de la politique* (1773) χρησιμοποιεί επωφελώς για την επιχειρηματολογία του εκτενή αποσπάσματα για το «ουσιώδες δικαίωμα» του ανθρώπου στην «ελευθερίαν» και «ήσυχον ιδιοκτησίαν» (σ. 27), για τη σπουδαιότητα της ελευθερίας και «ευπαιδευσίας του λογικού» κατά «της διαφθοράς των ηθών, (...) του δεσποτισμού, της δεισδαιμονίας» (σ. 30-31), για την αμοιβαιότητα των υποχρεώσεων πολίτη-κοινωνίας (σ. 43), για τις αληθινές πηγές της διαφθοράς των ηθών και ιδίως το δεσποτισμό και την πλάνη (σ. 178-180, 185-187), διαφωνώντας με τον Holbach στην εκτίμηση για τη συνεχιζόμενη διαφθορά των Ελλήνων (σημείωση σ. 178-179).

Το *Système de la nature ou les lois du monde physique et du monde moral* (S.N.) – έργο που εξέδωσε το 1770 ο Holbach με ψευδώνυμο Mirabaud- είναι το δεύτερο έργο του, το οποίο αναφέρεται στην *Κατήχηση*. Ο Χρησταρής, σύμφωνα με τον κατάλογο της βιβλιοθήκης του³³, είχε την τέταρτη έκδοση του 1774. Το S.N. αποτελεί τη συνόψιση του υλιστικού και αθεϊστικού εγκυκλοπαιδισμού, που κεντρικός του πυρήνας είναι ο μονισμός και η εκπορευόμενη από αυτόν σπουδή των νόμων της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Ο Χρησταρής, έστω αποσπασματικά, προσεγγίζει συνειδητά και παραθέτει στην *Κατήχησή* του στοιχεία αυτών των απόψεων. Μια από τις βασικές ιδέες του S.N. είναι η αναγωγή όλων των φυσικών φαινομένων στις διάφορες μορφές κίνησης

θεολογίζουσας άρνησης ο Σέργιος Μακραίος. Βλ. Κονδύλης, «Το ηλιοκεντρικό σύστημα και η πληθύς των κόσμων», ό.π., 109-128. Επίσης, Γ. Ν. Βλαχάκη, «Η άλλη άποψη: Η "Επιτομή Φυσικής Ακροάσεως" του Σέργιου Μακραίου», *Οι επιστήμες στον ελληνικό χώρο*, ΚΝΕ-ΕΙΕ, Αθήνα 1997, 249-260.

33. Roxanne D. Argyropoulos, "A 19th century Greek scholar in Bucharest: Michail Christaris and his library", *Balkan Studies* 30 (1989) 67-82.



των μορίων της ύλης. Η «κίνηση είναι ένας τρόπος του είναι, που πηγάζει αναγκαστικά από την ύλη (...). Κάθε ον έχει δικούς του νόμους κίνησης και ενεργεί σταθερά, σύμφωνα με τους νόμους αυτούς». (S.N., p.22). Οι ενέργειες και αυτενέργειες των φυσικών όντων προκαλούν σειρά αιτιών και αποτελεσμάτων ή κινήσεων, υποταγμένων σε νόμους σταθερούς και μόνιμους. Το Σύμπαν αποτελεί αιώνια αυτοκινούμενη ύλη, που η αναγκαιότητα των υλικών λειτουργιών του αποκλείει το τυχαίο και το σκόπιμο. Ο Χρησταρής παραθέτει (σ.156): «Η φύσις, εις καθολικήν σημασίαν λαμβανομένη, φανερόναι όλον το Σύνταγμα, το γινόμενον από τας διαφόρους ύλας, διαφόρους συμμίξεις και κινήσεις αυτών· μερικώς δε σημαίνει το όλον της ειδικής ουσίας, ή της ατομικής υποστάσεως ενός Όντος». Αλλά αυτός ο ντετερμινισμός συνιστά ουσιαστικά ανατροπή των τελεολογικών αιτιών για την παρέμβαση του θείκου στοιχείου, αφού η τάξη στη φύση προκύπτει από την αναγκαία διάταξη των μερών της ως αποτέλεσμα της έλξης κι όχι ενός θείου σχεδίου³⁴. Γράφει ο Holbach: «Η τάξη και η αταξία της φύσης δεν υφίστανται· βρίσκουμε την τάξη σε κάθε τι που είναι σύμφωνο με την υπάρξή μας, και την αταξία σε κάθε τι που της είναι αντιτιθέμενο» (S.N. 1770, p. 46).

Ο Holbach στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου επεκτείνει τη σύλληψή του για τη σύνθεση της Φύσης στη σύσταση του ανθρώπου. Ο Χρησταρής φαίνεται ότι αποδέχεται την επέκταση αυτή: «Ο άνθρωπος είναι έν όλον, γινόμενον από τας συμμίξεις τινών υλών, των οποίων η σύνταξις ονομάζεται διοργανισμός, και η φύσις του είναι να κινήται, να αισθάνεται, να εννοή και να πράττη» (μετάφραση στην *Κατήχηση*, σ.156). Η αναγκαιότητα, στη θεωρία του Holbach, επηρεάζει και τη συμπεριφορά του ανθρώπου, τα αισθήματα και τις παραστάσεις του. Ο Χρησταρής υπενθυμίζει το «φυσικόν τέλος» του ανθρώπου, την «ευάρεστον συντήρησιν της υπάρξεώς του», την οποία έχει διακηρύξει ήδη στην εισαγωγή της *Κατήχησης* (ιδίως στις σ. 3-4 και 15, χωρίς αναφορά στο S.N.). Θεωρεί, λοιπόν, αναγκαία την τήρηση των «φυσικών νόμων» που τροποποιούνται εντός της κοινωνίας – «καθ' όσον απαιτεί των κοινωνικών πραγμάτων η φύσις»- σε «κοινωνικούς ανθρωπίνους νόμους» (*Κατήχηση*, σ.157-158). Το «αναγκαίον και γενικόν κινούν όλων των θελήσεών μας» και «εις όλας τας πράξεις» είναι η συντήρηση και η ευημερία, όπως περιέχεται σε απόσπασμα από το S.N., στο οποίο κρίνονται οι «πλειότεροι Ηθογράφοι», επειδή «έπλασαν μύθους, αντί να ιστορήσουν την ανθρώπινον καρδιαν· μη γνωρίζοντες της αγωγής τας αναγκαίας αφορμάς, απέδωσαν τας πράξεις εις ανυπάρχτους αιτίας». Επίσης, επιτιμώνται «οι πολιτικοί και οι Νομοθέται», επειδή «πρόκριναν να τρομάζουν τους ανθρώπους, υπό χαλεπά φαντάσματα, παρά να τους οδηγώσιν εις την αρετήν διά της οδού της ευδαιμονίας» (*Κατήχηση*, σ. 157).

Η επιζητούμενη από τον Holbach νέα ηθική εδράζεται στην αυτοσυντήρηση και στην ευδαιμονία, επιδιώκοντας τη θεμελίωση της ηθικής του φιλοσοφίας σε μια οντολογία³⁵. Γι' αυτό υποστηρίζει την αναλογία των νόμων του φυσικού κόσμου με αυτούς του ηθικού κόσμου που είναι εσωτερικευμένη εκδοχή των πρώτων. Θεωρεί, συνεπώς, την ηθική ως συνέχιση και όχι ως άρνηση της φύσης. Ο Χρησταρής φαίνεται ότι αποδέχεται αυτή τη συλλογιστική και παραπέμπει στο S.N., προσπαθώντας να ορίσει την ελευθερία (*Κατήχηση*, σ. 28). Ωστόσο, προτείνει τη διάκριση της ελευθερίας σε απόλυτη και σχετική, συνδεμένη με τη βούληση, ενώ ο

34. Pierre Naville, *D' Holbach et la Philosophie scientifique au XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris² 1967, 252-256.

35. Κονδύλης, *Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*, ό.π., Β', 210.



Holbach θεωρεί την ελευθερία ως την αναγκαιότητα την εσώκλειστη στον άνθρωπο και τη βούληση «τροποποίηση» ιδιοτήτων του εγκεφάλου, με την οποία αυτός διευθετείται προς δράση. Διαμεσολάβηση της βούλησης προκύπτει από την επίδραση των χρήσιμων και την απέχθεια των βλαπτικών πραγμάτων³⁶. Ο Holbach «εξοβελίζει την ελευθερία βούλησις (...). Ελευθερία εκλογής δε συνεπάγεται την ελευθερία βούλησης, αφού ο άνθρωπος δύναται να καθορίσει τους σκοπούς του, όχι όμως και τα κίνητρά του»³⁷.

Στην πρώτη δεκαετία του 19ου αι. ο προβληματισμός για τη χριστιανική εγκυρότητα των επιστημονικών θεωρήσεων δεν μειώνεται. Όμως, πολλοί φορείς του νεοελληνικού Διαφωτισμού πρόβαλαν κριτήρια σύστοιχα με τους επιστημονικούς προσανατολισμούς και τα αιτήματα των ανερχόμενων κοινωνικών ομάδων. Αυτό διακρίνεται στα προλεγόμενα του Δ. Φιλιππίδη «Αρχή, πρόοδος, ακμή και παρακμή των επιστημών εν γένει, και μερικώς της χυμικής» (δημοσιεύτηκε στο περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τ. Δ', 1814) στην ανέκδοτη μετάφραση των *Στοιχείων ή Αρχών φυσικοχυμικών* του M. J. Brisson (1803) και στον πρόλογο του Κων. Κούμα της έκδοσης *Σύνοψις Φυσικής* (1812), στην οποία περιέχεται μέρος συγγράμματος του R. J. Hauy, όπως και στον πρόλογο του ίδιου στο έργο *Χημείας Επιτομή* (1808), μετάφραση των *Leçons Élémentaires de Chimie á l'usage des lycées* του P. A. Adet. Η έρευνα καλείται ν' απαντήσει σε ερωτηματικά που απορρέουν από την αργοπορημένη μεταφραστική επιλογή και κυρίως την επίδραση της σχετικιστικής άποψης για τη φύση και το σύμπαν, που διαπερνά το έργο του Fontenelle (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686- *Ομιλίες περί πληθούς κόσμων*, μετάφραση Παναγιωτάκη Κοδρικά, Βιέννη 1794), ή των βιολογικών θέσεων για σταδιακή εξέλιξη της φύσης και της γήινης σφαίρας του Buffon (*Epoques de la nature -Αι της φύσεως εποχαι*, μετάφραση Μιχαήλ Γοβδελά, Βιέννη 1816). Επίσης, στους στόχους μιας συστηματικής ερευνητικής μελέτης περιλαμβάνεται η ερμηνεία των στάσεων προς τις φυσικοφιλοσοφικές θεωρήσεις των Diderot, La Mettrie, D' Alembert -ιδίως το αν στοιχειοθετεί απόρριψη μέσω της σιωπής η απουσία αναφορών σ' αυτές, με εξαίρεση το έργο *Επιστολή Απολογητική* (1802, σ.43, 45-46, 82-83, 97), που αποδίδεται στον Ιωάννη Δονά Πασχάλη. Επιπλέον, το ζωνρό ενδιαφέρον και τη σχετικά υψηλή ποιότητα των γνώσεων περί Χημείας βεβαιώνουν η περιγραφή των πειραμάτων του Lavoisier από τον Βεν. Λέσβιο στη χειρόγραφη *Φυσική* (1804-1805) –ανάμεσά τους για τις ιδιότητες του αέρα (§692), του νερού και του πάγου (§909)-³⁸, η έκδοση με σχόλια και προσθήκες του έργου του A. E. Fourcroy (*Philosophie chimique, ou verités fondamentales de la chimie moderne*, 1792 -*Χημική φιλοσοφία*, μετάφραση Θεοδόσιου Ηλιάδη, Βιέννη 1802). Επίσης, η μελέτη σε χειρόγραφη μορφή των μεταφράσεων χημικών εργασιών των L. I. Thénard και I. M. Branthôme³⁹ και του έργου *Éléments de pharmacie* του M. Baumé (1762), όπως και τα σύγχρονα προβλήματα Χημείας, Φυσικής, Ιατρικής που γνωστοποιούνται στο κοινό από τις στήλες των ελληνικών εντύπων.

36. Naville, D' Holbach, ό.π., 297.

37. Κονδύλης, *Ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*, ό.π., Β', 211

38. Βλ. G. P. Henderson, *Η αναβίωση του ελληνικού στοχασμού 1620-1830*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1977, 173, και Αργυροπούλου, *Ο Βεν. Λέσβιος*, ό.π., 167.

39. Βλ.: Καράς, *Οι θετικές επιστήμες*, ό.π., 224-232., Αλέξανδρου Παπαδημητρίου, «Η εισαγωγή των νέων ιδεών της Χημείας στον ελληνικό πνευματικό χώρο στις αρχές του 19ου αιώνα. Η περίπτωση της Χημείας του Κούμα», *Οι επιστήμες στον ελληνικό χώρο*, Τροχαλία, Αθήνα 1997, 279-288. Κώστα Γαβρόγλου, «Η συγκρότηση της σύγχρονης χημείας από τον Συναίνεση και νομιμοποίηση», *Το παρελθόν των επιστημών ως ιστορία*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2004, 195-197.



Στο χώρο της ιατρικής επιστήμης υπερτερούν αρχικά στο επίπεδο των προσλήψεων οι μεταφρασμένες από τα γαλλικά εκλαϊκευτικές μελέτες του Ελβετού S. A. Tissot (*Αυνανισμού Επιτομή* -1777, *Νουθεσίαι εις τον λαόν* -1780, *Εγχειρίδιον περί της υγείας* -1785). Σημαντικές στιγμές για την ελληνική ιατρική σκέψη της εποχής συνιστούν η έκδοση από τον Κοραή του έργου *Ιπποκράτους και Γαληνού Περί Αέρων και Τόπων* (1816), η *Διατριβή περί των εν γένει χολερικών πυρετών*, που υπέβαλε στην Ιατρική Σχολή του Παρισιού το 1815 ο Ιωάννης Σεραφείμ και η *Αντιπανάκεια* του Αναστάσιου Γεωγιάδου (Βιέννη 1810). Αυτή η έκδοση σε κείμενο ελληνικό και λατινικό συζητήθηκε στον γαλλικό ιατρικό χώρο. Προκάλεσε τον αντίλογο του Γάλλου Bosquillon, που μεταφράστηκε και στην ελληνική με τίτλο *Απαγγελία περί... Αντιπανακείας* (Παρίσι 1811). Η *Αντιπανάκεια*, διάλογος μεταξύ του Ευθύφρονος και Ιατροκλέους για θεωρητικά και πρακτικά ιατρικά θέματα, περιέχει πολλές θετικές αναφορές σε έργα των Didelot, Buffon, Tissot, Helvetius, J. J. Rousseau (*Études de la nature, Émile, Nouvelle Héloïse*), Fourcroy, Masuyer κ.ά., μαζί με την ελληνική, λατινική, γερμανική, ιταλική, αγγλική βιβλιογραφία που παραθέτει. Βεβαίως, για λόγους ιστορικούς δεν αναπτύχθηκαν μεταξύ των Ελλήνων διαφωτιστών έντονες αντιπαραθέσεις στα θέματα της Ιατρικής, όπως συνέβηκε στη Γαλλία με τη σύγκρουση στα τέλη 18ου-αρχές 19ου αιώνα ανάμεσα στη σχολαστική-θεωρησιακή σχολή και στην πειραματική, σύγκρουση που συνέβαλε στην ανανέωση της γαλλικής ιατρικής σκέψης⁴⁰.

Η ανάλυση, που προηγήθηκε, ισχυροποιεί την άποψη ότι στους νεοέλληνες διαφωτιστές δεν υπάρχει συστηματικά επεξεργασμένη θεωρία για τη φύση, την προέλευση της και τη διαπλοκή του ζητήματος με τον πολιτισμό, παρά τις αναφορές σε Γάλλους διανοητές. Σε γενικές γραμμές οι νεοέλληνες επηρεάστηκαν από την κριτική της αυθεντίας και την τάση να περιοριστεί στον εξωαισθητό κόσμο η μεταφυσική συλλογιστική και η ιδεολογική σκέψη. Αυτό δε σημαίνει ότι απομακρύνθηκαν από τη δυαρχική θεώρηση του κόσμου. Η άποψη του Diderot, του D' Alembert κ.ά.⁴¹, για τη γνώση της εξέλιξης της φύσης μέσα από την πειραματική μέθοδο αναδεικνύεται σε κοινό τόπο των επιστημονικών και ιδεολογικών προβληματισμών που εκφράζουν οι περισσότεροι νεοέλληνες λόγιοι. Εκδηλώνονται ορισμένες τάσεις για αντιπαραθεση με τα παραδοσιακά σχήματα της εκκλησιαστικής ιδεολογίας αλλά κυρίως με τον υλισμό. Γι' αυτό ασκούν απορριπτική κριτική στην αισθησιαρχία, την «αθεία», τον «ανηθικισμό» ως υλιστικά παράγωγα της σχέσης πνεύματος και φυσιολογίας των Holbach και Helvetius. Εξαιρεση αποτελούν, χωρίς να βασίζονται σε συστηματική υλιστική κοσμοθεωρία, οι θέσεις κυρίως του Μ. Χρησταρή. Υπάρχουν λίγα έργα, ανάμεσά τους η *Αντιπανάκεια*, στα οποία επιδοκιμάζονται ανθρωπολογικοί και παιδαγωγικοί ιδίως προβληματισμοί του Rousseau. Αντίθετα, προκαλούν οξύτατες και αντιφατικές συζητήσεις οι θεωρίες για τη φύση, την κοινωνία, τον πολιτισμό, την «αποξένωση». Σ' αυτές κυριαρχούν η απόρριψη ή και η ελλιπής κατανόηση⁴².

40. Roger Darquenne, "Théorie de santé et de la maladie à la fin du XVIIIe siècle", *Études sur le XVIIIe siècle*, vol.2, Université Bruxelles, 1975, 111-128. Ως προς την Ελλάδα, συστηματική η προσέγγιση του Δημήτριου Καραμπερόπουλου, *Η ιατρική ευρωπαϊκή γνώση στον ελληνικό χώρο 1745-1821*, Σταμούλης, Αθήνα 2003.

41. Αύγουστος Μπαγιώνας, «Φύση και Ιστορία στη φιλοσοφία του Διαφωτισμού», *Θεμέλια των Επιστημών* 3 (Αθήνα 1981) 269-292.

42. Ρωζάνη Αργυροπούλου, «Η απήχηση του Ρουσσώ» [1974], *Νεοελληνικός ηθικός και πολιτικός στοχασμός*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2003, 91-115.



Το γνωστικό σύνολο των γαλλικών «μετακενώσεων» στο νεοελληνικό Διαφωτισμό εμφανίζεται να συντίθεται από πολλές επιμέρους πλευρές. Η φιλοσοφική και επιστημονική συμβολή τους – ακόμη και με αντιθετικό τρόπο – διαφαίνεται αποφασιστική στη διαμόρφωση του ελληνικού διαφωτιστικού στοχασμού, των φιλοσοφικών και επιστημονικών αντιλήψεων και στάσεων κορυφαίων εκφραστών του. Στα όρια που από τη φύση της θέτει η απλή παρουσίαση των επαφών γαλλικού και νεοελληνικού Διαφωτισμού, οι εξακριβώσεις δεν εξαντλούνται. Γίνεται δυνατή η προσέγγιση πτυχών μόνο των προβλημάτων. Για τη σωστή διαπραγμάτευση αυτών σε βάθος απαιτείται συγκριτική έρευνα.



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΝΙΚΑΣ

Η ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΟΛΙΤΗ ΜΕ ΤΟΝ ANGELO DE DUBERNATIS

Στην Κεντρική Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας φυλάσσονται πολλά Αρχεία διαφόρων ιταλών συγγραφέων και λογοτεχνών, καθώς και επιστημόνων και άλλων ανθρώπων των γραμμάτων. Ανάμεσά τους ένα από τα πιο σημαντικά είναι το αρχείο αλληλογραφίας του Angelo De Dubernatis, που περιέχει επιστολές συγγραφέων και επιστημόνων, Ιταλών και Ευρωπαίων. Ανάμεσά τους βρίσκουμε επιστολές και πολλών ελληνικών φιλόλογων, λογοτεχνών, επιστημόνων και ανθρώπων των Γραμμάτων και των Τεχνών που ζουν στην Ελλάδα, στην Ιταλία και σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Οι επιστολές αυτές παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί μας δίνουν πολλές πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του De Gubernatis και των αλληλογραφούντων μαζί του. Συνήθως οι επιστολές των Ελλήνων είναι απαντητικές σε προηγούμενες του De Gubernatis.

Ο Angelo De Gubernatis (Torino 7-4-1840-Roma 26-2-1913)¹ υπήρξε σπουδαίος κλασικός φιλόλογος, ανατολιστής, καθηγητής Ιταλικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης, καθώς και της Σανσκριτικής και της Ινδικής φιλολογίας, δημοσιολόγος, ποιητής, διηγηματογράφος, μυθιστοριογράφος, δραματουργός, βιογράφος, λαογράφος και εθνολόγος.

Ο De Gubernatis ήταν πολυγραφότατος. Ίδρυσε και διηύθυνε πολλά και ποικίλου περιεχομένου περιοδικά, όπως τα *Letteratura civile* (1859), *Italia Letteraria* (1861-1862), *Civiltà Italiana* (1865), *Rivista Orientale* (1867-1868), *Rivista Contemporanea* (1868-69-87), *Rivista Europea* (1869-1876), *Bollettino degli Studii Orientali* (1876-1877), *Cordelia* (1884-1894), *Revue Internationale* (1884-1887), *Natura ed Arte* (1891-1894), *Rivista delle tradizioni popolari italiane* (1894-1895), *Vita Italiana* (1895-1898), *Cronache della civiltà elleno-latina* (1902-1905), *Giornale della Società Asiatica Italiana* (1887-1889), κ.ά.

Ίδρυσε διάφορους φιλολογικούς και μορφωτικούς Συλλόγους, όπως την "Società Asiatica Italiana", το «Ινδικό Μουσείο» της Φλωρεντίας και την "Società Elleno-Latina", της οποίας υπήρξε και Πρόεδρος. Έγραψε την *Storia Universale della Letteratura* σε δεκαοκτώ (18) τόμους (1883-1885) και την *Piccola Enciclopedia Italiana* (1887).

Δημοσίευσε πολλές φιλολογικές, λογοτεχνικές και κριτικές μελέτες για τους σπουδαιότερους λογο-

1. Πλήρη Βιβλιογραφία για τον Angelo De Gubernatis βρίσκουμε στα Λεξικά του ίδιου *Dictionnaire International des écrivains du jour* και *Dictionnaire International des écrivains du monde latin*.



τέχνες της Ιταλίας, όπως π.χ. για τον Δάντη, τον Μεταστάσιο, τον Αλφιέρη, τον Βοκκάκιο, τον Αριόστο, τον Πετράρχη, τον Τάσσο και άλλους. Όπως βλέπουμε τα ενδιαφέροντά του δεν είναι μόνο λογοτεχνικά, επιστημονικά και κοινωνικά αλλά και φιλολογικά και κριτικά. Έγραψε πολλά άλλα άρθρα κριτικής σε διάφορα περιοδικά, όπως στην *Revue Nouvelle* της Juliette Adam Lamber στο Παρίσι.

Πολλά δοκίμιά του αναφέρονται στην Ελλάδα, την αρχαία και νεότερη, όπως: *La riforma del teatro nazionale greco*, *La Grecia contemporanea*, *La vita dei Greci in provincia*, *Le rovine di Dodone*, *La questione d'Oriente*, *La mitologia greca*, *La Grecia moderna*, *Un racconto greco*, *I parlanti greci e romani*, *Poeti greci contemporanei*, και άλλα πολλά στην "Νουοβα Αντολολογία" (τόμ. 34, 37, 39, 41 και 46, 42, 46, 47, 50, 59, αντιστοίχως, 1877- 1885). Στον τόμο 38 (16 Μαρτίου 1878, σ. 360) έκανε μια σπουδαία αναφορά στον *Επίλογο της Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου με τίτλο Storia della civiltà greca del professore Paparrigoroulo*, που είχε μεταφραστεί και εκδοθεί, παράλληλα τον ίδιο χρόνο, στα Γαλλικά με τίτλο *Histoire de la civilisation Hellénique*².

Ανάμεσα στα άλλα έργα, μνημειώδη παραμένουν τα βιογραφικά λεξικά που δημοσίευσε ο De Gubernatis, όπως το *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* (Firenze 1879, 21 τόμοι), το *Dictionnaire international des écrivains du jour* (Firenze 1888-1891, 2 τόμοι) και το *Dictionnaire international des écrivains du monde latin* (Roma-Firenze 1905-1906). Γνώριζε τέλεια πολλές γλώσσες της Ανατολής και της Δύσης. Στα λεξικά του αυτά βιβλιογραφούνται περισσότεροι από εκατό (100) Έλληνες συγγραφείς και λογοτέχνες, αλλά και επιστήμονες.

Στις λαογραφικές του μελέτες ασχολήθηκε με τη Μυθολογία, με τα ήθη και τις παραδόσεις διαφόρων λαών της Ανατολής και της Δύσης. Είχε αλληλογραφία και συνεργάστηκε με πολλούς εθνολόγους και λαογράφους.

Ανάμεσα στους Έλληνες που αλληλογράφησαν με τον De Gubernatis για θέματα κοινού ενδιαφέροντος, δηλαδή ελληνικής αλλά και συγκριτικής λαογραφίας και λαϊκών παραδόσεων ήταν και ο πατέρας της επιστήμης της λαογραφίας στην Ελλάδα, Νικόλαος Γ. Πολίτης (1852-1921)³.

Οι επιστολές του Νικόλαου Πολίτη στον Angelo De Gubernatis είναι τέσσερις (4). είναι όλες αυτόγραφες και έχουν γραφεί, οι δύο πρώτες στην Αθήνα, η τρίτη στην Πάτρα και η τέταρτη στο Μόναχο της Βαυαρίας. Οι τρεις πρώτες είναι γραμμένες στην ιταλική γλώσσα, ενώ η τέταρτη στη Γερμανική. Καλύπτουν το χρονικό διάστημα από το 1874 έως το 1879. Η πρώτη γράφτηκε στις 20 Σεπτεμβρίου 1874, η δεύτερη

2. Ο *Επίλογος της Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των νεωτέρων* δημοσιεύτηκε το 1877 συγχρόνως και στα Γαλλικά. Για τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο πλούσια είναι η βιβλιογραφία, ελληνική και ξένη. Όλοι οι νεότεροι ιστορικοί έχουν μελετήσει και παραπέμπουν στις ιστορικές μελέτες του.

3. Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης, φιλόλογος, λαογράφος, καθηγητής Πανεπιστημίου, σπούδασε Νομικά στην Αθήνα και συμπλήρωσε τις σπουδές του στη Γερμανία. Έγινε καθηγητής ελληνικής Μυθολογίας και Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και εισήγαγε πρώτος στα σχολεία το μάθημα των Νέων Ελληνικών. Από το 1899 άρχισε να δημοσιεύει στη Βιβλιοθήκη Μαρασλή το πολύτομο έργο του *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού* και αργότερα την πολύτιμη μελέτη του *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Την βιογραφία του και εξαντλητική εργογραφία του έγραψε ο Στ. Κυριακίδης στον 7ο τόμο του περιοδικού *Λαογραφία*.



στις 28/10 Μαρτίου 1876, η τρίτη στις 10 Οκτωβρίου 1876 και η τέταρτη στις 20 Νοεμβρίου 1879. Από το περιεχόμενο των επιστολών συμπεραίνουμε ότι η αλληλογραφία μεταξύ των δύο ανδρών ήταν πιο συχνή και ότι ο Πολίτης είχε γράψει και άλλες επιστολές, οι οποίες όμως δεν βρέθηκαν στο αρχείο του Angelo De Gubernatis. Όλες οι επιστολές φέρουν την υπογραφή Ν.Γ. Πολίτης.

Το περιεχόμενο των επιστολών είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί μας δίνει σημαντικές πληροφορίες για πρόσωπα και γεγονότα της εποχής, καθώς και για διάφορα φιλολογικά, μυθολογικά και λαογραφικά εν γένει ζητήματα, δεν λείπουν όμως και οι βιογραφικές και βιβλιογραφικές αναφορές.

Στην πρώτη επιστολή του, (20 Σεπτεμβρίου 1874), ο Πολίτης ευχαριστεί τον De Gubernatis για την τιμή που του έκανε να του γράψει, για το ενδιαφέρον του για τις μελέτες του, που ο ίδιος με ταπεινοφροσύνη χαρακτηρίζει φτωχές (*tenui*), και γιατί του ζητούσε ένα άρθρο για τη Μυθολογία των βοτάνων, και τον βεβαιώνει ότι θα του έστειλε αυτή τη μελέτη το αργότερα σε ένα μήνα. Συνεχίζει λέγοντάς τους ότι, δυστυχώς η μικρή αυτή μελέτη του δεν είναι πλούσια σε ειδήσεις γιατί η μυθολογία αυτού του είδους είναι ελλιπής στον ελληνικό λαό, και έτσι δεν κατάφερε να συγκεντρώσει πολλά στοιχεία, παρά μόνο λίγες προλήψεις και δεισιδαιμονίες στις οποίες πιστεύουν οι Έλληνες για ορισμένα φυτά. Δεν ξέρουμε αν η μελέτη του Πολίτη δημοσιεύτηκε τελικά. Ξέρουμε όμως ότι ο De Gubernatis δημοσίευσε μελέτες για τη Μυθολογία των φυτών στα Γαλλικά (Paris 1878-1882)⁴.

Στη συνέχεια τον πληροφορεί ότι παράλληλα του στέλνει μερικά τεύχη ενός βιβλιογραφικού περιοδικού, που γράφει ο ίδιος και το διευθύνει ο βιβλιοπώλης κύριος Ν.Β. Νάκης. Είναι φανερό ότι πρόκειται για τεύχη της «Ελληνικής Βιβλιογραφίας» που του είχε αναθέσει να καταρτίσει η Σύγκλητος του Πανεπιστημίου Αθηνών σαν παράρτημα της ετήσιας Επιστημονικής Επετηρίδας και εκδίδονταν από τον βιβλιοπώλη Ν.Β. Νάκη.

Την δεύτερη επιστολή του (28/10 Μαρτίου 1876) ο Πολίτης έγραψε μετά από ενάμιση περίπου χρόνο- σ' αυτήν πληροφορεί τον De Gubernatis ότι του στέλνει την *Storia dell' Impero Ottomano* του Hammer⁵ σε ελληνική μετάφραση του διευθυντή της Εθνικής Βιβλιοθήκης Αθηνών, κυρίου Κροκιδά⁶, που είχε εξαιρετική επιτυχία στην Ελλάδα για την ακρίβεια της μετάφρασης και για τη χάρη και σαφήνεια της γλώσσας, και τον παρακαλεί να κάνει μνεία και κάποιο σχόλιο γι' αυτήν τη μετάφραση στο έγκριτο περιοδικό του *Rivista*, δηλαδή στο περιοδικό *Rivista Europea* που έβγαζε από το 1869.

Ύστερα περιμένει - λέγει- με μεγάλο ενδιαφέρον την έκδοση της *Mitologia botanica comparativa*⁷, για την οποία του είχε ζητήσει μια μελέτη ο De Gubernatis και εκείνος είχε σπεύσει να του την στείλει, γιατί πιστεύει ότι αυτό το έργο θα προκαλέσει σοβαρή ώθηση για νέες έρευνες και νέα συμπεράσματα για την επιστήμη των θρησκειών, όπως είχε συμβεί και με το έργο του *Zoological Mythology*⁸, που ο De Gubernatis είχε δημοσιεύσει στο Λονδίνο.

4. Angelo De Gubernatis, *Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, C. Reinwald, Paris 1878-1882.

5. Joseph von Hammer-Purgstall, *Geschichte des osmanischen Reiches*, 1828-1831. Το ίδιο έργο του Hammer δημοσιεύτηκε στα Γαλλικά με τίτλο *Histoire de l' Empire Ottoman*, Paris 1836. Ο Hammer ήταν Αυστριακός, μελετητής των λαών της Ανατολής και διπλωμάτης.

6. *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας* υπό Ι. Χάμμερ, εξελληνισθείσα υπό Κωνσταντίνου Σ. Κροκιδά, Αθήνησι, Τύποις Χ.Ν. Φιλαδέλφειος 1870-1874, (τόμοι 6).

7. Βλ. Angelo De Gubernatis, *Mythologie des plantes* ό.π., 4.

8. Angelo De Gubernatis, *Zoological Mythology or the Legends of Animals*, London 1971, (τόμοι 2).



Στη συνέχεια ζητάει να πληροφορηθεί από την οικονομική διεύθυνση της *Rivista Europea* πώς μπορεί να πληρώσει τη συνδρομή του περιοδικού και αν δέχονται χρήματα της Τράπεζας της Ελλάδος ή της Ιόνιας Τράπεζας.

Την τρίτη επιστολή του ο Ν. Πολίτης έγραψε μετά από επτά μήνες (10 Οκτωβρίου 1876). Στην αρχή ζητάει συγγνώμη, επειδή άργησε να απαντήσει σε προηγούμενη του De Gubernatis, λόγω μιας παρατεταμένης εκδρομής στην Πελοπόννησο. Ύστερα ομολογεί ότι αισθάνεται εξαιρετική τιμή που ο κ. Ρολί θεωρεί την εργασία του *Μελέτη επί του βίου των νέων Ελλήνων* αξία να μεταφραστεί στα Ιταλικά και ευχαριστεί τον De Gubernatis που θέλει να την δημοσιεύσει στην πολύτιμη *Rivista* του. Η μελέτη του αυτή φαίνεται είχε προκαλέσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους φιλολογικούς κύκλους της Φλωρεντίας και ο ελληνομαθής Ρολί είχε την πρόθεση να μεταφράσει, με την προτροπή του De Gubernatis. Ο Πολίτης όμως εκφράζει τους φόβους του ότι, έτσι όπως είναι η μελέτη του αυτή ίσως δεν αξίζει να μεταφραστεί στα Ιταλικά, γιατί, όταν την έγραψε, δεν είχε εξελιχτεί η συγκριτική φιλολογία στην Ελλάδα, γιατί έχει λάθη και πλατυασμούς και διότι, για να γίνει προσιτή στους έλληνες αναγνώστες, έκανε πολλές και μεγάλες σε έκταση παραπομπές σε ξένες γλώσσες. Γι' αυτούς τους λόγους θα πρέπει να την διορθώσει ο ίδιος, να κόψει και αφαιρέσει ό,τι είναι περιττό για το ιταλικό κοινό και να προσθέσει μια εισαγωγή και σχετικές παρατηρήσεις. Έτσι -λέγει- θα εξυπηρετούσε τον κ. Ρολί, αν δεν έχει προχωρήσει πολύ η εκτύπωση, ιδιαίτερα του πρώτου μέρους. Δεν ξέρουμε αν τελικά έκανε αυτές τις διορθώσεις και αν ο Ρολί μετέφρασε και δημοσίευσε τη μελέτη. Γνωρίζουμε όμως ότι ο Πολίτης, αργότερα, από το 1899, άρχισε να δημοσιεύει στη Βιβλιοθήκη Μαρασλή το έργο του *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, του οποίου εκδόθηκαν δύο μέρη, το *Περί παροιμιών* (4 τόμοι) και το *Περί παραδόσεων*, που έμεινε ημιτελές γιατί διακόπηκε η έκδοση της Βιβλιοθήκης Μαρασλή.

Στη συνέχεια αναφέρεται στο άρθρο του για τη *Mitologia botanica* και ρωτάει τον De Gubernatis αν μπορεί να δημοσιευτεί έτσι όπως είναι, παραμελώντας τη σύγκριση με τις δεισδαιμονίες και τις παραδόσεις άλλων λαών και την εξέλιξή τους.

Ύστερα βεβαιώνει τον De Gubernatis ότι με το επόμενο ταχυδρομείο θα του στείλει τη μετάφραση που μόλις είχε τελειώσει του βιβλίου *Esprit nouveau* του Edgar Quinet⁹.

Τέλος, του λέγει ότι μετά από δύο μέρες φεύγει για τη Γερμανία και ότι, αν θέλει να του απαντήσει, να του γράψει στο Μόναχο (Poste Restante).

Στην τέταρτη επιστολή του (20 Νοεμβρίου 1879) ο Πολίτης αναφέρεται σε μερικές βιοβιβλιογραφικές ειδήσεις πεθαμένων ήδη ελλήνων συγγραφέων που τελευταία είχε στείλει στον Angelo De Gubernatis, όπως εκείνος του είχε ζητήσει, για το *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*¹⁰. Ομολογεί ότι δεν είχε καταλάβει από το prospectus που του είχαν στείλει ότι δεν ήθελαν πληροφορίες για συγγραφείς πεθαμένους,

9. Edgar Quinet, *L' esprit nouveau*, Hachette, Paris 1874. Ο Edgar Quinet (17-2-1803-27-2-1875), φιλόλογος, φιλόσοφος, πολιτικός, σπουδαίος δημοκρατικός αγωνιστής, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Lyon (1839), στο Collège de France (1841) στην έδρα Μεσογειακών Γλωσσών και Λογοτεχνιών για τέσσερα χρόνια και ύστερα πάλι στην ίδια έδρα από το 1848, εκλέγεται βουλευτής το 1848, εξορίζεται το 1851 και επιστρέφοντας στη Γαλλία ξαναεκλέγεται βουλευτής το 1871. Το 1852 είχε δημοσιεύσει μια πολύ καλή μελέτη με τίτλο *Les Revolutions d' Italie*.

10. Angelo De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze 1879, (τόμοι 21).



και δηλώνει ότι θα διόρθωνε το σφάλμα του και θα συμπλήρωνε τις πληροφορίες, αν δεν καταλάβαινε, από τα τεύχη του Dizionario που μέχρι εκείνη τη στιγμή είχαν δημοσιευτεί, ότι τα μέρη που αφορούσαν τη Νεοελληνική λογοτεχνία είχαν ήδη επαρκώς συμπληρωθεί, πράγμα που δείχνει ότι είχαν στη διάθεσή τους πολύ καλές πηγές.

Τέλος εύχεται καλή επιτυχία στο σπουδαίο και μεγάλο αυτό έργο του Du Gubernatis.

Στο υστερόγραφο προσθέτει ότι μαζί με αυτό το γράμμα στέλνει και τα χρήματα της συνδρομής του στη διεύθυνση του Dizionario.

Το λεξιλόγιο, η ορθογραφία και η σύνταξη στα Ιταλικά των κειμένων του Πολίτη είναι πολύ καλή. Ελάχιστα ήταν τα ορθογραφικά λάθη που διορθώσαμε.

Παραθέτω το κείμενο των τεσσάρων επιστολών του Νικόλαου Πολίτη.

1

Atene, 20 Settembre 1874

Chiarissimo Signor Professore,

Ho ricevuto la cortese lettera ch' ella mi ha fatto l' onore di scrivermi.

Ringraziandola del vivo interesse ch' ella si compiace di prendere ai miei tenui lavori, mi affretto di farle sapere che il capitolo sulla Mitologia botanica di cui ella mi parla nella sua onorevolissima, avtò onore d' inviarle il più tardi fra un mese.

Sgraziatamente, questo mio picciol lavoro non sortirà ricco di notizie stante che il popolo Greco va scarso di mittologia in questo genere; ed io non ho potuto raccogliere che poche credenze superstiziose su alcune piante.

Unitamente a questa mia ella riceverà nella posta alcuni esemplari d' un giornale bibliografico redato da me e diretto dal Sign. N. B. Nakis, libraio.

Gradisca, la prego, chiarissimo Signore, i sensi della mia più alta stima e considerazione colla quale ho l' onore d' essere

Suo devotissimo servo

N. G. Politis

Al chiarissimo

Sign. Prof. Ang. De Gubernatis

2

Atene, 28/10 Marzo 1876

Chiarissimo Signore,

Ho l' onore di rimettere per la posta d' oggi a Lei la traduzione greca della Storia dell' Impero Ottomano di Hammer, dalla parte del traduttore Sig. Crocidà, direttore della Biblioteca pubblica di questa città.

Credo che Ella avrà la bontà di fare menzione nella pregiatissima di Lei Rivista, di un lavoro letterario che ha avuto qui un pieno successo per la fedeltà della traduzione e la scelta e la chiarezza della lingua.



Con grandissimo interesse aspetto la pubblicazione della di Lei *Mitologia botanica comparativa*, della quale mi ha fatto l'onore di farmi menzione tempo fa, nella pienissima convinzione che anche questa, siccome la di Lei *Zoological Mythology* avrà a delucidare grandemente la scienza delle religioni e provocare nuove indagini e nuovi risultati nella letteratura comparativa.

Sarei immensamente obbligato all'amministratore della Rivista, se questi avrebbe avuto la bontà di farmi sapere in qual modo potrei fargli recapitare l'abbonamento, e se in caso si accettano banconote della nostra Banca nazionale e della Banca Ionia.

Intanto La prego, o chiarissimo Signore, di accettare l'espressione della mia più pura e immensa stima, e di credere che sarò sempre ai di Lei ordini.

N. G. Politis

3

Patras, 10 Ottobre 1876

Erggio Signore,

Troppo tardi rispondo alla Sua stimatissima lettera, ma son certo ch' Ella non vorrà recarmi la sua venia quando avrà appreso che un' escursione nel Peloponneso, prolungata più del dovere, è stata l'unico motivo del mio ritardo.

Sono oltremodo sensibile all'onore che il chiarissimo Sig. Poli m'impartisce giudicando degna di veste italiana la mia *Μελέτη επί του βίου των ν. Ελλήνων*: e sento il dovere di porgerle i miei più vivi ringraziamenti a Lei, che colla squisita sua cortesia, offre nelle colonne della pregevole sua Rivista un posto a tale traduzione.

Son però d'avviso che la mia opera, così com'è ora, sia affatto indegna di esser recata in italiano.

Scritta in un tempo in cui la filologia comparata non s'era ancora tra noi molto sviluppata, è riboccante di errori provenienti dal difetto dei mezzi opportuni, e di *Πλατυσμοί*, e di aggiunte inutili pei cultori versati in siffatti studii, ma necessarie ai lettori greci. D'altronde, per rendere il libro come che sia accessibile a quei che non sono troppo addentro nella greca letteratura, fui costretto citar lunghi squarci in lingua straniera. Onde lo scritto, per essere tradotto, ha bisogno di rifacimento, recidendo tutto ciò ch'è superfluo per i lettori italiani, aggiungendo un' introduzione nonché nuove osservazioni, ed in generale rettificando tutto ciò che vi è di errato. Così soltanto m'incarico di offrire lo scritto al Sig. Poli, se la versione della prima parte soprattutto, non è ormai troppo inoltrata.

Lo stesso va detto dell'articolo intorno alla *Mitologia botanica*. La prego dunque accennarmi se la preferisce la semplice esposizione delle credenze oggi vigenti in Grecia, tralasciando i confronti con le credenze straniere e il loro sviluppo.

Col prossimo corriere le farò tener la versione dell' *Esprit nouveau* di Edgar Quinet, da me ora mandata a termine.

Parto dopodomani per la Germania, ove conto di recarmi per qualche tempo. Rispondendomi, la prego dirigermi la lettera a Monaco (Poste Restante).

E, pronto sempre ai suoi riveriti comandi, che mi proffero

Devotissimo
N. G. Politis



München, 20 Nov. 1879

Eu. Hochwohlgeboren,

Als ich neulich die Ehre hatte Ihnen einige biografische Mittheilungen über griechische Gelehrte zu machen, so fügte ich, da ich den Plan Ihres Lexicon aus dem mir übersendeten Prospekt nicht richtig aufgefasst hatte, auch solche über Kürzlich verstorbene bei. Ich hatte diesen Fehler gerne wieder gut gemacht, und die biografischen Notizen vervollständigt, wenn ich nicht aus dem bis jetzt herausgegebenen Lieferungen ersehen hatte, dass Sie den auf die neugriechischen Literatur bezüglichen Theil schon in genügender Vollständigkeit ausgearbeitet haben, da Ihnen, wie es scheint, viele gute Quellen zur Verfügung gestanden sind. Ich beschränke mich daher darauf Ihnen zu den Gelingen dieses Ihres umfangreiches Werkes, welches Ihnen übrigen gelehrten Werkes durchaus nicht nachsteht meine Glückwunsch darzubringen.

Mit der Versicherung meiner innigsten Hochachtung verbleibe ich ergebenst

N. G. Politis

Im vorliegenden Briefe schliesse ich das Honorat des Abonnements bei, mit der Bitte es der Direktion des Dizionario zu übergeben.

S. Hochwohlgeboren

Herrn Prof. Angelo de Gubernatis.

(Salvator str. 9/I)





Athene 20 Settembre 1874.

Chiarissimo Signor Professore,

Ho ricevuto la cortese lettera ch'ella mi ha fatta l'onore di scrivermi.

Ringraziandola del vivo interesse ch'ella si compiace di prendere ai miei tenui lavori, mi affretto di farla sapere che il capitolo sulla mitologia botanica di cui ella mi parla nella sua onorevolissima, avrò l'onore d'inviarle il più tardi fra un mese.

Sfortunatamente questo mio picciol lavoro non sortirà ricco in notizie stante che il popolo Greco va scarso di mitologia in questo genere; ed io non ho potuto raccogliere che poche credenze superstiziose su alcuni piante.

unitamente al questa mia ella invierà nella posta alcuni esemplari d'un giornale bibliografico redatto da me e diretto dal Sign. N. B. Makis, Librajo.

Gradisca, la prego, chiarissimo Signore, i sensi della mia più alta stima e considerazione colla quale ho l'onore d'essere

Suo devotissimo servo

Al chiarissimo
Sign. Prof. Aug. de Subersat's.

N. G. Politis

Η πρώτη επιστολή του Ν. Πολίτη



Atene 28/10 Marzo 1876.

Chiarissimo Signore,



Ho l'onore di rimettere per la posta d'oggi a Lei la traduzione greca della Storia del Impero Ottomano di Hammer, della parte del traduttore Sig. Crocidià, direttore della Biblioteca pubblica di questa città.

Credo che Ella avrà la bontà di fare menzione nella pregiatissima di Lei Rivista di un lavoro letterario che ha avuto qui un pieno successo per la fedeltà della traduzione e la scelta e la chiarezza della lingua.

Con grandissimo interesse aspetto la pubblicazione della di Lei Mitologia botanica comparativa, della quale mi ha fatto l'onore di farmi menzione tempo fa', nella pienissima convinzione che anche questa

Η πρώτη σελ. της δεύτερης επιστολής του Ν. Πολίτη



lo scritto, per esser tradotto, ha bisogno di laetnet
to, recidendo tutto ciò ch'è superfluo per i nostri ita-
liani, aggiungendo un' introduzione non nuove
osservazioni ed in generale rettificando esso ciò
che vi è di errato. Così soltanto m'incarico di
offrire lo scritto al S.^e Poli, se la versione della pri-
ma parte soprattutto, non è omai troppo indolente.

Ho stesso ve detto dell' articolo intorno alla Mitolo-
gia Botanica. Ha prego dunque accelerarmi se la pre-
ferisce la semplice esposizione delle credenze oggi vigen-
ti in Grecia, tralasciando i confronti colle credenze
straniere e il loro sviluppo.

Col prossimo volume ho farò tener la versione
dell' Esprit nouveau di Edgar Quinet, da me ora
mandata a termine.

Parte dopodomani per la Germania, ove conto per
circa per qualche tempo. Rispondendo mi, ha
prego inviarmi la lettera a Monaco (Poste-Restante)

E, pronto sempre ai suoi doveri comandi, ha
mi proffero

Devoto
N. G. Politis



München 20 Nov. 1879
(Salvator. Str. 9/I.)



Ex. Hochwohlgeboren,

Als ich neulich die Ehre hatte Ihnen einige biographische Mittheilungen über griechische Gelehrte zu machen, so fügte ich, da ich dem Plan Ihres Lexicon aus dem mir übersendeten Prospekt nicht richtig aufgefasst hatte, auch solche über kürzlich verstorbene bei. Ich hätte diesen Fehler gerne wieder gut gemacht, und die biographischen Notizen vervollständigt; wenn ich nicht aus den bis jetzt herausgegebenen Lieferungen ersehen hätte, dass Sie den auf die neu-griechischen Literatur bezüglichen Theil schon in genügender Vollständigkeit ausgearbeitet haben, da Ihnen, wie es scheint, viele gute Quellen zur Verfügung gestanden sind, Ich beschränke mich daher darauf Ihnen zu den Gelingen dieses Ihres umfangreichen Werkes, welches Ihren übrigen gelehrten Werken

S. Hochwohlgeboren

Herrn Prof. Angelo de Dubernatis.

Η πρώτη σελ. της τέταρτης επιστολής του Ν. Πολίτη



ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΥΒΡΕΩΣ ΚΑΙ ΤΙΣΣΕΩΣ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΣΔΑΓΛΗ

Προλεγόμενα

Η χρήση της βίας ανάγεται στις αρχέγονες ροπές που ονομάζουμε συχνά ένστικτο. [...] Στην ονομασία ένστικτο περιλαμβάνω και την επίσης αρχέγονη ανάγκη της κυριαρχίας. Με την ανάπτυξη του πολιτισμού η χρήση της βίας εξασθενεί ή εξισορροπείται από άλλα αισθήματα, την αλληλεγγύη, το έλεος, την αμοιβαία εξάρτηση. Τα συναισθήματα αυτά δεν προσιδιάζουνε μόνο στον άνθρωπο. Συχνά παρατηρούμε συμβιώσεις με ζώα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν αφύσικες (λόγου χάρη σκύλος με γάτα) όταν υπάρχει επάρκεια τροφής, που την παρέχει συνήθως ο άνθρωπος. Τονίζω μια θεμελιώδη διαφορά. Η νοημοσύνη του ανθρώπου είναι πολύ υψηλότερη, και γίνεται πιο γρήγορα η απεξάρτησή του από την ανάγκη της κυριαρχίας, που κατατείνει στην επιβολή του ενστίκτου.

Η ευκολία του ανθρώπου για την απεξάρτησή του από το ένστικτο περιλαμβάνει και την ανάποδη διεργασία. Ο πολιτισμένος άνθρωπος μπορεί εύκολα να επιστρέψει στις αρχέγονες ροπές όταν του προσφέρει ένα πρόσχημα που το αποδέχεται τόσο ευκολότερα, όσο περισσότερο προσεγγίζει στο ένστικτο. [...] Σημειώνω ακόμα πως ο φόνος αναπτύσσει αίσθημα αλληλεγγύης ανάμεσα στους φονιάδες, και θυμίζω τη διεξοδική ανάλυση αυτής της διεργασίας από τον Ντοστογιέφσκι στους Δαιμονισμένους.

Οι θέσεις αυτές προέρχονται από το ερμηνευτικό επίμετρο του Νίκου Κάσδαγλη που συνοδεύει την ανθολογία κειμένων της βίας με τον τίτλο *Επιβολή*¹ και επιδέχονται τα εξής σχόλια:

1. Η διάκριση μεταξύ ενστίκτου και δικαιοσύνης συνεπάγεται τη διάκριση ανάμεσα στην παράλογη ανάγκη για κυριαρχία που επιβάλλεται με τη βία και στις πνευματικές δραστηριότητες που διασφαλίζουν την κοινωνική συνοχή, δημιουργώντας ταυτόχρονα παιδεία και πολιτισμό.
2. Η αφύπνιση, η διαμόρφωση και η πορεία του Νίκου Κάσδαγλη ως πνευματικού ανθρώπου μέσα στη σύγχρονη Ιστορία της Πολιτικής και της Λογοτεχνίας συμπίπτει με την καθολική διαπίστωση της κρίσιμης κάμψης των δημοκρατικών θεσμών²: ο πολιτισμένος άνθρωπος χάνει την αίσθηση ότι ανήκει σε

1. Νίκος Κάσδαγλης, *Επιβολή. Τα κείμενα της βίας*, Σοκόλης, Αθήνα 2005, 252.

2. Ελπίνικη Νικολουδάκη-Σουρή, *Μεσολαβήσεις, Επικαιρότητα*, Αθήνα 1991. Αλέξης Ζήρας, «Βία μητέρα και μαμή των πάντων», *Νέα Εστία*, 1797 (Φεβρουάριος 2007) 203, Γιώργος Παπαντωνάκης, «Η αφήγηση του βιωμένου παρελθόντος: από την ατομική στην εθνική ιστορία», <http://www.rhodes.aegean.gr/ptde/revmata/4/2009>.



μια κοινότητα, όπου τον προστατεύει η αμοιβαία εμπιστοσύνη και ξαναγίνεται επιρρεπής στην απόλυτη κυριαρχία, ενώ οι ισχυροί συσπειρώνονται αλληλέγγυοι, όπως οι «Δαιμονισμένοι», επιβάλλονται με την υποστήριξη της επιστήμης, της οικονομίας, των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και επιφέρουν γενοκτονίες.

3. Η βία ως θεματικός άξονας της πλοκής στα έργα του Νίκου Κάσδαγλη είναι το μέσο επιβολής της ύβρεως³. Με γνώμονα, μάλιστα, το σχήμα «ύβρις - υπέρβαση ορίων – αδικία» vs «τιμωρία - αποκατάσταση της ισορροπίας – δικαιοσύνη» και το εύρος της μυθοπλασίας του, μπορούμε να ταξινομήσουμε σε δύο κατηγορίες την πεζογραφία του· σ' αυτήν, όπου οι ευάριθμοι «ακατέργαστοι» και «έτοιμοι» χαρακτήρες συντρίβονται στους χώρους που εξέθρεψαν την προσωρινή τους παντοδυναμία και σ' εκείνης όπου το τραγικό σχήμα δεν «τελειώνεται», με συνέπεια η ύβρις να κυριαρχεί σε ένα διευρυμένο, μάλιστα, κύκλο προσώπων διαφορετικών χρονικών περιόδων.
4. Διεθνή ή παγκόσμια προβλήματα, όπως η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στη γειτονική μας χώρα και η πυρηνική απειλή, απασχολούν τον Νίκο Κάσδαγλη όχι, όμως, ως πολιτικό αναλυτή ή δημοσιογράφο, αλλά ως λογοτέχνη που δημιουργεί μύθους συγκεκριμένων τόπων και πληθυσμών προσβεβλημένων από τα προαναφερθέντα φαινόμενα της ύβρεως. Τα πρόσωπα αυτά ζουν σε περιοχές όχι μόνο της ελληνικής επικράτειας, αλλά και σε διάφορα σημεία της υφελίου που έχουν πληγεί από ισχυρά κράτη· οι τόποι δε αυτοί είναι γεωγραφικά αναγνωρίσιμοι με την ίδια πειστικότητα με την οποία παρουσιάζονται οι ελληνικές πόλεις ή η ύπαιθρος των νησιών μας στην πεζογραφία του.

Το ζεύγος ύβρις vs τίσις: νοηματική προσέγγιση των όρων

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης⁴ διακρίνει δύο σταθμούς στην ελληνική σκέψη που δίνουν διαφορετική, αλληλοσυμπληρούμενη, ωστόσο, αντίληψη για το ζεύγος ύβρις vs τίσις. Στο πρωταρχικό στάδιο οριοθέτησης αξιών και πεποιθήσεων δεν ισχύει η εν λόγω αντίθεση, η δίκη παραχωρεί τη θέση της στον «νόμο της εξουδετέρωσης, που βασιλεύει στον κόσμο». Σ' ένα δεύτερο πιο εξελιγμένο στάδιο, όμως, η δίκη ή η τίσις έχει ισχύ, και είναι ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας πια, αυτός που της αποδίδει λόγο ύπαρξης. Όπως η δίκη συναρτάται με τον λόγο και τον νόμο που ρυθμίζει τις ανθρώπινες σχέσεις ή την πολιτική δράση, έτσι και στο σύμπαν αναζητάται μια αρχή, ένα στοιχείο, κατά τον Θαλή, που βρίσκεται πέρα από τα φαινόμενα, μη ανα-

3. Ο Γιώργος Παγανός, [«Αρνητικοί ήρωες: η περίπτωση του Νίκου Κάσδαγλη», *Νέα Εστία* 1797 (Φεβρουάριος 2007) 222], απορώντας γι' αυτόν τον κόσμο της πεζογραφίας του Νίκου Κάσδαγλη, που δεν αφήνει στον αναγνώστη περιθώρια αναπνοής, σημειώνει: «Γιατί αυτή η μονομέρεια, η απουσία της εξαίρεσης; Ποια είναι η ρίζα του προβλήματος που ξεπερνάει τους τόπους και τις εποχές και προσεγγίζει τις μυστικές περιοχές; Αυτός ο προβληματισμός φαίνεται πως απασχόλησε σχετικά νωρίς και τον συγγραφέα, αν λάβουμε υπόψη μας ότι από την περίοδο της δικτατορίας και μετά εισάγει στα κείμενά του τις συνέπειες τις συνέπειες της βίας, την τιμωρία, το δίδυμο ύβρις vs τίσις». Την αφετηρία του διδύμου την εντοπίζουμε επίσης στις συλλογές διηγημάτων του Νίκου Κάσδαγλη, *Σπιλιάδες* και *Στον Πανορμίτη*, περιορισμένη, όμως, σε κλειστές κοινωνίες ή σε κοινότητες που βρίσκονται σε μετασχηματιστική φάση.

4. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η ελληνική ιδιαιτερότητα. Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο*, Σεμινάρια 1982-83, [μετφρ. Ξενοφών Γιαταγάνας-επιμ., ελληνικής εκδ. Ζωή Καστοριάδη], Κριτική, Αθήνα 2007, 281-285.



παραστάσιμο, και, όμως, γενεσιουργός δύναμη του σύμπαντος. Το στοιχείο αυτό, θα μπορούσαμε να υπολογίσουμε ότι έχει λόγο στην κρίση για την υπέρβαση.

Ο γεωγραφικός και κοινωνικοπολιτικός προσδιορισμός του τόπου⁵ της πλοκής στην πεζογραφία του Νίκου Κάσδαγλη βοηθά τον αναγνώστη να σχηματίσει ευκρινέστερη αντίληψη για τη λειτουργία του νοηματικού ζεύγους *ύβρις vs τίσις*. Γιατί η τοπικότητα αντιπροσωπεύει ένα σύστημα αρχών και αξιών με το οποίο βρίσκονται σε άμεση ανταπόκριση τόσο τα υποκείμενα της ύβρεως και οι παράγοντες της δίκης, αν αυτή ισχύει, όσο και οι άνθρωποι που υφίστανται τα δεινά της ύβρεως.

Το ζεύγος *ύβρις vs τίσις* ως κριτήριο θεματικής ταξινόμησης της πεζογραφίας του Νίκου Κάσδαγλη

Ο Νίκος Κάσδαγλης δομεί την πλοκή των έργων του προσέχοντας οι αφηγηματικές κατηγορίες της *σύμβασης* και της *δοκιμασίας*⁶ να συναρτώνται με τη λειτουργία του ζεύγους *ύβρις vs τίσις*. Θα υποστηρίξουμε, μάλιστα, ότι στα κείμενα που έχουν ηθογραφικό και ψυχογραφικό περιεχόμενο η συντριβή ανταποδίδει τα δεινά που είχε επιφέρει η υπέρβαση, ενώ στην πολιτική πεζογραφία οι υπερβάσεις των δυνάμεων της εξουσίας σπάνια εξουδετερώνονται με το τέλος της ιστορίας, ώστε να αποκατασταθεί η δικαιοσύνη προς όφελος του ατόμου ή των ατόμων που προσβλήθηκαν από αυτές.

Στην πρώτη κατηγορία της πεζογραφίας του Νίκου Κάσδαγλη ανήκουν όσα κείμενα αφηγούνται τις βίαιες πράξεις των προσώπων ως παραβάσεις κωδικών ή υπερβάσεις ορίων που εκδηλώνονται στον ελληνικό χώρο και σε κύκλους ατόμων με κοινό τρόπο ζωής. Τα διηγήματα των *Σπιλιάδων* (1952), ορισμένα της συλλογής *Στον Πανορμίτη* (1997), η ιστορική – λογοτεχνική μαρτυρία «*Σοροκάδα*» (1988)⁷, η νουβέλα *Το θολάμι* (1987) ανήκουν εδώ· η μανιώδης πρόκληση προς τη φύση, η βίαιη ικανοποίηση του ερωτικού ενστίκτου, η άγρια συμπεριφορά των προσώπων, όταν θίγεται ή αμφισβητείται η σφαίρα επιρροής τους, και τα φονικά για τα οποία δεν λογοδοτούν πουθενά, η προσβολή, η επίδειξη της υπερδύναμης, η τρομοκρατία είναι περιπτώσεις ύβρεως που ασκούν βία. Το εκπληκτικό στα κείμενα αυτά είναι η προέλευση της τιμωρίας· οι δράστες τιμωρούνται όχι με τα μέσα που υπαγορεύουν οι πολιτειακοί θεσμοί, αλλά με τρόπους που προκαλούν οι αντίρροπες δυνάμεις επιβολής σε αναπάντεχο χώρο και χρόνο.

Στη δεύτερη κατηγορία ταξινομούνται τα μυθιστορήματα *Τα δόντια της μυλόπετρας* (1955), *Οι Κεκαρμένοι* (1959), *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών* (1982), *Η νευρή* (1985), *Ακοίμητο το αίμα των νεκρών* (1999), τα διηγήματα της συλλογής *Μυθολογία* (1977), το διήγημα του κουρδικού κύκλου *Αλλάχ Ακμπάρ* (1998) κ. ά. Η πολιτική πεζογραφία του Νίκου Κάσδαγλη επιμένει κυρίως στην ύβρη της

5. Στα μυθιστορήματα *Η Μαρία περιηγείται τη Μητρόπολη των Νερών*, *Ακοίμητο το αίμα των νεκρών*, και στην αφήγηση του Κούρδου αγωνιστή *Το Αραράτ αστράφτει* οι τόποι της πλοκής προσδιορίζονται από πλούσια ιστορικοπολιτισμικά στοιχεία.

6. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Αφηγηματολογία*, Πατάκης, Αθήνα 2003, 113-125.

7. Στην ανέκδοτη βιβλιογραφία του Νίκου Κάσδαγλη, που συνέταξε ο ίδιος, διαβάζουμε: 1971: Χριστουγεννιάτικη κάρτα, Χριστούγεννα 1971: Δείγματα γραφής από εννιά Κασδαγλαίους, ηλικίας από 6 ίσαμε 48 χρονών. Του Ν. Κ. η «*Σοροκάδα*». Πρώτη δημοσίευση.



πολιτικής των υπερδυνάμεων, που βρίσκουν ανάμεσα στους απλούς ανθρώπους τα όργανά τους, για να συντρίψουν τον «ύποπτο εχθρό». Το ιδεολογικό υπόβαθρο αυτής της προσβολής δεν αναλύεται αλλά επισημαίνεται, κυρίως, με τη βία που χρησιμοποιεί η εξουσία για να αποδυναμώσει και να εξαθλιώσει τα θύματά της. Το γεγονός, μάλιστα, ότι μένει ατιμώρητη της προσδίδει γνωρίσματα μεταφυσικής οντότητας.

Στην εργασία αυτή θα μας απασχολήσουν οι περιπτώσεις κυρίως των αφηγημάτων, όπου το ζεύγος *ύβρις vs τίσις* εξελίσσεται και τελειώνει.

2. Το ανθρωπολογικό περιεχόμενο της αντίθεσης *ύβρις vs τίσις*

Στις *Σπιλιάδες* εντοπίζουμε για πρώτη φορά τη λειτουργία της *ύβρεως vs τίσεως*. Ο συγγραφέας εμβαθύνει στον μύθο του νεοελληνικού ήθους και μελετά τις συμπεριφορές των νέων ανθρώπων που γεννιούνται, ανατρέφονται δίπλα στη θάλασσα και διαμορφώνονται, άλλοτε παίζοντας κι άλλοτε προχωρώντας στη μύηση ή στην υπέρμετρη αυτοπεποίθηση, που πλήττει τους άλλους και στη συνέχεια τους ίδιους. Υπό την έννοια αυτή, ήρωες και θάλασσα δένονται με αμφίσημη φιλότητα: γιατί ο πλούσιος κόσμος της προσφέρει παιδεία και ψυχαγωγία, αλλά μεταβάλλεται και σε χώρο τιμωρίας των υπερβάσεων.

Τέτοιος είναι και ο ρόλος της θάλασσας στο «Χώμα και νερό», το τέταρτο διήγημα των *Σπιλιάδων*. Ο ήρωας, νέος άνθρωπος, βρίσκει καταφύγιο σε μια σπηλιά που υποκαθιστά κιόλας τον κόσμο της μητέρας. Οι δεξιότητες που έχει αποκτήσει παίζοντας και εξερευνώντας την, συντείνουν στην υπερτίμηση των δυνάμεών του, που δικαιολογείται εν μέρει από τα φυσικά του χαρίσματα. Αυτά τα χαρίσματα, ωστόσο, δεν αρκούν, για να αναμετρηθεί ο ήρωας με τα καιρικά φαινόμενα και να τα υπερβεί, όταν τον εμποδίζουν αυτά να φτάσει εγκαίρως στον γάμο του αδερφού του. Μια σοροκάδα κλείνει τον Ανέστη στη σπηλιά, όπου οι αντίκτυποι των κυμάτων αφήνουν την εντύπωση ενός αλλόκοτου κόσμου θαυμάτων που προκαλούν το δέος⁸ και αυτό το δέος συναρπάζει ακόμη πιο πολύ τον αναγνώστη, καθώς οι περιγραφές γίνονται στο τοπικό ιδιόλεκτο και ανακαλούν την παρουσία θηρίων και δαιμόνων:

Όταν ξύπνησα χαλούσε ο κόσμος. Ένα μακρύ, ξεσυρμένο ουρλιαχτό, λες κι έβγαινε από δαιμόνου στόμα, έκαμε να με περιχύσει κρύος ιδρώτας. Την ώρα που αδυνατίζε κι αναλογιόμουνα τι να 'τανε, με ξεκούφανε τέτοια βροντή, ούτε αστροπελέκι να 'πεφτε στο κεφάλι μου. Η σπηλιά ολάκερη τραντάχτηκε, πήρε τη βροντή, την τράβηξε στα λαγούμια της και την άφησε να σβήσει αργά. Και ξανά το παράξενο ούρλιαγμα, που μου πάγωσε το μεδούλι στα κόκαλα⁹.

Οι δυνάμεις του Ανέστη ατονούν, ο ήρωας αποτυγχάνει σε κάθε απόπειρα εξόδου και έγκλειστος καθώς είναι εκεί, γίνεται ποιητής, παραμυθάς και στοχαστής: μαθαίνει να φτιάχνει ιστορίες και δίνει εξήγηση στα καιρικά φαινόμενα, όπως π. χ. στην «κοσμοχαλασιά» που προκαλεί η φουρτούνα της σοροκάδας. Όταν κάποτε βγαίνει από τη σπηλιά είναι μύστης και αγριάνθρωπος που σκορπά τον φόβο. Η αποκάλυψη, όμως,

8. Το ίδιο δέος αισθάνεται, επίσης, ο Κώτσος, ο κοινωνικά αδικημένος ήρωας του διηγήματος του Παπαδιαμάντη «Η φωνή του δράκου».

9. Νίκος Κάσδαγλης, *Σπιλιάδες*, Αθήνα 1952, 91.



του θαύματος του κοστίζει την καθυστερημένη άφιξή του στον γάμο του αδερφού του. Μια δεύτερη αναποδιά, η απόλυτη γαλήνη μετά τη φουρτούνα δεν του επιτρέπει να προετοιμαστεί και να τιμήσει την τελετή πλυμένος και καλοντυμένος. Παραβάτης στο εξής του οικογενειακού και εθιμικού δικαίου, του κώδικα καλής συμπεριφοράς, αφού συμμετέχει απεριποίητος στο γλέντι και με ξένα ρούχα, συγκρούεται με τους αγρότες, κόβει τις επαφές με τον αδερφό του και απομονώνεται.

Έκτοτε ζει σαν ερημίτης, που θυμίζει τον Ροβινσώνα Κρούσο¹⁰, με διαφορετική, ωστόσο, στάση από εκείνη του άγγλου ταξιδιώτη και ναυαγού· γιατί ο Ροβινσώνας Κρούσος προσανατολίζεται πάντα σε μια επιστροφή στην κοινωνία, επιμένοντας, επίσης, να μην του ξεφύγει ο χρόνος. Γι' αυτό και η πρώτη του δουλειά είναι να βρει ένα σύστημα που να μετρά τις μέρες, τους μήνες και τα χρόνια, όταν βρίσκεται ολομόναχος στο νησί. Αντίθετα, ο Ανέστης καταργεί από μόνος του την αναγκαιότητα του χρόνου και όσα αυτός συνεπάγεται και επιβάλλει στον άνθρωπο για να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της ζωής και του κοινωνικού περιβάλλοντός του· απαιτήσεις κυρίως οικονομικές που συνεπάγονται την οικονομική εκμετάλλευση της φύσης.

Το διήγημα είναι, επίσης, πρώιμη σπουδή του Νίκου Κάσδαγλη στα όρια της αντοχής του θαλασσινού, στο πρόβλημα της συμβίωσης και της επιβίωσης εν τέλει μέσα σε μια κοινωνία, όπως η αγροτική, όπου η οικονομία, η συσσώρευση των αγαθών, η ροπή προς το κέρδος ασκούν στο άτομο την πίεση της προσαρμογής σε περιορισμένους ορίζοντες. Όλα τούτα φαίνεται να τα αρνείται ο Ανέστης και απελευθερωμένος πορεύεται προς τη σπηλιά όπου δε φτάνει, όμως, γιατί τον πετυχαίνει η θύελλα. Άραγε τα αντισυμβατικά παραπτώματα του Ανέστη είναι υπερβολικά, ώστε να δικαιολογούν τον θάνατό του; Όχι, βέβαια! Ο Καστοριάδης, όταν εξηγεί το νόημα που έχουν στον Αναξιμανδρο η ύβρις και η αδικία, ανατρέπει στο παράδειγμα του Πολυκράτη που σκόπιμα στερήθηκε το περίφημο δαχτυλίδι του και παρατηρεί:

Μας ενδιαφέρει ποιο είναι το λάθος του Πολυκράτη; Πού βρίσκεται η ύβρις σε όλ' αυτά; Διότι εκ πρώτης όψεως δεν υπάρχει τίποτα το υβριστικό στη συμπεριφορά του [...] Η ύβρις του υπήρξε απλούστατα το ότι έφερε την ύπαρξή του σε πλήρη ολοκλήρωση, σε απόλυτη επιτυχία, χωρίς εναλλαγή καλών και κακών στιγμών. Και όλ' αυτά είναι αντίθετα προς το χρεών, αντίθετα προς το οφειλόμενο¹¹.

Την αυτάρκεια της ίδιας ολοκλήρωσης εκπροσωπεί στο διήγημα η περίτεχνη βάρκα, το γαμήλιο δώρο του Ανέστη στον αδερφό του, που τον αναγκάζει να βραδυπορήσει, να κλειστεί στη σπηλιά, ν' αποκτήσει τη χάρη του μύστη, να μη μπορεί στη συνέχεια να αντιμετωπίσει την άπνοια και να φτάσει σαν «ξένος» στο γάμο. Ερημίτης και εσωστρεφής ξαναγουρίζει στο σεργιάνι με τους ανέμους στη θάλασσα:

Ολημερίς αρμενίζω, και τα κύματα – μεγάλα κι αφρισμένα, γιατί ο τόπος είναι ολούθε ανοιχτός, και γιγαντώνουν ταξιδεύοντας μίλια πολλά στο πέλαγο – πότε κυνηγούνε να με φτάσουν από πρώτα, χάνουν τη δύναμή τους και ίσα που αλαφροσηκώνουν και σκαμπανεβάζουν τη βάρκα, σκάζουν από πίσω και μουγκρίζουν ανήμπορα, και πότε χυμούν στην

10. Αλεξάνδρα Ζερβού, *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων - Ο Ροβινσώνας, η Αλίκη και το Παραμύθι χωρίς όνομα*, Ανάγνωση από μια ενήλικη, Οδυσσεάς, Αθήνα 1992, 83.

11. Ζερβού, *Αντιστάσεις*, ό.π., 298-301



πλήρη λυσσασμένα, μάχονται να την καβαλήσουν και τσακίζονται σε ψιλή βροχή, μουσκεύουν το πανί ως απάνω από το άλμπουρο· φτιάνουνε μια στιγμή – όσο βαστά η αστραπή – το ουράνιο τόξο. Πότε-πότε πλημμυρούνε την κουραστή και μισώνουν τη βάρκα – είναι φόβος να βουλιάξεις¹².

Όπως οι ήχοι στη σπηλιά, έτσι και τα κύματα αποκτούν ζωική δύναμη που μάχονται και ξεθυμαίνουν γύρω από τη βάρκα του Ανέστη, σαν να μην αντέχουν στο κυνηγητό της ή να μη θέλουν να την καταστρέψουν, και χάσουν το όμορφο παιγνίδι! Σ' αυτή την ευφορία φαίνεται να στηρίζει την αυτοδυναμία του και ο Ανέστης και κάποια στιγμή την πληρώνει με τη ζωή του. Όταν διαβάζουμε τέτοιες εικόνες ή σκηνές του Κάσδαγλη, ο νους μας πηγαίνει στη θεωρία του Θαλή για τη γη που ταξιδεύει πάνω στο νερό σαν καράβι και για τους δαιμόνους που «διαπνέουν» τη φύση της, κινώντας έναν περίεργο διάλογο ζωής και θανάτου. Κι αν έρχεται το μοιραίο, το *μόρσιμον ήμαρ*, όπως του Ανέστη στον χώρο όπου νιώθει την ψυχική ευφορία, είναι το μερτικό του το *χρεών*, αυτό δηλ. που οφείλει στην οικουμενική οικονομία της φύσης· που συνεχίζει αυτή ως οντότητα να υπάρχει, επειδή τα όντα της έχουν ένα πέρας, ένα τέλος ...

Στο τρίτο διήγημα της ίδιας συλλογής «Ο φονιάς»¹³, ο Γιάγκος, ένας αγέρωχος τύπος θαλασσινός, αυταρχικός και προκλητικός, παλιότερα, κοντραμπατζής τιμωρείται πρώτα στη θάλασσα, από δικό του φταίξιμο· το πάθημα, όμως, ερμηνεύεται ως τιμωρία για μια σειρά ατιμωτικών πράξεων¹⁴ που έχει κάνει στο νησί και για τις οποίες η κοινότητα επιθυμεί την απαλλαγή της από αυτόν. Ποιος τολμά, όμως; Η πτώση συμβαίνει τυχαία στα παράλια της Ανατολής. Μια νύχτα που ψαρεύει με δυναμίτη, δέχεται το πρώτο χτύπημα από τους ίδιους τους δικούς του τους χειρισμούς, όταν κινημένος από την ανάγκη να εκμεταλλευτεί όσο γίνεται πιο πολύ τις εκρηκτικές ύλες που του απόμειναν, δοκιμάζει να τις ανάψει:

[...]

Διάλεξε ένα στενό λιμανάκι, να μην πάει χαμένη δύναμη του φουσεκιού, έπιασε άλλο τριάρι. Άναψε ένα τσιγάρο και τράβηξε δυο τρεις καλές ρουφηξιές. Τίναξε τη στάχτη και κόλλησε το τσιγάρο στο φιλί, φύσηξε, να πάρει καλά.

Βρόντος ακούστηκε μεγάλος, άστραψε ο ουρανός, ο Γιάγκος πετάχτηκε στα πατώματα της βάρκας σα σακί.

Συνέφερε και το κορμί του πονούσε σα να τον είχανε λιανίσει με το σφυρί. Έκαμε να ψαχτεί, αν είτανε γερός, μα τα δάχτυλα του αριστερού χεριού που κρατούσε το φουσέκι κρέμονταν, κουρέλι. Το πρόσωπό του έκαιγε, λες και το 'χε περάσει πυρωμένο σίδερο. Έπαιξε τα ματόκλαδα, δεν έβλεπε τίποτα, σκοτάδι. Βρήκε σπύρτα, τα 'πιασε στο κορμί του με τον αριστερό αγκώνα – τα δάχτυλα ήταν ανήμπορα – κι έτριψε με το δεξί ένα σπύρτο. Άκουσε το τρίζμό του που άναβε, μα δεν είδε τίποτα.

12. Κάσδαγλης, Σπιλιάδες, ό.π., 88

13. Εκτενή ανάλυση του διηγήματος και διακειμενικούς συσχετισμούς με τις *Κορφιάτικες Ιστορίες του Κωνσταντίνου Θεοτόκη* βλ. Νικολουδάκη-Σουρή, *Μεσολαβήσεις*, ό.π., 61-64.

14. Η αυθαιρεσία του Γιάγκου δεν είναι τελείως αδικαιολόγητη· στον αδίστακτο και εγκληματικό χαρακτήρα του έχουν συμβάλει ο πατέρας που του στερεί τη ζωή στη θάλασσα και ο πατέρας της Αγγελικής, που αρνείται να δώσει την έγκρισή του για τον γάμο του με την Αγγελική. Για το παράνομο εμπόριο στην Ανατολή (κοντραμπάντο) και τα φονικά συλλαμβάνεται και περνά ένα μεγάλο διάστημα στις φυλακές της Τουρκίας. Όταν δραπετεύει, παραβιάζει τη νέα οικογενειακή εστία της Αγγελικής, εγκαθίσταται στο σπίτι του άντρα της και αποκτά μαζί της ένα παιδί.



Τρομάρα τον έπιασε. Πέταξε το σπέρτο κι άναψε άλλο. Το σίμωσε στα μάτια του κι ένιωσε τη φλόγα να τον καίει. Φως, όμως, δεν είδε. Απόμεινε¹⁵ ...

[...]

Ο αφηγητής σε απόσταση ασφαλείας από τον Γιάγκο, όταν γίνεται ο τραυματισμός, παντεπόπτης, εν τούτοις, παντογνώστης και συμπάσχων, σχολιάζει την κατάντια που δέχεται το κορμί: «σαν σακί» βλέπει τον ήρωα να πέφτει στη βάρκα και το πονεμένο του σώμα το νιώθει «σαν να τον είχανε λιανίσει με το σφυρί.». Η βία σαν όργανο της νέμεσης πλήττει το σώμα με τα «εργαλεία» που κατασκεύασε ο ίδιος για άλλο σκοπό. Στον κόσμο της ηθογραφίας οι ήρωες, όπως και στο δημοτικό τραγούδι, βασίζουν τη λεβεντιά τους όχι μόνο στην καλοσύνη της ψυχής αλλά και στην αρτιμέλεια και στο γεροδεμένο κορμί. Είναι ν' απορεί κανείς για τον Γιάγκο που το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και το σκοτάδι δεν του αφήνουν κανένα περιθώριο να σκεφτεί την αναπηρία και την εξάρτηση πια από τους άλλους στην υπόλοιπη ζωή του. Η πορεία προς την παραλία του χωριού κι από κει προς το σπίτι της Αγγελικής είναι πορεία κατάβασης. Μαζί και ο φόβος της αβύσσου πλημμυρίζει το είναι του που έρχεται σαν μισός θάνατος να τον προειδοποιήσει για το τέλος. Ο άλλος μισός συμβαίνει στο σπίτι του Σάββα του «κερατά», όπου ο Γιάγκος είχε εγκατασταθεί καταπατώντας τη νόμιμη οικογενειακή στέγη του απατημένου συζύγου:

[...]

Πέρασε ψάχνοντας και παραπατώντας μέσα από το κοιμισμένο χωριό, βρήκε την πόρτα και τη βρόντησε.

Η Αγγελική τον καρτερούσε, κι άμα τ' άνοιξε κι είδε το καμένο πρόσωπο και τα ρούχα, το χέρι που κρεμόταν, τα αίματα, έπεσε πάνω του και ξέσπασε σε θρήνο βαθύ, χωρίς να λογαριάσει πως ήταν παντρεμένη γυναίκα, τον άντρα της που κοιμόταν δίπλα, τους γειτόνους που θα ξυπνούσαν, το παιδί της.

Παραξενεμένος άνοιξε την πόρτα ο Σάββας, να μάθει τι γινότανε, χωρίς να παρατήσει το μαχαίρι του. Είδε το Γιάγκο καμένο, τα χέρια του που ψάχνανε, κατάλαβε. Κι η πνιγμένη του η λύσσα άναψε, τον είχε στα χέρια του το φονιά, δεν του γλίτωνε.

[...]

Χιμηξε να τόνε φάει, μα ο Σάββας μέριασε και του κοπάνισε στη ράχη την πρώτη μαχαιριά· και σαν τον είδε που γονάτισε και του 'πεσε το μαχαίρι, τον άρπαξε από τα μαλλιά και του 'γειρε πίσω το κεφάλι, τον έσφαξε σαν τραγί¹⁶.

[...]

Ο αναγνώστης προσηλώνεται εκεί που στρέφει το βλέμμα του ο αφηγητής: στο καμένο πρόσωπο, στο κρεμάμενο χέρι, σ' αυτά δηλαδή που έλκουν τη ματιά της Αγγελικής και του Σάββα, την απεγνωσμένη και την επίβουλη, αντίστοιχα. Ο τελευταίος, όμως, προσέχει ακόμη πως τα χέρια του Γιάγκου «ψάχνανε» αόριστα. Αμφίσημα διαβάζεται το ρήμα «κατάλαβε»: γιατί ο Γιάγκος όντας τυφλός, δεν μπορεί να δει τον σύζυγο της Αγγελικής που ετοιμάζεται να τον σκοτώσει. Η βία διαλέγει για συνεργό της τον απατημένο σύζυγο, για την κάθαρση που πιότερο τονίζει την εξαθλίωση των δύο ανδρών παρά που φέρνει τη λύτρωση: γιατί το τέλος του ενός φονιά επιδεικνύεται σαν θρίαμβος δήμιου που ασκεί συναισθηματική βία στην Αγγελική, όταν την

15. Κάσδαγλης, Σπυλιάδες, ό.π., 66-67

16. Κάσδαγλης, Σπυλιάδες, ό.π., 68-69



προκαλεί «να χορτάσει» το φονικό, μέχρι που την τρελαίνει:

[...]

Γύρισε στην Αγγελική, να χορτάσει το φονικό, μα του ξέφυγε κι έτρεξε στο δρόμο με ξεφωνητά, ξυπνήσαν οι γειτόνοι.

[...]

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο αντίκτυπος της βίαιης αυτής κάθαρσης δεν εκφράζει την κοινωνική επιδοκιμασία του δεύτερου φονιά, αλλά την αποδοκιμασία γι' αυτόν που καταδέχεται να σκοτώσει έναν εξαντλημένο και σακάτη «κακό». Αντίθετα, ο Γιάγκος «ελεείται», μολονότι η συλλογική αγανάκτηση εναντίον του συνεπάγεται την ευχή της κοινότητας να απαλλαγεί από την επαχθή παρουσία του:

[...]

Άσκημα χτύπησε το φονικό στο νησί. Όλοι παρακαλούσαν να βρεθεί κάποιος να τότε σκοτώσει το Γιάγκο, πολλούς είχε πάρει στο λαιμό του, όχι, όμως, κι έτσι, στραβό. Τώρα βρήκε να δείξει την παλικαριά του, ο Σάββας ο κερατάς!¹⁷

[...]

Στη μυθοπλασία των εκφάνσεων της ατομικής ή της συλλογικής *ύβρεως vs τίσεως* ο Νίκος Κάσδαγλης επεξεργάζεται τα όρια της τυραννίας που επιβάλλει με τις πράξεις του το ένα πρόσωπο πάνω στο άλλο ή σε περισσότερα· και έχει πάντα κατά νου να αναπαραστήσει τον φυσικό και τον κοινωνικό περίγυρο, που τον προσλαμβάνει σαν μια μορφή εξουσίας με δυνατότητες ρυθμιστικές ως προς την επαναφορά του μέτρου. Στον ηθογραφικό ρεαλισμό των *Σπιλιάδων*¹⁸ και του εκτενούς διηγήματος «Στον Πανορμίτη»¹⁹, η ιστορία ισορροπεί ανάμεσα στα επεισόδια που συσσωρεύουν την *ύβρη* και στα επόμενα που την εξαντλούν, ενώ η φύση προτείνει τον δικό της «γ(ο)ητευτικό» παραμύθι, απαρβίαστο αλλά λυτρωτικό.

3. Ο ντόπιος και ο ξένος ως δρώντες στο ζεύγος *ύβρις vs τίσις*

Ο Νίκος Κάσδαγλης θεώρησε τον τόπο του σαν ένα μικροσύμπαν, όπου θα μπορούσε να παρακολουθήσει ευκρινέστερα την εξέλιξη του ήθους και του στοχασμού των συντοπιτών του. Εάν, λοιπόν, συμπεριλάβουμε το αυτοβιογραφικό πολιτικό χρονικό «Επίσκεψις καλής θελήσεως»²⁰ στα κείμενα που έχουν για πλαίσιο της ιστορίας τους τα Δωδεκάνησα και το μελετήσουμε μαζί με τις *Σπιλιάδες*, το διήγημα «Στον Πανορμίτη» και τη «Σοροκάδα» σε μια οριζόντια διαχρονική εξέλιξη, θα διαπιστώσουμε μια σημαντική αλλαγή στη λειτουργία του ζεύγους *ύβρις vs τίσις*. Στα δυο τελευταία αφηγήματα η *ύβρις* δεν παράγεται από τις δυνάμεις του τόπου, αλλά από τους Αμερικάνους που εμφανίζονται στο νησί μετά από δυο ιστορικές περιόδους τραυμάτων, τον εμφύλιο πόλεμο και τη δικτατορία, για να δηλώσουν την εξουσία τους και στη θάλασσα.

17. Κάσδαγλης, *Σπιλιάδες*, ό.π., 69

18. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: Ποίηση και πεζογραφία 1821-1992*, [μετφρ. Ευαγγελία Ζουργού, Μαριάννα Σπανάκη], Νεφέλη, Αθήνα 1996, 307

19. Νίκος Κάσδαγλης, *Στον Πανορμίτη και άλλα παιδικά διηγήματα*, Κέδρος, Αθήνα 1997, 7-68.

20. Νίκος Κάσδαγλης, *Το έλος, Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1988, 113-126.



Η απομόνωση του τόπου, όπως την είχαμε ζήσει στα προηγούμενα διηγήματα, δεν ισχύει πια στην περίοδο του μεταπολεμικού ψυχροπολεμικού κλίματος της τριακονταετίας (1945-1975). Τώρα εμφανίζεται ο ξένος ως δρώσα δύναμη, ύπουλη και διαβρωτική, αφού η παρουσία του σημειώνεται με δυο όψεις, την τουριστική που προσπορίζει χρήματα στο νησί και την πολεμική που επισφραγίζει τις κρατικές συμφωνίες εξάρτησης από την Αμερική ακόμη και στη μεταπολίτευση.

Στο διήγημα «Η σοροκάδα» το καταδρομικό Μπέητς αγκυροβολεί στο ανατολικό λιμάνι της Ακαντιάς στη Ρόδο, ενώ το δελτίο καιρού προειδοποιεί τους ναυτικούς να μετακινήσουν τα πλοία τους στη βορειοδυτική πλευρά του νησιού. Ο Αμερικάνος πλοίαρχος δεν υπακούει στις εντολές του λιμενάρχη και το πλοίο συντρίβεται, ενώ οι ντόπιοι προσαρμόζονται στις συνθήκες του τόπου και δρουν μέσα στα όρια που αυτές επιβάλλουν· οι θαλασσινοί γνωρίζουν τις άγριες διαθέσεις του νοτιανατολικού ανέμου που σαρώνει στιδήποτε βρεθεί στο πέρασμά του και μετακινούν τα πλοιάριά τους, ο λιμενάρχης προειδοποιεί τον πλοίαρχο του καταδρομικού Μπέητς²¹ για την άστοχη επιμονή του να αφήσει την επερχόμενη θύελλα και ο αφηγητής γνωρίζει τον κώδικα συνεννόησης με τη φύση και ... τη σοροκάδα. Αυτός, μάλιστα, σαν τον μύστη του τόπου, έχει ανακαλύψει το «μαγικό» τοπίο όπου μπορεί να κολυμπά και να παίζει με τη θάλασσα τις στιγμές που αυτή γίνεται φόβητρο για τους άλλους. Στην πλοκή του διηγήματος ο αμερικάνος πλοίαρχος, ο επερχόμενος ξένος, υποτιμά τις φυσικές δυνάμεις και η συμπεριφορά του συνιστά ύβρι που η σοροκάδα «τιμωρεί», συντρίβοντας το πλοίο του. Ο αφηγητής έχει ζήσει το πραγματικό γεγονός και αφηγείται την ώρα του ναυαγίου με περιπαιχτική διάθεση, γελοιοποιώντας τους ναύτες που πέφτουν στη θάλασσα σαν τα βατραχάκια, αλλά το ίδιο το πλοίο παραμένει για πολύν καιρό μια στοιχειωμένη φιγούρα στις ακτές του νησιού, υποδηλώνοντας ότι υπήρξε θύμα της τιμωρίας του καπετάνιου του. Όσο για τους κοσμοπολίτες εμπόρους του νησιού, που θεωρούν κάθε πλοίο πηγή πλούτου, αυτοί θα πρόλαβαν να επωφεληθούν από την παραμονή των Αμερικάνων στην πόλη, για την οποία είχαν προετοιμαστεί πανηγυρικά.

Δεκατρία χρόνια αργότερα, 21-24 Μαΐου 1976, η ίδια πόλη έχει αναπτύξει την πολιτική της συνείδηση και αντιδρά σχεδόν σύσσωμη στην εμφάνιση του αεροπλανοφόρου AMERIKA και του καταδρομικού KANLESS που προκαλούν τη συλλογική ευαισθησία των πολιτών εναντίον των ηθικών και πολιτικών αυτουργιών της δικτατορίας και όχι μόνο. Στο πολιτικό αφήγημα «Επίσκεψις καλής θελήσεως»²² ο λαός της Ρόδου αποδοκιμάζει την πολιτική της υποτελείας, ανατρέποντας το γνωστό στερεότυπο για την πολιτική του ουδετερότητα:

Ο υπουργός έχει κάθε λόγο να 'ναι νευριασμένος. Είχε βασιστεί στις διαβεβαιώσεις των τοπικών αρχών πως οι Ροδίτες κοιτάζουν τα μαγαζιά τους μονάχα και θα 'βλεπαν με χαρά τους Αμερικάνους, και εισηγήθηκε ανάλογα στον πρωθυπουργό, που τηλεφωνεί κάθε τόσο, να μάθει τι γίνεται²³.

21. Το ναυάγιο του καταδρομικού Μπέητς συνέβη το 1963. Κάσδαγλης, *Το έλος*, ό. π., 8.

22. Κάσδαγλης, *Το έλος*, ό. π., 113.

23. Κάσδαγλης, *Το έλος*, ό. π., 124.



Παρά ταύτα, βουλευτές, δημοτική αρχή, επιστημονικός κόσμος, απλοί άνθρωποι, μαθητές οργανώνονται, αντιδρούν και ζητούν να ματαιωθεί η αποβίβαση των Αμερικάνων που υποκίνησαν τη δικτατορία (1967-1974) και επέτρεψαν την εισβολή των Τούρκων στην Κύπρο:

Απανωτές απόπειρες ν' αποβιβαστούνε σε διαφορετικές μεριές στα τρία λιμάνια, αποτυχαίνουν [...] Οι μαθητές είναι πάντα στο λιμάνι, μα τώρα δεν είναι μόνοι τους. Κατεβήκαν οι γονιοί από την πόλη και τα κοντινά χωριά, που τα παιδιά τους σπουδάζανε στα γυμνάσια, στη Ρόδο. Ακούστηκε πως τραυματίστηκαν πολλά παιδιά. Κόσμος πολύς κι αγριεμένος, πρώτη φορά τέτοιο πράμα στο νησί. [...] Μια επιτροπή ανεβαίνει στο νομάρχη να υποβάλει τα αιτήματά της:

-Να μην αποβιβαστούν οι Αμερικάνοι.

-Να σταματήσουν τα δακρυγόνα.

-Ν' απολυθούν οι κρατούμενοι²⁴.

Η σθεναρή αντίδραση του κόσμου, παρά τις καταστροφές και τον φόβο ενός νέου στρατιωτικού νόμου, αποτρέπει τελικά την επίσκεψη των Αμερικάνων. Ο Κάσδαγλης ερμηνεύει όλη αυτή την κινητοποίηση ως γελοιοποίηση και έμμεση τιμωρία εκείνων που καταργούν τα δημοκρατικά πολιτεύματα, επιβάλλουν δικτατορίες, όπως στην Ελλάδα, λ. χ., ή στη Χιλή, και υποστηρίζουν τις άδικες επεμβάσεις σε χώρες όπως η Κύπρος.

4. Ο φόβος ως γενεσιουργός αιτία του ζεύγους ύβρις vs τίσις

Το ηθικό και πολιτικό περιεχόμενο του ζεύγους ύβρις vs τίσις, που είδαμε στα προηγούμενα κείμενα, καταργείται στη νουβέλα *Το θολάμι*, εφόσον ματαιώνεται αυτή καθαυτή η τρομοκρατική ενέργεια, που είναι φυσικό να συνιστά νομική και πολιτειακή ύβρη. Οι τρομοκράτες εδώ συγκρούονται με την αστυνομία, όταν αυτοί κινούν τις υποψίες της για μια κλεμμένη μηχανή, που προσπαθούν να ξεκινήσουν. Στη συμπλοκή τραυματίζονται ένας αστυνομικός και ο σύντροφος του κεντρικού προσώπου, που τον σκοτώνει για να μη συλληφθεί ζωντανός και ομολογήσει. Ο τρομοκράτης, όμως, που διαφεύγει τη σύλληψη δεν γίνεται μόνο κίνδυνος της δημόσιας ασφάλειας· η ενστικτώδης και απεγνωσμένη προσπάθειά του να διαφύγει, συντελεί, επίσης, στην αυτοκαταστροφή του. Έτσι, η ύβρις και η τίσις εκδηλώνονται σε μια σειρά πράξεων του ίδιου υποκειμένου, που γίνεται θύτης και θύμα των δικών του επιλογών.

Ο Κάσδαγλης δεν ενδιαφέρεται να εξηγήσει την προέλευση του τραγικού ήρωα, την άνοδο και την πτώση του, αλλά να διερευνήσει τα σημεία της ύβρεως, που παίρνει διαφορετική μορφή μετά την αποτυχία του να φέρει εις πέρας την αποστολή του. Σ' αυτή τη φάση της πτώσης η βία, που την αποτελεσματικότητά της διασφαλίζει το όπλο, εντείνει την ύβρη που μπορεί να δικαιολογηθεί και ως αντίδραση στη μοναχική του πάλη. Γιατί οι σύντροφοι τον προδίδουν και εκείνος εξαγριώνεται, όταν σκέφτεται την καταδίωξη της αστυνομίας και τον αποκλεισμό κάθε διεξόδου. Η κυκλοφορία στο δαιδαλώδες αθηναϊκό κέντρο, ο εγκλωβισμός στα προάστια, η ανεπιτυχής απόπειρα εύρεσης διαβατηρίου στο ανατολικό αεροδρόμιο του Ελληνικού δημιουργούν τον κλοιό, που προσπαθεί ο τρομοκράτης της νουβέλας να σπάσει, χρησιμοποιώντας τη βία· δέρνει, σκοτώνει, αλλά, διαφεύγοντας τη σύλληψη, τραυματίζεται και αργοπεθαίνει.

24. Κάσδαγλης, *Το έλος*, ό. π., 122.



Επί πλέον, ο τραγικός ήρωας είναι πρόσωπο που έχει τις ίδιες ανάγκες, όπως όλοι οι άνθρωποι και δεν είναι τυχαίο ότι ο συγγραφέας δεν αναφέρεται καθόλου στην ιδεολογία τρομοκράτη. Ως προς το σημείο αυτό και τον τρόπο με τον οποίο τον αντιμετωπίζει υφέρπει ένας ειρωνικός υπαινιγμός: γιατί όταν αποτυγχάνει η επίθεση εναντίον της εξουσίας, το όπλο του τρομοκράτη στρέφεται στους αθώους πολίτες. Ο αφηγητής παρακολουθεί όλες του τις κινήσεις και εν τέλει τον απομυθοποιεί: το σώμα έχει όρια αντοχής, η ψυχή απογυμνώνεται από τα αισθήματα, το πνεύμα χάνει τον αυτοελεγχό του και παγιδεύεται στις πράξεις που ήθελε να προλάβει. Έτσι, τιμωρία και αυτοκαταστροφή γίνονται εγγενείς διαβρωτικές δυνάμεις που αποτελειώνουν την οργανική και την ψυχική φθορά, μέσα σε μια πόλη αδιάφορη και απειλητική, αφελή, και ταυτόχρονα εφιαλτική. Από ένα σημείο και πέρα η πολιορκία του ενόχου περιορίζεται, με άλλα λόγια, στον ίδιο του τον εαυτό, και έτσι κινδυνεύει να προδοθεί από το σώμα και το πιστόλι του:

[...]

Εκείνη την ώρα κατάλαβε πόσο πολύ ήθελε να κατουρήσει, κι οι τουαλέτες ήτανε δυο βήματα μονάχα. Ήθελε να φύγει μακριά, και ξανάπε μέσα του πως κανένας δεν μπορεί να τον είχε παρακολουθήσει, κι οι τρεις αστυφύλακες ήτανε χτυπημένοι βαριά. Τον ένα τον είχε σκοτώσει σίγουρα, είχε δει το κεφάλι του να το τινάζει η σφαίρα. Αυτόν που είχε χτυπήσει τον Νικήτα.

Στις τουαλέτες μπορούσε ν' αλλάξει τον αδειανό γεμιστήρα, πιστόλι με δυο σφαίρες μονάχα ήτανε μισό.

Έψαξε να βρει ιδιαίτερη τουαλέτα, κι ήταν όλες γεμάτες. Περίμενε σουλατσάροντας μέσα στην κοινή τουαλέτα, γεμάτη κόσμο που μπαινόβγαινε, ούτε να το σκεφτεί. Έπρεπε να λύσει τη ζώνη του για να κατεβάσει το σλιπ, κι η ζώνη συγκρατούσε το πιστόλι.

Πετάχτηκε έξω απ' τις τουαλέτες, δεν μπορούσε να σταθεί. Πρέπει να 'ταν νευρικό, δε βαστούσε το κάτουρο, και δεν το 'χε ξαναπάθει. Ένωσε το σλιπ να μουσκεύει προτού προκάμει να βασταχτεί, έλπιζε μονάχα πως δε θα φαινόταν και στο παντελόνι, χοντρό μπλουτζήν.

Βάλθηκε να τρέχει ανεβαίνοντας τα σκαλιά κατά τη λεωφόρο Αμαλίας, κι ας ήταν το τελευταίο που έπρεπε να κάνει. Οι περαστικοί γυρνούσαν και τον κοιτάζανε, στην Όθωνος ένας τροχονόμος πήγε να τον εμποδίσει να περάσει από τον Κήπο, μα χώθηκε μέσα στα στριμωγμένα αυτοκίνητα που περνούσαν αργά και χάθηκε.

Έτρεχε σπρώχνοντας δεξιά και αριστερά ως την πόρτα του Κήπου, κρύφτηκε μέσα στο πρώτο παρτέρι, κι ας τον κοίταζαν αποδοκιμαστικά. Δεν είχε μεγάλα δέντρα, μα έσκυψε πίσω απ' τις αγγελικές κι ένα φουντωμένο πυράκανθο, έριξε το πιστόλι στη μέσα τσέπη του μπουφάν, που είχε και το γεμιστήρα, έλυσε τη ζώνη και ανακουφίστηκε. Το σλιπ είχε μουσκεψει ολότελα μπροστά²⁵.

[...]

Η ειρωνεία των καταστάσεων δημιουργεί μια αριστοτεχνική σκηνή όπου ο τρομοκράτης, με τις υπολογισμένες κινήσεις, συμπεριφέρεται σαν τον καθένα μας που βρίσκεται σε τέτοια ανάγκη: και ψάχνει απεγνωσμένα να βρει ένα χώρο που θα του εξασφαλίσει πρώτα τη σωματική ανακούφιση και ύστερα την πνευματική διαύγεια για να οργανώσει την περαιτέρω φυγή του. Ας σημειώσουμε εδώ ότι η αφετηρία της σκηνής είναι μεν καρναβαλική, εφόσον το κεντρικό πρόσωπο το «ταπεινώνουν, το προσγειώνουν, το οικειοποιούνται,

25. Νίκος Κάσδαγλης, *Το θολάμι*, Στιγμή, Αθήνα 1987, 14-15.



το προσεγγίζουν και το μετατρέπουν σε κοινό θνητό»²⁶ οι ανάγκες του οργανισμού του, αλλά η εξέλιξη είναι τραγική· κατά την περιγραφή ο τρομοκράτης, προς στιγμήν, γελοιοποιείται, αλλά πολύ γρήγορα ο αναγνώστης συμμετέχει στην αγωνία του γιατί γίνεται αντιληπτή η ρύπανση του χώρου και υπάρχει κίνδυνος να γίνει στόχος καταδίωξης. Επί πλέον κυκλοφορεί στην Αθήνα βρόμικος και προδομένος από τον ίδιο του τον εαυτό. Πεζός ή εποχούμενος, τον κυριεύουν ο φόβος και η απειλή που ελλοχεύει στον οποιοδήποτε «άλλον», στους περαστικούς και τους αστυνομικούς· η απειλή τον ωθεί, κιόλας, να πράξει το τελευταίο έγκλημα, προκειμένου να εξασφαλίσει για τη φυγή του στην Ιταλία τα χρήματα, που, τι ειρωνεία, είναι κιόλας ελάχιστα!

Ο Ηρακλής, όμως, – αυτό το όνομα δίνει όταν μιλά στο τηλέφωνο ο τρομοκράτης – δεν έχει τη χάρη του συνονόματου μυθικού ήρωα και δεν είναι άτρωτος· όταν πληγώνεται στην καταδίωξη της αστυνομίας, οι δυνάμεις του σώματος λιγοστεύουν και έτσι αποφασίζει να γυρίσει στο σπίτι του. Η διαδρομή του ταξί από το Παγκράτι στην Κυψέλη και η άνοδος στους δύο ορόφους της πολυκατοικίας ορίζουν τη μετακίνηση του ήρωα μέσα σε χώρους ασφαλείς που τους ελέγχει ο ίδιος. Όσο προχωρεί, όμως, προς το σπίτι, και οι δυνάμεις του τον εγκαταλείπουν τόσο απομακρύνεται και η ιδέα της φυγής ... και ποιος το περιμένει; Μισοπεθαμένος ο ήρωας εύχεται να συναντήσει τους διώκτες του, που για να τους αποφύγει είχε ζήσει όλη αυτή την περιπέτεια της ημέρας. Στο παρακάτω απόσπασμα παρακολουθούμε πώς ο ήρωας βιώνει λεπτό προς λεπτό το τέλος του, τη μοναξιά του και την επιθυμία της επιστροφής στη ζωή:

[...]

Σκέφτηκε πως έμοιαζε με το πληγωμένο αγρίμι που πηγαίνει στη φωλιά του για να ψοφήσει. [...] μπήκε στο χωλ βήχοντας και φτύνοντας, με το πιστόλι στο χέρι έτοιμο, και παρακαλούσε να βρει μέσα τους αστυφύλακες να παραμονεύουν στα σκοτεινά, για να τον αρπάξουν. Το σπίτι, όμως, ήταν αδειανό, έρημο, κι ένα αδειανό σπίτι δεν ξεγελάει, και κλώτσησε την πόρτα πίσω του, για να κλείσει. Προχώρησε στην κάμαρά του τοίχο-τοίχο, κι έφτασε στο κρεβάτι του, έπεσε πάνω μπρούμυτα, βήχοντας, και το αίμα κυλούσε από το στόμα του λυτέρα πια.

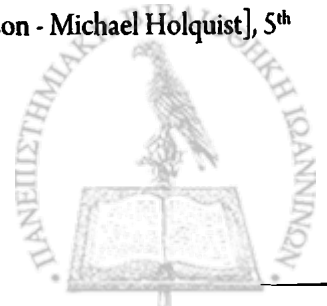
Μια τελευταία σκέψη του πέρασε απ' το μυαλό, δεν ήταν η σωστή στάση για να σταματήσει η αιμορραγία, έπρεπε να γυρίσει στην πλάτη. Προσπάθησε να μαζέψει τη δύναμή του για να γυρίσει, μα δεν μπορούσε πια ν' ανασάνει, και το αίμα τον έπνιξε τελειωτικά²⁷.

Στις τελευταίες του στιγμές, σώμα και νους αναζητούν τη βοήθεια των εχθρών, αφού είναι και οι μόνοι που μπορούν να τον σώσουν· γι' αυτό και εύχεται να τον περιμένουν στο διαμέρισμά του! Η ζωή είναι «μέγα καλό και πρώτο», όπως μας λέει ο Διονύσιος Σολωμός. Αυτή η εστίαση στην ανάγκη του σώματος να επιβιώσει ακυρώνει, κάθε «μονοφωνική» ιδεολογία· και του τρομοκράτη και του ανθρώπου που μετανοεί. Την ανάγκη του «άλλου» την έχει το σώμα που εδώ, λίγο πριν το εγκαταλείψει η ζωή, ξαναβρίσκει, θα λέγαμε, την αξία που του αναγνωρίζει ο Rabelais, παρέχοντάς του «μια εξαιρετικά πολυεστιακή προοπτική στην οποία πρώτ' απ' όλα υπολογίζεται η ανατομία του και η φυσιολογική του κατάσταση»²⁸. Γι' αυτό ο θάνατος είναι μεν η

26. Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα ποιητικής στον Ντοστογιέφσκι*, [Μετφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου - επιμ., Βαγγέλης Χατζηβασιλείου - επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας], Πόλις, Αθήνα 2000, 213.

27. Κάσδαγλης, *Το θολάμι*, ό.π., 60-61.

28. M. Bakhtin, *Dialogic imagination, four essays*, [Ed. Michael Holquist-transl. Caryl Emerson - Michael Holquist], 5th paperback printing, University of Texas Press, Austin 2004, 171.



τιμωρία του τρομοκράτη, αλλά ο αναγνώστης δεν μένει μόνο εκεί· βλέπει ότι η τρομοκρατία βάλλεται εκ των έσω και η διαλογική προοπτική του συγγραφέα δίνει τη δυνατότητα της ανοιχτής καταγγελίας ...

Αν ξαναδιαβάσουμε το διήγημα «Ο φονιάς» και τη νουβέλα «Το θολάμι» μαζί, διαπιστώσουμε πως ανάμεσα στους ήρωες του διηγήματος «Ο φονιάς» και της νουβέλας Το θολάμι υπάρχουν ομοιότητες. Η επιστροφή του Γιάγκου στο σπίτι της Αγγελικής μπορεί να συγκριθεί με την επάνοδο του Ηρακλή στο δικό του σπίτι στην Αθήνα. Πληγωμένοι και εξουθενωμένοι καταφεύγουν στις εστίες τους όπου, όμως, οι διώκτες τους μπορούν να τους βρουν εύκολα. Η πορεία του Γιάγκου είναι σύντομη, σαν να βιάζονται τα ίδια τα γεγονότα να συμβούν και να φέρουν την αμφίσημη λύτρωση· αντίθετα, η πορεία του τρομοκράτη, ιδιαίτερα από τη στιγμή που πληγώνεται, είναι αργή και εξαντλητική. Η εσωτερική αιμορραγία τον αποδυναμώνει, ενώ η ανάβαση των δύο ορόφων θυμίζει το μαρτύριο του Γολγοθά. Λίγο πριν φτάσει στην πόρτα του διαμερισμάτος του και καθώς οι δυνάμεις του τον εγκαταλείπουν, πορεύεται κιάλας σαν το ζώο στη θυσία· έτσι έρχεται ο θάνατος και η εξιλέωση:

Έβηξε πάλι, κι αυτή τη φορά το αίμα βγήκε από τα χείλια του ζωντανό, και το σκούπισε με την ανάστροφη του χεριού.

Είχε σωριαστεί στην πάνω γωνιά της σκάλας, κι ήθελε ακόμα έξι σκαλοπάτια ως το κεφαλόσκαλο. Ανασηκώθηκε στα χέρια πρώτα, κι ύστερα στα γόνατα, ανέβηκε τα τελευταία σκαλοπάτια μπουσουλώντας, με την ανάσα πνιγμένη, την καρδιά του να χτυπά, και το βήχα που ένωθε πως τον σκότωνε²⁹.

Επίλογος

Ο Νίκος Κάσδαγλης κατόρθωσε να ελέγξει την ηθική συμπεριφορά των ακραίων χαρακτήρων των διηγημάτων που αναφέρονται στις ιδιόζουσες συνθήκες του τόπου, παγιδεύοντάς τους στις ίδιες τους τις ανάγκες· απόρροια της σπουδής αυτής είναι η λύση που συνεπάγεται και το τέλος της ύβρεως. Σε επίπεδο Τοπικής Ιστορίας, οι επισκέψεις των «μεγαθηρίων» του αμερικάνικου στόλου προσλαμβάνονται ως ηθική και πολιτική πρόκληση, ως ύβρις, την οποίαν αντιμετωπίζει το συλλογικό υποκείμενο, οι ντόπιοι· έτσι, δίνεται ένα καλό μάθημα στην υπερδύναμη και ο ροδίτικος λαός καθάιρεται από τη συλλογική προκατάληψη, το στερεότυπο του φιλήσυχου πολίτη που ενδιαφέρεται μόνο για το οικονομικό κέρδος. Διαβρωτική είναι, επίσης, η λειτουργία του ζεύγους ύβρις vs τίσις όσον αφορά την κοινή αντίληψη για την τρομοκρατία. Ο Κάσδαγλης συζητά το θέμα και πλάθει τον μύθο του μετά τις ειδήσεις που διαβάσει στις εφημερίδες ή ακούει στο ραδιόφωνο και δεν τον ενδιαφέρει τόσο ο πολιτικός ή ο κοινωνικός αντίκτυπος, αλλά οι περιορισμένες αντοχές του τρομοκράτη.

29. Κάσδαγλης, Το θολάμι, ό.π., 59-60.



ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΙΧΛΗ ΤΟΥ Γ. ΣΕΦΕΡΗ
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΟΥ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ

1. Ποιητική ανθρωπολογία

Επιστρέφω με νέα ορμή στο ανατομικό τραπέζι και προσπαθώ με τον τρόπο του βιβλίου: *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*¹ να ρωτήσω τον Σεφέρη: «*Πώς τα συντρίμια γίνονται αγάλματα;*»

Γράφει λοιπόν ο συγγραφέας (στα επόμενα: σ.) για την «αντίθεση ανάμεσα στα συντρίμια και στα αγάλματα, στα ερείπια και στα μνημεία», όπως διαβάξει στην *Κίχλη* να «εκφράζεται η μεταμόρφωση των αντικειμένων μέσα από τη διαδικασία της εξιστόρησης». Ή, κατά τη γλώσσα του σ., η «διαδικασία του ιστορείν» λειτουργεί ως «μεταμορφωτής του οικείου ερείπιου σε αποξενωμένο άγαλμα στο Μουσείο». Πώς όμως από την «ενδιαφέρουσα μεταφορά» του ποιητή (με τη «χρήση των μυθικών συμβόλων») οδεύσαμε σε μια άλλη μεταφορά, αυτήν του «ποιητή της ιστορίας»; Ας ξεκινήσουμε από τον τρόπο που κατανοείται από τον σ. αυτή η μετάβαση: ο «ενταφιασμός, ως πράξη που αλλάζει τη συμβολική τάξη των πραγμάτων, είναι μια μεταφορά της πράξης του ιστορείν», το οποίο έτσι «λειτουργεί ταυτόχρονα ως παράγοντας αποξένωσης και επανοικείωσης του παρελθόντος από το παρόν».

Ξαναπιάνω τον «*Ηδονικό Ελπήνορα*» και το μάτι ξαναπέφτει πάνω στην «*ποιητική ανθρωπολογία*» του Σεφέρη: «*η φλόγα που καίει τον άνθρωπο*», «*γίνονται αλαφριά μ' ένα ανθρώπινο βάρος*», ενώ στα δύο άλλα μέρη της *Κίχλης* μια ομολογη θυμοσοφία είναι άμεσα αντιληπτή: «*ο κόσμος ένα απέραντο ξενοδοχείο*», «*Ξέρεις τα σπίτια πεισματώνουν εύκολα, σαν τα γυμνώσεις*», «*χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείται ν' αντικρίσετε τον άνθρωπο*», «*δε σου μιλώ για περασμένα, μιλώ για την αγάπη*», «*ο τύραννος μέσα από τον άνθρωπο έχει φύγει*»².

Τι ήταν το ποίημα που γράφτηκε στον Πόρο, τελευταία μέρα του Οκτωβρίου του 1946; Ανατρέχω στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β'*, όπου ο ποιητής την ίδια ακριβώς μέρα σκαρώνει το τιτλοφορούμενο «*Ο Δρ. Ρώτλαουφ και η Κα Ζεν*»³, και στις *Μέρες Ε'*, με την πρώτη εγγραφή των ημερών του ίδιου Αυγούστου να προαναγγέλλεται: «*Σα μια επιστροφή στην Ελλάδα τούτο το ταξίδι*», ενώ στη μετάβαση που ακολούθησε τον Οκτώβριο προς τον Πόρο σημειώνεται: «*Ανάμεσα στη μάθηση της ζωής και τη μάθηση του θανάτου, και μήπως είμαι τίποτε περισσότερο από ένα φτερό πάνω απ' το κύμα*». Με την *Ιλιάδα* παραμάσκαλα, ανάμεσα από τον Καβάφη και τον Eliot, ανασυγκροτεί τον κόσμο του Ομήρου, όπου τα πάντα «*ωριμάζουν, χάνονται, ξα-*

1. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*; Πόλις, Αθήνα 2007, 228-234.

2. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1974, 219-229.

3. Γιώργος Σεφέρης, *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β'*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, 92.



νανθούν». Την ώρα μάλιστα που ολοκληρώνει την *Κίχλη* (με «κάμποση πείρα ζωής των τελευταίων χρόνων») διατυπώνει την ανάγκη να εγκαταλείψει το Υπουργείο «κι όλες αυτές τις φλυαρίες: όχι πια για να έχω τον καιρό να γράψω λογοτεχνία, αλλά για να ωριμάσω και να πεθάνω σαν άνθρωπος»⁴.

Τι είδους «διαλεκτική» αναπτύσσεται στο τοπίο της *Κίχλης*, με το «παλιό σπίτι» και το «οποιοδήποτε ναυάγιο»; Πρόκειται, όπως έγραψε ο ίδιος ο ποιητής, για το «δράμα» ή τη «σύγκρουση» του «απόλυτου φωτός» με τη «ζωή (τη δική μου, του τόπου μου, του κόσμου μας)», μέσα από μια «αντιπαράσταση που λύνεται και γίνεται ενότητα»⁵. Με τις παρομοιώσεις που χρησιμοποιούνται στοιχειοθετείται ο διάλογος ανάμεσα στον Ελπίνορα και την Κίρκη, με επίκεντρο την ηδονή που εξακτινώνεται στα «θέματα του χρόνου, της τυραννίας της μνήμης και της φθοράς»⁶. Το τραγούδι του «Ραδιοφώνου» ολοκληρώνει την αίσθηση που προκαλεί το «ξόδι του νερού» και ο πόλεμος, με καταληκτική λέξη τον «ψυχαμοιβό», δηλαδή τον «σαράφη των ψυχών».

Η κοφτή διακοπή που επαναλαμβάνεται ως μοχλός προώθησης του διαλόγου: «Τ' αγάλματα είναι στο μουσείο» έχει ως αντίστιξη που προτάσσεται ή έπεται ό,τι δεν αποτελεί μουσειοποιημένη εκδοχή των «αγαλμάτων» που μέσα από το «ιστορείν» θα μπορούσαν να «μπαίνουν στην αισθητική και στην ιδεολογία μας», όπως ισχυρίζεται ο σ. (σ. 229); Με τα «σπασμένα μέλη τους» και την «αλλοτινή μορφή τους που δεν γνώρισες κι όμως την ξέρεις» είναι τα «αγάλματα που «λυγίζουν κάποτε σαν το καλάμι ανάμεσα σε ζωντανούς καρπούς», που «μοιράζουν τον πόθο στα δυο, σαν το ροδάκινο», που «γίνονται αλαφριά μ' ένα ανθρώπινο βάρος», που «σε κυνηγούν» και «δεν το βλέπεις». Επομένως δεν μετατρέπονται τα «συντρίμια» σε «αγάλματα», όπως διατείνεται ποιμπωδώς ο σ., συμπεραίνοντας ότι η «επιβίωση του παρελθόντος μετασχηματίζεται σε οργανωμένη ανάγνωσή του» (σ. 229), αλλά το ανθρώπινο υποκείμενο είναι που αντιμετωπίζεται ως «ρημάδι» το οποίο «κυνηγούν» τα «συντρίμια» με «μια παράξενη παρθενιά»:

*στο σπίτι στο γραφείο στις δεξιώσεις
των μεγιστάνων, στον ανομολόγητο φόβο του ύπνου
μιλούν για περιστατικά που θα ήθελες να μην υπάρχουν
ή να γινόντουσαν χρόνια μετά το θάνατό σου,
κι αυτό είναι δύσκολο γιατί [...]
γιατί τ' αγάλματα δεν είναι πια συντρίμια,
είμαστε εμείς.*

Η γυναίκα που διέκοψε τον ειρμό («τον έκοβε καμιά φορά να πει μια φράση») με το επαναλαμβανόμενο: «Τ' αγάλματα είναι στο μουσείο» (και όχι στο «Μουσείο» με όσους «ιδεολογικούς ρόλους» του αναγνωρίζει ο σ.) προχωρεί προς το «πολύφωτο ακρογιάλι», «όπου το κύμα πνίγεται στη βοή του ραδιοφώνου», με ξεχωριστό τμήμα στο ποίημα και το οποίο απαλείφει ο σ. (σ. 230-231) από την αναδημοσίευσή του. Δηλαδή την αποστροφή:

*Γυναίκα που έμεινες χωρίς αφή,
άκουσε των ανέμων την ταφή ή
γυναίκα που έχασες το νου,
άκου, περνά το ξόδι του νερού,*

4. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Ε΄*, Ίκαρος, Αθήνα 1996, 47, 51, 64, 78, 75-76.

5. Mario Vitti, *Φθορά και λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Εστία, Αθήνα 1978, 183.

6. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, Κέδρος, Αθήνα 1996, 269.



τη συνοδεύει δελτίο ειδήσεων, με την «κοινή γνώμη», τον «κύριο υπουργό» και τον «πόλεμο». Ο άντρας «επήρε την ανηφόρα που, τραβάει κατά την Άρκτο», δηλαδή κατά τον αστερισμό του Βορρά που στον κόσμο του Ομήρου ουδέποτε έδυε ή έστω κατά την παρθένο που ταυτιζόταν με την Αρτέμιδα...

2. Ο Σεφέρης «ανάμεσα στα αγάλματα»

Ο φίλος συνάδελφος και ποιητής μου ταχυδρόμησε το ομότιτλο ποίημα.

... Οι πόρτες τρίζουν
ξεκλειδωτες, ενώ ζεστοί, χορτάτοι, με γυαλιστερά
μαλλιά στα μπαλκόνια
οι νυχθήμεροι ευπλόκαμοι σε βρίσκουν συντηρητικό
μπερδεύοντας την Ιστορία με το νόημα της Ιστορίας
(ιδρωμένοι πασχίζουν να λυγίσουν τον στίχο σου
σαν τόξο τοῦ Οδυσσέα) [...]
Συλλογίζεσαι εκείνους που έρχονται λάμνοντας
με κουπιά τσακισμένα⁷.

Ο φίλος και «σύντεκνος» Ερατοσθένης (Ερατοσθένης Καψωμένος, *Ποιητική*, Πατάκης, Αθήνα 2005) με ενισχύει στην αποκρυπτογράφηση της «μεταφορικής γλώσσας» του Σεφέρη και η Μαρία (Μαρία Χατζηγιακουμή, *Η υπέρβαση της Ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, 50-51) με καθοδηγεί ως προς τη «μυθική μέθοδο» του.

3. Νεκροθάφτες;

Στην «ποιητική της ιστορίας» πώς νοείται η «ταφή»; Κατά τον νοηματογράφο ως ερμηνευτή της Κίχλης οι «αποθανόντες για να μπουν στον Άδη, δηλαδή για να ενταχθούν στην τάξη των νεκρών και να μην περιφέρονται μεταξύ άνω και κάτω κόσμου, χρειάζεται να ενταφιαστούν». Η «πράξη του ενταφιασμού», που «αλλάζει τη συμβολική πράξη των πραγμάτων», συνιστά μια «μεταφορά της πράξης του ιστορείν» (σ. 228).

4. Με τον τρόπο του ποιητή

Δοκιμές, Β', 30-56⁸: «Μια σκηνοθεσία για την Κίχλη». Μια και άρχισαν οι «σεναριογράφοι» να πίνουν δουλειά, ας στραφώ στις οδηγίες του ποιητή που ωστόσο δεν είχε την πρόθεση να δώσει «μια αυθεντική ερμηνεία». Για παράδειγμα: Ο Ελπήνορας «πάει και ψαρεύει αυτή την τραγελαφική υπεκφυγή των αγαλμάτων», «αλλά δυστυχώς δίνει και στην Κίρκη την ευκαιρία να τον στείλει στο διάβολο, όπως κι εμένα οι αναγνώστες που με βρίσκουν ερμητικό. –Πράσιν' άλογα, του αποκρίνεται. Τ' αγάλματα είναι στο μουσείο». Και τι γνωρίζει αυτός που διαθέτει «μια μικρή ιδέα πώς δουλεύει ο καλλιτέχνης»; Ό,τι «κάθε εξήγηση ποιήματος είναι, μου φαίνεται, εξωφρενική». Τουτέστιν, «δεν ξέρω να πω περισσότερα· δεν είμαι φιλόσοφος».

7. Νάσος Βαγενάς, «Ο Γ. Σεφέρης ανάμεσα στα αγάλματα», *Νέα Εστία* 1728 (Νοέμβριος 2000) 641.

8. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές Β'*, Ίκαρος, Αθήνα 1974.



5. Χωρίς να μελαγχολώ

«Πώς» ακριβώς εννοεί ο σ. (σ. 193) τη «μεταστοιχείωση» της «αύρας της αποξένωσης» σε «αύρα της συμφιλίωσης» «μέσω της μελαγχολίας»; Οι ποιητές τους οποίους επικαλείται δεν προσφέρουν καμιά απάντηση, ενώ ο Σεφέρης περιορίζεται στην Κίχλη και δεν αξιοποιείται η αποστροφή του προς «τ' αρχαία μνημεία και τη σύγχρονη θλίψη» (Ποιήματα, ό.π., 186). Ίσως στο ζήτημα της μελαγχολίας, μια και δίδονται οι αφορμές με την ανάξηση του «ρομαντισμού» (σ. 193, 195) και με την ανασυγκρότηση της «αρχιτεκτονικής του χρόνου» (σ. 189-210), ο σ. θα μπορούσε να είναι εκτενέστερος. Έτσι παραλαμβάνει τη σκυτάλη; Αρκούμαι να παραπέμψω στην §. 212 των Προστίψεων και προφανώς να συστήσω το δοκίμιο του Freud: «Πένθος και μελαγχολία» (1915).

6. «Σαν την ψυχή ενός αγάλματος»;

Μια ειδική εργασία θα μπορούσε να πραγματευτεί το «βλέμμα των αγαλμάτων» στην ποίηση του Σεφέρη και επομένως την εποπτική παρουσία του παρελθόντος στο παρόν. Για παράδειγμα («Raven»· Ποιήματα, ό.π., 143):

*Μένει ακίνητο πάνω στις ώρες μου λίγο πιο ψηλά
σαν την ψυχή ενός αγάλματος που δεν έχει μάτια...*

7. «Μέσα σ' αυτό το κουτί είναι η ζωή»;

Πήρε φόρα από την Κίχλη ο σ. και αντί να ρωτάει «αφουγκράζεται», κείμενα και αντικείμενα, αναζητώντας το «νόημά» τους (255); Ο ποιητής της ιστορίας αντιλαμβάνεται αυτό που κάνει χωρίς εισαγωγικά («Σάββατο»· Ποιήματα, ό.π., 133):

*Μέσα σ' αυτό το κουτί είναι η ζωή όταν αρχίσει να γίνεται ανυπόφορη
αν τ' αφουγκραστείς θα την ακούσεις πώς ανασαίνει·
πρόσεξε μην τ' ανοίξεις προτού σφυρίζουν οι Ευμενίδες.*

8. «Τουλάχιστο σαν τα κοχύλια»;

Με την ίδια φόρα ο σ. εγκαταλείπει την Κίχλη για να πιάσει το κοχύλι: «να αφουγκραζόμαστε σημαίνει να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στους μακρινούς ήχους, όπως όταν βάζουμε στο αυτί μας τα κοχύλια και κρατώντας την αναπνοή μας προσπαθούμε να ακούσουμε τον ήχο της θάλασσας» (σ. 253). Από τον ποιητή της ιστορίας, πάντα χωρίς εισαγωγικά για να μην ευτελίζουμε την τέχνη του, «αφουγκράζομαι» («Σάββατο», Ποιήματα, ό.π., 134):

*Ω να μπορούσαμε ν' αγαπήσουμε
τουλάχιστον σαν τις μέλισσες
όχι σαν τα περιστέρια
τουλάχιστον σαν τα κοχύλια...*

Ή («Μνήμη Β'», Ποιήματα, ό.π., 261-262):

*Θυμάμαι ακόμη·
ταξίδευε σ' άκρες ιωνικές, σ' άδεια κοχύλια θεάτρων
όπου μονάχα η σαύρα σέρνεται στη στεγνή πέτρα,
κι εγώ τον ρώτησα: 'Κάποτε θα ξαναγεμίσουν·'
Και μ' αποκρίθηκε: 'Μπορεί, την ώρα του θανάτου'.*



9. Μαζί «με τα δίχτυα των ψαράδων»;

Τι ακριβώς «έλεγαν οι παλαιοί»; Ο ποιητής της ιστορίας, κι αυτή τη φορά χωρίς εισαγωγικά η τέχνη του, σημειώνει («Αγιάννα, Α», *Ποιήματα*, ό.π., 233):

*Παράξενο, το βλέπω εδώ το φως του ήλιου· το χρυσό δίχτυ
όπου τα πράγματα σπαρταρούν σαν τα ψάρια
που ένας μεγάλος άγγελος τραβά
μαζί με τα δίχτυα των ψαράδων.*

Ετοιμάζουμε τα σύνεργα για το νησί, χωρίς να παίρνουμε τοις μετρητοίς (βλ. και §. 212.4) τον Σταύρο Βαβούρη (*Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα*, Αθήνα 1985, 19): «όπως παλιότερα μας είχαν πρήξει με την 'Κίχλη' του Σεφέρη».

Ίσως γιατί παρεμβαίνει ο Derek Walcott (*Ποιήματα*, [μετφρ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ και Στέφανος Παπαδόπουλος], Αθήνα 2006, 117, 97) και μας καθησυχάζει με τον Ελπήνορα:

*Αλλιώςτικα κοχύλια φυλάν τους τάφους τους [...]
Οι μεγάλοι στίχοι, Σεφέρη, τους έφεραν ως εδώ.*

10. «Τ' άσπρο χαρτί σκληρός καθρέφτης»;

Τι ξέρει ο ποιητής της ιστορίας για τη μνήμη; Από τα «Τρία κρυφά ποιήματα» (*Ποιήματα*, 300):

*Ίσως να βρεις εκεί ό,τι νόμισες χαμένο·
τη βλάστηση της νιότης, το δίκαιο καταποντισμό της ηλικίας.
Ζωή σου είναι ό,τι έδωσες
τούτο το κενό είναι ό,τι έδωσες
το άσπρο χαρτί.*

Προφανώς και αλλού («Raven», *Ποιήματα*, ό.π., 144):

*ανάμεσα στη μνήμη, χάσμα – ένα ξαφνισμένο στήθος
ανάμεσα στους ίσκιους που μάχονται να ξαναγίνουν
άντρας και γυναίκα
ανάμεσα στον ύπνο και στο θάνατο στεκάμενη ζωή.*

Ιδίως βέβαια στα «Περίχωρα της Κερύνειας» (*Ποιήματα*, 251):

*Εδώ το φάντασμα θα πήγαινε καλύτερα [...]
η μνήμη
σ' αυτό το φως γίνεται πιο σκληρή,
μια ζύμη
που τη στεγνώνει ο ήλιος.*

11. «Τ' όνειρο ξεπέφτει τόσο εύκολα στο βραχνά»

Αναστοχαστικός «αφηγητής» εμφανίζεται ο Σεφέρης («Τρία κρυφά ποιήματα», *Ποιήματα*, ό.π., 295):

*ο ποιητής
χαμίνια του πετούν μαγαρισιές*



καθώς βλέπει τ' αγάλματα να στάζουν αίμα.
Πρέπει να βγεις από τούτο τον ύπνο.
τούτο το μαστιγωμένο δέρμα.

12. «Νέοι Ελπήνορες»

Όπως αντλεί από τον Οράτιο ο ποιητής,

Δεν υπήρξε ένας Όμηρος γι' αυτούς, κανείς δεν ύμνησε
τα μικρά ή τα μεγάλα τους κατορθώματα
(Αντώνης Μακρυδημήτρης, *Μαρτυρία*, Αθήνα 2005, 9).

13. «Ίσως είναι το αντί στις πέτρες που ακούει»

Κατά τον Τάκη Σινόπουλο «Ίσως είναι το ακοίμητο μάτι της μνήμης»:

Γι' αυτό λοιπόν ξαφνικά οι πορείες
κι η βουή των λαών που σηκώνονται.

Ο ποιητής από τις διαδοχικές «σκοτεινές ιστορίες» οδηγείται σε «ένα προσκύνημα στη φοβερή Ιστορία», με την επίγνωση ότι «όπως πάντα στην Ιστορία φυσάει διαβολεμένος αέρας» ή «νύχτα διαβάζοντας τον καρπό του βιβλίου που ονομάζεται ψέμα–Ιστορία». Με την ανάκληση μάλιστα της σεφερικής *Κίχλης* αναρωτιέται: «Σκέψη ζεστή/φαρμακερή περνώντας απ' την παγωμένη σκέψη ρεύματα σε ποια Ιστορία;» (*Δρομοδείχτες* [1960-1980]. *Το Χρονικό* [1975]. *Συλλογή II*, Αθήνα 1980, 34, 34-35, 140, 148, 153, 162).

14. «Δε γύρισε να ιδεί. Δεν άκουσε»

Στα πρώτα του ποιήματα ο Τάκης Σινόπουλος (*Μεταίχμιο* [1951]. *Συλλογή I*, Αθήνα 1976, 11, 12) υπήρξε οικείος του Ελπήνορα. Τον θυμήθηκε ακόμη και τότε που είχε

η μνήμη ξεραθεί σαν ποταμιά το καλοκαίρι,
ρωτώντας τον:
πώς βρέθηκες σ' αυτή τη χώρα
τυφλός από την πίκρα και τους στοχασμούς;

Ο «χαμένος στις απέραντες παραγράφους της ιστορίας», αυτός που «τον γυρεύαμε με τόση επιμονή μες στα παλιά χειρόγραφα», σαν

όραμα έφευγε και χάνονταν αργά
στον αδειανό χωρίς φτερά χωρίς ηχώ γαλάζιο αιθέρα.

15. «Αν τ' αφουγκραστείς θα την ακούσεις πώς ανασαίνει»;

Για την αδυναμία των τυφλών να αγαπήσουν ο Σεφέρης (*Ποιήματα*, ό.π., 133, 134) έγραφε:

Ω να μπορούσαμε ν' αγαπήσουμε
τουλάχιστο σαν τις μέλισσες
όχι σαν τα περιστέρια
τουλάχιστο σαν τα κοχύλια
όχι σαν τις σειρήνες.



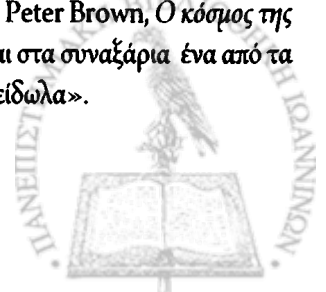
ΣΥΝΑΞΑΡΙΑ ΑΓΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ: ΚΟΙΝΟΙΤΟΠΟΙΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΤΟΥΣ

Ως κείμενα που αφηγούνται τη ζωή υπαρκτών ή πλασματικών¹ προσώπων τα συναξάρια εντάσσονται στην πλούσια χριστιανική αφηγηματική λογοτεχνία που διαμορφώθηκε τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες. Οι *Απόκρυφες πράξεις των Αποστόλων*² όπως και τα συναξάρια, αποτελούν ένα μεγάλο κύκλο τέτοιας βιογραφικής λογοτεχνίας. Διαφοροποιούνται όμως ως προς τη χρήση τους: οι *Απόκρυφες Πράξεις των Αποστόλων* εξοβελίστηκαν σχετικά πρώιμα από το σώμα του εγκεκριμένου κατηχητικού και λειτουργικού λόγου της επίσημης θρησκείας. Αντίθετα τα *Συναξάρια* ως δογματικός χριστιανικός λόγος, εντάχθηκαν στις τελεστικές πρακτικές της νέας θρησκείας, καθώς η οργάνωση και η χειραγώγηση του γιορταστικού χρόνου των λαών της Μεσογείου, με τις συνακόλουθες οικονομικές συνεισφορές των πιστών, πέρασαν, από τον 5ο αιώνα και εξής, στη δικαιοδοσία της Χριστιανικής Εκκλησίας³.

1. Ο Hip. Delahaye με αφετηρία την προκείμενη σύμφωνα με την οποία οι βιογραφίες των αγίων: « πρέπει να ταξινομηθούν με βάση το βαθμό αληθείας και ιστορικής αξίας που κατέχουν», τα διακρίνει σε όσα στηρίζονται: 1) σε *επίσημες εκθέσεις*, 2) σε *αναφορές αυτοπτών μαρτύρων*, 3) σε *γραπτά τεκμήρια* των προηγούμενων κατηγοριών· στη συνέχεια προχωρεί στην τέταρτη κατηγορία όπου οι συγγραφείς των συναξαρίων δεν αντλούν πληροφορίες από γραπτές πηγές αλλά συνδυάζοντας ελάχιστα πραγματικά στοιχεία συνθέτουν σε ένα πλαίσιο φαντασικό μια *ιστορική νοβέλα*. Στην 5η κατηγορία κατατάσσει τις *φανταστικές μυθιστορίες* στις οποίες ο αγιος-ήρωας είναι δημιουργήμα της φαντασίας του συγγραφέα και κλείνει το ταξινομικό του σχήμα με τις πλαστογραφημένες βιογραφίες, δηλαδή με την ελεύθερη αναπαραγωγή τους από αναγνώστες. Επσημαίνει επίσης, [έξω από το ταξινομικό του σύστημα] μια κατηγορία *πλασματικών αγίων λογοτεχνικής καταγωγής* οι οποίοι τελικά επιβλήθηκαν ως υπαρκτοί. Βλ. σχετικά την ηλεκτρονική δημοσίευση: *Medieval Sourcebok: Hippolyte Delehaye: The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography (1907)* [μετφρ. V.M. Crawford (1907)], (Reprintend: University of Notre Dame Press 1961. With an Introduction by R.J. Schoeck, 108, 110, 111.).

2. Το είδος πρωτοεμφανίζεται τον 2ο μ.Χ. αιώνα. Σημειώνει ο Tomas Hägg: «Το λογοτεχνικό αυτό είδος ονομάζεται *Απόκρυφες πράξεις των Αποστόλων* επειδή περιλαμβάνει πράξεις που δεν ανήκουν στον “κανόνα” της Καινής Διαθήκης». Είναι πράξεις που εμπλουτίζουν τη ζωή των αποστόλων με *κοσμικές, γήινες συμπεριφορές*, καθώς τους εμπλέκουν σε περιπέτειες κατά τα πρότυπα άλλων λογοτεχνικών ειδών της εποχής. Βλ. Tomas Hägg *Το Αρχαίο Μυθιστόρημα*, [μετφρ. Τζένη Μαστοράκη], ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, 201.

3. «Κατά τον 2ο αιώνα» σημειώνει ο ιστορικός Peter Brown, «η πλημμύρα του πλεονάζοντος εισοδήματος είχε διοχετευθεί σε δημόσια κτίρια· κατά τον 4ο, στην εξύμνηση του αυτοκράτορα και των αρχόντων· από τον 5ο αιώνα και εξής αυτό το πλούσιο ποτάμι κύλησε στη χριστιανική Εκκλησία για “την άφεση αμαρτιών” ... τα εντυπωσιακά καλλιτεχνικά επιτεύγματα της χριστιανικής Εκκλησίας κατά τον 5ο και τον 6ο αιώνα προήλθαν από αυτή τη νέα κατεύθυνση του πλούτου». Βλ. Peter Brown, *Ο κόσμος της ύστερης αρχαιότητας 150-750 μ.Χ.*, [μετφρ. Α. Σταμπόγλη], Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2019, 116. Γι' αυτό και στα συναξάρια ένα από τα πεδία στα οποία δοκιμάζονται οι ηρωίδες είναι και οι προσφορές θυσιών: αρνούνται να θυσιάσουν στα «είδωλα».



Ως κείμενα της γραπτής παράδοσης, τα συναξάρια παρουσιάζουν γνωρίσματα του είδους της νοβέλας⁴, Πρόκειται για ένα ενδιάμεσο είδος γραπτού λόγου ανάμεσα στο λαϊκό αφήγημα, όπως είναι το παραμύθι, και στην προσωπική δημιουργία που στηρίζεται στην απελευθερωμένη εκ μέρους του συγγραφέα, χρήση της προφορικής παράδοσης. Η νοβέλα ως μεταβατικό είδος γραπτής λογοτεχνίας που συνιστά επεξεργασία αφηγηματικών ακολουθιών της λαϊκής παράδοσης ορίζεται κυρίως με βάση τα εσωτερικά της γνωρίσματα, δηλαδή με τα γνωρίσματα που συνθέτουν την ποιητική της. Άλλωστε, όπως είναι γενικά αποδεκτό, η λαϊκή αφηγηματική λογοτεχνία, δηλαδή το παγκόσμιο μυθολογικό υλικό, είτε ως μύθος είτε ως παραμύθι με τη γνώριμη αφηγηματική δομή του, υπήρξε η κοίτη που τροφοδότησε, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, την προσωπική λογοτεχνία. Αυτό έγινε με πολλές μορφές, μία από τις οποίες, η προαναφερόμενη νοβέλα γνώρισε εξαιρετική δημοφιλία σε μεταβατικές εποχές. Η ύστερη αρχαιότητα λ.χ. και μάλιστα οι αιώνες κατά τους οποίους η χριστιανική κοσμοθεωρία συγκροτούσε τον θεολογικό και τελετουργικό λόγο με τον οποίο στη συνέχεια θα υποστήριζε την πνευματική και πολιτισμική της ηγεμονία, υπήρξε εξαιρετικά πρόσφορη γι' αυτό το είδος. Μια δεύτερη άνθιση της νοβέλας σημειώνεται λίγο πριν την Αναγέννηση. Λ.χ. Το Δεκαήμερον του Βοκκάκιου συνιστά ένα τέτοιο είδος προσωπικής λογοτεχνίας⁵.

Τι είναι λοιπόν τα συναξάρια; Τα γενικά, εξωτερικά τους γνωρίσματα αλλά και βασικά στοιχεία της ποιητικής τους, τα εντάσσουν, όπως ήδη σημειώθηκε πιο πάνω, στη λογοτεχνική κατηγορία της «βιογραφικής» νοβέλας⁶ δηλαδή της νοβέλας που συνδέεται με τη λαϊκή, προφορική παράδοση. Προς αυτή την κατεύθυνση μας οδηγούν δύο γνωρίσματα του είδους. Το πρώτο σχετίζεται με την αφηγηματική δομή τους και το δεύτερο σχετίζεται με την αλήθεια του μηνύματος που θέλουν να μεταδώσουν, δηλαδή με την κοινωνική και ιδεολογική χρήση τους. Το πρώτο ανακαλεί στη μνήμη τη δομή των μαγικών παραμυθιών. Το δεύτερο έχει να κάνει με

4. «Με το όρο *novella*, χαρακτηρίστηκαν οι «μικρές ιστορίες νέου τύπου» σαν κι εκείνες που παρουσίασε ο Βοκκάκιος στο δεκαήμερό του, ενώ το αγγλικό *novel* (μυθιστόρημα) με τη σημερινή σημασία του, δεν πρέπει να εμφανίστηκε πριν από τον δέκατο έβδομο αιώνα», επισημαίνει από την πλευρά του ο Tomas Hägg, *Το Αρχαίο Μυθιστόρημα*, ό.π., 24

5. Σημειώνει εν προκειμένω ο Vladimir Ja. Propp: «Το φημισμένο *Decameron* (1350-53) σημείο αφετηρίας της λαϊκής ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, είναι κατά το ήμισυ συνθεμένο με πλοκές της λαϊκής παράδοσης [...]. Η στροφή προς τη λαϊκή παράδοση δεν είναι μια ατομική ιδιαιτερότητα του Βοκκάκιου, μα σημάδι των καιρών, μια αναγκαιότητα και νόμος της ιστορίας. Ο Βοκκάκιος είναι μόνο ο πιο σπουδαίος μιας ολόκληρης πλειάδας *novellisti*. Στην Αγγλία το είχε κάνει ο Chaucer με τις *Ιστορίες του Canterbury* (1387-1400)[...] και εκεί, όπως στην Ιταλία, η νέα, ρεαλιστικού τύπου αφηγηματική λαϊκή λογοτεχνία αναδύεται πάνω στο πεδίο της λαϊκής παραμυθιακής παράδοσης». Και αυτό συμβαίνει γιατί: «Η ανθρώπινη προσωπικότητα, σπάζει τα δεσμά του ασκητισμού, της θρησκευτικής έξαρσης και έκστασης, και αποκτά προσωπικά δικαιώματα, όπως λ.χ. το δικαίωμα στον έρωτα. Και τότε είναι που δια μέσου της λαϊκής λογοτεχνίας, το θέμα του έρωτα μπαίνει στη λογοτεχνία όλου του κόσμου [...]. Το θέμα του έρωτα εισδύει στη λυρική ποίηση δια μέσου των δημοτικών τραγουδιών», Vladimir Ja. Propp, *La fiaba russa, Lezioni Inedite*, Einaudi, Torino, 21990, 9.

6. Το αγιογραφικό κείμενο σημειώνει ο Hip. Delehaye, «μπορεί να προσλαμβάνει οποιαδήποτε λογοτεχνική μορφή κατάλληλη για τον εγκωμιασμό των αγίων, αρχίζοντας από μία επίσημη καταγραφή προσαρμοσμένη στην ανάγκη της πίστης και φθάνοντας έως την πλέον χυμώδη ποιητική σύνθεση, αποκομμένη εξ ολοκλήρου από την πραγματικότητα» (Hip. Delehaye, ό.π., 6). Ο ίδιος αντί του λογοτεχνικού όρου νοβέλα, χρησιμοποιεί ευλόγως, τον θρησκευτικής καταγωγής όρο *legend*. (*legend* = "cose che ci devono leggere": αυτά που πρέπει να αναγνωσθούν κατά τη Λειτουργία).



τον χρηστικό ρόλο που υπηρετεί το κάθε ποιητικό είδος στο σύστημα αγωγής των προφορικών κοινωνιών. Υπάρχουν είδη που μεταβιβάζουν αλήθειες γνωστικού χαρακτήρα, τις οποίες η κοινότητα οφείλει να τις αποδέχεται και να τις κληροδοτεί αναλλοίωτες στην επόμενη γενιά ως επιστημονική γνώση. Οι αρχαϊκοί μύθοι διεκπεραιώναν ένα τέτοιο κοινωνικό ρόλο· κάτι ανάλογο μπορεί να θεωρηθούν οι παραδόσεις (*saga*)⁷, ευσύννοπα αφηγήματα με απεριόριστες εφαρμογές που εκφωνούνται για να μεταβιβάσουν αναντίρρητες αλήθειες εμπλουτίζοντας το γνωστικό πεδίο των μελών της κοινότητας.

Υπάρχουν όμως και είδη τα οποία στην ιστορική διαδρομή τους απώλεσαν την αρχική αλήθεια τους και μετέξελιχθηκαν σε είδη με μη πιστευτό περιεχόμενο, σε είδη αμιγούς αισθητικής αγωγής. Τα παραμύθια, και ιδιαίτερα τα μαγικά, ανήκουν σε αυτή την κατηγορία, δεδομένου ότι ανεξάρτητα από το ορθολογικό ή ανορθολογικό περιεχόμενό τους, είναι αποδεκτά ως πλασματικά αφηγήματα με αναληθές περιεχόμενο. Κανείς δεν πιστεύει στα παραμύθια, όμως: «αντίθετα, όσα παραμύθια περνούν στη γραπτή λογοτεχνία παίρνουν το χαρακτήρα της νοβέλας, δηλαδή μιας διήγησης στην οποία αποδίδεται μια κάποια αληθοφάνεια. Αποκτούν χρονική και τοπογραφική διευθέτηση, τα δρώντα πρόσωπα έχουν συγκεκριμένα ονόματα, οι τύποι μετασχηματίζονται σε χαρακτήρες, τα προσωπικά συναισθήματα αρχίζουν να έχουν κάποιο αποφασιστικό ρόλο, το περιβάλλον περιγράφεται με λεπτομέρειες, τα γεγονότα ακολουθούν το ένα το άλλο στη βάση της τυχαιότητας»⁸. Το πέρασμα δηλαδή από την προφορική στη γραπτή παράδοση, αλλάζει τόσο τον ειδολογικό χαρακτήρα όσο και την αισθητική λειτουργία των παραδοσιακών παραμυθιακών πλοκών⁹.

* * * * *

Τα συναξάρια λοιπόν, ως κείμενα που συντάχτηκαν γραπτώς από ανώνυμους ή επώνυμους συγγραφείς με κίνητρο τη μετάδοση αυθεντικής γνώσης, ανεξάρτητα από το ανορθολογικό περιεχόμενό τους, συνιστούν μια εκδοχή νοβέλας ή καλύτερα της νοβέλας – βιογραφίας, όρος που συγκλίνει με τον θρησκευτικής κατα-

7. Στα ελληνικά ο όρος *saga* συγκλίνει προς στο είδος *παράδοση*. Πρόκειται για αφηγήσεις, σύντομες που αναφέρονται σε τόπους, σε πρόσωπα, σε ιστορικά γεγονότα, σε ιδιόμορφα φυσικά και γεωλογικά τοπία. Μερικές «είναι συνδεδεμένες με κάποιο οικισμό ή πόλη, με μια λίμνη, με κάποια τοποθεσία, με ένα λόφο ... δεν υπάρχουν καθαρά όρια μεταξύ τους. Υπάρχουν ως εκ τούτου παραδόσεις που αναφέρονται ταυτόχρονα σε τοποθεσίες και προσωπικότητες που αφηγούνται ιστορικά γεγονότα ... Αυτό το είδος, παρουσιάζει σημαντική ετερογένεια e non solo consente, γι' αυτό απαιτείται μια περαιτέρω εσωτερική υποδιαίεση» (Vl. Ja. Propp, *La Fiaba russa*, ό.π., 196).

8. Vl. Ja. Propp, *La Fiaba russa*, ό.π., 10.

9. Εδώ θα πρέπει να διακρίνουμε τα λόγια παραμύθια της γραπτής παράδοσης, από τα παραμύθια της προφορικής λαϊκής παράδοσης. Μια ενδιαφέρουσα πραγματεία του θέματος συνιστά η *Master's Thesis* της Irina Koksharova με τίτλο: «*Realisation and Exploitation of the Prototypical Fairy-Tale Structure in "Peter Pan", "The Wind in the Willows" and "Winnie-the-Pooh"*» Πανεπιστήμιο Tartu, ηλεκτρονική δημοσίευση, 2004. Η συγγραφέας στην Εισαγωγή της αναπτύσσει τις υποθέσεις εργασίας με τις οποίες μελετά τρία λόγια αγγλικά παραμύθια. Βασική της προκείμενη είναι η έννοια «των δομών προσδοκίας», [R.N. Ross, «Ellipsis and the structure of expectation», *San Jose State Occasional Papers in Linguistics* 1, 183-191]. Είναι το γενικό θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετεί την πρωτοτυπική αφηγηματική δομή των μαγικών παραμυθιών όπως την σκιαγράφησε ο Βλ. Προπ στη *Μορφολογία των μαγικών παραμυθιών και όπως την εμβάθυνε ιστορικά στις Ιστορικές ρίζες των παραμυθιών*.



γωγής όρο *legend*¹⁰. Με τα εξωτερικά αφηγηματικά τους γνωρίσματα, όπως είναι ο συγκεκριμένος χώρο-χρόνος, τα ιστορικά ονόματα και οι αναφορές σε ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα που προσδίδουν αληθοφάνεια στο είδος, τα συναξάρια επιδιώκουν όχι μόνο να υποστηρίξουν την αλήθεια των όσων αφηγούνται, αλλά και να επιβάλλουν το απόλυτο νόημα αυτής της αλήθειας. Από το άλλο μέρος, η εσωτερική δομή τους, όπως ανιχνεύεται στις πράξεις - αφηγηματικές λειτουργίες των δρώντων προσώπων προδίδουν την καταγωγή τους από το υλικό των μαγικών παραμυθιών. Πρόκειται για ένα οικείο ποιητικό υλικό που κουβαλούσαν¹¹ επί αιώνες ως πολιτισμική παρακαταθήκη οι αναλφάβητοι και ημιαλφάβητοι πληθυσμοί της λεκάνης της Μεσογείου. Και δεν ήταν παρά η σίγουρη προϋπόθεση που λειτούργησε ως καλός αγωγός για την πρόσληψη της χριστιανικής μυθοποιίας, δηλαδή της συγγραφής όλων των ειδών των αγιογραφικών βιογραφιών¹². Πρόκειται για είδος το οποίο η χριστιανική θρησκεία χρησιμοποίησε συστηματικά για τη διάδοση και εμπέδωση της χριστιανικής αλήθειας στους προσήλυτους λαούς, και ιδιαίτερα για τη διαμόρφωση γυναικείων προτύπων, πάντοτε μέσα στα πλαίσια της πατριαρχικής αντίληψης των κοινωνικών ρόλων.

Με αφετηρία τις παραπάνω υποθέσεις εργασίας, θα αναζητήσω με όρους ποιητικής τους ποιητικούς τόπους που συνδέουν τους βίους μερικών από τις πιο δημοφιλείς άγιες της ελληνικής χριστιανικής παράδοσης, τόσο μεταξύ τους όσο και με το υλικό των μαγικών παραμυθιών. Θα αναφερθώ συγκεκριμένα στους βίους της αγίας Αικατερίνης, της αγίας Μαρίνας, της αγίας Βαρβάρας, της αγίας Παρασκευής, της αγίας Αναστασίας, της αγίας Κυριακής. Πρόκειται για άγιες των οποίων η ζωή και η δράση τοποθετείται από τους ανώνυμους βιογράφους τους στον τρίτο και στον τέταρτο μ.Χ. αιώνα, πριν δηλαδή από την επιβολή του χριστιανισμού ως υπερεθνικής θρησκείας. Η χρονολογική σύμπτωση συνιστά ένα πρόσθετο στοιχείο για την επιλογή των συγκεκριμένων αγίων γυναικών.

Οι παραπάνω βιογραφίες-συναξάρια έχουν ως θέμα τους τη ζωή νεαρών γυναικών, και εκφράζουν τις αξίες της αναδυόμενης αυτούς τους αιώνες υπερεθνικής συλλογικότητας. Πρόκειται για την υπερεθνική συλλογικότητα που φέρει μια καινούργια συνείδηση κάτω από την προσωινμία του *nomen christianum*. Και

10. Αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετά πρώιμα, -αρχές του 20ου αιώνα -και χωρίς τα εργαλεία της θεωρίας της λογοτεχνίας όπως τα γνωρίζουμε σήμερα, ο Delehayε επισημαίνει τις αναφορές των συναξαρίων σε συγκεκριμένο χωροχρόνο: «από το άλλο μέρος» γράφει, «η legend έχει εξ ανάγκης μερικούς ιστορικούς ή τοπογραφικούς δεσμούς. Έτσι αποδίδει φανταστικά γεγονότα σε πραγματικά πρόσωπα ή τοποθετεί ρομαντικές ιστορίες σε συγκεκριμένο χώρο», (Hip. Delehayε, ό.π., 9).

11. Πρόκειται για τις «δομές προσδοκιών», έννοια στην οποία η Koksharova αναφέρεται διεξοδικά στο κεφάλαιο *Expectation We live by* (σ. 15-27). «Οι δομές προσδοκίας» εξειδικεύονται με τις έννοιες schemas, frame, concepts, scripts, scenarios. Σημειώνει η συγγραφέας: «Γενικά όλοι αυτοί οι όροι μπορεί να στεγαστούν κάτω από ό,τι ο R.N. Ross (1975) όρισε ως «δομές προσδοκίας», ένας όρος που εκφράζει τη θεμελιακή ιδέα ότι στη βάση της εμπειρίας οποιουδήποτε για τον κόσμο σε μια δεδομένη πολιτισμική παράδοση, η γνώση οργανώνεται και χρησιμοποιείται ως προδικασία ερμηνειών και σχέσεων που αφορούν νέες πληροφορίες, γεγονότα, και εμπειρίες». (Γ. Koksharova, ό.π., 17).

12. Από διαφορετική αφετηρία και ο Hip. Delehayε επισημαίνει τον ρόλο της υπάρχουσας προφορικής και γραπτής παράδοσης στην οποία στηρίχτηκαν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους οι συγγραφείς των συναξαρίων, των μαρτυρολογιών και των legends. Βλ. το δεύτερο κεφάλαιο του παραπάνω βιβλίου, όπου ο οξυδερκής Ιησούτης εξετάζει: τις πηγές, τη γραπτή παράδοση, την προφορική παράδοση, την εικαστική παράδοση, τη χρήση εκ μέρους των συγγραφέων των τεκμηρίων του παρελθόντος κλπ. (σ. 42 κ.ε.)



ακριβώς η εμπέδωση της διαμορφούμενης χριστιανικής συνείδησης έδωσε τα κίνητρα για τη συγγραφή των βιογραφιών-συναξαρίων. Γραμμένα από άνδρες- ιερωμένους, τα γυναικεία συναξάρια έχουν ως αρχικό μέλημα να παιδαγωγήσουν υποδεικνύοντας το χριστιανικό πρότυπο της γυναικείας συμπεριφοράς, για τη θέση της γυναίκας στην οικογένεια, στην κοινωνία, στη χριστιανική κοινότητα. Ένας δεύτερος στόχος ήταν να επενδύσουν με τελετουργικό λόγο τα νέα λατρευτικά δεδομένα, καθώς η εμπέδωση της νέας κοσμοθεωρίας απαιτούσε και τη δραστική παρέμβαση της Εκκλησίας στην αναδιοργάνωση¹³ και χειραγώγηση του γιορταστικού χρόνου των προσήλυτων μεσογειακών λαών.

Προέκυψε έτσι και η ανάγκη για τη μετάλλαξη, των παραδομένων από την αρχαιότητα μορφών, **καθολογίασης του χώρου**. Η επιβολή και η ολοκλήρωση αυτού του οργανωμένου προγράμματος της χριστιανικής Εκκλησίας κράτησε αιώνες. Το τελικό αποτέλεσμα το μαρτυρούν τα ξωκκλήσια, τα μοναστήρια, τα μοναχικά εικονίσματα, τα τοπικά πανηγύρια και ο θαυμαστός διάλογος της λαϊκής παράδοσης με τη νέα, επίσημη κοσμοθεωρία¹⁴. Θαυμαστός ως προς τον τρόπο που ενέταξε ο ελληνικός λαός τη νέα κοσμοθεωρία στην καθημερινότητα του, αλλά και ως προς τις αντιστάσεις του για την υπεράσπιση θεμελιωδών αξιών του, αφού κατόρθωσε να διατηρήσει την πολιτισμική του ταυτότητα, μια ταυτότητα που οι συγγραφείς των συναξαρίων θα καταδίκασαν ως **ελληνική**¹⁵, άρα αντιχριστιανική. Πρόκειται για μια βαθιά αντίφαση που χαρακτηρίζει το ίδιο το εποικοδόμημα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού.

* * * *

Κοινοί ποιητικοί τόποι λοιπόν. Αλλά τι είναι ποιητική; Γενικά ως ποιητική μπορούμε να εννοήσουμε την ειδική χρήση της γλώσσας που τη διακρίνει από την τρέχουσα, καθομιλούμενη. Η ποιητική ωστόσο μπορεί να αφορά τόσο στη μορφή, όσο και στο περιεχόμενο ενός λογοτεχνικού κειμένου. Μπορεί να αφορά στα σταθερά αφηγηματικά στοιχεία, αλλά και στα μεταβλητά. Κάθε είδος λόγου λογοτεχνικής κατηγορίας αναγνωρίζεται από τη δική του ποιητική. Τα ειδολογικά γνωρίσματα του είδους της βιογραφικής νοβέλας, στα οποία έγινε αναφορά πιο πάνω, συνιστούν μια πλευρά της ποιητικής των συναξαρίων. Η **πλοκή** συνιστά μια άλλη πλευρά της ποιητικής του συγκεκριμένου είδους, αλλά και της αφηγηματικής λογοτεχνίας γενικά. Ως πλοκή ορίζουμε τη **διάταξη των σταθερών πράξεων των δρώντων προσώπων, δηλαδή των πράξεων που προωθούν την αφηγηματική εξέλιξη και τελικά σκιαγραφούν ένα αφηγηματικό σχήμα, μια αφηγηματική δομή**. Υπάρχει όμως και μια άλλη σταθερά της ποιητικής, την οποία ανέδειξε η κριτική δεινότητα του Μιχαήλ Μπαχτίν, η έννοια **cronotopos**, όρος που «εκφράζει το αδιαχώριστο του χώρου και του χρόνου (ο χρόνος ως τέταρτη διάσταση του χώ-

13. Βλ. Hip. Delehaye, ό.π. 182, το IV κεφάλαιο στο οποίο εξετάζεται η προσπάθεια της νέας θρησκείας να εγκαθιδρύσει νέο εορτολόγιο, γκρεμίζοντας τα παλαιά ιερά και χτίζοντας νέα.

14. Σημειώνει επί του προκειμένου ο Delehaye: «Με την εισαγωγή της λατρείας των αγίων, η Εκκλησία άνοιξε την πόρτα σε ένα καθαρά παγανιστικό ρεύμα λατρείας. Δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά όπως βεβαιώνεται, μεταξύ των αγίων της εκκλησίας και των ηρώων του ελληνικού πολυθεϊσμού», (Hip. Delehaye, ό.π., 160).

15. «Και ο βασιλεύς Αντωνίνος με τοιούτον τρόπον πιστεύσας απέβαλε την μιανάν θρησκείαν των Ελλήνων», «σεεις οι άφρονες Έλληνες» κλπ., κλπ. (Μέγας Συναξαριστής, 7, ό.π., 508-509), από παρόμοιες αποστροφές βρίθουν τα συναξάρια. Παρόλα αυτά ο λαϊκός πολιτισμός που μας παρέδωσαν οι πατέρες και οι μητέρες μας δεν είναι χριστιανικός αλλά ελληνικός.



ρου)»¹⁶. Πρόκειται για οπτική με την οποία ο Μπαχτίν συστηματοποίησε και ερμήνευσε την ποιητική του αρχαίου μυθιστορήματος φθάνοντας ως το ιπποτικό μυθιστόρημα και τον Ραμπελαί¹⁷.

Η προσωπική λογοτεχνία, όπως εκφράστηκε τους τελευταίους αιώνες, (19ο, 20ο) δεν υπηρετεί ποιητική αυτού του είδους, στη δόμηση της πλοκής του διηγήματος, του μυθιστορήματος ή της απελεύθερης, από τη λαϊκή παράδοση νοβέλας. Την υπηρετεί όμως σταθερά η προφορική αφηγηματική λογοτεχνία, δηλαδή τα παραμύθια, και με αποκλίσεις οι μυθιστορίες, τα νοβελίστικα - διηγηματικά παραμύθια, και οι βιογραφικές νοβέλες, δηλαδή είδη γραπτού λόγου, που βρίσκονται πολύ κοντά στην προφορική παράδοση, καθώς δανείζονται και μεταφέρουν στο γραπτό λόγο αφηγηματικά σχήματα αυτής της παράδοσης. Πρόκειται δηλαδή για είδη των οποίων οι δημιουργοί μετέχουν στις δύο παραδόσεις και μπορούν να τις διαχειρίζονται κατά βούληση, πλάθοντας ένα άλλο είδος με δική του ποιητική.

Ποιοί είναι λοιπόν οι κοινοί τόποι της ποιητικής των πιο πάνω γυναικείων συναξαρίων; Ως προς τα εξωτερικά τους γνωρίσματα, όπως ήδη ειπώθηκε, ανταποκρίνονται στο είδος νοβέλα. Ο χωρο-χρόνος¹⁸ της ζωής των αγίων γυναικών στις οποίες αναφέρονται τα παραπάνω συναξάρια είναι πάντοτε συγκεκριμένος. Έχουμε, δηλαδή, αφενός αληθοφανή ονοματοθεσία και χρονολόγηση: την Αλεξάνδρεια για την αγ. Αικατερίνη, την Αντιόχεια της Πισιδίας για την αγία Μαρίνα, τη Ρώμη για την αγ. Παρασκευή και την αγία Αναστασία, την Ηλιούπολη της Συρίας για την αγία Βαρβάρα, τα μέρη της Ανατολής για την αγία Κυριακή και αφετέρου την αλήθεια της ιστορικής πραγματικότητας, όπως την υπαινίσσεται η αναφορά συγκεκριμένων αυτοκρατόρων και ιστορικών γεγονότων. Λ.χ. η συγκρουσιακή σχέση του χριστιανισμού τόσο με την κατεστημένη ρωμαϊκή εξουσία όσο και με την ελληνική πολιτισμική παράδοση, λόγια και λαϊκή είναι ένα ιστορικό γεγονός.

Σε αυτό το συγκεκριμένο χωρο-χρονικά και ιστορικά, σκηνικό οι συγγραφείς των συναξαρίων (ή μαρτυρολογίων όπως είθισται για άγιες που ήθλησαν πριν την κατίσχυση του χριστιανισμού) τοποθετούν τη ζωή

16. Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino, 42001, 231. Σημειώνει επίσης: «Ο χρονοτόπος στη λογοτεχνία έχει το ουσιαστικό στίγμα του είδους. Μπορούμε να υποστηρίξουμε χωρίς περιστροφές ότι το λογοτεχνικό είδος και οι παραλλαγές του προσδιορίζονται ακριβώς από τον χρονοτόπο, με την διασαφήνιση ότι η δεσπόζουσα αρχή του λογοτεχνικού χρονοτόπου είναι ο χρόνος» (M. Bachtin, ό.π., 232).

17. Σε αντίθεση με τον Delehayε ο Μπαχτίν δηλώνει ότι η *χρονοτοπική* ανάλυση που επιχειρεί στα *Δοκίμια ιστορικής ποιητικής* αφήνει κατά μέρος την ιστορικο-γενετική έρευνα (Bachtin, *Estetica e Romanzo*, ό.π., 233). Ο M. Bachtin εξετάζοντας λ.χ. το *Ελληνικό μυθιστόρημα*, με οδηγό την έννοια *cronotopos* επισημαίνει τα εξής ειδοποιά χαρακτηριστικά: «όλη η δράση στο ελληνικό μυθιστόρημα δηλαδή όλα τα συμβάντα και όλες οι περιπέτειες που το απαρτίζουν δεν υπεισέρχονται στη γραμμή του ιστορικού χρόνου, ούτε σε εκείνη της καθημερινότητας, ούτε σε εκείνη της βιογραφίας ούτε σε εκείνη της στοιχειώδους βιολογικής ηλικίας. Όλες οι περιπέτειες βρίσκονται έξω από όλες αυτές τις χρονικές σειρές και έξω από τις κανονικότητες και από τις ανθρώπινες διαστάσεις αυτών των χρόνων». Για να διαπιστώσει στη συνέχεια ότι «όλες οι στιγμές του απροσδιόριστου χρόνου της περιπέτειας ρυθμίζονται από μία και μοναδική δύναμη: του τυχαίου. Όλος αυτός ο χρόνος πράγματι, συνίσταται από τυχαίες συγχρονικότητες και από τυχαίες ασυγχρονίες. Ο περιπετειώδης «χρόνος της τυχαιότητας» είναι ένας «ειδικός χρόνος της παρέμβασης των παράλογων δυνάμεων στην ανθρώπινη ζωή». (Bachtin, *Estetica e Romanzo*, ό.π., 240-241).

18. Εδώ ο όρος χωροχρόνος δεν εκλαμβάνεται ως *μεταχρόνος* με τις σύνθετες λειτουργίες που του αναγνωρίζει ο Μπαχτίν αλλά στην τετριμμένη, γραμμική του διάσταση. Το αίτημα για μια ανάλογη ανάλυση των συναξαρίων είναι ανοιχτό, καθώς και ο ίδιος ο Μπαχτίν τα εντάσσει στη κατηγορία των βιογραφιών, χωρίς ωστόσο να προχωρεί σε περαιτέρω διεξοδική ανάλυση.



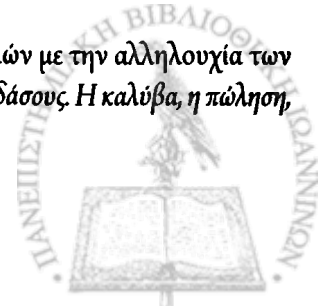
των ηρωίδων-αγίων γυναικών. Έχουμε δηλαδή στα συναξάρια ένα κεντρικό πρόσωπο, μια ηρωίδα, οι πράξεις ή μάλλον η στάση ζωής της οποίας έρχεται σε σύγκρουση με τις πράξεις και την κοσμοθεωρία των άλλων δρώντων προσώπων. Ποιά είναι όμως τα άλλα πρόσωπα;

Είναι καταρχήν οι γονείς της ηρωίδας (άλλοτε ομόδοξοι και άλλοτε ετερόδοξοι), οι φορείς της εξουσίας, συνήθως, κάποιος ανώνυμος «Βασιλέας» με τον οποίο έρχεται σε σύγκρουση, ή εκπρόσωποί του και βοθητικά πρόσωπα που πλαισιώνουν τους κεντρικούς ήρωες. Αυτά τα δρώντα πρόσωπα, τοποθετημένα στους συγκεκριμένους χώρους που ήδη ανέφερα παραπάνω, χώρους που ορίζονται ως τόποι καταγωγής των ηρωίδων αλλά και σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή, εμπλέκονται σε μια σειρά από πράξεις που συνθέτουν τον αφηγηματικό ιστό των συναξαρίων. Ο χρόνος που συμβαίνουν τα γεγονότα, που ήθλησαν όπως ορίζεται από τους βιογράφους, οι ηρωίδες, εκτός από την περίπτωση της αγίας Παρασκευής είναι περίπου «ενιαίος»: η Αικατερίνη το 306-313, η Βαρβάρα το 284-305, η Μαρίνα το 270, η Αναστασία το 284-305, η Κυριακή το 300. Μόνο η αγία Παρασκευή ήθλησε σχετικά νωρίς, επί Αδριανού το 140 μ.Χ.¹⁹ Η δράση τους, δηλαδή, τοποθετείται στον ιστορικό χρόνο της διακυβέρνησης της ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας από τον Διοκλητιανό, τον φίλο και γαμπρό του Μαξιμιανό, και τον Μαξιμίνο, εποχή που κορυφώνεται η σύγκρουση ανάμεσα στις παλαιές θρησκευτικές παραδόσεις και τη χριστιανική κοσμοθεωρία, σύγκρουση που εκδηλώνεται με βίαια κατασταλτικά μέτρα εκ μέρους της κοσμικής εξουσίας. Σε αυτό το συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, θα αναπτυχθούν ως ιστορική συνέπεια τα γεγονότα, υποβάλλοντας την αξιοπιστία των όσων αφηγούνται οι βιογράφοι.

Ας δούμε μερικά σταθερά μεγέθη της αφηγηματικής δομής των συναξαρίων. Καταρχήν δεν πρόκειται για καθαυτό βιογραφίες που παρακολουθούν τη ζωή των κοριτσιών από τη γέννηση ως το θάνατό τους. Η αφήγηση αφορά μια μικρή περίοδο της ζωής των αγίων γυναικών καθώς η δράση τους αρχίζει με την ενηλικίωση και τη μύησή τους στη χριστιανική διδασκαλία, τη σύγκρουσή τους με την κατεστημένη εξουσία και τελειώνει με τον θάνατό τους. Παρόμοια και οι παραμυθιακές αφηγήσεις στοιχίζουν την ανάπτυξη της πλοκής στην ενηλικίωση των ηρώων. Στον πυρήνα της μυητικής διαδικασίας βρίσκεται η δοκιμασία του ήρωα. Πρόκειται για σύστημα αγωγής και κοινωνικής ένταξης που δεν λείπει από το ανθρωπολογικό και μυθολογικό παρελθόν κανενός λαού του κόσμου. Ο Προπ απέδειξε ότι ένα μέρος της συνθετικής δομής των μαγικών παραμυθιών ανάγεται ακριβώς στο ιστορικό γεγονός των μυητικών διαδικασιών²⁰. Το υπόλοιπο ανάγεται στις παραστάσεις του θανάτου, καθώς

19. Οι συγκεκριμένες χρονολογίες αναφέρονται από τους βιογράφους των συναξαρίων και ορίζουν τα χρόνια της ηγεμονίας συγκεκριμένων αυτοκρατόρων και τοπικών ηγεμόνων. Γενικά ανταποκρίνονται στα ιστορικά γεγονότα των διωγμών, εκτός ίσως από εκείνη της αγίας Παρασκευής, της οποίας η δράση τοποθετείται το 140, εποχή της διακυβέρνησης της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από τον Αντωνίνο τον Ευσεβή 138-161. Φυσικά οι βιογραφίες των παραπάνω αγίων γυναικών συνιστούν ένα μικρό δείγμα δεδομένου ότι στην ίδια, πριν το 312 μ.Χ. εποχή, τοποθετείται η ζωή και η δράση ενός μεγάλου αριθμού αγίων, όπως της αγ. Χρηστίνας, της αγ. Θέκλας, της αγ. Ευφημίας και πολλών άλλων. Το παρόν μελέτημα στηρίζεται στις βιογραφίες των αγίων γυναικών όπως παρουσιάζονται στους 12 τόμους της έκδοσης: *Ο Μέγας Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, επιμέλεια του καθηγούμενου Βίκτωρος Ματθαίου, Αθήνα 21962. Σημειωτέον ότι η παρούσα εργασία αντιμετωπίζει τις υπάρχουσες βιογραφίες ως «φωνήματα με όλες τις μεταβλητές τους» κατά τη διατύπωση του Claude Levi-Strauss, αξιολογώντας τα κείμενα ως αυθεντικά με όλες τις διαχρονικές τους μεταβλητές και μεταλλαγές.

20. Ενδεικτικά αναφέρω τις ανταποκρίσεις των σταθερών αφηγηματικών πράξεων-λειτουργιών με την αλληλουχία των μυητικών πρακτικών: απομάκρυνση ή εκδίωξη των παιδιών στο δάσος ή η αρπαγή τους από το πνεύμα του δάσους, Η καλύβα, η πώληση,



αυτές διαπλέκονται αφενός με την βιωματική πραγματικότητα και τον τρόπο πρόσληψης και αξιολόγησής της και αφετέρου με τον συμβολικό θάνατο²¹ και την αναγέννηση του μνούμενου²².

Το προοίμιο σε όλα τα συναξάρια έχει ίδια δομή: ο βιογράφος τοποθετεί στη σκηνή τα δρώντα πρόσωπα, ορίζει το χρονικό και ιστορικό πλαίσιο και εμπλουτίζει τα δεδομένα με στοιχεία για την οικονομική και κοινωνική κατάσταση των ηρωίδων. Μερικές φορές αρχίζουν με τη γνωστή, από την παγκόσμια αφηγηματική παράδοση, λειτουργία της έλλειψης-στέρησης δηλαδή την αδυναμία τεκνοποιίας (αγ. Παρασκευή, αγ. Κυριακή κλπ.)

Όλες οι άγιες κατάγονται από εύπορες οικογένειες, οικογένειες της αριστοκρατίας, της εξουσίας και των αστικών κέντρων της εποχής. Είναι η αναγκαία προϋπόθεση προς την οποία θα αναμετρηθεί η αυτοθυσία και η πίστη της ηρωίδας. Μια φτωχή ηρωίδα δεν έχει να χάσει τίποτα. Οι γονείς φέρουν συνήθως συμβολικά ονόματα όπως λ.χ. Πραιξτετάτος της Αναστασίας, Κώνστας ή Κέστος της Αικατερίνας, Διόσκορος της Βαρβάρας, Δωρόθεος και Ευσεβεία της Κυριακής, Αγάθων και Πολιτεία της αγίας Παρασκευής ενώ κατά κανόνα δεν αναφέρονται άλλα μέλη της οικογένειας. Έχουμε δηλαδή οικογένειες τυποποιημένες, τα μέλη των οποίων υποδύονται προκαθορισμένους ρόλους, με κορυφαίο εκείνο του πατέρα, ως φορέα δύναμης και εξουσίας.

* * * * *

Οι πατέρες, συνήθως είναι ειδωλολάτρες ή ιερείς των παλαιών θεών, οπότε και έρχονται σε δραματική σύγκρουση με την κόρη-ηρωίδα (π.χ. αγία Βαρβάρα). Άλλοτε είναι ευσεβείς χριστιανοί (αγία Παρασκευή, αγία Κυριακή), άλλοτε είναι ουδέτεροι ειδωλολάτρες (αγία Αναστασία, αγία Αικατερίνα), και άλλοτε διακατέχονται από αιμομεικτικές διαθέσεις (αγία Μαρκέλλα). Γενικά στο πρόσωπο του πατέρα αποδίδεται, με διαβαθμισμένη επιθετικότητα, ο αρνητικός ρόλος του ήρωα ανταγωνιστή. Στα συναξάρια λοιπόν η θετική κατά κανόνα γονική συμπεριφορά, όπως ενσαρκώνεται διαχρονικά από τον βιολογικό πατέρα, αντιστρέφεται στο αρνητικό της, προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ιδεολογικοί στόχοι της δια βίου κατήχησης.

Ο προσηλυτισμός της ηρωίδας στη χριστιανική πίστη προετοιμάζει το βασικό πεδίο σύγκρουσης. Η βιογραφία της αγίας Βαρβάρας έχει ως σημείο αιχμής ακριβώς την άρνηση των πατρών θεών και την πίστη της στο Χριστό. Η αφήγηση ακολουθεί το βασικό σχήμα των μαγικών παραμυθιών: Οι γονείς της «έκτισαν επίτηδες πύργον υψηλόν²³ και την έκλεισαν εις αυτόν δια να μην την βλέπουν οι άνθρωποι»²⁴. Στη συνέχεια ο πατέρας απομακρύνεται,

το χτύπημα της μάγισσας, το κόψιμο του δαχτύλου, τα σημάδια του θανάτου που επιδεικνύονται σε όσους παραμένουν στη ζωή, ο φούρνος της μάγισσας, το κομμάτιασμα και η ανάκληση στη ζωή, η καταβρόχθιση και η εξέμεση, η απόκτηση του μαγικού μέσου ή του μαγικού βοηθού, η μεταμφίεση, ο άρχοντας του δάσους και η πανουργία. Η επόμενη φάση έως τους γάμους και την επιστροφή αντανακλάται στα μοτίβα του παλατιού, στο στρωμένο τραπέζι, στους κληρούς, στους λωποδύτες, στον άντρα που φτάνει στο γάμο της γυναίκας του, κλπ. Βλ. σχετικά, Vladimir Propp *Morfologia della fiaba. Le Radici storiche dei racconti di magia*, Newton, Roma 2006, 470.

21. «Εκδυθείσα λοιπόν η αγία [Αικατερίνη] τον παλαιόν άνθρωπον και ενδεδυμένη στολήν θεοῦφαντον, απήλθεν εις τα ανάκτορα». Έτσι αναγεννημένη η Αικατερίνη, είναι έτοιμη στο όνειρο της επόμενης νύχτας να ακούσει την πρόταση του Χριστού «...και τόσοσ την ευνοώ, ώστε στέργω να την μνηστευθώ δια νύμφην μου άφθορον» (Ο Μέγας Συναξαριστής, 7, 623).

22. Βλ. διεξοδικά στο VI. Propp, το βιβλίο *Οι Ιστορικές ρίζες των μαγικών παραμυθιών*, ό.π.

23. Ο Μέγας Συναξαριστής, 12, 126.

24. Παρόμοια «ανοίγει» και η βιογραφία της Αγ. Χρηστίνας: «ο πατήρ αυτής ήτο στρατηγός, βλέπων δε το αμήχανον κάλλος της κόρης, έκτισε πύργον υψηλόν και πλούσιον, έκλεισε δε εις αυτόν την Χρηστίαν με υπηρετριάς πολλάς δια να την υπηρετούν κλπ.». (Ο Μέγας Συναξαριστής, 7, 454).



«φεύγει εις άλλην χώραν», η κόρη βγαίνει από τον πύργο, επιβλέπει το λουτρό που χτίζεται δίπλα στον πύργο, όπου εκδηλώνεται η στροφή της προς τον χριστιανισμό. Ο πατέρας επιστρέφει και στο εξής συμπεριφέρεται ο ίδιος ως διώκτης-ανταγωνιστής. Η Βαρβάρα εκδιώκεται βίαια από το πατρικό σπίτι, ο πατέρας την καταδιώκει, στο δάσος συναντά τους ποιμένες – δωρητές, ο ένας μάλιστα του υποδεικνύει πού κρύβεται, την συλλαμβάνει, την τιμωρεί, την παραδίδει στον ηγεμόνα Μαρκιανό που την καταδικάζει και ο ίδιος ο πατέρας της την αποκεφαλίζει. Ο συγγραφέας έχει όλη την ελευθερία να προσαρμόζει στις ανάγκες της κατήχησης τη γνωστή από την προφορική παράδοση αφηγηματική ακολουθία του μαγικού παραμυθιού.

Άλλο πεδίο σύγκρουσης και δοκιμασιών της ηρωίδας, συνιστά η άρνηση του γάμου και μάλιστα με ειδωλόλατρη: «Ο δε πατήρ αυτής (της Αναστασίας) την υπάνδρευσε χωρίς την θέλησίν της μετά τινος ειδωλόλατρου... τον οποίο εμίσει η κόρη»²⁵. Γενικά οι υποψήφιοι μνηστήρες δεν είναι χριστιανοί. Ερχόμαστε λοιπόν στην άρνηση του γάμου, άρνηση συνυφασμένη με άλλη θεμελιώδη αξία του χριστιανικού κηρύγματος, την παρθενικότητα. Πρόκειται για αξία κληρονομημένη από το πατριαρχικό παρελθόν των μεσογειακών λαών και ενισχυμένη στο έπακρο από την χριστιανική αντίληψη. Να, λοιπόν, ένα άλλο πεδίο σύγκρουσης και αφηγηματικής δράσης, ένα πεδίο δραματικής δοκιμασίας όπου οι ηρωίδες των συναξαρίων που εξετάζουμε, ως υπάρξεις παραδειγματικές οφείλουν να αρνηθούν με διάφορα προσχήματα το γάμο με οποιονδήποτε νυμφίο.

Όπως στα μαγικά παραμύθια οι δοκιμασίες προετοιμάζουν τον ήρωα ή την ηρωίδα για την επίτευξη του τελικού στόχου (συνήθως τη σύναψη γάμου συνδυασμένου με ανάρρηση στο θρόνο), και στα συναξάρια η μύηση στη χριστιανική διδασκαλία, λειτουργεί ως δοκιμασία συνδυασμένη και εδώ με το αίτημα ενός γάμου. Με τη διαφορά ότι εδώ δεν πρόκειται για έναν κανονικό γάμο αλλά για έναν γάμο φανταστικό, μυθικό και ιερό. Όλες οι άγιες, ως ξεχωριστές προσωπικότητες επιζητούν τον γάμο με τον ιδεατό νυμφίο, τον Νυμφίο Χριστό: «Εγώ είμαι νύμφη καθαρά του Χριστού μου, και επιθυμώ να αποθάνω παρθένος»²⁶ απαντά η αγία Κυριακή στον επίδοξο, ειδωλόλατρη, μνηστήρα ενώ, η Αικατερίνη με παρρησία προκαλεί τον βασιλιά-δικαστή της λέγοντας: «είμαι χριστιανή και ήλθον να γίνω νύμφη του Χριστού, τον οποίον μόνον έχω Νυμφίον και σύμβουλον, στολήν και κόσμον της Παρθενίας μου»²⁷.

Η περιφρούρηση λοιπόν της παρθενικότητας συνιστά για την ηρωίδα ένα πεδίο δοκιμασίας. Τα συναξάρια των αγίων γυναικών βρίθουν από αναφορές στην απαγόρευση του ερωτικού βιώματος. Μάλιστα οι άρρενες συγγραφείς προνοούν με αντιδοτα για όλες τις τυχόν παραβιάσεις του απαγορευμένου²⁸ «αλλ' ο εχθρός δεν έπαυεν πολεμών την Ευπραξίαν. Εν μια λοιπόν νυκτί εξήγειρεν εις αυτήν πόλεμον της σαρκός δια φαντασιών. Αύτη δε εξελθούσα μεθ' ορμής εκ τοις κοιτίης και σταθείσα εν υπαίθρω, ύψωσε τας χείρας της προς τον Θεόν παρακαλούσα να καταπαύσει τον σαρκικόν αυτής πόλεμον»²⁸.

Για να επιτευχθεί όμως ο ιδεατός γάμος με τον Νυμφίο Χριστό οι ηρωίδες πρέπει να αρνηθούν τους εγκόσμιους μνηστήρες. Πρόκειται για αφηγηματική τεχνική που προωθεί την αφηγηματική διαδικασία, καθώς λειτουργεί ως πρόκληση περαιτέρω δοκιμασιών: οι ηρωίδες βασανίζονται, και τελικά θανατώνονται. Η

25. Ο Μέγας Συναξαριστής, 12, 600.

26. Ο Μέγας Συναξαριστής, 7, 115. την ίδια απάντηση δίνει και πλήθος άλλων νεαρών γυναικών.

27. Ο Μέγας Συναξαριστής, 11, 629.

28. Ο Μέγας Συναξαριστής, 7, 494.



άρνηση του γάμου αποκαλύπτει τους πραγματικούς λόγους της άρνησης, που είναι η επιδίωξη του μυθικού γάμου με τον Νυμφίο Χριστό. Αυτή η αποκάλυψη προωθεί δραματικά την αφήγηση καθώς φέρνει αντιμέτωπες τις ηρωίδες με την εξουσία, είτε των γονέων, είτε των επίδοξων μνηστήρων, είτε της πολιτικής εξουσίας. Η πλέον χειραφετημένη ως προσωπικότητα, η αγία Αικατερίνη, με επίγνωση της πνευματικής υπεροχής της: «Εγώ είμαι θυγάτηρ του βασιλίσκου Κώνστα, καλούμαι Αικατερίνα, είμαι πεπαιδευμένη εις όλας τας επιστήμας των γραμμάτων, Ρητορικήν, Φιλοσοφίαν, Γεωμετρίαν, και τα λοιπάς»²⁹ δηλώνει ότι δεν «κατεδέχετο να πάρει άνδρα κανέναν αγράμματο». Παράλληλα θέτει η ίδια τους όρους που πρέπει να πληροί ο μελλοντικός μνηστήρας: «ερευνήσατε λοιπόν πανταχού εάν υπάρχει τις όμοιός μου, εις την ευγένειαν, εις τον πλούτον, εις την σοφίαν και την ωραιότητα»³⁰.

Διαπιστώνουμε εδώ άλλο ένα σταθερό μέγεθος της αφηγηματικής ακολουθίας των μαγικών παραμυθιών, εκείνο του Δύσκολου Άθλου. Στα παραμύθια η ηρωίδα ή ο πατέρας της ως προϋπόθεση του γάμου προβάλλουν την τέλεση εκ μέρους του υποψήφιου μνηστήρα ενός Δύσκολου Άθλου. Και συμβαίνει το εξής: στα παραμύθια, με το πλασματικό αλλά αναληθές περιεχόμενο ο άθλος επιτελείται, και όλα τελειώνουν με το θρίαμβο της ζωής. Στη νοβέλα-συναξάρι, με το επίσης πλασματικό, αλλά επιβεβλημένο ως αληθινό περιεχόμενο, τελικά ο Άθλος δεν επιτελείται: ο θάνατος είναι ανίκητος, η χριστιανική κατήχηση συγκροτεί τη μυθολογία της με συγκεκριμένους στόχους και καθώς το αφηγηματικό σχήμα απαιτεί την επίτευξη του ιδεατού γάμου με τον Νυμφίο της χριστιανικής Εκκλησίας, αυτός θα επιτευχθεί μόνο με το θάνατο της ηρωίδας. Έχουμε δηλαδή τον θρίαμβο του θανάτου. Είναι όμως ένας θάνατος μάλλον ιδιοτελής, καθώς θα καταξιώσει στην αιωνιότητα τις ηρωίδες-άγιες τόσο ως ουράνιες Νύμφες του Χριστού όσο και ως σύμβολα λατρείας των χριστιανικών κοινωσιών.

Οι άγιες –γυναίκες ως δρώντα πρόσωπα, τοποθετημένα σε συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον, θα διαδραματίσουν όλες, όπως ακριβώς στα μαγικά παραμύθια, ένα ρόλο *τυποποιημένο*. Τυποποιημένο ως προς την κοινή τους συμπεριφορά παρά το γεγονός ότι τα προσωπικά τους συναισθήματα και η βούλησή τους φαίνεται να παίζουν ένα μάλλον αποφασιστικό ρόλο στις επιλογές τους. Ωστόσο οι συγγραφείς των βιογραφικών συναξαρίων δεν προχωρούν στην χαρακτηριστική ολοκλήρωση των ηρωίδων, δεν ενδιαφέρονται για τη σκιαγράφηση των ιδιαιτεροτήτων του χαρακτήρα και της δράσης τους που θα τις καταξιώνε ως μοναδικές προσωπικότητες, όπως λ.χ. συμβαίνει στην προσωπική λογοτεχνία.

Οι ηρωίδες δοκιμάζονται τόσο πνευματικά, καθώς υπερασπίζονται την αλήθεια του χριστιανικού τους πιστεύω όσο και στο πεδίο του υλικού, δηλαδή του σωματικού πόνου. Μερικές φορές μάλιστα, παρατηρούμε και την τεχνική της επικής επιβράδυνσης. Η Αγία Παρασκευή λ.χ. οδοιπορεί, από τόπο σε τόπο κηρύσσοντας τον χριστιανικό λόγο και προσηλυτίζοντας τους τοπικούς άρχοντες: τον βασιλιά Αντωνίνο, τον βασιλιά Ασκληπιό, τον βασιλιά Ταράσιο³¹. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την αλληλουχία των βασανιστηρίων, που κλιμακώνονται σε *crescendo*.

29 Ο Μέγας Συναξαριστής, 11, 625.

30. Ο Μέγας συναξαριστής, 7, 621.

31. Ο Μέγας Συναξαριστής, 7, 508.



Γενικά μπορούμε να υποστηρίξουμε πως τα συναξάρια χτίζονται με τα ειδολογικά γνωρίσματα της νοβέλας και με δομικά υλικά των μαγικών παραμυθιών. Οι κοινοί τόποι της ποιητικής τους συνθέτουν ένα ενιαίο αφηγηματικό σχήμα που παραλλάσσει μόνο ως προς τα μεταβλητά του στοιχεία. Λ.χ. η Αγία Παρασκευή παραδίδεται στο δράκο που κρατάει το νερό, η αγία Βαρβάρα, και η αγία Χρηστίνα εγκλείονται από τον πατέρα τους σε πύργο, (πρόκειται για τη λειτουργία της Απαγόρευσης σε ενισχυμένη μορφή) κλπ., ενώ το δρων πρόσωπο του ανταγωνιστή εμφανίζεται με πολλά προσωπεία και με κλιμακούμενη επιθετικότητα.

Η εξέταση των συναξαρίων ως κειμένων μιας μεταβατικής λογοτεχνικής παράδοσης της ύστερης αρχαιότητας που επιδίωξε να φορτίσει με καινούργιο νόημα τις λαϊκές παραδόσεις των μεσογειακών λαών, θέτει πολλά ερευνητικά προβλήματα, προβλήματα που η εξέτασή τους με όρους ποιητικής αφήνει εκ των πραγμάτων απέξω.

Είναι δεδομένο ότι αυτά τα κείμενα γράφτηκαν, πολύ αργότερα από τον χρόνο που διαδραματίζονται τα γεγονότα. Δεδομένο είναι επίσης ότι ο αντιγραφείς τους ανάλογα με τη δική τους πνευματική συγκρότηση εμπλούτιζαν, κατά περίπτωση τις βιογραφίες, με τη δική τους αντίληψη χρηστότητας. Λ.χ. η δεδομένη χριστιανική πολιτική της καταδίκης των βασικών βιολογικών λειτουργιών³² (φαγητό-ερωτική απόλαυση) μπορεί να εκφέρεται με ένα λόγο ο οποίος, άλλοτε υπενθυμίζει στο πλήρωμα της Εκκλησίας την προαιώνια ενοχή των γυναικών: «ουδέ έκυπτεν (η αγ. Παρασκευή) από τα παράθυρα για να αγρεύσει τας ψυχάς των ανδρών» και άλλοτε προβάλλει τη ζητούμενη συμπεριφορά «δια τούτο δε όχι μόνον τους οφθαλμούς, οι οποίοι είναι οδός έρωτος, εφύλαττεν από θεωρίαν ανδρών, αλλά και το στόμα από αισχρολογία, και την ακοήν από απρεπείς ακροάσεις»³³.

Ακόμη μπορεί να τεθεί το ερώτημα: τι συμβαίνει όμως με τις βιογραφίες τα συγκεκριμένα συναξάρια των αγίων γυναικών; Καταγράφουν μια προφορική παράδοση που έχει ιστορική βάση; Τι σχέση έχουν λ.χ. τα συγκεκριμένα συναξάρια με το πραγματικό γεγονός του ημερολογίου της αγίας Περπέτουας ή τον διαμελισμό εκ μέρους των χριστιανών της αλεξανδρινής φιλοσόφου Υπατίας;

Αυτά τα δύο γεγονότα, δηλαδή το Ημερολόγιο που συνέγραψε στη φυλακή, λίγο πριν τη θανάτωσή της στο Αμφιθέατρο της Καρθαγένης τον Μάρτιο του 203 μ.Χ., η Ουβία Περπέτουα³⁴ και η αποτρόπαιη δολοφονία της φιλοσόφου Υπατίας που έγινε στην Αλεξάνδρεια το 415 μ.Χ., μετά την επικράτηση της χριστιανικής θρησκείας, συνιστούν δύο πηγές της ιστορικής πραγματικότητας, στοιχεία της οποίας συναντούμε ως κοινούς τόπους της ποιητικής των συναξαρίων των αγίων που εξετάζουμε.

Και η Περπέτουα κατάγεται από αριστοκρατική οικογένεια, είναι μόλις 22 χρονών, λατρεμένη κόρη

32. Βλ. *Το ημερολόγιο της Αγίας Περπέτουας* [Εισαγ.-μετφρ. Πολύμνια Αθανασιάδη], Κατάρτι, Αθήνα 1999.

33. *Ο Μέγας Συναξαριστής*, 7, 504. Το θέμα απασχολεί τη σύγχρονη επιστημονική έρευνα από πολλές πλευρές. Βλ. στο Ζακ Λε Γκοφ, *Το φαντασιακό στο Μεσαίωνα*, [μετφρ. Ν. Γκοτσίνας], Κέδρος, Αθήνα 2003 μερικούς τίτλους κεφαλαίων: *Η άρνηση της ηδονής* (σ. 210, 221), *Η αμαρτωλή σάρκα* (σ. 212), *Το προπατορικό αμάρτημα και η ερωτική πράξη* (σ. 215), *Ο έρωτας καθιστά λεπρούς τους χωριάτες* (σ. 222), *Η σεξουαλική πράξη θήραμα της κόλασης* (σ. 224). Βλ. επίσης Gail P. Corrihgtton-Steete, «σεξ, πνευμα και έλεγχος: Ο Παύλος και οι γυναίκες της Κορίνθου» στο Νάντια Σερεμετάκη, *Διασχίζοντας το σώμα. Πολιτισμός, Ιστορία και Φύλο στην Ελλάδα*. Νέα Σύνορα, Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997, 260 κ.ε.

34. Βλ. *Το ημερολόγιο της Αγίας Περπέτουας* ό.π.



ενός μορφωμένου πατέρα και η ίδια με ελληνική παιδεία και γνώση της ελληνικής και το σημαντικότερο: μητέρα ενός νηπίου. Ο προσηλυτισμός της στη χριστιανική θρησκεία από τον διάκονο Σάτυρο (το όνομα συμβολικά φορτισμένο) ανατρέπει την ισορροπία του ψυχισμού της. Απαρνείται τις ανθρώπινες σχέσεις και τη ζωή, δοκιμάζεται στην αρένα του αμφιθεάτρου της Καρθαγένης και οδεύει προς το θάνατο προκειμένου να πραγματοποιήσει τον ιδεατό γάμο με τον Νυμφίο-Χριστό. Στο σύντομο Ημερολόγιό της παρακολουθούμε τα κομβικά σημεία των βιογραφιών των αγίων γυναικών.

Από το άλλο μέρος η Υπατία με το κάλλος της προσωπικότητάς της, πνευματικό και φυσικό, μοιάζει να χρησιμοποιείται ως άλλοθι δικαίωσης. Η δολοφονία της από ομάδα χριστιανών μοναχών, πρέπει να δικαιωθεί στην Ιστορία και η ευθύνη του θανάτου της να βαρύνει την ίδια τη φιλόσοφο. Η αλεξανδρινή Αικατερίνη, εξάλλου, για τους μελετητές της, αν και η ζωή της τοποθετείται αρκετές δεκαετίες νωρίτερα από εκείνη της Υπατίας, απηχεί κατά κάποιο τρόπο, τη δική της προσωπικότητα, φυσικά με αντεστραμμένο σύστημα αξιών.

Εκείνο που αναδεικνύει και επαληθεύει η ποιητική των συναξαρίων είναι η δυναμική του φαντασιακού, συμβολικού λόγου, όταν αυτός δεν χρησιμοποιείται ως λόγος αισθητικός, όπως στη λαϊκή ποιητική δημιουργία αλλά ως μηχανισμός επιβολής μιας συγκεκριμένης κοσμοθεωρίας και χειραγώγησης του γιορταστικού χρόνου των αναλφάβητων κοινωνικών στρωμάτων. Η πρώτη εκδοχή ως λαϊκή ποιητική δημιουργία υμνεί τη ζωή, τη ομορφιά και τον έρωτα. Τα μοιρολόγια αρνούνται τον θάνατο. Η δεύτερη εκδοχή, αυτή των πλασματικών βιογραφιών των αγίων γυναικών που αναλύσαμε με όρους ποιητικής, ως γραπτός κατηχητικός λόγος, καταγγέλλει την ίδια τη ζωή: τη θεωρεί έκτιση προαιώνιας τιμωρίας, ενοχοποιεί με αυστηρό ποινολόγιο τις βασικές βιολογικές ανάγκες του ανθρώπου για να αναδείξει τον θάνατο ως το ανυπέρβλητο άθλημα, άθλημα που θα έχει ως έπαθλο τον ιδεατό γάμο με τον Νυμφίο Χριστό.



ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΣΤΟ ΛΕΞΙΚΟΝ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΙΚΟΝ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΜΠΑΡΤ - ΒΙΚΕΛΑ

Κατά τη δεκαετία του 1880 κι εξής στον χώρο του βιβλίου απαντώνται και τέσσερα ονόματα γερμανικής καταγωγής. Είναι τα ονόματα των Γουλιέλμου Μπαρτ (Wilchen Barth), Καρόλου Βίλμπεργκ (Karl Wilberg), Αιμιλίου Χιρστ (Emile Hirst) και Καρόλου Μπεκ (Karl Beck). Αφήνουμε απέξω τον επίσης γερμανικής καταγωγής Κάρολο Μάισνερ (Karl Meissner), ο οποίος δραστηριοποιήθηκε κυρίως στον χώρο της τυπογραφίας. Το όνομά του είναι ιδιαίτερα συνδεδεμένο με το «Τυπογραφείον “Εστία”. Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη», το οποίο ιδρύθηκε το 1892 από τον Γ. Δροσίνη και λειτούργησε παράλληλα προς την έκδοση του ομώνυμου περιοδικού κατά το χρονικό διάστημα 1889-1894. Για την ενέργειά του αυτή ο Δροσίνης αποκαλέστηκε και ο «πατήρ του τυπογραφείου»¹.

Κεντρικό πρόσωπο ωστόσο πολλών εκδοτικών προσπαθειών είναι ο Μπαρτ, ο οποίος, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, συνεργάστηκε και με τους τρεις ομοεθνείς του είτε στην έκδοση είτε στην πώληση βιβλίων. Ο ίδιος είναι γνωστός ως εκδότης κυρίως.

Ο Μπαρτ (1856-1940), στον οποίο ανήκουν και τα τέσσερα ανέκδοτα γράμματα, που δημοσιεύονται εδώ, γεννήθηκε στη Βεστφαλία, όπου σπούδασε φιλολογία. Από το 1882 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου διεύρυνε τις σπουδές του στον χώρο της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας και αρχαιολογίας και το 1901 αναγορεύτηκε διδάκτωρ από το Πανεπιστήμιο Αθηνών².

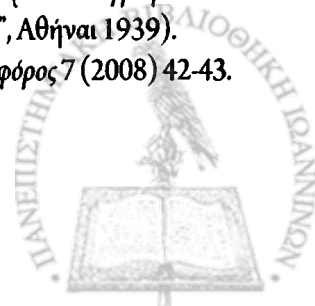
Κατ’ αρχήν εργάστηκε ως σύμβουλος εκδόσεων στο βιβλιοπωλείο του Βίλμπεργκ και λίγα χρόνια αργότερα, 1888 κι εξής, ίδρυσε από κοινού με τον Βίλμπεργκ την *Ελληνική Βιβλιοθήκη*, την έκδοση της οποίας από ένα σημείο και ύστερα συνέχισε με τη συνεργασία του Χιρστ, ο οποίος θα είναι ο νέος συνεκδότης του στο *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν*, γνωστό και ως λεξικό των «Μπαρτ και Χιρστ»³.

Η *Ελληνική Βιβλιοθήκη* ήταν μια περιοδική έκδοση και η διεύθυνσή της είχε ανατεθεί στον γερμανομαθή φιλόλογο και συγγραφέα Αριστοτέλη Κουρτίδη. Απαρτιζόταν από τεύχη, όπως τα αποκαλούσαν και οι ίδιοι οι εκδότες, «εξ 96 περίπου σελίδων» το καθένα και πωλούνταν στην τιμή των «60 λεπτών».

1. Νίκος Α. Βέης (Bées), «Εκ της ιστορίας του Τυπογραφείου της “Εστίας”» (Εισαγωγή στον τόμο: *Τυπογραφείον “Εστία” Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη. Κατάλογος των εντυπωθέντων εν αυτώ βιβλίων*). Τυπογραφείον “Εστία”, Αθήνα 1939).

2. Παναγιώτης Μουλλάς, «Το Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν (1889-1898) Μπαρτ και Χιρστ», *Κονδυλοφόρος* 7 (2008) 42-43.

3. Μουλλάς, «Το Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν», *δ.π.*, 32 κεξ.



Κυκλοφόρησε σε 25 εν όλω τεύχη και περιλαμβάνει Έλληνες και ξένους συγγραφείς από τον χώρο της πεζογραφίας, της ποίησης, της μελέτης. Δεκαπέντε είναι συνολικά τα έργα που συναπαρτίζουν τη σειρά. Ο μεγαλύτερος αριθμός τευχών οφείλεται στο ότι μερικά έργα, λόγω έκτασης, καλύπτουν περισσότερα του ενός τεύχη. Το μυθιστόρημα *Θάνος Βλέκας*, για παράδειγμα, του Παύλου Καλλιγά και το μακρό ποίημα *Στρατής Καλοπίχειρος* του Στέφανου Κουμανούδη (σελ. 1-246 και 1-268 αντίστοιχα) δημοσιεύονται σε τρεις συνέχειες, ενώ άλλα σε ένα⁴. Ανάμεσά τους και η πρώτη στην ιστορία των νεοελληνικών γραμμάτων ανθολογία με τον τίτλο *Σύγχρονα Διηγήματα*. Η ανθολογία περιλαμβάνει επτά εν όλω διηγήματα σύγχρονων συγγραφέων⁵, αναδημοσιευμένων κυρίως από το περιοδικό *Εστία*, μεταξύ των οποίων και «Ο παππα Νάρκισσος» του Δημητρίου Βικέλα.

Αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια απεικόνισης του αφηγηματικού λόγου της λεγόμενης γενιάς του '80· προσπάθεια, η οποία θα αποτυπωθεί εναργέστερα το 1896 σε μια πιο αντιπροσωπευτική ανθολογία με τον τίτλο *Ελληνικά Διηγήματα*⁶.

Ο τρόπος αυτός της περιοδικής έκδοσης με τη μορφή φυλλαδίων και με συνδρομητές δεν εφαρμόζεται για πρώτη φορά από τους ίδιους εκδότες. Λίγα χρόνια πριν, το 1885, οι Μπαρτ και Βίλμπεργκ είχαν αναθέσει στον Ν. Γ. Πολίτη τη μετάφραση τμήματος, σχετικού με την Ελλάδα, από ένα ευρύτερο έργο του γερμανού συγγραφέα Ιάκωβου Φάλκε (Jacob von Falke). Το τμήμα αυτό κυκλοφόρησε στα 1887 με τον τίτλο *Ελλάς* σε 25 επίσης φυλλάδια⁷ και, όπως φαίνεται, οι εκδότες τους είχαν μείνει ικανοποιημένοι από το αποτέλεσμα, αφού η ίδια εκδοτική πρακτική εφαρμόστηκε και στα δύο επόμενα εγχειρήματα. Ενωώ την *Ελληνική Βιβλιοθήκη* και την έκδοση του *Λεξικού Εγκυκλοπαιδικού* (Φεβρουάριος του 1889- Μάρτιος του 1898), το οποίο, με την επιστημονική συμβολή, τουλάχιστον κατά τα δύο πρώτα χρόνια, του Πολίτη είχε εξασφαλίσει τη συνεργασία έγκυρων συγγραφέων, με αποτέλεσμα την αναμενόμενη απήχησή του. Ενδεικτικώς αναφέρονται τα ονόματα

4. Αναλυτικότερα, στη σειρά περιλαμβάνονται: 1. Παύλου Καλλιγά, *Θάνος Βλέκας*. 2. Αλεξάνδρου Σ. Βυζαντίου, *Ποιήματα*. 3. Κ. Οικονόμου του εξ Οικονόμων, υπό, *Ο Εξηνταβελόνης*. Κατά Μολιέρον. 4. Φραγκίσκου Κοππέ, *Διηγήματα*. Μεταφρασθέντα υπό Α.Π. [Κουρτίδου]. 5. Αλεξάνδρου Ραγκαβή, *Περληψις ιστορίας της Νεοελληνικής Φιλολογίας*. 6. Σχίλλερ, *Λουίζα Μίλλερ ή Ραδιουργία και έρως*. Τραγωδία μεταφρασθείσα εκ του γερμανικού υπό Σ... . 7. Βαρόνου Φεουχτερσλέβεν, *Υφυπουργού της Παιδείας εν Αυστρία, Υγιεινή της ψυχής*. Κατά μετάφρασιν Ζ'. 8. *Σύγχρονα Διηγήματα*. 9. Στεφάνου Κουμανούδη, *Στρατής Καλοπίχειρος*. 10. Σαικοπέιρον, *Αμλέτος*. Τραγωδία μεταφρασθείσα εμμέτρως εκ του αγγλικού Υπό Δημητρίου Βικέλα. 11. Καρόλου Δίκενς, *Άσμα Χριστουγέννων*. Μετάφρασις Παναγιώτου Πανά. 12. Κ. Ιακώβου Ρίζου, υπό, *Κορακίστικα ή Διόρθωσις της Ρωμαϊκής γλώσσας. Κωμωδία εις τρεις πράξεις διαιρεμένη*. 13. Ιακώβου Ρίζου (του Νερούλου), *Κούρκας αρπαγή. Ποίημα ηρωικοκωμικόν εις τρία άσματα*. 14. Φήλικος Καβαλλόττη, υπό, *Αλκιβιάδης. Ελληνικά σκηναί. Εις εικόνας επτά*. Εκ της ιταλικής, υπό Γ.Ι. Δουρούτη και Κ.Χ. Βάμβια. 15. Φ Κούπερ, *Ο τελευταίος των Μοχικανών*. Κατά το Αγγλικόν. Υπό Επαμεινώνδα Δ. Αλεξάκη.

5. Τα εξής: 1. Δημ. Βικέλα, «Ο παππα Νάρκισσος». 2. Εμ. Χαριλάου, «Η βιβλιοθήκη του κυρ Δούκα». 3. Δημ. Γρ. Καμπούρογλου, «Καλογήρου Απομνημονεύματα». 4. Γ. Δροσίνη, «Ο ληστής Αγγελόγιαννος». 5. Αριστοτέλη Κουρτίδη, «Υστατη Ελπίς». 6. Ιω. Δαμβέργη, «Μετά την φιλοξενίαν» και 7. Ανδρέα Καρκαβίτσα, «Η Ασήμω».

6. Το έργο κυκλοφόρησε από το «Βιβλιοπωλείον της Εστίας» με την επιμέλεια του εκδότη Γ. Κασδώνη, όπου ανθολογούνται 34 συγγραφείς, δίνοντας έτσι πανοραμική εικόνα του αφηγηματικού λόγου κατά τον δέκατο ένατο αιώνα. Για τη γραμματολογική αυτή διερεύνηση βλ. Γιάννης Παπακώστας, *Εισαγωγή στον τόμο Ελληνικά Διηγήματα*, Πατάκης, Αθήνα 2006, 9 κεξ [Σειρά: Επί Τα Ίχνη ..., αρ.3].

7. Όπου και στην υποσ. 2 (σ. 45).



των Γ. Βιζυηνού, Μιχαήλ Μητσάκη, Εμμανουήλ Ροΐδη, Κωστή Παλαμά. Το 1899 ο Μπαρτ, μετά την ολοκλήρωση της έκδοσης του *Λεξικού*, ιδρύει από κοινού με τον Κ. Ελευθερουδάκη στην πλατεία Συντάγματος το «*Πρώτον ἐν Ἑλλάδι καὶ Ἀνατολῇ Διεθνὲς Βιβλιοπωλεῖον*», γνωστό ως βιβλιοπωλείο «Ελευθερουδάκη και Μπαρτ». Η συνεργασία αυτή κράτησε αρκετά χρόνια⁸.

Η εμπλοκή του Βικέλα στη σειρά της *Ελληνικής Βιβλιοθήκης* δεν οφείλεται τόσο στο ανθολογούμενο διήγημά του «Ο παπα Νάρκισσος» όσο στην έκδοση του έργου: «*Σαιξπείρου, Ἀμλέτος*. Ἐκδοσις νέα αναθεωρημένη. Ἐν Αθήναις [1888]»⁹, ενώ παράλληλα είχε προγραμματιστεί η έκδοση και ενός άλλου έργου του Σαιξπηρ, ο *Μάκβεθ*, πάλι σε μετάφραση Βικέλα. Ο Βικέλας άλλωστε ήταν περιζήτητος συνεργάτης κάθε εντύπου που κυκλοφορούσε στον ελλαδικό χώρο. Ο διευθυντής του περιοδικού *Εστία*, για παράδειγμα, Γ. Κασδόνης σε επιστολή του της 28 Ιουλίου 1886 έγραφε στον Βικέλα: «μετά πλείστης ευχαριστήσεως και ευγνωμοσύνης θέλει δεχθῆ ἡ Εστία ἐπὶ τῆ πεποιθήσει ὅτι θέλει στολίση τας στήλας αὐτῆς με πολύτιμον δημοσίευμα [...]. Επαναλαμβάνω ὑμῖν τας ἐνθέρμους ευχαριστίας μου δια τὴν παρεχομένην τόσῳ ευμενῆ συνδρομῆν εἰς τὴν Εστίαν». Ἀνάλογη εἶναι ἡ ἐκτίμησις καὶ ἡ ἐκφρασις ευγνωμοσύνης καὶ τοῦ ἐκδότη Γουλιέμου Μπαρτ: «... μένω πάντοτε χρεώστης Σας, διότι ἐδώσατε Ὑμεῖς τὸ ὄνομά Σας, οὕτως εἰπεῖν, ὡς στολισμὸν τῆς Ἑλληνικῆς Βιβλιοθήκης»¹⁰.

Τὴν περίοδο αὐτὴ ὁ Βικέλας, ὕστερα ἀπὸ μακρὰ παραμονή στο Λονδίνο, κοντὰ στους ηπειρωτικῆς καταγωγῆς ἐμπορευόμενους θεῖους τοῦ Βασιλείου καὶ Λέοντα Μελά, τὸν συγγραφέα τοῦ γνωστοῦ μας *Γεροστάθη*, ἔμενε στο Παρίσι, ὅπου, γιὰ λόγους υγείας τῆς συζύγου τοῦ, εἶχε ἐγκατασταθεῖ ἀπὸ το 1874. Ἐκ τῶν πραγμάτων ἡ ἐπικοινωνία με τοὺς ἐκδότες τοῦ γινόταν δι' ἀλληλογραφίας, μέρος τῆς ὁποίας σώζεται στο ἀρχεῖο Βικέλα, τὸ ὁποῖο ἀπέκειται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἐννοῶ τὰ γράμματα τοῦ Μπαρτ, γιὰ τὸ Βικέλα ἔχουν σίγουρα χαθεῖ.

Εἶναι γνωστὸ ἄλλωστε ὅτι ὁ Βικέλας, ἀν καὶ δε βρισκόταν στὴν Ἑλλάδα, παρακολουθοῦσε ἀπὸ κοντὰ τὴ διαδικασία τῆς ἐκδόσεως ὅλων τῶν ἔργων τοῦ. Εἶχε ἀποψη γιὰ τὸ σχῆμα τοῦ βιβλίου, γιὰ τὴν εἰκονογράφηση, γιὰ τὰ τυπογραφικὰ στοιχεῖα, γιὰ τὸ εἶδος τοῦ χαρτιοῦ. Γνώριζε καλὰ τὴν τεχνικὴ τῆς τυπογραφίας καὶ μάλιστα ἔδινε καὶ σχετικὲς ὁδηγίες στοὺς ἐκδότες. Εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸ ὅτι ἐπενέβαινε στα κείμενά τοῦ ἀκόμη καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς στοιχειοθεσίας. Τούτο προκύπτει ἔμμεσα καὶ ἀπὸ τὰ γράμματα τοῦ βασικοῦ τοῦ ἐκδότη, τοῦ Γ. Κασδόνη, διευθυντῆ γιὰ ἓνα διάστημα (1881-1888) τοῦ περιοδικοῦ *Εστία*, ὅπου πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Βικέλα καὶ ἰδρυτῆ ἀπὸ το 1886 τοῦ «Βιβλιοπωλείου τῆς Εστίας», ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐξεδόθη τὸ λογοτεχνικὸ τοῦ ἔργο. Λέω ἔμμεσα, γιὰ τὸ μακρὰ, ἀνέκδοτη ἀκόμη, ἀλληλογραφία τῶν δύο ἀνδρῶν σώζονται μόνο τὰ γράμματα τοῦ Κασδόνη στὸν Βικέλα, γύρω στα 60, τῶν ὁποίων, ἀπὸ κοινού με τὸν υποψήφιο διδάκτορα Χάρη Κωνσταντέλλια, ετοιμάζω τὴν ἐκδοση.

Στο σημεῖο αὐτό, τιμώντας ἐκλεκτὸ φίλο, ἀνακοινῶν τὰ τέσσερα σωζόμενα στο ἀρχεῖο Βικέλα γράμματα τοῦ Μπαρτ, κύριου συντελεστή τῆς ἐκδόσεως τῆς *Ελληνικῆς Βιβλιοθήκης*, ὅπου, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σχετικὰ με τὴν

8. Περισσότερα βλ. Γιάννης Παπακώστας, *Φιλολογικὰ σαλόνια καὶ καφενεῖα τῆς Ἀθήνας*, Πατάκης, Ἀθήνα 2007, 365-367.

9. Ὡς παλαιότερη ἐκδοση τοῦ *Ἀμλετ* ὁ Βικέλας προφανῶς ὑπονοεῖ τὴν ἐκδοση τοῦ 1882: «Ἐκ τῶν Καταστημάτων Ἀνδρέου Κορομηλά».

10. Ἐδῶ: Ἐπιστολὴ πρώτη.



έκδοση του *Άμλετ* και την κυκλοφορία του, φωτίζονται και πλευρές της εκδοτικής κίνησης και διακίνησης των βιβλίων (η έκδοση του *Μάκβεθ* είχε προγραμματισθεί για 2000 αντίτυπα). Κυρίως δε προκύπτει το πάθος του Μπαρτ, βασικού συντελεστή της έκδοσης, σύμφωνα με τον οποίο το όλο εγχείρημα απέβλεπε στην «εκπαίδευσιν των πολιτών», ενώ παράλληλα δήλωνε: «Έχομεν την πεποίθησιν ότι θα έλθῃ ἡμέρα, καθ' ἣν θα επιθυμήσωσιν ὅλοι να ἔχωσιν ἐν τῇ βιβλιοθήκῃ των τὰ ἀριστουργήματα του *Shakespeare, Schiller* κ.λ.π.».

Ιδού:

1

Εν Αθήναις την 1888

Αξιότιμε Κύριε,

Σας ζητώ συγγνώμη, εάν λάβητε τόσον βραδέως τα αντίτυπα του *Άμλέτου*, περί των οποίων ο Κ^{ος} Κουρτίδης μοι είχεν ήδη ομιλήσει. Αι εργασίαι του καταστήματος, προ πάντων η εκκαθάρισις των λογ/μών και τόσαι άλλαι, τας οποίας πρέπει να τελειώσω μέχρι της 1^{ης} Οκτωβρίου (όπου αποσύρομαι εκ της θέσεώς μου), με εμπόδισαν να σκεφθώ περί ιδικών μου υποθέσεων, και είχαν εντελώς λησμονήσει την παραγγελίαν του Κ^{ου} Κουρτίδου. Σήμερον λοιπόν Σας αποστέλλω τα 30 αντίτυπα, και πάλιν Σας ζητώ συγγνώμην. Πιστώσατέ με, παρακαλώ, με φρ. 24.-, εάν θέλητε ούτως, άλλως δε προτιμώ να δεχτήτε ταύτα τα σώματα δωρεάν, διότι μένω πάντοτε χρεώστης Σας, διότι edώσατε Υμείς το όνομά Σας, ούτως ειπείν, ως στολισμόν της Ελληνικής Βιβλιοθήκης, η οποία, ελπίζω, βραδύτερον, όταν θα είμαι ελεύθερος, θα προοδεύση υποστηριζομένη υπ' ονομάτων, όπως το ιδικόν Σας.

Είμαι πρόθυμος, όταν έχητε Υμείς έργον έτοιμον προς εκτύπωσιν, να Σας κάμνω προτάσεις περί αυτής, και θα με θεωρήσω ευτυχῆ εάν έλθωμεν εις συνεννόησιν.

Διατελώ μετά μεγίστης υπολήψεως
όλως Υμέτερος
Γουλιέλμος Μπαρτ

2

Εν Αθήναις την 8. Σεπτ. 1888

Σεβαστέ Κύριε Δ. Βικέλα
εις Παρισίους

Έλαβον την από της 2/14 τ.μ. φιλικήν μας επιστολήν Σας και σπεύδω να Σας αποστείλω δια του σημερινού ταχυδρομείου τα 30 αντίτυπα της νέας εκδόσεως του *Άμλέτου*. Λυπούμαι πολύ δι' ότι κατά λάθος ο υπάλληλός μας Σας έπειψε την πρώτην έκδοσιν, και Σας παρακαλώ όπως ευαρεστούμενος παραδώσητε ταύτα εις ανταποκριτήν μας Κ^ο C. Reinwald, 15 Rue des Saints-Pères, ίνα μοι τα στείλη δια του πρώτου κιβωτίου.

Περί των αντιτύπων, τα οποία θέλετε να δωρήσητε εις τους εδώ φίλους Σας, θα φροντίσωμεν. Σας ευχαριστώ δε εγκαρδίως δια τας φιλικάς επευχάς Σας εις την σύστασιν του νέου καταστήματός μας, το οποίον θα ονομασθή



«Μπαρτ και Χιροτ», και ελπίζω ότι μετ' ου πολύ θα εντυπώσωμεν πάλιν βιβλίον Σας.

Διατελώ μετά μεγίστης [sic] προς Υμάς σεβασμού

όλως Υμέτερος

Γουλ. Μπαρτ

Ταύτην την στιγμήν ήλθεν ο Κ^{ος} Ξανθόπουλος, πρώην γυμνασιάρχης, όστις μας έδωσε προς πώλησιν την έμμετρον μετάφρασιν του Προμηθέως. Μοι είπεν, επειδή δεν γνωρίζει την διεύθυνση της «Société pour l'Encouragement des Études Grecques»¹¹, να πέμψω 1 σώμα προς Υμάς παρακαλών Υμάς όπως ευαρεστούμενος εγχειρίσητε τούτο εις τον πρόεδρον της εταιρείας. Μαζύ με τα σώματα του Αμλέτου Σας στέλλω λοιπόν τον Προμηθέα και Σας ευχαριστώ εκ προτέρων δια την καλοσύνην Σας να μας ευκολύνητε εις την υπόθεσιν ταύτην.

Σεβασμιώτατος

Γ. Μπαρτ

3

Εν Αθήναις την 13/III/89

Σεβαστέ Κύριε Βικέλα

λαβόντες την από της 3 τ.μ. επιστολήν Σας σπεύδομεν να Σας αποστείλωμεν τα ζητηθέντα 10 αντίτυπα της εκδόσεως του Αμλέτου.

Μετά μεγάλης χαράς δεχόμεθα να δημοσιεύσωμεν εν τη Ελλ[ηνική] Βιβλιοθήκη τον Μάκβεθ και Σας ευχαριστούμεν θερμώς δια την προτίμησιν, ης μας αξιούτε. Επειδή δε ετοιμάζονται τώρα προς συμπλήρωσιν της πρώτης σειράς εν όλω 4 τεύχη (τον Αλκιβιάδην και τους Μεσσηνίους του Καβαλλόττη)¹² θα ήτο ευχάριστον να έχωμεν το κείμενον του Μάκβεθ όσον δυνατόν τάχιστα, ίνα τον συμπεριλάβωμεν εις την πρώτη σειράν. Η εξώδευσις της Βιβλιοθήκης δεν ανταποκρίνεται εις τα έξοδα, και επειδή μας ελλείπει και η βοήθεια του Κ^{ου} Κουρτίδου, ευρισκόμενον από πολλού εν Γερμανία, η εκλογή των τευχών και η έκδοσις αυτών μας προξενεί μάλλον κόπους και απορίας ή κέρδος. Ίσως λοιπόν ένεκα τούτου δεν θα εξακολουθήσωμεν την Βιβλιοθήκην κατά τον πρότερον τρόπον, δήλα δη ως περιοδικόν, αφού και μάλλιστα δεν είμεθα εις θέσιν να δημοσιεύσωμεν δις του μηνός εν τεύχος όπως ηγγελάμεν αλλά θα εκδίδωμεν από καιρού εις καιρόν, χωριστά τεύχη ή διπλά τεύχη άνευ συνδρομής ετησίας.

Φαίνεται μεν ότι τι κοινόν μας δεν είνε ακόμη ώριμον δια τοιαύτην ανάγνωσιν. Τούτο δε δεν μας αποθαρρύνει, διότι έχομεν την πεποίθησιν, ότι θα έλθη ημέρα καθ' ήν θα επιθυμήσωμεν όλοι να έχωσι εν τη βιβλιοθήκη των τα αριστουργήματα του Shakespeare, Schiller κτλ. Ευτυχώς το Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν ήδη απολαύει μεγάλης διαδόσεως και καθ' εκάστην προστίθενται συνδρομηταί. Δεν θα έχη τούτο επιρροήν και εις την εξώδευσιν της Ελλ. Βιβλιοθήκης. Ημείς τα πιστεύομεν και ένεκα τούτου θα θυσιάσωμεν ευχαρίστως ακόμη εκ του κέρδους αυτού του λεξικού ολίγα, ίνα συντελέσωμεν και δια της Βιβλιοθήκης εις την εκπαίδευσιν των πολλών.

11. Πρόκειται για το «Σύλλογο για την ενίσχυση των ελληνικών σπουδών στη Γαλλία», του οποίου ο Βικέλας ήταν μέλος.

12. Βλ. όπου και στην υποσ. 3.



Σήμερα σας αποστέλλομεν και τα μετά τον Αμλέτον εκδοθέντα άλλα τεύχη της Βιβλιοθήκης, το Άσμα των Χριστουγέννων και τα Κορακιστικά¹³, τα οποία μέχρι τούδε εξ' απροσεξίας δεν Σας εστάλησαν ακόμη.

Ευχαριστούντες υμάς και πάλιν δια την ευνοϊκήν πρότασιν Σας αναμένομεν την αποστολήν του κειμένου του Μάκβεθ και διατελούμεν μετ' εξαιρέτου υπολήψεως

όλως υμέτερος
Μπαρτ και Χιρστ

4

Εν Αθήναις την /IV/1889

Σεβαστέ Κύριε,

Επιστρέψας προ ολίγων ημερών εκ Σμύρνης εύρον εδώ τόσην εργασίαν, ώστε δεν ηδυνήθην να απαντήσω αμέσως εις την από της 3 Απριλίου επιστολήν Σας.

Σήμεραν δε, ων ολίγον ελεύθερος, Σας πληροφορώ ότι ελάβομεν την διωρθωμένην 1^η έκδοσιν του Μάκβεθ, δι' ην Σας ευχαριστώ θερμώς. Και κατά τον εμόν υπολογισμόν θα υπερβή το κείμενον τας 96 σελίδας της Ελλ. Βιβλιοθήκης. Αλλά τούτο δεν βλάπτει, και είμαι εντελώς σύμφωνος προς την υμετέραν γνώμην, ότι δεν πρέπει να προστεθή ετερόγενος ύλη. Όθεν ο Μάκβεθ θα αποτελέση 1 και μόνο τεύχος της «Βιβλιοθήκης», άνευ άλλης προσθήκης.

Επειδή όμως εκτυπούται τώρα διπλούν τεύχος και ανελάβομεν ως επόμενα τεύχη την μετάφρασιν του Τελευταίου των Μοχικανών¹⁴ και τους Μεσσηνίους του Καβαλόττη, πρέπει να αναβάλωμεν επί ολίγον την εκτύπωσιν του Μάκβεθ. Εις πάσαν δε περίπτωσιν θα δημοσιευθή ακόμη εις την πρώτην σειράν της Βιβλιοθήκης δήλα δη μεταξύ των 25 πρώτων τόμων.

Ίσως θα είνε δυνατόν να βλέπητε την τελευταίαν διόρθωσιν, ειδημή θα συμμορφωθώμεν προς την διαταγήν Σας να υποβάλωμεν τα τελευταία δοκίμια εις την Κ^αν Οικονόμου¹⁵.

Εννοείται δε ότι ευχαρίστως θα πέμψωμεν ή κρατήσωμεν εις διάθεσιν Σας και 100 αντίτυπα του Μάκβεθ, νομίζω δε ότι εν όλω πρέπει να τυπώσωμεν 2000 αντίτυπων, αν και η εξόδευσις της Βιβλιοθήκης δεν είνε ανάλογος.

Και πάλιν Σας ευχαριστώ εκ καρδίας δια την ευγενή παραχώρησιν του Μάκβεθ δια την Βιβλιοθήκην και δια τας φιλικάς λέξεις Σας περί του Εγκυκλοπαιδικού Λεξικού. Είχομεν τώρα μακράν βραδύτητα εις την έκδοσιν του Λεξικού ένεκα της λέξεως «Αθήναι», αλλά περατωθείσης της εργασίας τούτης θα δημοσιευθή το 7^{ον} την δευτέραν.

Σας παρακαλώ, σεβαστέ Κύριε, να δεχθήτε την διαβεβαίωσιν μου της προς Υμάς εξαιρέτου υπολήψεώς μου

Γουλιέλμος Μπαρτ
(Μπαρτ και Χιρστ)

13. Βλ. όπου και στην υποσ. 3.

14. Πρόκειται για τα τελευταία δύο έργα της Ελληνικής Βιβλιοθήκης. Βλ. εδώ την υποσ. 3, όπου και καταγραφή των έργων της σειράς.

15. Προφανώς υπονοείται η αδελφή του Βικέλα Αικατερίνη, σύζυγος του Αριστείδη Οικονόμου και μητέρα του Αλέξανδρου Οικονόμου, ο οποίος έγραψε ογκώδη τόμο για τη βιογραφία του Βικέλα (1953). Ανατύπωση του τόμου από τον «Σύλλογο προς διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων» (2008).



Όσον αφορά στη σχεδιαζόμενη έκδοση του Μάκβεθ, αυτή δεν πραγματοποιήθηκε. Εκδόθηκε τον επόμενο χρόνο, 1890, στη σειρά της Βιβλιοθήκης της «Εστίας», που ίδρυσε ο Γ. Κασδόνης, ενώ το Λεξικόν εύρισκε ολοένα και περισσότερη ανταπόκριση. Οι εκδότες του, που στο μεταξύ είχαν αποκτήσει και επαγγελματική στέγη (οδός Πανεπιστημίου 43), έρριξαν εκεί το βάρος, εκδίδοντας και διακινώντας ένα τεύχος των δύο τυπογραφικών φύλλων ανά δεκαήμερο.

Η έκδοσή του ολοκληρώθηκε με την κυκλοφορία έξι πολυσελιδων τόμων, από το Α έως το Ω, ενώ λίγα χρόνια αργότερα ο Μπαρτ, παράλληλα προς τη συμμετοχή του στο «Διεθνές Βιβλιοπωλείον Ελευθερουδάκη», με νέο συνεργάτη τώρα, τον Κάρολο Μπεκ, εκδίδει τον έβδομο συμπληρωματικό τόμο του Λεξικού.

Από τη σύντομη αυτή περιδιάβαση, προσπάθησα να καταστήσω εμφανή τον ρόλο του ελληνομαθούς δραστήριου εκδότη Γουλιέλμου Μπαρτ και την προσφορά του στα ελληνικά γράμματα. Και όχι μόνον αυτό. Η περίπτωση του θα πρέπει να θεωρηθεί ως το έναυσμα γενικότερων ζυμώσεων γύρω από τον εκδοτικό χώρο. Οι εκδόσεις της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας (Πυρσός, 1926 κεξ.) και το Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν (Ελευθερουδάκης, 1927 κεξ.) είναι ενδεικτικές. Όπως ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις και μιας σειράς άλλων γνωστών ή μη εκδοτικών οίκων που δημιουργήθηκαν κατά την περίοδο αυτή, όπως έκδηλα προκύπτει και από τις κατά καιρούς βιβλιογραφικές καταγραφές.



ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΠΑΝΤΩΝΑΚΗΣ

ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΙΩΠΗ, ΦΩΣ ΚΑΙ ΣΚΟΤΑΔΙ ΣΤΗΝ «ΠΑΙΔΙΚΗ» ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

Αν και έχουν γραφεί αρκετά για την «παιδική» ποίηση του Γιάννη Ρίτσου¹, με την εργασία αυτή θα επιχειρήσουμε να μελετήσουμε την παρουσία του λόγου και του φωτός και τη λειτουργία τους στα κείμενα του ποιητή που «απευθύνονται» σε παιδιά. Λόγος και σιωπή, φως και σκοτάδι ενυλώνονται σε ένα χώρο, τον οποίο γεμίζει ένας αξιοσέβαστος αριθμός όντων, ζώων, πουλιών και φυτών. Οι ζωντανοί αυτοί οργανισμοί γίνονται αποδέκτες του λόγου, «ακροώνται» τη σιωπή, απολαμβάνουν το φως ή κατασιγάζουν στο σκοτάδι.

Λόγος vs σιωπή

Οι περιπτώσεις παρουσίας ή απουσίας του λόγου στα «παιδικά» ποιήματα του Ρίτσου είναι ευδιάκριτες. Καμιά περίπτωση τομής και μερικής ενδεχομένως ταύτισης δεν έχουμε, ώστε να δυσκολευόμαστε να αποφανθούμε αν στο συγκεκριμένο σημείο έχουμε σιωπή, αποσιώπηση ή υπόκριση. Όταν ο λόγος αναστέλλεται δηλώνεται απερίφραστα.

Μια αδρομερής διερεύνηση των πηγών και των μορφών του λόγου μας οδηγεί σε διαπιστώσεις, τις οποίες μπορεί να μεταβάλει μια ενδελεχέστερη μελέτη του θέματος στο συνολικό ποιητικό corpus του Ρίτσου. Πηγή λόγου είναι ο ίδιος ο άνθρωπος γενικά, ο ποιητής και το παιδί ειδικότερα, τα έμβια όντα (ζώα, πουλιά, έντομα κλπ) και η φύση στο σύνολό της (θρόισμα δέντρων, κελάρυσμα νερού, τιτίβισμα πουλιού. Η μουσικότητα και η μελωδικότητα των μορφών αυτών του λόγου συνηγορεί υπέρ της ομορφιάς της ζωής).

1. Έφη Αιλιανού, «Η παιδική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», Ψηφίδες, Εστία, Αθήνα 1994. Τζίνα Καλογήρου, «Η “παιδική” ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», Παιδική Λογοτεχνία, Θεωρία και Πράξη, Β', [Επιμ. Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου], Καστανιώτης, Αθήνα 1994 (= Τέρψεις και Ημέρες Ανάγνωσης, Σχολή ΙΜΠ, Αθήνα 1999, 157-177). Γεώργιος Παπαντωνάκης, Εισαγωγή στην παιδική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Οδυσσέας, Αθήνα 1996. Γεώργιος Παπαντωνάκης, Η παιδική ηλικία του ήλιου, Πατάκης, Αθήνα, 1997.

Τα ποιήματα και οι εκδόσεις του Γ. Ρίτσου που χρησιμοποίησα στα πλαίσια της παρούσας μελέτης είναι: «Αφιέρωμα», Ποιήματα, Δ', Κέδρος, Αθήνα 1975, 133-203. «Πρωινό άστρο», Ποιήματα, Β', Κέδρος, Αθήνα 1975, 305-336 «Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού», Ποιήματα, Κέδρος, Αθήνα 1975, 504-518 «Αναφυλλητό», Ποιήματα, Β', Κέδρος, Αθήνα 1975, 339-408. «Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Ποιήματα, Α', Κέδρος, Αθήνα 1976, 325-340. «Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού», Ποιήματα Α', Κέδρος, Αθήνα 1976, 341-358.



Κάθε θόρυβος που γεμίζει ηχητικά την ποιητική ατμόσφαιρα του Ρίτσου στην παιδική της περιοχή συμπλέκεται με ένα λόγο συγκροτημένο και συνειδητό που ακούγεται σε χώρο εσωτερικό: «... Μπαίνει η Έρη. Δύο κεράσια/κρεμάμενα στ' αυτή της. "Είμαι η Άνοιξη" λέει» («Αφιέρωμα», Δ, 139). Τα υποκείμενα, από τα οποία εκπορεύεται ο λόγος υποδηλώνουν και τις μορφές του λόγου, τον οποίο, εκτός από ομιλία, θα συναντήσουμε ως κλάμα, όπου υπάρχει αδυναμία άρθρωσης και εξωτερίκευσης έλλογου λόγου («Πρωινό άστρο», Β, 312), ως τραγούδι, κάποτε μάλιστα μοναχικό μέσα στη νύχτα («Παιχνίδια τ' ουρανού και του νερού», Γ, 514), ως γέλια μικρών κολυμβητών και φωνές γενικά απροσδιόριστες αλλά παιδικές συνήθως ή ακόμα και ενηλίκων (ψαράδων λόγου χάριν, «Αφιέρωμα», Δ, 138), ως νευματικό λόγο. Θα τον συναντήσουμε ακόμα ως χαμόγελο, για να καταδηλωθεί μια ευφρόσυνη κατάσταση και μορφή επικοινωνίας. Η μορφή του λόγου αυτή μάλιστα σωματοποιείται και αποκτά όψη άγριου τριαντάφυλλου, το οποίο κόβει το παιδί («Αφιέρωμα», Δ, 139). Η υφή του μπορεί να είναι θρηνητική-λυγμική, κυρίως στο «Αναφυλλητό», βεβαιωτική-διαπιστωτική, προτρεπτική. Μπορεί ακόμα ο λόγος να είναι αναγκαίος, λόγος διαμαρτυρίας. Έστω και σπάνια, ο λόγος με τη μορφή των απροσδιόριστων φωνών αποτελεί εξωτερίκευση μιας διαμαρτυρίας και ενός αγώνα για κοινωνική δικαιοσύνη. Και πάλι το περιεχόμενο του λόγου δεν δηλώνεται. Φαίνεται ότι αυτό αποτελεί τεχνική προσφιλής στον ποιητή, η οποία εντείνει την προσοχή και αυξάνει το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Συναισθηματικός, λόγος αγάπης: «Δεν έλεγε: "πεθάνετε για να λευθερωθείτε". Έλεγε μόνο "ζείτε κι αγαπάτε"» («Μια πυγολαμπίδα», Α, 330), συγκαταβατικός («Αναφυλλητό»), τρυφερός («Πρωινό άστρο», Α, 369). Γι' αυτό τα παιδιά πρέπει να μάθουν ν' αγαπούν. Είναι βασικός άξονας κοινωνικοποίησης, ομοιομορφοποίησης και κανονικοποίησης. Στο «Πρωινό άστρο» μάλιστα συμβουλεύει την κόρη του Έρη να μην αγαπά εκείνους που λαβώνουν την αγάπη.

Η εξωτερίκευση του λόγου δεν κάνει διακρίσεις ως προς τον αποδέκτη. Η στάση αυτή του ποιητικού υποκειμένου επισφραγίζει τη σχέση του με τα όντα που κοσμούν τον ποιητικό χώρο του Ρίτσου, όπως μας αποκαλύπτεται στο «Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού» (Α, 344): «Καλημέριζες τα τριαντάφυλλα και τα πουλιά όπως καλημέριζες και τα κορίτσια». Αναπόφευκτη συνέπεια είναι η υπέρβαση του μεταίχμιακού χώρου και η παραβίασή του από έξω προς τα μέσα, ενώ η όλη σκηνογραφική απόδοση του τοπίου είναι απαλλαγμένη από κάθε υποψία σκοταδιού. Έτσι, ο έξω χώρος είναι εκείνος που λαμβάνει πρώτος τα μηνύματα του φωτός, τα οποία προκαλούν κινήσεις χαράς σε φυτικούς κυρίως οργανισμούς που αναπτύσσουν ανθρωπομορφική συμπεριφορά. Έστω και σπάνια, πλην όμως επισημαίνεται και η περίπτωση αυτή, η παραγωγή λόγου ή η εξωτερίκευση συναισθημάτων συνδέεται άρρηκτα με τις χρωστικές ύλες που επικάθηνται στις επιφάνειες των πραγμάτων. Ο λόγος αποκτά έτσι χρωματικές διαστάσεις και φαίνεται να εναρμονίζεται με τη γενικότερη ιδεολογία του ποιητή: «Έκανες ένα λάθος, κοριτσάκι / Η χαρά δε γράφεται με πράσινο / Γράφεται με κόκκινο. / Η χαρά είναι / Κόκκινο γαρύφαλλο» («Πρωινό άστρο», Β, 313).

Κάποτε, ο λόγος καταργείται, γιατί υπεισέρχονται παράγοντες, οι οποίοι τον εξαναγκάζουν να αποσιωπηθεί και να καταργηθεί. Η οποιαδήποτε μορφή κατηγοριοποίησης αναστολής του λόγου έχει πολλές πιθανότητες να περιέχει αρκετά στοιχεία αυθαιρεσίας είτε πρόκειται για μερική είτε για ολική αναστολή του λόγου, γι' αυτό και δεν επιχειρείται. Η πλήρης κατάργησή του, η οποία οφείλεται στον άμετρο πόνο και σε «θρησκευτικής» ή «μεταφυσικής» φύσεως καταστάσεις, εντοπίζεται είτε σε παιδιά, στα οποία, λόγω του θανάτου τους, καταργείται υποχρεωτικά, είτε στους ενήλικες, οι οποίοι, και για ψυχολογικούς λόγους, αδυνατούν να αρθρώσουν λόγο. Στην



τελευταία περίπτωση, πρόκειται για αναστολή και όχι για κατάργησή του.

Τα αίτια που δεν επιτρέπουν στο λόγο να εξωτερικευτεί και να εκδηλωθεί είναι κυρίως εξωγενή. Οι παράγοντες αυτοί υπαγορεύουν έντεχνα ή επιβάλλουν να σιωπήσει το υποκείμενο-φορέας του λόγου. Η μη εξωτερίκευση λόγου από τη μάνα στο «Πρωινό άστρο» θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι υπακούει σε ενδογενείς παράγοντες, οι οποίοι εντοπίζονται στη σοβαρότητα, με την οποία αντιμετωπίζει τη γέννηση της κόρης της. Καμιά παθολογία δεν επιβάλλει την αναστολή ή κατάργηση του λόγου. Σε άλλες περιπτώσεις βέβαια μέσα στο υπόλοιπο ποιητικό σώμα του Ρίτσου, συναντούμε παιδιά που αναστέλλουν απλώς το λόγο τους για λόγους μειονεκτικότητας (διοπτροφόρα), ενώ για παθολογικά αίτια έχει καταργηθεί ο λόγος εντελώς (βουβά παιδιά / θάνατος).

Στο «Αναφυλλητό», το θέμα της αποσιώπησης και της κατάργησης συνδεεται με ένα θέμα που φαίνεται πως κατέχει εξέχουσα θέση στην ποίηση του Ρίτσου, το θέμα της αξιοπρέπειας. Πρόκειται για ένα θέμα ηθικής στάσης απέναντι στον συνάνθρωπο, τον άλλο, που εκπηγάζει από τη στοιχειώδη βούληση του ανθρώπου να διατηρήσει την αξιοπρέπιά του μέσα σε αντίξοες εκφάνσεις της κοινωνικής και πολιτικής ενίοτε ζωής. Η καταφυγή, λόγου χάριν, σε γόους και κοπετούς εκ μέρους των γονιών του απολεσμένου παιδιού θα αποτελούσε βέβαια μια εξωτερίκευση λόγου έναρθρου, ή ενδεχομένως και άναρθρου εξαιτίας του πόνου, θα επηρέαζε όμως την αξιοπρέπεια των θρηνούντων, αν και ο επηρεασμός αυτός θα είχε προσωρινό χαρακτήρα. Γι' αυτό και αναλαμβάνει ο ποιητής να θρηνήσει. Ωστόσο, η προάσπιση της αξιοπρέπειας στη διαμετρικά αντίθετη ποιητική σύνθεση εξωτερικεύεται διαμετρικά αντίθετα: με την έκφραση λόγου, σύμφωνα με την επιθυμία του βρέφους για ισότητα και αλληλεγγύη. Εδώ μάλιστα, οι όχι ιδιαίτερα καλές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες υπαγορεύουν να εξωτερικευτεί ένας λόγος γεμάτος μεγαλείο και ανθρωπιά που συγκινεί ιδιαίτερα, γιατί διατυπώνεται, έμμεσα προφανώς από ένα βρέφος με ικανοποιητική αυτάρκεια. Ωστόσο, εδώ ο λόγος του ποιητή εξωτερικεύεται τεχνηέντως από ένα βρέφος που ουσιαστικά δεν έχει έναρθρο λόγο, που θεωρητικά δεν διατρέχει κίνδυνο στους χαλεπούς καιρούς της δεκαετίας του '50. Ουσιαστικά, πρόκειται για πολιτικό λόγο, τον οποίο ο ποιητής αδυνατεί να αρθρώσει, λόγω των ιδιαίτερα δυσμενών πολιτικών συνθηκών και τον «μεταφυτεύει» στο στόμα του νεογέννητου. Έχουμε δηλαδή εδώ ταυτόχρονα μια αποποίηση λόγου και μια εξωτερίκευσή του μέσω της τεχνικής της μεταβίβασης, επομένως βρισκόμαστε μπροστά σε μια ποιητική φενάκη. Ο ποιητής λειτουργεί, όπως ο αρχαίος μυθογράφος Φαίδρος που έβαζε στα στόματα των δούλων μύθους, επειδή δεν μπορούσαν να εξωτερικεύσουν ελεύθερα το περιεχόμενό τους. Ενδεχομένως, να αντιτάξει κανείς στο σημείο αυτό την άποψη ότι η σιωπή διασφαλίζει την αξιοπρέπεια, η οποία εδώ απορρέει από την ακούραστη υμνωδία της γέννησης της κόρης του και τον εκτενέστατο θρήνο της απώλειας ενός παιδιού φιλικού του ζεύγους. Στην πρώτη περίπτωση, η ποιητική σύνθεση «Πρωινό άστρο» οφείλεται στην άφατη χαρά του ποιητή από τη γέννηση της κόρης του, η οποία τον ωθεί στην ποιητική δημιουργία, ενώ στη δεύτερη, η εκχειλιζούσα λύπη και ο ανείπωτος πόνος των γονιών του αναθέτουν να αποτυπώσει ποιητικά όλα τα ζωντανά στοιχεία του παιδιού μέχρι το θάνατό του. Ο χειμαρρώδης λόγος, θριαμβικός και υμνολογικός στη μια περίπτωση, θρηνητικός και λόγος διαμαρτυρίας στην άλλη, αποτελεί το μέσο για μια απεικόνιση και παράλληλα αποτίμηση δύο διαμετρικά αντίθετων γεγονότων. Η αναστολή ή και η κατάπνιξη του ποιητικού λόγου θα ήταν μια δοκιμασία βασανιστική και αποτέλεσμα ολέθριο μιας οδυνηρής εσωτερικής πάλης.



Η σιωπή είναι βασικό τυπολογικό στοιχείο της συμπεριφοράς του ανθρώπου και των λοιπών όντων και δηλώνει ότι μια εσωτερική διαδικασία νοητικής και ψυχολογικής φύσεως οδηγεί στη μη άρθρωση λόγου. Η μητέρα, λόγου χάριν, στις δύο διαμετρικά αντίθετες ποιητικές συνθέσεις, «Πρωινό άστρο» και «Αναφυλλητό», εκδηλώνει την απόφασή της να υπηρετήσει στην πρώτη περίπτωση το βρέφος σιωπηλά, αντίθετα από το κοινωνικό στερεότυπο της μητέρας, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η απόφασή της εκπορεύεται από ένα εκχειλιζοντα πόνο για την άδικη απώλεια του παιδιού. Υπομένει βουβά, αντίθετα από το κοινωνικό στερεότυπο και πάλι της γυναίκας που τη θέλει να θρηνεί γοερά και να κόπτεται για την απώλεια αγαπημένων προσώπων, το μαρτύριό της, όπως σιωπηλά αλλά έμπρακτα εκδηλώνει τα συναισθήματά της για τη γέννηση της κόρης της.

Το θέμα της αναστολής του λόγου, όταν αυτή είναι παρατεταμένη χρονικά, συνδυάζεται με μια γενικότερη καταπίεση των συναισθημάτων. Έχουμε ήδη διαπιστώσει την κατάσταση αυτή στο «Αναφυλλητό» κυρίως αλλά και στο «Πρωινό άστρο». Η μητέρα παρουσιάζεται γενικώς σιωπηλή, γιατί τα βάσανα της ζωής διαμορφώνουν κατά τέτοιο τρόπο τη διάθεση και το χαρακτήρα της, ώστε είτε να αναστέλλεται ο λόγος εκούσια είτε να καταπνίγεται εκούσια (ή και ακούσια). Την αναστολή αυτή του λόγου, και κάθε άλλο αρνητικό στοιχείο, επιχειρούν να αναστείλουν και να διασκεδάσουν τα παιδιά, και ιδιαίτερα τη βασανισμένη ζωή της μητέρας. Η αναστολή επομένως του λόγου έχει και αίτια κοινωνικά και συνδιαμορφώνει το δείκτη πολιτιστικής ανάπτυξης ενός λαού.

Η σιωπή ευνοείται και από το σκοτάδι. Στην περίπτωση αυτή, δεν εντοπίζεται μόνο στο ανθρώπινο δυναμικό που κοσμεί το χώρο της «παιδικής» ποίησης του Ρίτσου, αλλά απλώνεται και στο ίδιο το τοπίο. Η σιωπηλότητα στο χώρο οφείλεται στο γεγονός ότι όλα τα έμβια όντα αποσύρονται στον επιλεγμένο για ανάπαυση χώρο. Βρίσκεται δηλαδή σε άμεση συνάφεια με το χρόνο. Η νύχτα ευνοεί τη σιωπή και την περισυλλογή: «Ολοένα τ' αστέρια βλασταίνουν ψηλά και μοσχοβόλαγαν τον αέρα. / Η μεγάλη βρύση της σιωπής ακουγόταν μακριά να ποτίζει τους κήπους των αγγέλων. / Σε λίγο βγήκε το φεγγάρι – μια κίτρινη μαργαρίτα νοτισμένη από σιωπή και σκέψη» («Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Α, 336). Κάποτε, η σιωπή συμπίπτει με την απουσία του φυσικού φωτός, ο λόγος όμως αποκαθίσταται με την αποκατάσταση του φωτισμού με τη χρήση τεχνητού φωτός («Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Α, 328). Σπανιότερα, η μη άρθρωση λόγου δηλώνει την απόκρυψη των μυστικών της ζωής και κυρίως την προελευσή της, ενώ η σιωπή του βρέφους αποτελεί αποδέκτη των μυστικών στοιχείων της φύσης («Πρωινό άστρο», Β, 332). Τέλος, η μη άρθρωση λόγου αποτελεί εξωτερική προϋπόθεση, για να επανέλθει ο ποιητής από το φαντασιακό στο πραγματικό επίπεδο. Θα πρέπει να σημειώσουμε ακόμα ότι και η σιωπή αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης συναισθημάτων. Όταν, λόγου χάριν, ο πατέρας και η μητέρα στο «Αναφυλλητό» είναι βουβοί και πικραμένοι, η πλήρης αναστολή του λόγου φανερώνει το απροσδόκητο και άδικο συμβάν του θανάτου, τις μεγάλες ποσότητες λύπης και τη βουβή διαμαρτυρία απέναντι στο θάνατο. Αντίθετα, η απουσία λόγου που διακρίνει τη μητέρα στο «Πρωινό άστρο» υποδηλώνει συναίσθηση των ευθυνών, σοβαρότητα και αφοσίωση στο έργο της γυναίκας-νοικοκυράς-μάνας. Είναι δυνατό η απουσία λόγου να υπαγορεύεται και να επιβάλλεται, ώστε η παραγωγή ιδιότυπου λόγου-ήχου από έντομα και αστρικά σώματα να ευνοεί συγκεκριμένες καταστάσεις και την «προθετικότητα» του ποιητή να αντιληφθούν την παρουσία της Παναγίας μόνο τα παιδιά, λόγω αθωότητας και αγνότητας.



Σε μία γενίκευση που επιτρέπει το λυγμικό «Αναφυλλητό», η κατάπνιξη του λόγου βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με το χώρο και τη φωτεινότητα. Γιατί στην πεθαμένη Φωτεινούλα ο λόγος καταργείται ακούσια μεν, πλην όμως για πάντα, λόγω του θανάτου, ο οποίος την εντάσσει σε ένα αμετάκλητο μέσα και σε μια αέναη σκοτεινότητα. Έτσι, ως προς το ουσιαστικό ποιητικό υποκείμενο, και μ' αυτό εννοείται το πρόσωπο στο οποίο αφιερώνεται το ποίημα, η σχέση χώρος-χρόνος-λόγος-φως καταγράφεται στην πιο αρνητική εκφορά της. Στη σύνθεση άλλωστε αυτή τα αρνητικά λυρικά φορτία που κυκλοφορούν δεν επιτρέπουν οι παραπάνω διαστάσεις και τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ζωτικότητας να αποκτήσουν μια θετική όψη ζωής.

Φως - σκοτάδι

Τον ποιητικό χώρο του Ρίτσου καλύπτει ο ουράνιος θόλος, στον οποίο με ιδιαίτερη συχνότητα διακρίνουμε δύο κύρια επώνυμα αστρικά σώματα, τον ήλιο και το φεγγάρι, και σε μικρότερη συχνότητα, αλλά ανώνυμα, τα άστρα. Αυτά αποτελούν τις φυσικές πηγές φωτισμού, των οποίων η κυριαρχία εντοπίζεται έξω, αλλά αρκετά συχνά η ηλιακή δυναστεία, και η σεληνιακή παρουσία λιγότερο, εισχωρεί στον εσωτερικό χώρο για να φωτίσει και να επιτρέψει την περιγραφή, αφενός και την προώθηση του ποιητικού μύθου αφετέρου. Όπου το μέσα εκπροσωπείται από το θάνατο, τον *κιτρινιάρη εραστή του απόλυτου*, μόνο τότε δεν διαφαίνεται καμιά φωτεινή διείσδυση, επειδή λειτουργούν απαγορευτικά άλλοι φυσικοί νόμοι που δεν επιτρέπουν την παρουσίασή τους ακόμα και από ισχυρές άλλες φυσικές δυνάμεις. Εδώ, ο ερμητισμός που κυριαρχεί λειτουργεί απαγορευτικά και έτσι ποιητικά, ψυχολογικά, και άλλως πως κυριαρχεί το απόλυτο σκοτάδι. Είναι ο μοναδικός χώρος όπου το φως αδυνατεί να διεισδύσει. Όταν οι σκηνογραφικές απαιτήσεις επιβάλλουν τεχνητό φως, οι φανοστάτες είναι έτοιμοι να φωτίσουν τον εξωτερικό χώρο και να απαλύνουν αισθητά –όχι όμως και ρηγματικά– το σκοτάδι.

Τα αστρικά σώματα ως πηγή φωτός συχνά θεωρούνται κάτω από καθαρά εγκεφαλικές, κατά βάση, συλλήψεις. Η εικονοποιία τους αποκαλύπτεται ότι υπακούει σε μια *τεχνητή απρόοπτων λεκτικών συζεύξεων*, η οποία μας δίνει απροσδόκητες αλλά σφριγηλότερες εικόνες και ιδιαίτερα, όταν πρόκειται για το φεγγάρι, αν και η εικονιστική πολιτική του ποιητή απέναντι στον ήλιο δεν υστερεί. Είναι χαρακτηριστική η ποικιλία απεικόνισης των φυσικών πηγών φωτισμού. Περιοριζόμαστε σε ένα μόνο παράδειγμα, για να καταδείξουμε τις απρόοπτες λεκτικές συζεύξεις που συγκροτούν μέρος του λεκτικού συστήματος του ποιητή με τη μορφή της μετωνυμίας και της συνεκδοχής «... κρεμάσαμε κ' ένα σπαθάκι φως να ξεφλουδίσεις / το φλούδι του ίσκιου απ' της αυγούλας τα ροδάκινα», προκειμένου να αποδοθεί το λίγο φως (ενδεχομένως από τεχνητή πηγή, λάμπα ή λύχνο), το μισοσκοτάδο («το φλούδι του ίσκιου») και το χάραμα («της αυγούλας τα ροδάκινα»).

Ο εσωτερικός χώρος έχει τις δικές του πηγές φωτισμού: το ημερήσιο φως και το αυτόνομο τεχνητό φως, ασυγκρίτως ασθενέστερο σε ένταση, έστω και αν δεν δηλώνεται η ένταση και η ποιότητά του. Ποιητικές επίσης πηγές φωτός αποτελούν το πρόσωπο της μητέρας («Πρωινό άστρο», Β, 305) ή διάφορα χρηστικά αντικείμενα, όπως η βούρτσα, η οποία γίνεται «ένα κομμάτι δροσερός ήλιος» («Πρωινό άστρο», Β, 332). Πάντως, επειδή φαίνεται ότι ο Ρίτσος είναι ποιητής του αναπεπταμένου χώρου, διαπίστωση η οποία στηρίζεται στις παιδικές αποκλειστικά συλλογές, οι ποσότητες του φυσικού φωτισμού που κατακλύζουν τον εξωτερικό αλλά και τον εσωτερικό χώρο είναι ασυγκρίτως μεγαλύτερες. Άλλωστε, ο χώρος πρέπει να φωτιστεί, για να παίξουν τα παιδιά και να κάνουν τις αταξίες τους. Ο κλειστός χώρος που δημιουργεί την εντύπωση



του εγκλεισμού λειτουργεί απωθητικά για τα παιδιά. Δίνεται όμως στους ενήλικες και κυρίως στις γυναίκες (ενισχύει το κοινωνικό στερεότυπο) και στα βρέφη, τα οποία, καθώς είναι «αδύνατα πτέσθαι», παραμένουν στον εσωτερικό χώρο, που φωτίζεται από ποικίλες πηγές. Όταν ο ποιητής κινείται στο φαντασιακό επίπεδο, διακρίνει κανείς και την κατάλληλη προσαρμογή.

Μια προσεκτικότερη διερεύνηση των πηγών φωτισμού αποκαλύπτει μια μεταφορική χρήση αντικειμένων ως πηγών φωτισμού, εκτός από τις περιπτώσεις που αναφέραμε παραπάνω. Στο «Αφιέρωμα», λόγου χάριν, (Δ', 169) ανευρίσκουμε ως πηγή φωτός ένα μοναχικό φύλλο δέντρου. Η χρήση προφανώς είναι μεταφορική και η μεταμορφωτική διεργασία που συντελείται πρέπει να καταδειξεί αφενός τη δυνατότητα επιβίωσης μέσα στη μοναξιά και αφετέρου τη δημιουργικότητα της μοναχικής δύναμης ανάμεσα στις αντιπαλαιούσες, ανεξάρτητα από ένταση, δυνάμεις: «Χιλιάδες ρίζες έχει το δέντρο, πιο πολλές απ' τα φύλλα./Και κάποτε απομένει ένα φύλλο μονάχο να φέγγει/ανάμεσα στις δύο ήσυχες παλάμες του ανέμου». Η εκ του φυσικού μείωση του έξω φωτός, καθώς βραδιάζει, επιφέρει μεταβολές όχι μόνο στο φωτισμό μέσα στο σπίτι αλλά και στον ερεθισμό του οπτικού νεύρου από τις χρωματικές ίνες που επικαλύπτουν τις επιφάνειες, στις οποίες επικάθηνται. Ο διαρκώς εξελισσόμενος μεταχρωματισμός οδηγεί στο σκοτάδι, ο ερχομός του οποίου εξαναγκάζει στην καταφυγή στον τεχνητό φωτισμό. Η εξάπλωση του φωτός της λάμπας ξαναδίνει ζωή στον περιβάλλοντα χώρο. Ως τεχνητός φωτισμός αποτελεί υπονόμηση του εσωτερικού σκοτεινού χώρου και, αν και δεν ομολογείται, υστερεί ως πηγή φωτός της φυσικής μεγαλοπηγής, του ήλιου ή ακόμα και του ετερόφωτου φεγγαριού.

Ακόμα και αν δεχτούμε ότι το «Πρωινό άστρο» είναι ποίημα φαινομενικού αναγκαστικά προσωρινού εγκλεισμού, ακόμα και τότε η σκηνοθεσία δεν επιτρέπει μια σκοτεινή σκηνογραφία. Η δραματική αντίθεση έξω vs μέσα δεν αντιστοιχίζεται με μια δραματική αντίθεση φωτός-σκότους (ίσως μόνο όταν κοιμάται το βρέφος να συμπίπτουν οι δραματικές αυτές αντιθέσεις, ανεξάρτητα από την προθετικότητα του ποιητή). Είναι δυνατόν όμως να εναρμονίζεται με την αντίθεση λόγος vs σιωπή. Στο «Αναφυλλητό», η αντιθετική σχέση έξω vs μέσα βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τις υπόλοιπες αντιθέσεις που αποκτούν ιδιαίτερο ηθικό βάρος, εφόσον το πρώτο σκέλος καταφάσκει υπέρ της ζωής και των ηθικών σχέσεων που τη διέπουν. Αντίθετα, το δεύτερο σκέλος, επειδή υπονοείται ουσιαστικά ένα απευκτέο μέσα, χωρίς να αποκλείεται από ζωτικές λειτουργίες, έστω και ελαχιστοποιημένες, συνηγορεί υπέρ του θανάτου επομένως του αέναου σκότους και της ατελείτητης σιωπής.

Αν, κάνοντας λόγο για φως και σκοτάδι, είμαστε υποχρεωμένοι να μιλήσουμε για «τυραννία» του ενός ή του άλλου, σε καμιά περίπτωση δεν συναντούμε τυραννική κυριαρχία σκοταδιού, με εξαίρεση το «Αναφυλλητό», λόγω του ιδιαίτερου θέματός του. Απεναντίας, μπορούμε να μιλήσουμε για μια θριαμβική δεσποτεία φωτός, που ενεργοποιεί τα πάντα. Γι' αυτό και δεν επισημαίνεται φόβος απέναντι στο φως, το οποίο δηλώνει καταστάσεις πληρότητας και μια μελωδική εγκατάστασή του στο ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου. Φόβος υπάρχει μόνο απέναντι στο σκοτεινό μέσα του θανάτου, το οποίο είναι ανεπανόρθωτα σιωπηλό. Στο τέλος βέβαια της ποιητικής σύνθεσης επέρχεται η συμφιλίωση και η αποβολή του φόβου. Ωστόσο, η κίνηση αυτή συντελείται στο ποιητικό επίπεδο. Στον Ρίτσο άλλωστε αποτελεί το φως αδιαμφισβήτητη και αδιαπραγμάτευτη συνθήκη, σε αντίθεση με τον Καβάφη, λόγου χάριν, στον οποίο είναι δυνατό να εκφράζεται ως θετική προσδοκία ή και ως αμοιβή.

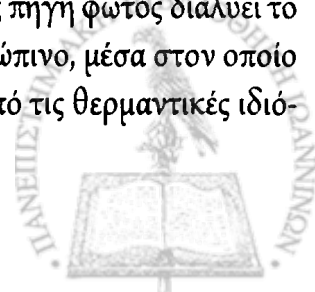


Οι πηγές φωτισμού συνήθως διευκρινίζονται πάντα, αλλά και, όταν δεν συμβαίνει αυτό και γίνεται λόγος γενικά για φως, τότε υπονοείται το ηλιακό. Ο συγκεκριμένος φωτισμός του εκάστοτε σκηνικού χώρου υπακούει σε ένα αυστηρό προσδιορισμό του χρόνου μέσα στην κλίμακα του εικοσιτετραώρου. Όταν η σκηνογραφία του χώρου και του χρόνου απαιτεί οι σκηνές που περιγράφονται να είναι εσωτερικές, τότε εισάγεται ο τεχνητός φωτισμός, με τη μορφή του λύχνου, του λαδοφάναραου ή της λάμπας στον εσωτερικό χώρο ή του φανοστάτη στον εξωτερικό χώρο.

Για τον Ρίτσο, το φυσικό φως της ημέρας είναι συνήθως καλοκαιρινό και πάντα άπλετο και λαμπρό, διέπεται από μια θεϊκή λαμπρότητα και αποτελεί βασικό λογοτεχνικό διάκοσμο. Οι εμπειρίες που αποκτούνται στο ημερήσιο φως είναι κυρίως οπτικές, ενώ της νύκτας ακουστικές και συναισθηματικής τόνωσης. Στη μεταφορική μάλιστα εξεικόνιση του φωτός είναι και οι «ποτιστικές» ιδιότητες που του προσδίδονται, οι οποίες το συνενώνουν με τα γήινα στοιχεία (χώμα). Έτσι, ενιαιοποιείται όλος ο κοσμικός χώρος και οι ζωτικές δυνάμεις ισχυροποιούνται περισσότερο. Τα πάντα μοιάζουν να είναι το «άλλο» είναι της πραγματικότητας. Το όνειρο, η φαντασία: «Το χώμα ποτίστηκε με φως. Δεν ξεχωρίζεις φως και χώμα. Εμείς είμαστε τα όνειρό μας».

Αν και δεν καταμετρήσαμε τη συχνότητα εμφάνισης του ήλιου και επομένως δεν έχουμε την περιοδικότητά του, όλα τα στοιχεία που έχουμε αποδελτιώσει δείχνουν μια πληθωρική παρουσία που εναρμονίζεται πλήρως με την καθημερινότητα. Σε αρκετά ποιήματα η λειτουργία του ήλιου είναι σαφέστατα συμβολική, ενώ είναι ευδιάκριτη και μια ρομαντική διάθεση. Συνήθως, προσωποποιείται και αποκτά ανθρωπομορφικές διαστάσεις, ενώ η μεταφορική χρήση του αποδίδει καταστάσεις και ιδιότητες. Η σημαντικότερη χρήση του είναι η δυναμική συμμετοχή του στο εικονοποιητικό σύστημα, όπου ανιχνεύονται συχνά συμβολικές προεκτάσεις. Στην κατηγορία αυτή ανήκει η ταύτιση ήλιου και Θεού, την οποία προφανώς δεν συναντούμε μόνο στο Ρίτσο (πρβλ. και Κάλβος, «Εις Αγαρηνούς»). Από την ταύτιση αυτή ο Θεός χαμογελάει χαρούμενα και εκπέμπει ένα ιδιότυπο λόγο αισιόδοξο, χωρίς λεκτική εκφορά: «Δεν είναι ο ήλιος ένα κόκκινο νεράντζι –όπως τότε. Είναι το πρόσωπο του ίδιου του Θεού που γελάει χαρούμενα, κι απ' το γέλιο του ωριμάζουν τους κήπους τα νεράντζια, τα πουλιά και τα νερά» («Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Α', 338). Ο ποιητής όμως έχει ήδη ταυτιστεί με τον ήλιο. Ήλιος-Θεός ως πηγή φωτός και ποιητής ταυτίζονται και καθένας εκπέμπει το δικό του φως και το δικό του λόγο, με αποδέκτη κυρίως τον εξωτερικό κόσμο. Ωστόσο, ο εξωτερικός χώρος είναι δυνατό να είναι τύποις μόνο ο έξω ουσιαστικά τελικός αποδοχέας είναι ο μέσα χώρος. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για το μη δηλωνόμενο ως κηρυγματικό λόγο του Χριστού, ο οποίος ταυτισμένος με το φως απευθύνεται στον άνθρωπο: «Ο Χριστός δε φοράει χιτώνα υφασμένο με μαλλί προβάτων. /Γυμνός, ανάλαφρος και λεύτερος, φοράει το φως και σας μιλάει».

Από τα ποιήματα αυτά αρκετά γράφονται σε πρώιμες εποχές και θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να μελετηθούν όλες οι πηγές φωτισμού σε σχέση με το πώς εμφανίζονται οι τελευταίες σε μη «παιδικά» κείμενα του ποιητή. Η έρευνα μπορεί να στρέψει το ενδιαφέρον σε όλο το έργο του Ρίτσου, με έμφαση στις χρονικές περιόδους που γράφονται τα «ποιήματα για παιδιά». Μια παρόμοια μελέτη θα ήταν αρκετά ενδιαφέρουσα και θα φώτιζε περισσότερο το έργο του ποιητή. Εν πάση περιπτώσει, ο ηλιακός λύχνος ως πηγή φωτός διαλύει το σκοτάδι (με ή χωρίς διαβαθμίσεις), ρίχνοντας τις ακτίνες του σε έναν κόσμο ανθρώπινο, μέσα στον οποίο συνυπάρχουν και άλλα όντα που επηρεάζονται όχι μόνο από το φως του αλλά και από τις θερμαντικές ιδιό-



τητές του, οι οποίες επενεργούν σε όντα, όπως τα ζιτζίκια κλπ. που επιδίδονται έτσι σε ένα ακράτητο δοξολόγημα της ζωής, πίσω από το οποίο υποκρύπτεται το «σύνδρομο του Τιθωνού». Η εικονοποιία διακρίνεται για τις απρόοπτες συζεύξεις των λέξεων και τις υπερρεαλιστικές εικόνες που δημιουργούν: «Μικρά κορίτσια σαπουνίζουν το κεφάλι του ήλιου, κι ο ήλιος βλαστημάει σαν κακομαθημένο αγόρι που του χώνουν το κεφάλι μες στη γούρνα για να το λούσουν» («Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού», Α, 347). Μέσα στις απρόοπτες αυτές λεκτικές συζεύξεις εντάσσεται και η μεταμόρφωση του φωτός σε νοήμον ον, με συναισθήματα και τάσεις προστατευτισμού, όπως αφήνει να διαφανεί ο στίχος που ακολουθεί: «Το φως χειρονομεί μαλώνοντας τ' αγουροξυπνημένα χελιδόνια» («Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού», Α, 347). Ο εξωτερικός κόσμος χρωματίζεται συχνά με αποχρώσεις που επικάθηνται στις επιφάνειές του ως επίπλαστες χρωστικές ίνες που απορρέουν από το φωτισμό της στιγμής και τη γωνία πρόσκρουσης στις εξωτερικές επιφάνειες των πραγμάτων και οι οποίες διακρίνονται από μια ιδιαίτερη ασταθή μεταβλητότητα, ώσπου το φυσικό φως να παραχωρήσει τη θέση του στο τεχνητό. Η μετάβαση αυτή από τη μια φωτιστική κατάσταση στην άλλη ενεργοποιεί εθιμικές κοινωνικές ενέργειες που αντικατοπτρίζουν το επίπεδο των ανθρώπινων σχέσεων.

Η μνήμη του ποιητή είναι γεμάτη φως που ιστορεί ένα τοπίο φωτεινό. Το σκοτάδι στη συχνότητα που απαντάται στα ποιήματα αυτά, δίνει την εντύπωση ότι αναπτύσσει μια ρηγματική συμπεριφορά, παρά το γεγονός ότι αποτελεί το άλλο «μισό» του εικοσιτετραώρου και τα μόρια που διαχέονται στην ατμόσφαιρα διαβαθμισμένα και τα οποία επιτρέπουν την οπτικότητα, διακρίνονται για τη σκοτεινότητά τους. Ο σκοτεινός χρόνος πάντως δεν φαίνεται να περιέχει αντιηθικά στοιχεία. Αντίθετα, ευνοεί την οικογενειακή θαλπωρή, για την οποία τα παιδιά διαμαρτύρονται, επειδή λόγω σκότους είναι υποχρεωμένα να υπακούσουν, διακόπτοντας τις παιγνιώδεις δραστηριότητές τους, σε ένα προσωρινό εγκλεισμό στο μέσα με την επιστροφή στο σπίτι. Οι σκοτεινές στιγμές διακρίνονται για την περιοδικότητά τους με μοναδική αλλά αποφασιστική εξαίρεση το θάνατο που εγκαθιδρύει ένα απόλυτο σκοτάδι και την απόλυτη σιωπή. Έτσι, *χώρος-φως, λόγος και σιωπή* συνδέονται άρρηκτα στην περίπτωση του θανάτου, όπου και βρίσκουν την πλήρη τους έκφραση.

Βέβαια, ο ήλιος και κυρίως το φεγγάρι εμφανίζονται με μεταφορική χρήση σε μια αρκετά υψηλή συχνότητα. Η χρήση τους αυτή όχι μόνο εμπλουτίζει το ποιητικό σύστημα του Ρίτσου, αλλά αποδεικνύει και κατακυρώνει τις ποιητικές ικανότητές του, ενώ αυξάνει την ποιητικότητα του κειμένου. Σε κάθε περίπτωση, η παρουσία του φεγγαριού ή άλλων αστρικών σωμάτων απομακρύνει το απόλυτο σκοτάδι από την «παιδική» ποίηση του Ρίτσου, γιατί, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, δημιουργεί ρωγμές, καθώς στέλνει έστω και ένα αμυδρότατο φως. Δεν υπάρχει καμιά διαμεσολάβηση ανάμεσα στις πηγές φωτισμού και στο χώρο-δέκτη του φωτός. Η σχέση ωστόσο των κοσμικών όντων με το μικρο- ή μακροοικολογικό κυρίως αγροτικό περιβάλλον και το ηλιακό φως είναι σχέση ερωτική, ενώ το άπλετο ηλιακό φως είναι επιφορτισμένο με ένα ιδιαίτερο παιδαγωγικό και ηθικό βάρος.

Ένα άλλο θέμα, σχετικό με τη φωτεινότητα του χώρου, είναι η ποσότητα του φωτός από την οπτική μιας ενδεχομένως παρουσίας σκότους, έστω και με τη μορφή της σκιάς. Αναφερόμαστε δηλαδή σε μια ισοζυγία φωτεινών και μη μορίων ύλης που τινάζονται και αιωρούνται στην ατμόσφαιρα ή επικάθηνται στις επιφάνειες και τα κάνουν ορατά. Σπάνια, το φως αυτό μοριοποιείται. Έτσι, ως συμπαγής ύλη εμφανίζεται με μικρές φουσαλίδες, το σπάσιμο των οποίων εικονογραφεί τη σιωπή («Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Α, 326). Η μοριοποίηση αυτή το κάνει να αποκτά εμφανή και αυστηρά καθορισμένη λειτουργικότητα, με



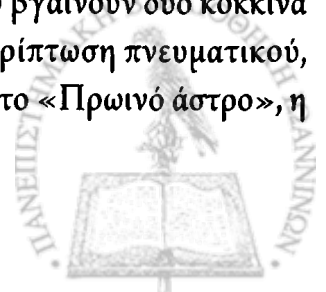
αποστολή να γεφυρώσει όσα είναι δύσκολο ή αδύνατο να ξεπεράσει ο άνθρωπος. Αποτελεί δίοδο μετάβασης σ' έναν κόσμο διαφορετικό από το γήινο, με τις ανομολόγητες φθαρμένες αξίες («Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Α, 340).

Εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι σκοτάδι, σιωπή («Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα», Α, 334) και απουσία λόγου κάποτε συνυπάρχουν, για να δηλώσουν τη στέρηση, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η απουσία του ηλιακού φωτός ευνοεί την έμπνευση, επειδή οδηγεί στην περισυλλογή και στον απολογισμό: «Όταν θα γείρει ο ήλιος θα σου γράψω ένα ποίημα («Μικρό αφιέρωμα» Δ, 157).

Φως και σκοτάδι έχουν στα ποιήματα που εξετάζουμε μια δραματική λειτουργία, με την έννοια ότι όχι μόνο το δίπολο αυτό συνεισφέρει στην εξέλιξη της ιστορίας, αλλά και ότι μέσα από την καλλιτεχνική και καλαισθητική χρήση προωθεί μια αρμονική συνύπαρξη (εν κινήσει ή εν στάσει) φυσικών όντων, στοιχείων της φύσης, φυσικών δυνάμεων με την ανθρώπινη δραστηριότητα, με τα ανθρώπινα όντα και με τα συναισθήματα. Άλλωστε, η φωτεινότητα ή η σκοτεινότητα επηρεάζουν αποφασιστικά την παιδική δραστηριότητα, αλλά και τις αντιδράσεις των ενηλίκων απέναντι στις καταστάσεις αυτές (λόγου χάριν σκοτεινιάζει, θα πρέπει τα παιδιά να σταματήσουν το παιχνίδι κ.ά.). Κάτω από την οπτική αυτή προφανώς μπορούμε να κάνουμε λόγο για συμμετρία στοιχείων και ανθρώπινων ιδιοτήτων και αισθημάτων.

Μια γενική παρατήρηση στην οποία μπορεί κανείς να προβεί για την κατάσταση φωτισμού και σκοταδιού είναι ότι ο ποιητής έχει ξεκαθαρίσει το φωτισμό με τον οποίο θα φωτίσει τον εκάστοτε σκηνικό του χώρο. Βαδίζει επομένως στηριζόμενος σε προδιαγεγραμμένο σχέδιο και ρίχνει στο τοπίο του το φωτισμό που απαιτεί τόσο το εκάστοτε θέμα όσο και η πλοκή και η δομή της ποιητικής εικόνας. Γι' αυτό και η τοπιογραφία δέχεται τις δέσμες και το είδος του φωτός εκείνου που ταιριάζει στο ύφος της σκηνογραφίας αλλά και στα συναισθήματα, στις επιθυμίες και στις δραστηριότητες των παιδιών ή των ενηλίκων που ασχολούνται με τα παιδιά. Το φως πλέον, άπλετο, ηλιακό ή σεληνιακό (ή και αστρικό, σπανιότερα) αναδεικνύεται σε ένα φυσικό και ψυχολογικό στοιχείο, η ρεαλιστική ή ποιητική λειτουργία του οποίου εγγράφεται στα «ποιήματα» για παιδιά κατ' απόλυτη προτεραιότητα.

Ο ποιητής έχει απελευθερωθεί από την καταδυνάστευση μιας επιλογής φωτός ημέρας ή νύχτας και τα χρησιμοποιεί με την ίδια άνεση, χωρίς να υπάρχει εκφρασμένη λεκτικά καμιά προσδοκία φωτός ηλιακού, σκοταδιού, φωτός φεγγαριού ή τεχνητού φωτισμού. Ένα βασικό χαρακτηριστικό που θα πρέπει να επισημάνουμε στη σχέση φωτός-σκοταδιού στον Ρίτσο είναι ότι η σχέση αυτή δεν είναι ανταγωνιστική αλλά ούτε και συνεργατική. Πρόκειται για μια ουδέτερη σχέση που διακρίνεται από μια μη τακτική και περιοδική διαδοχή που υπαγορεύεται από τις ανάγκες του ποιήματος. Το μήνυμα που μεταδίδει ο ποιητής με τον άπλετο φωτισμό του ήλιου είναι ότι όσο λάμπει ο ήλιος, ο άνθρωπος και ο χώρος, στον οποίο δρα και κινείται, βρίσκεται σε πλήρη δραστηριότητα. Αντίθετα, το σκοτάδι καταπραΰνει την κινητικότητα του ανθρώπου, μειώνει τους ήχους, συσφίγγει τις οικογενειακές σχέσεις και ευνοεί την ποιητική δημιουργία. Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι δεν ανιχνεύσαμε πνευματικό σκοτάδι στην «παιδική» ποίηση του Ρίτσου. Ακόμα και όταν βλέπουμε να προεξέχουν από τις σάκες των παιδιών «δύο κόκκινα μηδενικά», ακόμα και τότε δεν έχουμε πνευματικό σκοτάδι: «ένα παιδί περνάει με την τσάντα του / απ' την τσάντα του βγαίνουν δύο κόκκινα λουλούδια/είναι τα δύο χθεσινά μηδενικά με το κόκκινο μολύβι». Η μόνη περίπτωση πνευματικού, μεταφορικά, σκοταδιού μπορεί να θεωρηθεί η εμφύλια διαμάχη που υπονοείται στο «Πρωινό άστρο», η



οποία ως εθνικό πνευματικό, ιστορικό σκοτάδι αντιτίθεται σε ένα γαλήνιο, κατά τα άλλα, τοπίο όπου κυριαρχεί ένας φωτεινός παράδεισος.

Σύνθεση των όρων

Ένα πρόβλημα που προκύπτει είναι η σχέση που διέπει τους τέσσερις αυτούς όρους, όπως εμφανίζονται σε αντιθετικά ζεύγη (λόγος vs σιωπή, φως vs σκοτάδι). Σε εντελώς θεωρητικά σχήματα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα στοιχεία αυτά αποτελούν όψεις της ίδιας βασικά δομής, όπως εκείνη αποσπάται από τις ποιητικές ανάγκες από μια *μεγαδομή* που διέπει τα ποιητικά επί του προκειμένου πράγματα και η οποία επιτρέπει να απεικονιστούν οι ποιητικές εικόνες του Ρίτσου σε επίπεδο επιφάνειας και οι μεταγλωσσικές ισοδυναμίες της σε επίπεδο βάθους. Κατηγοριοποιήσεις του τύπου: στο *μέσα* ανήκει το σκοτάδι και η σιωπή, ενώ στο *έξω* ο λόγος και το φως, αποτελούν βεβαίως γενικοί αφορισμοί και είναι δυνατό να ανιχνευθούν στα ποιητικά πράγματα που διερευνούμε, υπάρχει ωστόσο ο κίνδυνος να υποπέσει κανείς σε αυθαιρεσίες. Οπωσδήποτε, βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με το *χώρο* και σε μια πρώτη θεώρηση του προβλήματος η κατηγοριοποίηση αυτή είναι ορθή και έχει τη δική της λογική και την ποιητική της βάση. Στη ζωή ωστόσο τα πάντα υπακούουν σε ένα νόμο διαπλοκής και αλληλοσύνδεσης, γι' αυτό και η ένταξη των όρων *λόγος – φως* στο *έξω* και *σιωπή – σκοτάδι* στο *μέσα* είναι σχετική. Σπανιότατα, επίσης, βρίσκονται σε αντιπαράθεση και αυτό εντοπίζεται στις περιπτώσεις εκείνες όπου η μονιμότητα και το αμετάκλητο μιας κατάστασης δεν αφήνουν περιθώρια μεταβολής. Η ύπαρξη του ενός υπογραμμίζει υποχρεωτικά και την παρουσία του άλλου, οπότε η λειτουργία τους είναι συγχρονική. Στο «Αναφυλλητό» μάλιστα, στο οποίο συνυπάρχουν και οι τέσσερις παράγοντες, προστίθεται και ο χρόνος εδώ, βρίσκονται σε μια ακραία και σαφέστατη εναρμόνιση.

Σε άλλους ποιητές βέβαια, το σκοτάδι έχει ποικίλους συμβολισμούς, οι οποίοι φτάνουν να υποκαθιστούν ανελεύθερες καταστάσεις ή γενικότερα αρνητικές όψεις της ζωής, ενώ το φως τις θετικές ή προσδοκώμενες θετικές σημάνσεις της. Στον Ρίτσο δεν παρατηρήσαμε μια ανάλογη ποιητική στάση απέναντι στο θέμα αυτό. Αν δεχτούμε ότι το φυσικό φως, ημερήσιο ή νυχτερινό, εκφράζει το φυσικό κόσμο και τις φυσικές αξίες και το τεχνητό φως, με όλη τη ρομαντικότητά του, μια έκφραση του τεχνικού πολιτισμού, τότε ο κόσμος του Ρίτσου εκπροσωπείται από τα φωτεινά φυσικά αξιακά συστήματα, τα οποία συνυπάρχουν αρμονικά με τις αξίες του τεχνικού πολιτισμού, οι οποίες χαρακτηρίζονται ακόμα από ειδυλλιακότητα, ρομαντική διάθεση και αγνότητα. Οι δυνατές συνδηλώσεις του *μέσα* και του *έξω* συγκροτούν ένα ιδιαίτερο σύστημα θεματικής, το οποίο μπορεί να ανιχνευθεί και να χαρτογραφηθεί σε ολόκληρο το ποιητικό σώμα του Ρίτσου. Το σύστημα αυτό συγκροτεί τον ιδεολογικό του προσανατολισμό και τις κοσμοθεωρητικές επιλογές του, όπως αφήνουν να εννοηθεί ορισμένα αποσπάσματα από τα «παιδικά» ποιήματά του².

Όλα τα ποιήματα που θεωρούμε παιδικά συντίθενται με βάση την *τεχνική των πολύπλοκων αντιθετικών εγγραφών*. Αυτό ακριβώς εννοούμε, όταν κάνουμε λόγο για συνύπαρξη των αντιθετικών ζευγών, αν δεν

2. Πρβλ. Γράμμα του νεογέννητου βρέφους προς το Θεό, το απόσπασμα με τη διακήρυξη ότι όλοι είναι αδέρφια: «Καλέ θεούλη/εμείς είμαστε καλά./Κάνε, καλέ θεούλη/νάχουν όλα τα παιδάκια/ένα ποταμάκι γάλα/μπόλικα αστεράκια/μπόλικα τραγούδια./Κάνε, καλέ θεούλη, /νάναι όλοι καλά/έτσι που και μεις να μη ντρεπόμαστε/για τη χαρά μας».



υπάρχουν στεγανά, αφού στο μέσα συνυπάρχει άλλοτε ο λόγος και άλλοτε η σιωπή, άλλοτε το σκοτάδι και άλλοτε το φως, ανάλογα με την ποιητική του λόγου και του χώρου. Έννοιες, όπως σιγή, ησυχία, νύχτα, νόσος ή θάνατος ευνοούν την ένταξή τους σ' έναν εσωτερικό χώρο. Τίποτε όμως δεν αποκλείει η σιωπή ή η ησυχία και το σκοτάδι να κυριαρχούν και στον αναπεπταμένο χώρο. Και το αντίθετο. Το φως, παραδείγματος χάριν, όταν οι πηγές φωτισμού ανευρίσκονται στη φύση (ήλιος, φεγγάρι), κατακλύζει πρώτα τον εξωτερικό, για να περάσει μέσα από μεταίχμιακά σημεία (πόρτα, παράθυρο) στον εσωτερικό χώρο. Όταν όμως οι πηγές φωτισμού είναι τεχνητοί (λάμπα, λύχνος), τότε ο φωτισμός παραμένει στον εσωτερικό χώρο, επειδή αδυνατεί να διαπεράσει και να φωτίσει το έξω που μόνο ψήγματα αντιφεγγιάς τον χαρακτηρίζουν. Διακρίνουμε βέβαια φωτισμένα παράθυρα, αλλά αυτά παραμένουν απλώς φωτισμένα, χωρίς να διαχέουν προς τα έξω το φως. Ωστόσο, κάποτε συναντούμε και το τεχνητό φως έξω στο δρόμο, τον οποίο φωτίζουν φανοστάτες. Εδώ, δεν δηλώνεται αν ο τεχνητός φωτισμός εισχωρεί στους εσωτερικούς χώρους.

Μια εξακτίωση του μεταίχμιου στο χώρο, στο φως και στο λόγο, μας οδηγεί σε μια παραλληλία: ο μεταίχμιακός χώρος είναι ένας χώρος ουδέτερος ούτε μέσα ούτε έξω, όπως ακριβώς το μισοσκόταδο που αποτελεί μια μεταβατική κατάσταση φωτός-σκότους ή σκότους-φωτός και η αποσιώπηση ή η υπόκριση που δεν αποτελεί πλήρη λόγο αλλά ούτε και σιωπή.

Φως, λόγος και σιωπή σε συνάρτηση με τον χώρο αποτυπώνονται στην ποίηση του Ρίτσου για παιδιά. Έχουν βιωθεί επαρκώς και ανακαλούνται, κάποτε μάλιστα αναβιώνουν σε φαντασιακό επίπεδο, όπως συμβαίνει στο «Αναφυλλητό», αλλά και αλλού, στη μνήμη, κατά βούληση. Προδίδουν έτσι και κατακυρώνουν ένα χαρακτήρα ενιαίο στην καθημερινή χρήση γενικότερα και ειδικότερα στην ποιητική του λόγου και του φωτός.



MASSIMO PERI

IMPLICAZIONI NUMEROLOGICHE IN UNA *DESCRIPTIO* DI NICETA EUGENIANO

Nella *descriptio puellae* a partire dall'età ellenistica fino al barocco si osservano talora fenomeni di *disordine* che non sono facilmente spiegabili. Più precisamente:

– viene disattesa la norma retorica dell'enumerazione *a capite ad calcem* propria del cosiddetto "canone lungo", norma che prevede che la descrizione proceda linearmente dall'alto in basso¹ (come avviene, per fare un esempio fra mille, in Psello quando descrive la figlia Stiliani)²;

– la descrizione può essere non solo saltuaria ma anche ridondante: lo stesso dettaglio fisico viene descritto varie volte, senza che si riesca a cogliere la *ratio* che informa questo comportamento antieconomico.

Secondo Pozzi quando i poeti turbano l'ordine progressivo *a capite ad calcem*, ciò dipende dal fatto che essi stanno lavorando altrove, nella fattispecie stanno lavorando sugli abbinamenti dei colori e dei figuranti «senza timori di ridondanze»: in questo modo i figuranti, "sospinti verso una sempre maggiore autonomia, riuniti secondo il criterio del binomio operativo, tendono a sfuggire alla legge dell'elenco progressivo, quale il canone imporrebbe, e ad organizzarsi in un sistema"³. Egli allega a titolo di esempio il seguente passo dell'*Africa* di Petrarca che descrive le bellezze di Sofonisba (5, 22-48):

1. Canone lungo e canone breve sono stati distinti per la prima volta in Giovanni Pozzi, Id., *La rosa in mano al professore*, Edizioni Universitarie, Friburgo 1974, 72; cfr. anche Giovanni Pozzi, "Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie, in *Intorno al codice*", Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici (Pavia 26-27 settembre 1975), La Nuova Italia, Firenze 1976, 42-43; Giovanni Pozzi, Id., "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione" (1979), in *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993, 149 sgg.; Giovanni Pozzi, Id., "Temi, topoi, stereotipi" (1984); con aggiunte e col titolo *Sul luogo comune*, in *Alternatim*, Adelphi, Milano 1996, 460 sgg. In sostanza il canone lungo, proprio di generi prevalentemente narrativi e comunque escluso dalla lirica alta, prevede che la descrizione discenda dalla testa ai piedi secondo un ordine progressivo; il canone breve o petrarchesco (ma si delinea già prima di Petrarca come mostra, vedremo, anche il testo di Niceta Eugenio che esamino qui) è invece riservato alla lirica e segue di norma l'ordine saltuario restringendo la descrizione ad alcune parti del viso (capelli, occhi, sopraccigli, fronte, gote, labbra, denti, cui si può aggiungere collo o seno o mano).

2. Il testo di Psello è compreso in Sathas (Michele Psello, *Michele psello, Eis tήn θυγατέρα Στυλιανήν*, *Bibliotheca Graeca Medii Aevi*, V, [a cura di K. N. Sathas], Maisonneuve et C^e, Paris 1876).

3. Pozzi, *Codici*, ó.π., 51.



Stabat candore *nivali*

frons...

... Fulgentior *auro*

quolibet et solis radiis factura pudorem
 caesaries spargenda levi pendebat ab aura
 colla super, recto quae sensim *lactea* tractu
 surgebat humerosque agiles affusa tegebat
 tunc, olim substricta auro certamine blando
 et placidis substricta modis: sic candida dulcis
 cum croceis iungebat honos mixtoque colori
aurea condensi cessissent vascula *lactis*,
nixque iugis radio *solis* conspecta sereni.

...

Candida purpureis imitantur *floribus* alme
lilia mixta gene; *roseis* tectumque labellis
 splendet *ebur* serie mira...

Dice dunque Pozzi:

Cosa colpisce in questo ritratto? L'ordine col quale vengono nominati i membri. Il canone [lungo], come abbiamo visto, imponeva la discesa dall'alto dei capelli al fondo dei piedi. Qui cosa abbiamo? Iniziando non coi capelli, ma con la fronte di neve, si passa ai capelli d'oro e di sole che cadono sul collo di latte, per ritornare ancora su ai capelli d'oro di nuovo congiunti a latteo candore, e ancora ribattezzati simili al sole opposto a neve; poi, dopo la pausa di occhi e di ciglia, si passa a guance di fiori (cioè di rose) e di gigli ed a bocca di rose e d'avorio. Ovviamente l'enumerazione non ubbidisce al criterio di elencare con un certo ordine le parti del viso, bensì al criterio di combinare certi figuranti. Ma che cosa propongono i figuranti? propongono con una chiarezza eccezionale [...] le due combinazioni di bianco-giallo e di bianco-rosso [...] (abbiamo infatti il sistema di figuranti neve, oro, sole, latte contro oro, latte, neve, sole; e poi fiori, gigli contro rose, avorio)⁴.

In genere le cose vanno così già nei classici grecolatini, tuttavia a volte si ha l'impressione che il fenomeno non dipenda, o non dipenda soltanto, dall'esigenza di istituire determinate combinazioni tra colori e tra figuranti. A questo proposito vorrei qui ridiscutere un esempio abbastanza istruttivo che ho già presentato sinteticamente altrove⁵. Nel romanzo *Drosilla e Caricle* (1, 120-158) di Niceta Eugenio abbiamo la seguente descrizione della donna:

Ὡς οὐρανὸς γὰρ ἦν ἑναστρός ἡ κόρη,
 χρυσοῦν, φαινόν, λευκοπόρφυρον φάρος
 πρὸς τὴν ἑορτὴν δῆθεν ἠμφισομένη.
 Εὐρυθμος ἦβην, λευκοχειροσαρδόνυξ,

4. Ibid., 48-49.

5. Cfr. Massimo Peri, *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, ETS, Pisa 2004, 342-345 che qui riutilizzo.

χείλη, πατριάς ἐξέρυθρος ὡς ῥόδον·
 ὀφθαλμὸς αὐτῆς εὐπερίγραφος μέλας,
 πυρσὴ παρειά, ῥίς γρυπὴ, στυλινὴ κόμη,
 ναὶ καὶ χλιδῶσα καὶ διευθετισμένη,
 κάλυξ τὰ χείλη, σίμβλον ἀνεωγμένον,
 θυμῆρες ἐκρέοντα τοῦ λόγου μέλι,
 γῆς ἄστρον ἕξαστράπτον, οὐρανοῦ ῥόδον·
 εὐρυθμὸς ὁ τράχηλος ἐκτεταμένος,
 τὰ πάντα τερμπνά· κυκλοειδεῖς ὀφρύες,
 καὶ πυρσὸν ἀστράπτοντα λευκερυθρόχρουν
 αἱ τῶν παρειῶν ἐξέπεμπον λαμπάδες,
 χιῶν δὲ τάλλα του προσώπου τῆς κόρης·
 ὁ βόστρυχος χρύσειος, αἱ πλοκαμίδες
 ξανθαί, μελιχραί, χρυσοειδεῖς, κοσμίαι,
 τεταμέναι τε καὶ πνέουσαι τοῦ μύρου·
 ἡ γνάθος, ὁ τράχηλος ἐστιλβωμένα,
 τὸ χεῖλος αὐτῆς νέκταρ ἦν ἀπορρέον,
 τὸν στέρνον ἄλλην εἶχεν ὀρθρίαν δρόσον,
 ἦβης τὸ μέτρον ὡς κυπάριττος νέα,
 εὐτορνος ἡ ῥίς, τῶν ὀδόντων ἡ θέσις
 ὡς σύνθεσις τις μαργάρων λευκοχρῶων,
 τὰ κυκλοειδῆ τόξα τὰ τῶν ὀφρύων
 ὡς τόξον ἦν Ἐρωτος ἐγκεχαρμένου,
 ἔοικεν ὡς ἔμιξε γάλα καὶ ῥόδα,
 καὶ συνδιεχρώσατο καθὰ ζωγράφος
 ταύτης τὸ σῶμα λευκέρυθρον ἡ φύσις·
 θάμβος γὰρ αὕτη συγχορευούσαις κόραις
 λειμῶνος ἐντὸς του νεῶ Διονύσου.
 Οἱ δάκτυλοι δὲ καὶ τὰ τῶν ὠτων ἄκρα
 ἀνθρακας εἶχον, ὡς τὸ πῦρ ἀνημμένους,
 χρυσῶ καθαρῶ συμπεπηγότας λίθους·
 ἤστραπτον αὐτῆς χεῖρες ἐκ τοῦ χρυσοῦ,
 ναὶ μὴν σὺν αὐταῖς ἀργυροσκελεῖς πόδες.
 Οὕτω τοσαύτην ἡ Δροσίλλα παρθένος
 καινὴν ἐπετύχησε καλλονῆς χάριν⁶.
 Sono necessarie due precisazioni preliminari.

6. Trascrivo da Fabrizio Conca, *Il romanzo bizantino del XII secolo*, [a cura di F. C.], UTET, Torino 1994, 312-314.



La prima è che siamo in presenza di una inconfondibile realizzazione del topos delle bellezze. Non varrebbe nemmeno la pena sottolinearlo, se non fosse che un bizantinista autorevole come Kazhdan la pensa in modo diverso. Secondo lui infatti questo ritratto di Drosilla avrebbe carattere realistico, nella fattispecie si tratterebbe di un ritratto di Eudocia, moglie di Stefano Comneno, per le cui nozze Niceta aveva composto un *Epithalamium*⁷. La prova di questo collegamento fra il personaggio narrativo e quello storico, collegamento che avrebbe conseguenze sulla datazione del romanzo, sarebbe data dal fatto che sia nel romanzo che nell'epitalamio la figura femminile viene descritta con analoghi tratti fisici (neve del volto, occhi neri, labbra-alveare da cui stilla il miele della parola, sopraccigli arcuati, fiaccole delle gote e via dicendo). Ma chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la letteratura medievale sa bene che questi non sono tratti individuali, ma sono il consueto arredamento del topos delle bellezze⁸, e il fatto che la descrizione compaia immutata in contesti diversi conferma, se ce ne fosse bisogno, che essa ha carattere stereotipico.

La seconda precisazione riguarda il tipo di canone impiegato. A mio avviso quello di Niceta Eugenio può essere definito un canone breve o petrarchesco ante litteram perché la descrizione riguarda la parte superiore della persona, fino al seno e comprese le mani. Tuttavia compaiono alcune notazioni che riguardano tutto il corpo e inoltre la descrizione si chiude con la menzione dei piedi, cosa che nella letteratura grecolatina è caratteristica dell'enumerazione progressiva *ad calcem*⁹, cioè del canone lungo. Questo comportamento, che sarebbe irregolare dopo Petrarca, è in effetti comprensibile all'altezza di

7. Cfr. Alexander P. Kazhdan, "Bemerkungen zu Niketas Eugenianos", *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 16 (1967) 104 sgg. Il testo dell'*Epithalamium* in Gallavotti, Carlo Gallavotti, "Novi Laurentiani codicis analecta", *Studi Bizantini e Neellenici* 4 (1935) 203-236.

8. Kazhdan insiste su questa impostazione biografica. Per esempio a pp. 107-108 egli accosta la descrizione di Eudocia a quella di Anna Comnena fatta da Giorgio Tornicio nella *Laudatio Annae Comnenae*, osservando fra le altre cose che il naso adunco o aquilino o ricurvo che troviamo in ambedue le descrizioni potrebbe essere un carattere fisico ereditario, dato che Eudocia ed Anna appartenevano entrambe alla famiglia dei Ducas. Senonché alla nota 26 Kazhdan segnala, come per dare la baia a se stesso, che questo tipo di naso (ῥίς γρυπῆ) compare anche nel romanzo di Teodoro Prodromo (1, 48). In effetti si tratta di un elemento fisiognomico che risale almeno a Platone, il quale dice che è considerato (eufemisticamente) un segno di regalità (resp. 474d-475a: cfr. al riguardo Patrizia Liviabella Furiani, *Colori e bellezza: eufemismi*, in Aa.Vv., *Studi sull'eufemismo*, [a cura di Francesco De Martino e Alan H. Sommerstein], Levante, Bari 1999, 71-84) e che poi ritroviamo come segno di magnanimità nella *Fisiognomica* pseudoaristotelica 811a 36 sgg. (stavolta non più con valore eufemistico). Il naso curvo è corrente come marca di bellezza anche nella tradizione latina. Per esempio Petronio 126, 16 descrive una donna più bella di qualunque statua che ha il naso un po' ricurvo: «nares paululum inflexae»; Marziale 4, 42, 9 desidera un fanciullo «naribus uncis»; Sidonio Apollinare nel suo ritratto di Teodorico (*epist.*, 1, 2, 2) parla di «nasus venustissime incurvus» – e Teodorico non era imparentato coi Ducas.

9. Qualche esempio greco: Achille Tazio 3, 7, 2-5 volto, gote, occhi, mani, polsi, braccia, dita, piedi; Filodemo (*AP* 5, 132) piedi, gambe, cosce, glutei, pube, fianco, spalle, seno, collo, mani, occhi; Filostrato, *imag.* 2, 18, 3 capelli, denti, petto, ventre, unghie dei piedi; Luciano, *am.* 14 dorso, fianchi, glutei, anche, cosce, stinchi, piedi; Rufino (*AP* 5, 48) occhi, gote, bocca, collo, seno, piedi.



Niceta Eugenio, quando ancora i due canoni non sono stati fissati in modo rigido; inoltre qui la menzione finale dei piedi sembrerebbe riguardare l'abbigliamento anziché il fisico di Drosilla e dunque non disturberebbe il carattere breve della *descriptio*. Diciamo dunque, per semplificare le cose, che si tratta di un canone breve con qualche elemento eccentrico, si tratta insomma di un incunabolo del canone breve propriamente detto, incunabolo in cui permane qualche traccia della tradizionale descrizione "lunga".

Per agevolare l'analisi riduco il testo alla sua ossatura essenziale:

La fanciulla Drosilla appare come un cielo stellato, porta una veste d'oro, bianca e purpurea.

1 fanciulla proporzionata e fiorente; 2 mano bianca-sardonica; 3 labbra-rosa; 4 gote-rosa; 5 occhi ben disegnati, neri; 6 gota rossa; 7 naso aquilino; 8 chioma lucida, delicata e composta; 9 labbra-calice, alveare stillante il miele della parola, stella della terra, rosa del cielo; 10 collo armonioso; 11 tutto il corpo piacevole; 12 sopraccigli arcuati; 13 gote-fiaccole bianche e rosse; 14 restante viso-neve; 15 capelli d'oro, biondi come miele, profumati; 16 mascella sfavillante; 17 collo sfavillante; 18 labbro-nettare che scorre; 19 petto-brina 20 corpo-cipresso; 21 naso ben tornito; 22 denti-perle; 23 sopraccigli-arco di Eros; 24 colore generale: natura, come un pittore, l'aveva dipinta di latte e rose, di bianco e rosso.

Le dita e la punta degli orecchi hanno carbonchi di fuoco incastonati nell'oro, le mani brillano d'oro, i piedi d'argento.

Osserveremo dunque che questa *descriptio* presenta chiare tracce di organizzazione semiologica:

(a) l'abbigliamento è descritto prima e dopo la descrizione del fisico e nei due casi i colori sono gli stessi (oro, bianco, porpora // carbonchio, oro, argento);

(b) questa conformazione "ad anello" è confermata dalla descrizione del fisico, la quale inizia con una notazione generale che predica l'euritmia (1) e termina con una notazione anch'essa di carattere generale che predica la tinta dominante di tutto il corpo (24);

(c) la descrizione, come previsto dal topos, batte sui parametri della forma-proporzione (1, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 20, 21, 23) e della luce-colore (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 24)¹⁰;

(d) I colori impiegati sono "i quattro colori": bianco, rosso, giallo, nero;

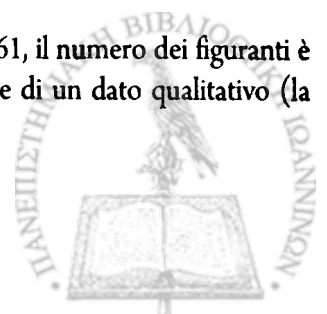
(e) i figuranti sono in linea con la norma poiché abbiamo una netta prevalenza del bianco (sardonica¹¹, neve, brina¹², perle, latte, fiaccole) sul rosso (rosa, fiaccole) e sul giallo (oro, miele), mentre il nero non è designato metaforicamente¹³.

10. I due parametri sono correnti nella tradizione grecolatina e ampiamente teorizzati dai retori: dice p. es. Ugo di San Vittore, *erud. did.* 7, 9, PL CLXXVI, c. 819: "Species est forma visibilis, quae continet duo, figuras et colores": cfr. Peri, ó.π., 11-12.

11. La sardonica o sardonice (da distinguere dalla sarda) è qui data come bianca ma può essere di vari colori, soprattutto di color rosso: cfr. Annibale Mottana e Michele Napolitano, Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto, prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici, *Rendiconti Lincei – Scienze Fisiche e Naturali*, IX, VIII/3, 213.

12. È problematico decidere se si tratta di brina o di rugiada. Se δρόσος designa brina abbiamo il registro del bianco, se designa la freschezza della rugiada (come avviene in 5, 16-27) il registro è tattile. La cosa è di qualche momento perché collegata con l'interpretazione del nome della protagonista, Drosilla.

13. La ragione di questa norma è data dal fatto che, come osserva Pozzi, *Sul luogo*, 460-461, il numero dei figuranti è proporzionale al grado di luminosità dei colori, ovverosia: i poeti rappresentano la variazione di un dato qualitativo (la luminosità) mediante la variazione quantitativa dei figuranti.



(f) l'unico abbinamento cromatico adottato è dato da bianco-rosso (13, 24; bianca e purpurea è anche la veste). Anche questo comportamento è in linea con la tradizione greca, la quale non conosce l'abbinamento bianco-giallo¹⁴ (che invece è caratteristico della tradizione latina e che poi sarà standardizzato da Petrarca) e usa poco, specie in età bizantina, il bianco-nero.

In conclusione questa descrizione è in linea con la normativa del topos impiegata nella poesia ellenistica e medievale. Tuttavia non si può fare a meno di osservare che la saltuarietà della descrizione è qui del tutto inusitata. Si parte con mano per passare a labbra a gote a occhi, poi si torna a gote e si risale a naso e a chioma, poi si torna a labbra e si passa a collo per risalire bruscamente a sopraccigli. E via di questo passo. Un percorso a zigzag così movimentato non si incontra che io sappia nella *descriptio puellae* greca, classica e bizantina, e nemmeno in occidente – nemmeno nei petrarchisti, che pure coltivano intensivamente il canone breve. Non meno inusitata è la ridondanza dell'enumerazione: le gote e le labbra vengono predicate ben tre volte; il naso, il collo, i capelli e i sopraccigli due volte; analogo comportamento coi figuranti (rosa compare addirittura quattro volte: 3, 4, 9, 24) e con l'abbinamento bianco-rosso (cfr. sopra punto f). Stando a Pozzi, la cosa si dovrebbe spiegare con l'intento di abbinare colori e figuranti, tuttavia qui l'unico abbinamento che ci viene presentato e ripresentato è il bianco-rosso e le ridondanze appaiono poco motivate. Perché contraddire così vistosamente il principio di economia del discorso poetico?

Per tentare una risposta bisogna osservare un fatto che a prima vista sfugge. Complessivamente le designazioni sono 24. Ciò di per sé non vuol dire nulla, ma se guardiamo non alle 24 designazioni bensì agli elementi designati (escludendo quindi i nn. 1, 11, 20, 24 che riguardano il complesso della figura), ci accorgiamo con qualche stupore che essi sono in numero di 12:

1 mani, 2 labbra, 3 gote, 4 occhi, 5 naso, 6 capelli, 7 collo, 8 sopraccigli, 9 restante volto, 10 mascella, 11 petto, 12 denti.

L'ecriasi di Niceta Eugenio ci appare dunque come l'amplificazione (la duplicazione) di un nucleo di 12 unità e per conseguenza la ridondanza sembrerebbe finalizzata a quel numero. Che cosa significhi questo disegno numerale non so. Propongo una spiegazione. Nel mondo classico il 12 ha un impiego ben attestato¹⁵, ma ben più intensivo è l'impiego simbolico del 12 nel mondo cristiano¹⁶. Inoltre nei classici il 12 non è mai collegato, ch'io sappia, con la figura femminile, mentre nella cultura cristiana tale numero intrattiene rapporti privilegiati con Maria, coronata da dodici stelle¹⁷. Ora non si può fare a meno di ricordare che una simile struttura numerale s'incontra nell'innologia bizantina e in particolare nell'inno maggiore della chiesa ortodossa che il popolo cristiano rivolge alla Vergine, l'*Acatisto*. L'*Inno acatisto* consta

14. Che io sappia in tutta la tradizione greca l'unico caso sicuro di abbinamento bianco-giallo è dato da Nonno 31, 3: or-neve.

15. Cfr. Hermann Usener, *Dreihheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre* (1903), rist. Hildesheim, Olms 1966, 350-351.

16. Cfr. Heinz Meyer, Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, Fink, München 1987, c. 623 sgg.

17. Cfr. al riguardo Meyer/Suntrup, *ό.π.*, c. 639 sg.; da ultimo Lilia Sebastiani, "Una pagina di luminosa oscurità", *Theotokos* 8 (2000) 137-141.



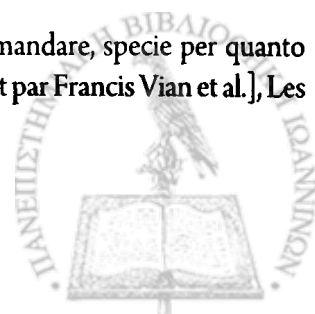
di un proemio (*cuculo*) e di 24 strofe, che si dividono quanto al contenuto in due sezioni: la prima (1-12) narra gli eventi che vanno dall'Annunciazione fino alla Presentazione al Tempio; la seconda (13-24) espone il significato teologico di questa vicenda. Inoltre abbiamo alternanza fra 12 strofe lunghe o *iki* (le dispari) e 12 strofe corte o *kontakia* (le pari): le lunghe rivolgono alla Vergine 12 salutazioni accoppiate per distici rimati o assonanzati in un modo alquanto originale¹⁸, con l'aggiunta di una tredicesima spaiata che funge da ritornello. Non voglio naturalmente sostenere che nel romanzo classicheggiante di Eugeniano¹⁹ ci sia una qualche problematica cristiana, che non c'è. Ma non si può nemmeno escludere che Eugeniano si sia ispirato *impropriamente* al modello aritmologico della donna perfetta, che a Bisanzio doveva essere noto a tutti, ed abbia pertanto costruito la descrizione di Drosilla come espansione radiale o stellare del numero dodici (in questo modo anche la metafora iniziale «cielo *stellato*» sarebbe un'indiretta menzione del modello mariano e, quindi, la sintesi prolettica dell'intera *descriptio*). Sappiamo che simili sovrapposizioni fra paganesimo e cristianesimo sono abbastanza diffuse in età tardoantica (il Mirtia di Kavafis, *ἐν μέρει ἔθνικός, κ' ἐν μέρει χριστιανίζων*, sottintende appunto questo sincretismo). Quando nel poema di Nonno (3, 425 sgg.) Hermes, l'angelo di Zeus, si rivolge a Elettra dicendo «*χαῖρε, γυναικῶν / πασάων μετόπισθε μακαρτάτη, ὅτι Κρονίων / κοιρανὴν κόσμοιο τεοῖς τεκέεσσι φυλάσσει, / και χθονὸς ἄσπεα πάντα κυβερνήσει σέο φύτλη*», non si può non pensare all'Annunciazione²⁰. Se consideriamo che la letteratura tardoantica è l'immediato retroterra culturale di Eugeniano, è verosimile pensare a un'intenzione di questo tipo.

In conclusione la ridondanza di Eugeniano non è in realtà tale ma è finalizzata alla realizzazione di un simbolo numerale. Ciò conferma in certa misura l'interpretazione di Pozzi: quando nel topos troviamo ridondanze e "disordine" vuol dire che il poeta sta lavorando altrove, anche se, bisogna aggiungere, non necessariamente sugli abbinamenti dei colori e dei figuranti come egli sembra pensare. Questo comportamento dipende dal carattere sacrale del topos. Nel pensiero antico e medievale la bellezza fisica è vista come microcosmo, come armonica sintesi di contrari e quindi come riflesso o miniatura dell'ordine divino che informa il macrocosmo. Il topos non è perciò una congerie disarticolata ma prevede sempre un ordine, un sistema, un'unità delle parti. Se l'ordine manca delle due l'una: o siamo fuori del topos (come avviene nell'universo disgregato di Don Giovanni, il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte), ovvero – è questo in definitiva che ci dice Niceta Eugeniano – si tratta di un ordine che non abbiamo ancora riconosciuto.

18. Sulla metrica dell'*Acatisto*, che segna la nascita della rima nella cultura letteraria greca e occidentale, si vedano le luminose osservazioni di Sergej Averincev, *Poétika rannevizantijskoj literatury* (1977); trad. it. di Giuseppe Ghini: *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Il Mulino, Bologna 1988, 301-319.

19. Sulla cultura classica di Eugeniano e in particolare sui suoi rapporti col romanzo antico cfr. Fabrizio Conca, "Il romanzo di Niceta Eugeniano: modelli narrativi e stilistici", *Sicilorum Gymnasium* 39 (1986) 115-126, Corinne Jouanno, "Nicéas Eugénianos: un héritier du roman grec", *Revue des Etudes Grecques* 102 (1989) 346-360.

20. Cito dall'ed. Vian. Per ragguagli su questo problema d'identità religiosa mi limito a rimandare, specie per quanto riguarda Nonno, a Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques, V, Chants I-XXIX*, [texte établi et traduit par Francis Vian et al.], Les Belles Lettres, Paris 1995, I, IX-XVIII.



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

**ΛΙΜΠΡΕΤΑ ΟΠΕΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ
Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ
ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΕΝΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ**

Σε πρόσφατο άρθρο της, «Το Gran Finale της φαναριώτικης στιχουργίας», η Νατάσα Δεληγιαννάκη αναρωτιέται στην κατακλείδα μήπως ο *Νέος Ερωτόκριτος* του Διονυσίου Φωτεινού (Βιέννη 1818)¹, με τα πολλά ένθετα τραγούδια του και τα στιχουργήματα σε διάφορα μέτρα κατά τις *μισμαγιές* των Φαναριωτών², πήρε τη μορφή που έχει «με την συνδρομή της όπερας (πιθανότατα και μεταφρασμένων ή μη λιμπρέτων της)»³. Πράγματι ορισμένα στιχουργήματα δίνουν την εντύπωση, πως πρόκειται για άριες, duetti κτλ. Οι ακόλουθες σημειώσεις προς τιμήν του Ερατοσθένη Καψωμένου θα προσπαθήσουν να ενισχύσουν την άποψη αυτή και να την τοποθετήσουν σ' έναν ευρύτερο προβληματισμό.

Όλοι γνωρίζουν τη μετάφραση των «Ολυμπίων» του Μεταστασίου από τον Ρήγα Βελεστινλή (Βιέννη 1797) και τους προβληματισμούς, για ποιους λόγους τελικά ο εθνομάρτυρας μεταφράζει ένα λιμπρέτο του Ροκοκό του poeta cesareo της βιεννέζικης αυλής, το οποίο έχει μελοποιηθεί άπειρες φορές μέσα στο 18^ο αιώνα από τους επιφανέστερους μουσικοσυνθέτες της εποχής⁴. Οι όποιες προσπάθειες εξήγησης (το θέμα της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων που ήταν όραμα της Γαλλικής Επανάστασης, το μοτίβο της φιλίας που βρίσκεται υπεράνω του έρωτα στον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό, το κομπλιμέντο στον «Ολυμπιώτη» Στέργιο Χατζηκώνστα, πρόεδρο της ελληνικής κοινότητας στη Βιέννη)⁵ δεν μπορεί να παραβλέψουν το

1. Φίλιππος Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία το 19ου αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια. Τόμος πρώτος 1801-1818*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1997, 556, αρ. 1818.60-61. Ο πρόλογος αναφέρεται και στην «ηδονικήν μελωδίαν των ερωτικών τραγωδιών». Για το περιεχόμενο βλ. αναλυτικά Γ. Π. Σαββίδης, «Αναλυτικά περιεχόμενα του 'Νέου Ερωτοκρίτου' Διονυσίου Φωτεινού του εκ Παλαιών Πατρών», *Τιμητικός Τόμος Κ. Ν. Τριανταφύλλου*, Α', Πάτρα 1990, 417-445. Βλ. επίσης Μ. Caratasu, «Dionysios Photinos de Patras», *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, Β', 1976, 103-112.

2. Άντεια Φραντζή, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Αθήνα 1992, 268 εξ.

3. Νατάσα Δεληγιαννάκη, «Το Gran Finale της φαναριώτικης στιχουργίας», *Κονδυλοφόρος* 6 (2007) 11-36, (=36).

4. Βάλτερ Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Τα Ολύμπια», *Είδωλα και ομοιώματα*, Αθήνα 2000, 27-68, 161-188 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

5. Βλ. και Β. Πούχνερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, 109-119, 194-201.



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

**ΛΙΜΠΡΕΤΑ ΟΠΕΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ
ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ
Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ
ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΕΝΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ**

Σε πρόσφατο άρθρο της, «Το Gran Finale της φαναριώτικης στιχουργίας», η Νατάσα Δεληγιαννάκη αναρωτιέται στην κατακλείδα μήπως ο *Νέος Ερωτόκριτος* του Διονυσίου Φωτεινού (Βιέννη 1818)¹, με τα πολλά ένθετα τραγούδια του και τα στιχουργήματα σε διάφορα μέτρα κατά τις *μισμαγιές* των Φαναριωτών², πήρε τη μορφή που έχει «με την συνδρομή της όπερας (πιθανότατα και μεταφρασμένων ή μη λιμπρέτων της)»³. Πράγματι ορισμένα στιχουργήματα δίνουν την εντύπωση, πως πρόκειται για άριες, duetti κτλ. Οι ακόλουθες σημειώσεις προς τιμήν του Ερατοσθένη Καψωμένου θα προσπαθήσουν να ενισχύσουν την άποψη αυτή και να την τοποθετήσουν σ' έναν ευρύτερο προβληματισμό.

Όλοι γνωρίζουν τη μετάφραση των «Ολυμπίων» του Μεταστασίου από τον Ρήγα Βελεστινλή (Βιέννη 1797) και τους προβληματισμούς, για ποιους λόγους τελικά ο εθνομάρτυρας μεταφράζει ένα λιμπρέτο του Ροκοκό του poeta cesareo της βιεννέζικης αυλής, το οποίο έχει μελοποιηθεί άπειρες φορές μέσα στο 18^ο αιώνα από τους επιφανέστερους μουσικοσυνθέτες της εποχής⁴. Οι όποιες προσπάθειες εξήγησης (το θέμα της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων που ήταν όραμα της Γαλλικής Επανάστασης, το μοτίβο της φιλίας που βρίσκεται υπεράνω του έρωτα στον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό, το κομπλιμέντο στον «Ολυμπιώτη» Στέργιο Χατζηκώνστα, πρόεδρο της ελληνικής κοινότητας στη Βιέννη)⁵ δεν μπορεί να παραβλέψουν το

1. Φίλιππος Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία το 19ου αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια. Τόμος πρώτος 1801-1818*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1997, 556, αρ. 1818.60-61. Ο πρόλογος αναφέρεται και στην «ηδονική μελωδία των ερωτικών τραγωδιών». Για το περιεχόμενο βλ. αναλυτικά Γ. Π. Σαββίδης, «Αναλυτικά περιεχόμενα του 'Νέου Ερωτοκρίτου' Διονυσίου Φωτεινού του εκ Παλαιών Πατρών», *Τμητικός Τόμος Κ. Ν. Τριανταφύλλου*, Α', Πάτρα 1990, 417-445. Βλ. επίσης Μ. Caratasu, «Dionysios Photinos de Patras», *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, Β', 1976, 103-112.

2. Άντεια Φραντζή, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Αθήνα 1992, 268 εξ.

3. Νατάσα Δεληγιαννάκη, «Το Gran Finale της φαναριώτικης στιχουργίας», *Κονδυλοφόρος* 6 (2007) 11-36, (=36).

4. Βάλτερ Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Τα Ολύμπια», *Είδωλα και ομοιώματα*, Αθήνα 2000, 27-68, 161-188 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

5. Βλ. και Β. Πούχνερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, 109-119, 194-201.



γεγονός, πως ο Ρήγας μεταφράζει ένα δραματικό κείμενο που προορίζεται για το μουσικό θέατρο. Σ' ένα σημείο ο διάλογος, ακόμα και στην ελληνική μετάφραση, ενδεικνύει σαφώς ένα duetto⁶. Και δεν είναι ο μόνος: ένα χρόνο πιο πριν ο Γεώργιος Σακελλάριος, σπουδαστής της ιατρικής στη μητρόπολη του Δούναβη, μετέφρασε και εξέδωσε ανώνυμα δύο λιμπρέτα για όπερα: «Τηλέμαχος και Καλυψώ» και «Ορφεύς και Ευρυδίκη», που τυπώνονται ταυτόχρονα στο τυπογραφείο των Μαρκίδων Πούλιου στη Βιέννη το 1796 και δένονται μαζί σ' έναν τόμο (σώζεται μόνο ένα αντίτυπο σ' όλο τον κόσμο): οι μεταφράσεις δεν φέρνουν όνομα μεταφραστή ή συγγραφέα, αλλά με την προσγραφή των έργων από τον Ιωάννη Ζαβίρα στον φίλο του από την Πέστη, τον Σακελλάριο, το θέμα της πατρότητας δεν επιδέχεται καμιά ουσιαστική αμφισβήτηση⁷. Το κείμενο του μελοδράματος «Τηλέμαχος και Καλυψώ» βρίσκεται στις σελίδες 1-43 αυτού του μικρού τόμου, που περιέχει και τις δύο θεατρικές μεταφράσεις του Σακελλαρίου και περιγράφεται λεπτομερώς στη βιβλιογραφία των Λαδά και Χατζηδήμου⁸. Η απόδοση του κειμένου είναι μεν σε πεζό λόγο («καταλογάδην»), ακόμα και οι άριες, οι οποίες τοποθετούνται ανάμεσα σε εισαγωγικά, αλλά υπάρχουν και τρία χορικά στην Α' πράξη, που χρησιμοποιούν διαφορετικά στιχουργικά μέτρα. Η υπόθεση του έργου ακολουθεί το γνωστό μυθολογικό θέμα⁹, η μόνη πραγματικά τραγική μορφή είναι η νύμφη Εύχαρις, το μόνο θύμα του αδιάντροπου Έρωτα, αφού ο Τηλέμαχος με τη βοήθεια της Αθηνάς θα ξεπεράσει το αίσθημά του με την προοπτική του γυρισμού στην πατρίδα. Το θέμα του μαγικού και μαγευτικού νησιού της Καλυψώς έβρισκε συχνά το δρόμο του στο θέατρο, σε διάφορες διασκευές και με διάφορες μελοποιήσεις, και κατά την εποχή του Διαφωτισμού, γιατί, παρά την παιγνιώδη μυθολογική υπόθεση και την ανεξέλεγκτη και αναρχική δράση του Έρωτα, το τελικό συμπέρασμα είναι διδακτικό και το διατυπώνει με σαφήνεια η Αθηνά. Και υπάρχει και αρνητικό πρότυπο, το παράδειγμα προς αποφυγήν: η Καλυψώ και η μανία της να εκδικηθεί τον Οδυσσέα ή έστω τον γιο του. Αυτή η μανία της εκδίκησης μετατρέπει το παραδεισένιο νησί σε τόπο πυρκαγιών και καταστροφών, τις χαριτωμένες βουκολικές νύμφες σε μαινάδες εμπρηστές του караβιού της αναχώρησης, αλλά το σχέδιό τους θα αποτύχει: αν ο Τηλέμαχος δεν μπορεί να επιστρέψει με καράβι, τότε θα σωθεί κολυμπώντας. Στη μαγική σφαίρα της μυθολογικής σύμβασης δεν υπάρχουν οι περιορισμοί της πιθανοφάνειας. Η *verisimilitudo* της ιταλικής Αναγέννησης και η *vraisemblance* της *haute tragédie* του γαλλικού Κλασικισμού του 17^{ου} αιώνα δεν έχουν, ως αισθητικές νόρμες, καμιά εξουσία στη δραματουργία αυτή, που κινείται σε μια διαφορετική παράδοση, την παράδοση του μουσικού θεάτρου. Το πρότυπο του έργου, παρά τις ως τώρα προσπάθειες, δεν έχει εντοπισθεί¹⁰.

6. Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου, Βιέννη 1797*, [Φιλολογ. επιμ. Β. Πούχνερ], Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2000 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 1), 205, στ. 1669-70.

7. Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον*, Αθήναι 1871, 242 εξ. Η απόδοση αυτή έγινε και δεκτή στη σχετική βιβλιογραφία.

8. Γ. Λ. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973, 38 εξ., αρ. 33.

9. Για ανάλυση του περιεχομένου, της δραματουργικής δομής και της γλώσσας βλ. τώρα Βάλτερ Πούχνερ, «Οι θεατρικές μεταφράσεις του Γεωργίου Σακελλαρίου (1767-1836): Κόδρος (1786 ανέκδοτο), Τηλέμαχος και Καλυψώ, Ορφεύς και Ευρυδίκη (Βιέννη 1796)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009), 367-424.

10. Με λεπτομέρειες Β. Πούχνερ, «Οι θεατρικές μεταφράσεις του Γεωργίου Σακελλαρίου (1767-1836)», ό. π.



Το άλλο μεταφρασμένο έργο που βρίσκεται στο ίδιο τομίδιο (σελ. 45-77)¹¹, «Ορφεύς και Ευρυδίκη», έχει πρότυπο το γαλλικό λιμπρέτο “Orphée et Euridice” που συνέθεσε ο Pierre Louis Moline και μελοποίησε ο Christoph Willibald Gluck (παίχθηκε το 1774 στην Academie Royale de Music στο Παρίσι)¹². Αν λάβουμε υπόψη, πως όλες οι μεταφράσεις εκείνης της εποχής, του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα, γίνονται είτε για διδακτικούς είτε για ψυχωφελείς σκοπούς, γράφονται για ανάγνωση αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και μια ψηφίδα σ’ ένα ελληνόγλωσσο ρεπερτόριο, που θα χρειαστεί για τη μελλοντική λειτουργία ελληνικής σκηνής, την οποία ο ελληνικός Διαφωτισμός είχε διακαή πόθο να ιδρύσει¹³, τότε αναρωτιέται κανείς, γιατί, για ποιον, με ποιο κίνητρο και με ποια σκοπιμότητα ο Ρήγας και ο Σακελλάριος μεταφράζουν «μελοδράματα»¹⁴; Ποιος θα διαβάσει και γιατί να διαβάσει πριν από το 1800 λιμπρέτο για όπερα; Μουσικό θέατρο υπήρχε στην Ελλάδα την εποχή εκείνη, αλλά στη μακρινή Κέρκυρα¹⁵. Επιτρέπεται να υποθέσουμε πως τόσο ο Ρήγας όσο και ο Σακελλάριος, που είχαν την εμπειρία της θεατρικής μητρόπολης της Βιέννης, συμπεριέλαβαν στα πιο μακρόπνοα σχέδιά τους, εκτός από την ίδρυση και λειτουργία ελληνικής σκηνής -όραμα που σε δύο δεκαετίες θα έχει γίνει πραγματικότητα¹⁶, και μουσικό θέατρο; Η ερώτηση φαίνεται τολμηρή, αλλά σε συνδυασμό με την εισαγωγικά αναφερόμενη διαπίστωση της Νατάσας Δεληγιαννάκη είναι και αναπόφευκτη, γιατί τη θέτουν τα ίδια τα γεγονότα: στο χρονικό διάστημα 1796-97 δημοσιεύονται τρία λιμπρέτα, ενώ αργότερα (ούτε πρωτότερα) δεν παρατηρείται το γεγονός της μετάφρασης μελοδραμάτων¹⁷, -μπορεί ένα τέτοιο μεταφραστικό εγχείρημα να θεωρείται άσχετο από το ανθηρό μουσικό θέατρο της πρωτεύουσας της Αψβουργικής Μοναρχίας¹⁸; Κι αν ναι, επειδή στα προεπαναστατικά χρόνια το μεταφραστικό εγχείρημα σχεδόν

11. Το τελευταίο είναι ένα ποίημα «Εις ησυχίαν» (σ. 78-80) σε 90 πεντασύλλαβους στίχους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία στο ύφος των *μισμαγιών*.

12. Β. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, 141-344, (=241-249) η σύγκριση και στοιχεία της πρόσληψης.

13. Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Paris 1995, 377-382, 382-391, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Α/1 Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... 1828-1875, ΙΜΣ-ΙΤΕ, Ηράκλειο 2002, 17-35.

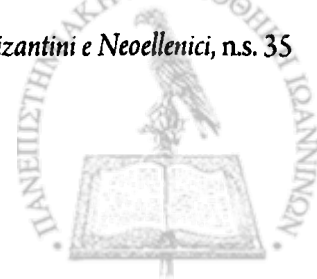
14. Για το ζήτημα της ελληνικής απόδοσης του *melodramma* και του *mélodrame* με τον ίδιο όρο («μελόδραμα») και τη σύγχυση που προκαλεί βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών 9 (2009) 339-366, (=345-359).

15. Πλάτων. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών 1 (1995), 147-192.

16. Όχι όμως σε ευρωπαϊκή πρωτεύουσα ούτε στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, αλλά στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και τη ρωσική Οδησό (W. Puchner, “Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten”, *Maske und Kothurn* 21 (1975), 235-262, ιδίως σσ. 241-246 με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

17. Εκτός από αυτά του Μεταστάσιου, που ανατυπώνονται και ως πρωτότυπα δραματικά έργα (βλ. Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια*», ό. π.).

18. Βλ. και W. Puchner, “Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo”, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n.s. 35 (1998) 95-110.



πάντα περικλείει μια συγκεκριμένη σκοπιμότητα¹⁹, σε τι ακριβώς απέβλεπαν αυτές οι μεταφράσεις;

Την εποχή που δημοσιεύεται ο *Νέος Ερωτόκριτος* στη Βιέννη ο όρος (και το είδος) «μελόδραμα» φαίνεται καλά εδραιωμένος στην ελληνική γραμματεία και ποιητική: τον αναφέρει τόσο ο Οικονόμος εξ Οικονόμων στα *Γραμματικά* (Βιέννη 1817)²⁰, όπου ο όρος «μελόδραμα» αποδίδει τον γαλλικό όρο «opéra» του γαλλικού προτύπου του, των *Principes de la Littérature* του Charles Batteux (1802)²¹, όσο και ο Χαρίσιος Μεγδάνης στην *Καλλιόπη παλιν[ν]οστούσα Ἡ περί ποιητικῆς μεθόδου*, Βιέννη 1819²², όπου στο Δ' βιβλίο υπάρχει κεφάλαιο Δ' «Περί τραγωδίας», το οποίο συμπεριλαμβάνει και ένα υποκεφάλαιο «Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά»²³, ενώ στο πρώτο μέρος της ποιητικής, όπου αναλύεται η στιχουργική και τα μέτρα, υπάρχουν στίχοι 1) «έκτινος [sic] Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες»²⁴, 2) «έκτινος Μελοδράματος»²⁵, 3) «έκτινος ανεκδότης Τραγωδίας» («Ἔρως αγωνοθέτης») ²⁶ και 4) «ούτως εκ της Ορφέως Τραγωδίας»²⁷, απόσπασμα που αποδεικνύεται παραλλαγή των στίχων «έκτινος Μελοδράματος του Ορφέως»²⁸. εμπειριστατωμένη μελέτη και σύγκριση καθιστά πολύ πιθανή την εκδοχή, πως πρόκειται για στιχουργικά προσχέδια του γαμπρού του, του Γεωργίου Σακελλάριου, που κατείχε ο πατέρας της δεύτερης

19. Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος – 19ος αι.)*. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Αθήνα 2005.

20. *Γραμματικῶν ἢ Εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ*. Συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης, και Πρώτου Ιεροκήρυκος των Εκκλησιῶν αὐτῆς, Τόμος Α, Περιέχων βιβλία δύο, Εν Βιέννῃ της Αυστρίας, εκ της Τυπογραφίας του Ιωάν. Βαρθ. Τζβεκιου. 1817.

21. Charles Batteux, *Principes de la Littérature*, [nouvelle édition], t. I-VI, Lyon 1802 Α', 238, τόμ. Γ', 48. Στο κεφάλαιο για την «Δραματοποιία», στο υποκεφάλαιο «τραγωδία», υπάρχει μια θεματική ενότητα (Ε) «Περί Μελοδράματος»: εκεί «μεταφέρει με ακρίβεια υλικό από τον πρώτο τόμο του έργου του Batteux, όπου γίνεται μια πρώτη προσέγγιση των ποιητικών ειδών από τη σκοπιά του μιμητικού χαρακτήρα τους και αναλύεται το μελόδραμα ως μια από τις δύο νεότερες μορφές του τραγικού είδους. Καθώς η διάκριση αυτή επαναλαμβάνεται και στη διεξοδική ανάλυση της τραγωδίας στο τρίτο βιβλίο του Batteux [*Principes*, III, 48], ο Οικονόμος κρίνει πως δεν μπορεί να παραλείψει το καινοφανές είδος και μεταφέρει τη διεξοδική εξέταση του μελοδράματος από τον πρώτο τόμο του Batteux» [Γ. Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, το φιλολογικό έργο. (Η θεωρία των «Γραμματικῶν Τεχνῶν»)*, Αθήνα 2007, 237 εξ.]. Σύμφωνα με τον Οικονόμο, το μελόδραμα είναι «μίμησις πράξεως θαυμαστής: ἢ το θαυμαστόν και θεῖον της Εποποιίας δραματουρούμενον» με τρόπο υπερφυσικό και ασυνήθιστο: οι ενέργειες των θεών και ημίθεων «ομοιάζουσι με τερατουργίας», η «διάλεκτος είναι ολόκληρος Λυρική», εκφραστική της έκστασης και του ενθουσιασμού, ενώ υπάρχει συνοδεία μουσικής, «ἥτις διά των ποικίλων ρυθμῶν, και στροφῶν, και τόνων, και καταλήξεων, εκφράζει το σφοδρόν, και θερμόν των εννοιῶν των» 360-362 (υλγ' -υλη').

22. Για το έργο Α. Φραντζή, «*Καλλιόπη Παλινοστούσα ἢ Περί ποιητικῆς Μεθόδου*, του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμνηστον* 6-7 (1988) 185-199, Λ. Χατζόπουλος, «*Έργα ρητορικής και ποιητικής (18ος – 19ος αι.)*», *Μαντατοφόρος* 35-36 (1992) 59-147, ιδίως σσ. 105 εξ., Μιχαήλ Α. Καλινδέρης, *Χαρίσιος Α. Μεγδάνης 1768-1823*, εν Αθήναις 1971 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

23. Φραντζή, *Καλλιόπη Παλινοστούσα*, ό.π., 166 εξ.

24. Ό.π., 45.

25. Ό.π., 47 εξ.

26. Ό.π., 62 εξ.

27. Ό.π., 77.

28. Πούχνερ, «*Μεθοδολογικοί προβληματισμοί*», ό.π., 226-229.



γυναίκας του σε μορφή χειρογράφων, για τις ήδη αναφερόμενες δύο μεταφράσεις «μελοδραμάτων», δηλαδή λιμπρέτων όπερας, που εκδόθηκαν ανώνυμα στη Βιέννη το 1796²⁹. Πιο συγκεκριμένα: το δεύτερο παράδειγμα, χορικό «έκτινος [sic] Μελοδράματος», θα ταίριαζε θεματολογικά με το μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, αλλά και με κάθε άλλο λιμπρέτο που έχει βασικό θέμα τα ερωτικά πάθη και τις ερωτικές περιπλοκές. Το τρίτο και τέταρτο παράδειγμα, όπου μιλάει (ή τραγουδάει) η Εύχαρις, προέρχονται από άγνωστη και ανέκδοτη τραγωδία «Έρως αγωνοθέτης», όπου προφανώς πρωταγωνίστρια είναι η Εύχαρις. Εύχαρις λέγεται μια από τις νύμφες στην ακολουθία της Καλυψώς (βλ. παραπάνω), την οποία πληγώνει ο Έρωτας με τα βέλη του και ερωτεύεται τον Τηλέμαχο. Μολοντούτο η μετάφραση είναι γραμμένη σε πεζό λόγο, και τα ελάχιστα έμμετρα χορικά που διαθέτει δεν ταιριάζουν με τα στιχουργικά αυτά αποσπάσματα. Άλλωστε το όνομα αυτό είναι αρκετά συνηθισμένο στην «αισθηματική λογοτεχνία» (*littérature sentimentale*), όπως και το όλο θέμα: ο Μεταστάσιος έχει γράψει ένα μονόπρακτο «Ο έρως αιχμάλωτος» (έχει μεταφραστεί σε φαναριώτικο χειρόγραφο το 1785)³⁰, οι αφηγήσεις με πάμπολλα τραγούδια στο «Έρωτος αποτελέσματα» (1792)³¹ οδηγούν πάλι στο «Σχολείον των ντελικάτων εραστών» του Ρήγα (1791)³². Όταν μιλάει ο Μεγδάνης για «τραγωδία», μάλλον κυριολεκτεί, γιατί μεγάλο μέρος της πραγματείας του αναλώνεται στην ανάλυση των δραματικών ειδών³³.

Έτσι λοιπόν μένει η υποψία, πως η άγνωστη και ατεκμηρίωτη τραγωδία «Έρως αγωνοθέτης», που αναφέρει ο Μεγδάνης, να συσχετίζεται με άγνωστα λογοτεχνήματα του Σακελλάριου, ή ότι και άλλα στιχουργικά παραδείγματα, που παραθέτει ο ιερέας πεθερός του στην *Καλλιόπη Παλιν[ν]οστούσα*, να προέρχονται από τα έργα του Σακελλάριου που αναφέρει ο Ζαβίρας αλλά δεν έχουν σωθεί³⁴. Οι πληροφορίες του Ζαβίρα όμως είναι έγκυρες και φτάνουν έως το 1800· μπορεί ο Σακελλάριος, έως ότου προβαίνει στην έκδοση των «Ποιημάτων» του το 1817, να έχει γράψει ή μεταφράσει και άλλα λογοτεχνήματα, τα οποία

29. Βλ. τη νέα έκδοση των δύο μεταφρασμένων λιμπρέτων από το μοναδικό αντίτυπο της έκδοσης Βιέννη 1796, η οποία σώζεται σε ιδιωτική βιβλιοθήκη των Αθηνών: Β. Πούχνερ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλάριου. «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ευρυδίκη» (Βιέννη 1796)*, Φιλολογική έκδοση, Αθήνα 2009 (Ακαδημία Αθηνών, Κείμενα και τεκμήρια του Ελληνικού Προεπαναστατικού Θεάτρου, τόμ. 4), 229-262, 263-292.

30. Για ανάλυση του περιεχομένου βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, 113 εξ.

31. *Έρωτος αποτελέσματα*, ήτοι ιστορία ηθικοερωτική με πολιτικά τραγούδια, συντεθείσα μεν εις την απλήν ημών διάλεκτον προς ευθυμίαν και εγλεντζέν των ευγενών νέων... (επανέκδοση της έκδοσης του 1792 από τον Mario Vitti, Οδυσσεάς, Αθήνα 1989).

32. Κατάλογος των πρώτων στίχων των τραγουδιών μέσα στην αφήγηση αυτή στη Φραντζή, *Μισμαγιά*, ό. π., 269-274.

33. Έχει μάλιστα ξεχωριστό υποκεφάλαιο «Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά» (βλ. παραπάνω).

34. «α. Μετέφρασεν εκ της γαλλικής και διά στίχων απλών συνέταξε το 'αποτελεσμα της φιλεκδικήσεως' τω έτει 1788. / β. ρωμαίο και ιουλία τραγωδία πενταδράματος καταλογάδην, 1789. / γ. Ορφεύς και ευρυδίκη μελοδράμα· εκ της γαλλικής διά στίχων· εξεδόθη εις βιέ: 1796· μαρκίδ: / δ. τηλέμαχος και καλυψώ μελοδράμα καταλογάδην εκ της γερμανικής· εξεδόθη εν βιέννη παρά τοις μαρκίδες τω έτει 1796. / ε. ρομπέρτ και φλοριάδε τραγωδία καταλογάδην διηρημένη εις δράματα. / στ. Κόδρος. Τραγωδία πενταδράματος εκ της γερμανικής διαλέκτου μεταφρασθείσα εις την καθ' ημάς απλουστέραν των ελλήνων διάλεκτον εν έτει 1786 ανέκδοτος» (Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς*, ό. π., 243).



κατέθετε, λόγω των πολλών μετακινήσεών του που αναγκάστηκε να πραγματοποιήσει³⁵, στο σπίτι του πεθερού και φίλου του, και εκείνος να τα χρησιμοποίησε επιλεκτικά για τη σύνταξη της ποιητικής του. Η θλιμμένη και ερωτόπληκτη νύμφη Εύχαρις εμφανίζεται ανάμεσα στα στιχουργικά παραδείγματα από θεατρικά έργα, στην *Ποιητική του Χαρίσιου Μεγδάνη* δύο φορές³⁶, πάντα σε κατάσταση αξιοθρήνητη και μοιρολογώντας για τον χαμένο έρωτα: τη μια φορά της συμπαραστέκεται και απαντά ο χορός, την άλλη φορά μονολογεί και κλαίει για την τύχη της μόνη της. Είναι πολύ πιθανό να πρόκειται και τις δύο φορές για τη νύμφη Εύχαρι που έχει ερωτευτεί τον Τηλέμαχο, θρηνεί για το χωρισμό τους και οδύρεται για τη φυγή του. Στη δεύτερη περίπτωση αναφέρεται ως τίτλος της «ανεκδότης τραγωδίας» «Έρως αγνοθέτης». Τα αποσπάσματα αυτά δεν συμπίπτουν σε κανένα σημείο με το κείμενο του «μελοδράματος» «Τηλέμαχος και Καλυψώ» που μεταφράστηκε από τον Σακελλάριο στα ελληνικά, όπου δεν υπάρχει ξεχωριστός θρήνος της Εύχαρης ούτε σχετικό χορικό. Στις περιπέτειες του Τηλέμαχου στο νησί της Καλυψώς υπάρχει πάντα η Εύχαρις σε κεντρικό ρόλο και εμφανίζεται σε όλα αυτά τα έργα και τις διασκευές τους³⁷. Όπως γνωρίζουμε από το θρήνο του Ορφέα για την Ευρυδίκη, που υπάρχει ανάμεσα στα στιχουργικά αυτά παραδείγματα δύο φορές, μια φορά ως «πρόπλασμα» και την άλλη φορά σε μορφή που πλησιάζει πλέον το θρήνο του Ορφέα στη δημοσιευμένη μορφή («Ορφεύς και Ευρυδίκη»), ο Σακελλάριος πειραματιζόταν προφανώς με τις γλωσσικές μορφές και τους μεταφραστικούς τρόπους της απόδοσης στα ελληνικά. Ο πεθερός του παπα-Χαρίσιος διάλεγε βέβαια ανάμεσα στα χειρόγραφα του γαμπρού του μόνο εκείνα τα στιχουργήματα που του χρησίμευαν ως παραδείγματα στην ποιητική του. Αλλά μπορεί να είναι τυχαίο, ότι ανάμεσα στα λίγα παραδείγματα από δραματικά έργα δύο αναφέρονται στην Εύχαρι, σε μια κατάσταση τελείως όμοια με εκείνη στην οποία βρίσκεται προς το τέλος του μελοδράματος μετά τη βίαια επέμβαση της Καλυψώς; Υπάρχει δηλαδή προγενέστερη ανέκδοτη έμμετρη μορφή της μετάφρασης αυτής; Και εφ' όσον οι θρήνοι της Εύχαρης, που διασώζει η *Καλλιόπη παλιν[ν]οστούσα*, δεν υπάρχουν μέσα στη μετάφραση του μελοδράματος «Τηλέμαχος και Καλυψώ», μήπως αυτή η μορφή του μεταφρασμένου μελοδράματος είναι συντομευμένη διασκευή εκτενέστερου κειμένου; Σε πολλά σημεία άλλωστε του έργου, κυρίως στην αρχή και προς το τέλος, τονίζεται η εκδικητική μανία της Καλυψώς και υπογραμμίζονται οι ολέθριες συνέπειες αυτού του ανθρώπινου πάθους,

35. Για την αεικίνητη ζωή του σπουδαγμένου στη Βιέννη γιατρού, ο οποίος πιθανώς οργάνωσε και την ερασιτεχνική παράσταση του 1803 στα Αμπελάκια, και αργότερα έγινε προσωπικός γιατρός του Αλή Πασά βλ. Β. Σαμπανόπουλος, «Οι μετοικεσίες του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ελιμειακά* 1 (1982) 41-52, Χ. Καρανάσιος, «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ο Ερασιστής* 22 (1999) 117-135. Για περισσότερη βιβλιογραφία βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλάριου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καίρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001, 26 εξ.

36. Βλ. παραπάνω.

37. Βλ. π. χ. την τραγωδία «με άριες» "Telemach auf der Insel der Göttin Calypso" του Johann Georg Heubel, που παίχθηκε στη Βιέννη το 1754/55 και τη συνέχεια της τραγωδίας του Heubel, που συμπεριλαμβάνει και την αιχμαλωσία του Τηλέμαχου στην Αίγυπτο ως σκλάβου, όπου η Εύχαρις εμφανίζεται ως πριγκίπισσα της Καλυψώς (J. G. Heubel, *Telemach. Anderer Theil, Ein Trauer-Spiel in drey Aufzügen ... enthält Telemachs Sclaverey in Egyptien ... Wien ... 1758*).



που καταστρέφει εν τέλει την ίδια και το νησί της, μετατρέπει τις νύμφες σε μαινάδες και ρίχνει στη δυστυχία την Εύχαρι, αναγκάζοντας στο τέλος τον γιο του ένδοξου Οδυσσέα και την ίδια την Αθηνά να φύγουν κολυμπώντας στη θάλασσα. Όπως φαίνεται, ο πρώτος των τίτλων από τα θεατρικά έργα που αναφέρει ο Ζαβίρας πως έχει μεταφράσει ο Σακελλάριος, «Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως»³⁸, ταιριάζει εντυπωσιακά στην υπόθεση αυτή, και υπογραμμίζει μάλιστα τη διδακτική σκοπιμότητα της συμβατικής αυτής μυθολογικής υπόθεσης. Το άγνωστο αυτό έργο μεταφράζεται κατά τον Ζαβίρα το 1788 από τα γαλλικά και έμμετρα. Μήπως ήταν αυτό μια άλλη, έμμετρη αυτή τη φορά, εκδοχή του θέματος του «Τηλέμαχου και της Καλυψώς», από την οποία έχει διασώσει μερικούς στίχους ο Μεγδάνης στη Ποιητική του;

Βέβαιες απαντήσεις δύσκολα θα βρεθούν, στην περίπτωση αυτή, χωρίς την αποφασιστική βοήθεια της Θεάς της Έρευνας, της Τύχης. Ωστόσο φαίνεται πως υπάρχουν υπόγειες διαβάσεις ανάμεσα στην «Καλλιόπη Παλιν[ν]οστούσα» του 1819 και τις μεταφράσεις των μελοδράματων του 1796, πέρα από τις οικογενειακές σχέσεις του Κοζανίτη παπα-Μεγδάνη με τον συντοπίτη ιατροφιλόσοφο Σακελλάριο, που ήταν γαμπρός του (η κόρη του πρώτου, Μητιώ, έγινε δεύτερη γυναίκα του Σακελλάριου)³⁹. Ακόμα και ο «δεύτερος ιαλεμός» από το «Ποιημάτια» (Βιέννη 1817) του Σακελλάριου, θρήνος για την πρώτη γυναίκα του (που πέθανε το 1800), μοιάζει καταπληκτικά με το θρήνο του Ορφέα από το λιμπρέτο «Ορφεύς και Ευρυδίκη» στην αρχή της δεύτερης όπερας/μεταρρύθμισης του Gluck, που σταδιοδρόμησε στην ιστορία της μουσικής ως δείγμα της απλής και απέριτης ομορφιάς⁴⁰. Έτσι δεν είναι υπερβολή να πούμε πως η εικοσιετία 1796/97-1817/19 βρισκόταν, εν μέρει τουλάχιστον, στο άστρο του μουσικού μελοδράματος, αν προσθέσουμε και τη συζήτηση για την όπερα που γίνεται τότε⁴¹ και τις μεταφράσεις των λιμπρέτων του Μεταστάσιου⁴². Ίσως μάλιστα πρέπει να ιδωθεί το τριπλό εγχείρημα των Ρήγα και Σακελλάριου το 1796/97, να εισαχθεί στην ελληνική δραματολογία το μουσικό θέατρο, σε συνδυασμό με την τετραπλή προσπάθεια του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη λίγα χρόνια αργότερα, το 1801, να εισαχθεί στο ελληνικό δραματικό ρεπερτόριο το *drame sentimental* και ο αστικός κοσμοπολιτισμός της *Trivialdramatik* του August von Kotzebue⁴³, ένα συστηματικό εγχείρημα που απέβλεπε σαφώς στο πρακτικό θέατρο, στη συγκρότηση ενός ελληνικού ρεπερτόριου ως αναφαίρετης

38. Βλ. παραπάνω.

39. Περισσότερο στον Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία*, ό.π., 23-74.

40. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., 250 εξ.

41. Σταμάτης Πέτρου, *Γράμματα από το Άμστερδαμ*, [Επιμ. Φ. Ηλιού], Αθήνα 1976, 31. Ά. Ταμπάκη, «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο», *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, *Εργο*, Αθήνα 2002, 13-38, ιδίως σ. 13 εξ.

42. Βλ. τη δίτομη έκδοση Βενετία 1779, τον «Δημοφόντη» και τον «Αχιλλέα εν Σκύρω» το 1794 στη Βιέννη, τον «Θεμιστοκλή» του 1796 στη Βιέννη, το 1807 στην Πόλη ο «Ρουζιέρος», το 1820 στη Βιέννη πάλι ο «Δημήτριος» κτλ. (Πούχνερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο», ό.π., 113 εξ., 198 εξ.).

43. Β. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Πορείες και σταθμοί*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005, 40-177.



προϋπόθεσης για τη σύσταση μιας μελλοντικής ελληνικής σκηνής⁴⁴. Έτσι ενισχύεται και η υποψία, μήπως η τριπλή μετάφραση λιμπρέτων του 1796/97 συσχετίζεται α) με την ακμή του μουσικού θεάτρου στη Βιέννη στα τέλη του 18^{ου} αιώνα⁴⁵ και β) με μια προσπάθεια εισαγωγής του μουσικού θεάτρου στη μελλοντική νεοελληνική σκηνή. Η προοπτική αυτή δεν ευόδωσε, αλλά άφησε τα ίχνη της τόσο στις Γραμματολογίες και Ποιητικές της εποχής όσο και στη φαναριώτικη ποίηση. Φαίνεται πως η ιδέα της κ. Δεληγιαννάκη μπορεί να τεκμηριωθεί κάπως σαφέστερα στα συμφραζόμενα της εποχής.

44. Για παρόμοιες προσπάθειες και σε άλλες βαλκανικές χώρες, όπου επίσης τα έργα του Kotzebue έπαιζαν σημαντικότατο ρόλο βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Πλέθρον, Αθήνα 1993.

45. Βλ. επίσης W. Puchner, "Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780-1820", *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums, A'*, Wien 2006, 265-274.



Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΕΤΟΥΣΗ

Η ποίηση του Γιώργου Πετούση δεν μπορεί παρά να στοιχίζεται και να παρακολουθεί την κυπριακή περιπέτεια· περιπέτεια μισού αιώνα, αν λάβουμε υπόψη ότι η ποιητική δημιουργία του είναι διαποτισμένη από τον αγώνα της ΕΟΚΑ, για να καταστεί προϊόντος του χρόνου περισσότερο βιωματική και να εστιαστεί στο μαρτύριο του νησιού του από την εισβολή του 1974 και εξής. Ειδικότερα, η δημοσίευση των ποιημάτων του τοποθετείται μετά τα γεγονότα της Κοφίνου, το 1967, η δε συνέχεια έχει να κάνει με τα γεγονότα των αλληπάλληλων δυστυχιών έως σήμερα. Αν αναφερθήκαμε στους αγώνες της δεκαετίας του '50, της εποχής των πατριωτικών εξάρσεων και των θυσιών, είναι γιατί αποτελούν την αφανή όψη της ποίησης του Πετούση, υπό την έννοια ότι οι ηρωικοί εκείνοι χρόνοι και οι κορυφαίες μορφές των κυπρίων αγωνιστών λειτουργούν υπόρρητα ως έντονη αντίθεση σε όσα συνέβησαν αργότερα. Αν και αναλώνουν την ποιητική έμπνευσή του τα τραγικά γεγονότα μετά την εισβολή, όμως οι αγώνες για την Ένωση αποτελούν την πυξίδα του ποιητή και το παράδοξο της δραματικής αυτής εναλλαγής διαπερνά και στιγματίζει τα ποιήματά του. Αυτή, λοιπόν, τη διαπορία και την έκπληξη για τη μετάσταση των πραγμάτων, αυτό το παράδοξο θα επισημάνουμε ως πρώτο γενικό χαρακτηριστικό του.

Ωστόσο, αν και εντός των κομβικών θεματικών, κοινών στην κυπριακή λογοτεχνία του μισού αυτού αιώνα, που θα τις συνόψιζα στα προ της εισβολής δυσοίωνα συμβάντα, στην καταστροφική διχοστασία, στη διατάραξη των ενδοελληνικών σχέσεων, στην εισβολή καθαυτήν, στα επακόλουθά της, δηλαδή την προσφυγιά και τους αγνοούμενους μετά τον τεμαχισμό του νησιού, και, ακόμη, τον μετέπειτα εφησυχασμό και ευδαιμονισμό, ο Πετούσης εκφεύγει αυτών ή, ορθότερα, τους δίνει προεκτάσεις που φέρουν το προσωπικό του στίγμα, αποτέλεσμα των τραυματικών βιωμάτων του.

Θα διατρέξουμε ολόκληρο το ποιητικό έργο του για να καταφανούν όλα τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του λόγου αλλά και της ποιητικής του. Η επίσημη εμφάνισή του –η ενασχόλησή του με την ποίηση άρχισε νωρίς, από τα εφηβικά χρόνια– πραγματοποιήθηκε με τη δημοσίευση της συλλογής *Στον ίσκιο του θανάτου*¹. Θεωρούμε ότι η έκδοσή της αποτέλεσε υπαρξιακή ανάγκη του ποιητή και λειτούργησε ως συνέπεια του θανάτου του αδελφού του, που σκοτώθηκε κατά την τουρκική εισβολή. Πρόκειται για αβάστακτο φόρτο έντονων συναισθημάτων που αποτέλεσαν καθ' όλη την ποιητική διαδρομή του βασική πηγή έμπνευσης. Με άλλα λόγια, αν παρατηρήσαμε σωστά, ο Πετούσης διακρίνεται για αναστολές και επιφυλάξεις, αν πρόκειται να δημοσιεύσει νέα δουλειά του. Παρά ταύτα, γίνεται χειμαρρώδης και εξωτερικεύει ευθέως τα συναισθήματά του, όταν οι

1. Βλ. Γιώργου Πετούση, *Στον ίσκιο του θανάτου. Ποιήματα*, Λεμεσός 1977, 8.



συνθήκες τον συνθλίβουν και τον εξωθούν να εκφραστεί. Η δε έκφρασή του εκδηλώνεται, κατά περίπτωση, άλλοτε με τη διαμαρτυρία και την οργή, άλλοτε με την επίκληση στο θείο, άλλοτε με την ελπίδα και την προσδοκία, λέγοντας τα πράγματα σταράτα με το όνομά τους.

Ήδη από την πρώτη συλλογή εμφανίζονται βασικά στοιχεία της ποίησής του, όπως η ιστορικότητα που συνίσταται στην αναζήτηση της ένδοξης γενεαλογίας της Κύπρου, τη διαχρονική μαρτυρική πορεία της, χρονογραφία συνεχών κατακτήσεων και αποθέωση της αντοχής της στον χρόνο, τη στράτευση στα ιδεώδη του πατρίου χώρου, κυρίως δε στην αγωνία τόσο του κυπριακού ελληνισμού, όσο και σε μείζονα βαθμό, του οικουμενικού ελληνισμού, αφού η ποιητική του θεώρηση εστιάζει αταλάντευτα προς το μητροπολιτικό κέντρο. Βέβαια, τα γεγονότα των τελευταίων ετών του 20ού αιώνα έχουν μεγάλο μερίδιο και αποτελούν βασική αιτία αναδρομής στο παρελθόν, ενδυνάμωσης από αυτό και παραμυθίας, με τη λογική της ανθεκτικότητας και της ελληνικότητας του κυπριακού χώρου ανά τους αιώνες. Παραθέτουμε ένα μέρος από τη «Γη της Κύπρου», ποίημα προφητικό και περιεκτικό όλων των θεματικών και της ψυχικής ιδιοσυστασίας του ποιητή, γραμμένο τον Νοέμβριο του 1967, πρόγευση των δεινών, όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος²:

[...] *Απ' τις ακτές της Μερσίνας,
ωραία Ελένη, γη της Κύπρου, για σένα είν' έτοιμα νέα καράβια.
Νέα Πηνελόπη,
εδώ στη γη σου μαζευτήκαν του κόσμου οι εραστές.
Σε ποιον ποθείς να δώσεις τη ψυχή και το κορμί σου;
Μάκρυνε κι' ίσως χάθηκε ο δικός σου Οδυσσεάς.*

[...] *Βαρειά η κατάρα γι' αυτή τη γη.
Βαρύ το κρίμα αυτών των ανθρώπων που την έχουν στέγη.
Μαζί σου, Τεύκρο, πατέρα μου, κλαίω στα χαλάσματα της Σαλαμίνας.
Μαζί σου, Τεύκρο, πατέρα μου, κλαίω τους χαμένους γιους,
ακουμπώ τη ψυχή στους τόσους τάφους.
Μαζί σου, Ονήσιλε, μαζεύω τους τελευταίους Αμαθούσιους
νάναι έτοιμοι σαν έρθουν οι βάρβαροι.*

[...] *Ποιος αλήθεια θα φυλάξει τα κεφάλια μας απ' τα γεράκια;
Ποιος θα κρατήσει τους αδούλωτους κίονές μας στητούς;*

Πρέπει να καταγραφεί ευθύς εξ αρχής η αίσθηση της βαριάς ευθύνης που νιώθει ο Πετούσης έναντι της ιστορίας. Αισθάνεται το βάρος των αιώνων να πέφτει ασήκωτο στις πλάτες των συγχρόνων του μετά τα ανατρεπτικά γεγονότα, όπως εξελίχθηκαν, μάλιστα, από το 1967 και εξής. Παράλληλα, διαβλέπει κανείς στην ευθύνη αυτή και ένα είδος ενοχής έναντι της ιστορικής κληρονομιάς, το βάρος της οποίας αναλαμβάνει ο

2. Πετούσης, *Στον Ισκιο του θανάτου*, ό.π., 13-14.



ποιητής, σηκώνοντας τον σταυρό του μαρτυρίου, μια και σε τέτοιες οριακές στιγμές είναι που καλούνται οι ποιητές να άρουν τις αμαρτίες του λαού τους. Γράφει στο «Πικρό καλοκαίρι», ανάμεσα στα άλλα³:

[...] Πόσο τούτο το καλοκαίρι
να κουβαλώ
τ' ασήκωτο βάρος και το κλάμα
της Ιστορίας;

[...] Λίγο ακόμα
κι' ας είναι βαρύς εφέτος ο χειμώνας
βαθείά η πληγή λιγάκι αγιάτρευτη.

Λίγο ακόμα
και την Άνοιξη
θα δούμε ξανά
ασκλάβωτους τους δωρικούς κίονες.
Λίγο ακόμα
και θα σηκωθεί η ψυχή μας
να τους λευτερώσει.

Ως ποίηση υπερτερούν, κατά τη γνώμη μας, τα μικρά συνθέματα του Πετούση, ως πάθος όμως ποιητικό και πατριωτικό υπερέχουν τα εκτενή, όπου ο δημιουργός τους αγωνιά, τον πνίγει το δίκιο να πει τα πάντα, να καταθέσει όλα τα επιχειρήματά του, να προβάλει όλα τα ιερά και τα όσια του νησιού του, ώστε να κεντρίσει το ενδιαφέρον, εφόσον η ποίησή του είναι ποίηση μαχόμενη, στρατευμένη στον αγώνα της κινδυνεύουσας πατρίδας. Γι' αυτό, άλλοτε εκφέρεται ως κραυγή διαμαρτυρίας κατά της αδικίας, των κάθε λογής βαρβάρων, των ισχυρών του κόσμου, της προδοσίας, της αλλοτρίωσης, και άλλοτε ως συντετριμμένη ικεσία προς το θείο, σε στιγμές πλήρους μόνωσης και αδυναμίας να εξηγήσει τα δεινά.

Στη συλλογή αυτή κυριαρχεί ο θάνατος, όπως δηλώνει και ο τίτλος της. Η οίμωγή και ο θρήνος για τον νεκρό αδελφό, μοιρολόι και προσκύνηση, καλύπτουν το πρώτο μέρος της (σ. 17-33). Είναι ρεαλιστική θεώρηση, επικαιρικής πυροδότησης⁴, όπου δεν χωρούν πολλά λόγια. Από την «Αναγνώριση» έως τα τελευταία ποιήματα του μέρους αυτού, υπόσχεση για αιώνια μνήμη του νεκρού, πρόκειται για εκτύλιξη του προσω-

3. Πετούσης, *Στον ίσκιο του θανάτου*, ό.π., 48-49.

4. Το επικαιρικό αυτό θα απαλειφθεί ένα χρόνο αργότερα στο ποίημα της ίδιας συλλογής «Στον χαμένο αδερφό» (σ. 51). Η συναισθηματική αποφόρτιση θα μετουσιώσει τώρα τον πόνο σε ποιητική μεταφορά και οδυνηρό υπαινιγμό, που από τον αδελφό μεταφέρεται στο σώμα της αιμάσσουσας Κύπρου, αλλά και διάψευση ονείρων ενός ένδοξου αγώνα: «Πληγωμένος Σεβαστιανός / κατεβαίνεις / μήνες τώρα στον ύπνο / την κάθε νύχτα. / Κατεβαίνεις κι' ένα χαμόγελο / ζωγραφισμένο / στο ματωμένο ακρόχειλο. / Κι' είναι η πληγή / πυορροούσα / στο πλατύ στήθος. // Φύλακας Άγγελος, / σκέψη της σκέψης μου, / καθάριος ο λογισμός σου. / να μου μιλά για τα όνειρα / πούμειναν ξέψυχα / στα κράσπεδα του δρόμου. // Φύλακας Άγγελος / προπορευτής Εσύ / και καβαλλάρης Πρώτος, / σκέψη της σκέψης μου».



πικού πάθους μέσα από το χρονικό της απώλειας του αδελφού του ποιητή· πρόκειται για ποιητικό χρονικό μάλλον, που αργότερα θα μετουσιωθεί σε απαιτητική ποίηση.

Θα ξεχωρίσουμε από τα ποιήματα αυτά ένα ολιγόστιχο, το υπ' αρ. III, της «Αναγνώρισης», στο οποίο καθαγιάζεται και καθοσιώνεται χάρη στους νεκρούς ένα μακάβριο κτίσμα. Είναι η αληθινή ποίηση που ανατρέπει την τάξη του κόσμου και με τους δικούς της νόμους μετατρέπει τον θάνατο σε αγέραστη μνήμη και αιώνια ζωή⁵:

*Τόσα κορμιά στο νεκροτομείο της πόλης μου.
Από τότες που χτίστηκες, μικρό σπιτάκι με τις δυο κάμαρες,
πότε γνώρισες τόσους λεβέντες επισκέπτες νεκρούς;•
Σήμερα πούχουμε πόλεμο (και τι πόλεμο!)
άνοιξες διάπλατα τις πόρτες σου όλες!*

Και στο τμήμα αυτό, αλλά και στα επόμενα διαφαίνονται οι πηγές ενός άλλου θεματικού πυρήνα της ποίησης του Πετούση⁶. Εννοούμε τη θρησκευτικότητα του, εδρασμένη στην ορθόδοξη πίστη αλλά σε σχέση πάντοτε με την πάσχουσα πατρίδα. Αναφέρουμε κάπως νωρίς την πτυχή αυτή, ως ενδιαφέρον προοιωνίσμα άλλης συλλογής του, της *Επώδυνης καταβύθισης*, του 1995, που είναι στηριγμένη στη χριστιανική πίστη. Θα προσθέσουμε, επίσης, ως δεύτερη πτυχή την οδυνηρή αίσθηση της μοναξιάς, που από την εποχή αυτή κυφορείται βασανιστικά στη σκέψη του⁷.

Το δεύτερο μέρος (σ. 35-44) φέρει τον εύγλωττο τίτλο «Ξερριζωμένοι». Εκφεύγει από το προσωπικό πάθος, αλλά ενέχει το βίωμα, παράγοντα επίσης ισχυρό που συντελεί στη μετουσίωση του συλλογικού πλήγματος σε ποίηση. Το VI μέρος του ποιήματος «Κερύνεια» (σ. 41), μοιρολόι για τη σκλαβωμένη κόρη, με ευδιάκριτο το σεφρικό υπόβαθρο και εξαιρετο το β' μέρος του, είναι αντιπροσωπευτικό όσων προαναφέραμε:

*Πατρίδα.
Τι νάναι Πατρίδα και τι χαμένη Πατρίδα;
Μας τόμαθε κι' αυτό ο δάσκαλος.
Μα σήμερα το μάθαμε και μεις από μονάχοι μας
χωρίς το δάσκαλο.*

*Πατρίδα!
Πατρίδα
το σπίτι που αφήσαμε σήμερα έρμιο στο Παλαίκυθρο,
στη Λύση, στο Τρίκωμο και στο Λευκόνοικο.*

5. Πετούσης, *Στον ίσκιο του θανάτου*, ό.π., 19.

6. Ό.π., τα χαρακτηριστικά ποιήματα «Χριστιανός» (σ. 89) και «Γλυκύ έαρ» (σ. 96-99).

7. Ό.π., «Κερύνεια», VII, 42, όπου αρχίζει να διαμορφώνεται η αίσθηση αυτή: «[...] Αλήθεια, νάμαστε πρόσκαιροι; / Τόσο πρόσκαιροι; / Πουλιά διαβατάρικα σ' αυτή τη χώρα; / Φτωχοί διαβάτες; Περστικοί στο δρόμο της γης; [...]».



Με φρουρό τον πεισματάρη γέρο πατέρα μας.

Ο ποιητής δεν θα πάψει να αναμένει τη θεία δίκη και την κάθαρση, βασικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης κυπριακής ποίησης και τονωτικά του λαϊκού φρονήματος. Διχόνοια, ύβρις, τίσση, αλλά και κάθαρση και λύση μετά το μαρτύριο που πρέπει να τελεσθεί και να ολοκληρωθεί κατά θεία οικονομία, αποτελούν την πλοκή και εξέλιξη του κυπριακού δράματος. Ο ποιητής υφίσταται και αυτός τη σκληρή δοκιμασία και αντιστέκεται με τον τρόπο του, μόλις αρχίσει να ανακάμπτει ο τόπος του. «Η γραμμή Αττίλα» αποτελεί ένα εξάστιχο με άρνηση (που ανακαλεί την απώλεια) και κατάφαση (που και αυτή δηλώνει απώλεια και αποκαλύπτει την κρίση), οδηγώντας από τρίστιχο σε τρίστιχο στην εξέλιξη, κατά το σεφερικό, πάλι, προηγούμενο· ωστόσο, έχει την αίσθηση ή τη διαίσθηση κανείς ότι από τη στέρηση αναδύεται η αντίσταση και η αναγέννηση⁸:

Δεν έχουμε κεφαλόβρυσσα να πιούμε νερό.

Ούτε Πενταδάκτυλο να κυνηγήσουμε αγριοπερίστερα

ή πέρδικες.

Έχουμε μονάχα μια γραμμή με λόγχες·

στο στέρνο της γης μας

τη φτιάχνουν τα στρατεύματα Κατοχής.

Γενικά, είναι εδραία η πεποίθηση του Πετούση, εκφρασμένη και στο «Κύκναιο άσμα», μακροσκελή ωδή στον αποδημήσαντα Μακάριο⁹, ότι στη θέση κάθε απολεσθέντος θα εμφανίζονται πολλαπλάσιοι. Στην ίδια συλλογή ο κίνδυνος της λήθης ανησυχεί βασανιστικά τον ποιητή, που με διάφορους τρόπους υπομνησκει τα δεινά, γνωρίζοντας καλά τις σειρήνες του ευδαιμονισμού και της συνακόλουθης αλλοτρίωσης¹⁰.

Αξίζει να προσεχθούν, ακόμη, τρία ποιήματα¹¹, που η γραφή τους υπερβαίνει το ιστορικό παρόν και παρουσιάζουν σφαιρικότητα που αφορά στη διαιώνια υπομονή του ανθρώπου να βρει το δικίο του, έχοντας συναίσθηση τόσο των λαθών του όσο και των πόνων και των θυσιών που απαιτούνται για κάθε μεγάλη δικαίωση. Θα παραθέσουμε τμήμα από το τελευταίο, και βραχύτερο, με τίτλο «Στη(ν) πάλι»:

[...] *Θάναι αψηλό, αψηλό το πέταγμά μας.*

Στην αγέρωχή σας ράχη βράχια ακουμπώντας

σημαία θα στήσουμε τις λαχτάρες μας.

Την ίδια την καρδιά μας.

Να τη γδέρνει ο άνεμος.

Είναι στενόχωρο του αγώνα το αλώνι.

8. Ο.π., 60.

9. Ο.π., 77-82.

10. Ο.π., 64-65, τα ποιήματα «Αυτές οι μορφές» και 65, «Κανείς δεν μπορεί».

11. Τα ποιήματα «Αμαθούς», «Ολοκλήρωση αποστολής» και «Στη(ν) πάλι», ό.π., 85-88.



ας είναι στη γη μας ρωμαλέα η ζωή.

Στ' ανήφορο.

Εκεί είν' η θέση μας.

Θεωρούμε την πρώτη συλλογή του Πετούση σημαντική για την όλη ποιητική του κατάθεση, όχι δηλ. γιατί υπερέχει ποιοτικά των άλλων, αλλά γιατί αποτελεί ρωμαλέο ξεκίνημα που περιέχει σπερματικά ή σε αρχική μορφή όλα τα στοιχεία που θα συναντήσουμε κρυσταλλωμένα στη συνέχεια. Και, ακόμη, έχει διαμορφωθεί το γλωσσικό όργανό του, απλό, ελληνικό, με λέξεις καρφιά που πληγώνουν στα μύχια τον ευαίσθητο αναγνώστη. Η αγωνία της έκφρασης και της σαφήνειας, από τα βασικά γνωρίσματα του χαρακτήρα του, στη συνέχεια θα υποχωρήσει, αν και ο γνήσιος ποιητής βασανίζει πάντοτε τον λόγο του, μάχεται με τις λέξεις¹².

Η *Ενόραση* (1980), παρουσιάζει ως σύνολο έκδηλα τα σημάδια της ποιητικής συνέχειας. Το ιδεολογικό πλαίσιο του ποιητή θα προεκταθεί στους βασικούς άξονες που προαναφέραμε, με λεπτότερες θεωρήσεις των ιδεών του και ποιητικότερους χειρισμούς: θα επισημάνουμε τις οξείες αντιθέσεις που αξιοποιεί, και τα μείζονα ηθικά σύμβολα του διαιώνιου ελληνισμού. Προβάλλει, ακόμη, έναν πλούσιο, αν και συχνά δυσδιάκριτο, διακείμενο¹³, αφού το επικαιρικό στοιχείο, και αν ακόμη υπάρχει, είναι εξασθενημένο και δεν ενοχλεί. Η πίστη, λ.χ., στη συνέχεια του αγώνα δεν διοχετεύεται μέσω της καθημερινότητας αλλά εν μεταφοραίς και παραβολαίς, ως συμβουλή διαρκούς κύρους, στο εναρκτήριο ποίημα που έχει τον φαινομενικά επικαιρικό τίτλο «Στους τρεις μου γιους». Όμως, το περιεχόμενό του αφορά όλους τους γιους, εφόσον ενέχει τόσο τη δύναμη της παράδοσης όσο και της ανθρώπινης περιπέτειας, ως υπαρξιακών εννοιών¹⁴.

Έτσι, αλλάζει η ποιητική αίσθηση, όχι οι θεματικές ή το ήθος, διότι δεν παύει η ποίηση του Πετούση να διαποτίζεται από κυπριακή ελληνικότητα. Πριν αναφερθούμε σε παραδείγματα των αισθητικών αυτών αλλαγών, κρίνουμε απαραίτητο να τονίσουμε το σημαντικότερο ίσως γνώρισμα της ποιητικής του, που συνίσταται στην κατάρα της απόστασης και της απομάκρυνσης από τον εθνικό κορμό, της αφαίρεσης – με το φιλοσοφικό βάθος της λέξης – και ενός είδους απώλειας, που ο ποιητής την εισπράττει τραυματικά, αλλά αδυνατεί να την κατανοήσει ηθικά. Γιατί η ψυχή του δεν αναγνωρίζει αποστάσεις και εξορκίζει την επίκλησή τους ως πρόφαση. Το ποίημα «Μόνοι» (σ. 20), αποτελεί πικρό παράπονο και μομφή κατά των θεωρητικών της απόστασης· παράλληλα, λειτουργεί ως επίκληση προς τον Μ. Αλέξανδρο, τον Έλληνα που εκμηδένισε τις αποστάσεις και υπέδειξε την αναγκαιότητα της σωστικής διασποράς του ελληνικού πνεύματος και την οικουμενική ενότητα του ελληνισμού¹⁵:

12. Επιβεβαιωτικά, αρκούν οι εξής τέσσερις στίχοι από το «Άτιτλο»: «[...] Στίχοι / που κελαιδάτε μέσα μου. / Ιδέες, σκέψεις υψηλές, στόχοι ή στοχασμοί / κλαίω παντοτερινά άγραφτους όταν σας χάνω», βλ. Πετούσης, *Στον ίσκιο του θανάτου*, ό.π., 101.

13. Μωρές παρθένες (προμήθεια φανού και πρόνοια), Ιάσων (σαντάλια), Έλιοτ (*Ερημη χώρα*), στρατί (Πορφύρας), λαϊκή παράδοση (αρραβώνας), Αργώ (καράβι γοργό), Μινώταυρος και Αριάδνη (νήμα) και Αιγέας (άσπρο πανί) συναποτελούν ένα πλούσιο σε μνήμες διακείμενο, που δικαιώνεται από το τέλος, το οποίο ισοδυναμεί με τη σωστική μνήμη: ό,τι και να σας δώσω θα χάσει τη σημασία του αν η υπευθυνότητα η προσωπική δεν λειτουργήσει και αφηθεί το μαύρο πανί.

14. «Πάρτε σας παρακαλώ μαζί σας / και το φανό για τη νύχτα. / Είναι και νύχτες ασέληνες. // Πάρτε και ό,τι άλλο. / Δεύτερο ζεύγος σαντάλια. // Άγνωστη η χώρα. / Έρημη ίσως. / Σκληρό το στρατί. // Ελάτε. / Σας βάζω στο χέρι αρραβώνα. / Σας δίνω καράβι με γοργό / το κουπί. // Μην ξεχνάτε μονάχα το νήμα / και τ' άσπρο πανί». Βλ. Γιώργου Πετούση, *Ενόραση*, Κύπρος, 1980, 5. Και αυτή, όπως και η προηγούμενη, είναι εκδόσεις «για λογαριασμό του ποιητή».

15. Η αφιέρωση στον Κ. Καραμανλή ενέχει κατά τη γνώμη μας γεύση πικρής ειρωνείας.



Κάποτε είχαμε κι' εμείς πεντηκοντόρους
να κυκλώνουν την Τύρο από παντού.
Είχαμε και τον Πασικράτη να τρέχει
στη βοήθεια του Αλέξαντρου.
Από κοντά
και τον Νικάνορα της Σαλαμίνας.
Τώρα;
Τώρα μείναμε μόνοι, χωρίς αυτούς
και χωρίς εσένα, Αλέξαντρε.

Τα άψυχα αποκτούν πρόσωπο στην *Ενόραση*, η γενεθλιότητα εξαγιάζεται, η ιστορία και οι χαίνουσες πληγές της αποκτούν τη μορφή μαρτυρολογίου ή κυπριακού συναξαριστή. Πλήθος συμβόλων παραπέμπουν στην αρχαία μήτρα αλλά και σε νεοσυμβολισμούς, των πρόσφατων αγώνων, της ανάτασης και της ταπείνωσης. Το ποίημα «Αριάδνη», π.χ., αξίζει να παρατεθεί για τις πολυσυμβολικές αντιθέσεις, τη διαπορία του ποιητή που ανατρέχει παραβολικά στον λαβύρινθο και, κυρίως, για τη διακειμενική αντοχή του. Με ευφύες τέχνασμα αναζητεί στην Αμαθούντα τον τάφο της Αριάδνης, κατά την παράδοση· με την ευκαιρία αυτή παραπέμπει συνειρμικά στον Μινώταυρο και την πατριωτική θυσία, για να συνδυάσει εν τέλει ο ποιητής την περιπετειώδη έλευση ενός νικητή Θησέα με το δαιδαλώδες πρόβλημα του νησιού του¹⁶:

Άτυχη Αριάδνη!
Αιώνες γυρεύω το μνήμα ή το βωμό σου
στην Αμαθούντα.

Γυρεύω μια επιτύμβια πλάκα
με τ' όνομά σου.

Στην πόλη μου σε λάτρεψαν.
Σ' είπαν:
Θεά Αριάδνη-Αφροδίτη.
Σε τίμησαν.

Ζητάω το μίτο.
Λες νάβγω απ' το λαβύρινθο;
Λες νάβγει σώο το νησί μου;
Ή θα το θρηνεί ο Θησέας
μαζί με σένα
απαρηγόρητος;

16. Πετούσης, *Ενόραση*, ό.π., 18.



Προσφυής είναι και η επιστράτευση της Αντιγόνης, της ιδιότυπης τραγικής ιέρειας του ήθους και των νεομισμένων τιμών. Την ιεροσυλία του σύγχρονου βάρβαρου περιμένει να την άρει η «αδημονούσα» αρχαία Αντιγόνη, ανακαλώντας στο παρόν ο ποιητής ένα από τα ισχυρότερα διαχρονικά σύμβολα κατά της τυραννίας, της αυθαίρετης εξουσίας και αυτού του θανάτου¹⁷:

Σε λάρνακες
θα πάρουμε λευκασμένα τα οστά σας
απ' τις πλαγιές του Πενταδάκτυλου.[...]

Για τις δέουσες τιμές
η Αντιγόνη αδημονεί.

Η ραστώνη, η χλιδή, η αμεριμνησία, η μαστιγα του νεόκοπου ευδαιμονισμού σε σύγχρονη μοντερνιστική και πολυπολιτισμική εκδοχή, αλλά και στο βάθος οι ενοχές¹⁸ ταλανίζουν και κατατρύχουν επίσης τον ποιητή. Ο πληθυντικός που χρησιμοποιεί δεν εξαιρεί, προς τιμήν του, τον εαυτό του από την αλλοτρίωση των καιρών μας. Είναι η νέα, η «ειρηνικά» εισαγόμενη συμφορά που παραχαράσσει αργά και συστηματικά την ταυτότητα του γενέθλιου χώρου, την ιδιοπροσωπία του¹⁹.

Στη συλλογή αυτή υφέρπει το αίσθημα του φόβου· φόβου για το ύπουλο χτύπημα του χρήματος, της εισαγόμενης ευμάρειας, των πλασματικών κόσμων της ηδυπάθειας. Η τήρηση του θείου νόμου, η ελπίδα ως υπαρξιακή έννοια²⁰, και ειδικότερα η ελπίδα στον Θεό, επανέρχονται και παγιοποιούνται ως ηθικές αρχές της ποίησης του Πετούση²¹. Είναι η έσχατη καταφυγή, όπου ο κατατρεγμένος ελπίζει ότι θα βρει ανακούφιση, πέραν του μεσσιανικού και προφητικού χαρακτήρα της λαϊκής θεολογίας που ενέχει η ελπίδα ως θεολογική έννοια καθαυτήν. Εκτός όμως από αυτά, μία φιλειρηνική ή, μάλλον, αντιπολεμική διάθεση, άγνωστη έως τώρα, πραγματοποιεί την εμφάνισή της για πρώτη φορά στη συλλογή αυτή²².

Θα μεταβούμε στην επόμενη, αφού αναφερθούμε σε ένα ωραίο σύνθεμα, κράμα επιτυμβίου, οριοθετικής γραμμής ανάμεσα στη σκλαβιά και τον ελεύθερο αέρα, αλλά και απολογίας για την αδυναμία να εκπληρώσει ο φιλόξενος Κύπριος τις εκ της ξενίας επιβαλλόμενες υποχρεώσεις του, όπως αυτός τις αισθάνεται, όπως η παράδοσή του του επιτάσσει²³:

17. Ο.π., 14.

18. Βλ. το ποίημα «Ευδαιμονισμός», όπου, αξιοποιώντας και πάλι αρχαία σύμβολα της λήθης, έμφροντις, αντιμετωπίζοντας άμεσα την επαπειλούμενη παραχάραξη και κιβδηλώση της ταυτότητας του νησιού του, γράφει: «Πώς μείναμε κοντά στην Κίρκη / ξεχνώντας την Πατρίδα; / Φωτιά μας καίει τριγύρω / κι' εμείς τυφλοί στην αγκαλιά της / παραδομένοι. // Φτωχή Πατρίδα! // Πηγαίνοντας προς την Ιθάκη / αμαρτωλά λιμάνια πόσα!... / Φωτιά μας καίει κι' εμείς αμέριμοι. // Μας κλέβουν το καράβι!». Δες και το ποίημα «Πικρό ερώτημα», (σ. 23).

19. Πετούσης, *Ενόραση*, ό.π., 22.

20. Ο.π., 4.

21. Πάντως, το μαρτυρικό και θρησκευτικό στοιχείο αποτελούν γνώρισμα ολόκληρης της κυπριακής λογοτεχνίας της εισβολής.

22. Πετούσης, *Ενόραση*, ό.π., 19 και 26.

23. Ο.π., 11, «Ξένε».



Ξένε,
 τώρα που έρχεσαι
 δεν έχω πού να σε πάω.
 Μας μένει για περιδιάβαση μονάχα ο νότος.
 Ωστόσο απ' το Τρόδος, έλα,
 θ' αγναντέψεις
 γαλάζια τη θάλασσα της Κερήνειας.
 Τη Μόρφου.
 Κι' απ' τη Δερήνεια
 θα δεις θαμπά, έρημα
 τ' αρχοντικά της Αμμόχωστος.

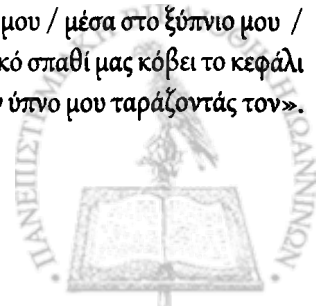
Ο αδερφός μου Ονήσιλος (1989)²⁴ αποτελεί, κατά την άποψή μας, την πιο ευαίσθητη και ολοκληρωμένη συλλογή του Πετούση. Δεν είναι μόνο η ενότητα του θέματος με τα είκοσι συνεκτικά, δεμένα σφιχτά μεταξύ τους ποιήματα, αλλά και η φοιβόληπτη έμπνευση του ποιητή, ένα όνειρο, που τον οδήγησε σε μία από τις ανερμήνευτες εξυφάνσεις της μοίρας: ο σκοτωμένος αδελφός του είχε κοινό θάνατο, κοινή πληγή και μοίρα, κοινούς εχθρούς με τον μυθικό ήρωα της Κύπρου, τον Ονήσιλο. Εξων και ο τίτλος του βιβλίου. Ωστόσο, η ταύτιση αυτή, εκτός από τα δύο πρόσωπα, συνάπτει και το σύγχρονο δράμα του νησιού με το πολύπαθο ιστορικό παρελθόν του και, ακόμη, ο Ονήσιλος αναβαθμίζεται, επανερχόμενος το ίδιο τραγικός και σύγχρονος, όπως στην εποχή του. Έτσι, ο θάνατος για την πατρίδα ενώνει εποχές, επιβεβαιώνοντας τη διαχρονική συνάφεια μέσα από την ταυτότητα των έργων και τη σύμπτωση των γεγονότων. Και αυτά πέρα από την ουσιαστική επαναμάγευση του Ονήσιλου ως αέναου και ακατάβλητου συμβόλου.

Τρία από τα ποιήματα αποτελούν κλειδιά της παραβολής του Ονήσιλου με τον αδελφό του ποιητή, ένα νέο Ονήσιλο, αλλά και με άλλους, όλους τους Ονήσιλους του κυπριακού συναξαριστή, θύματα προδοσίας, σφάγια της κινδυνεύουσας πατρίδας. Πρόκειται για το «Αδερφικό σπαθί» (σ. 21), το «Κανείς εδώ» (σ. 23) και την «Αμαθούντα» (σ. 25), στα οποία εκτυλίσσεται ο αρχαίος μύθος. Τα άλλα εναγκαλίζονται αυτά, είτε σχετιζόμενα με τον νέο Ονήσιλο της εισβολής είτε ανακαλώντας Ονήσιλους από την κυπριακή εποποιία, όπως ο Κυριάκος Μάτσης, ή ο Γρηγόρης Αυξεντίου. Πέρα όμως από τα πρόσωπα ξετυλίγεται το δράμα της Κύπρου που αποτελεί τον βουβό τραγικό ήρωα και το θύμα τόσο της ξένης θηριωδίας όσο και των πάρθιων βελών²⁵.

Με τον τρόπο αυτό ο Πετούσης αναδεικνύει με διαφορά και σαφή ανανέωση τον αρχαίο θρύλο, εμπλουτίζοντας ταυτόχρονα τη συνέχεια με τα κάλλη της κυπριακής παράδοσης. Εκείνο όμως που πρέπει να τονίσουμε ιδιαίτερα και που προβάλλει τεχνηέντως μέσα από την όλη συμβολική πρόταση είναι η μοναξιά του Ονήσιλου

24. Γιώργος Πετούσης, *Ο αδερφός μου Ονήσιλος, Ποιήματα*, Λεμεσός, Κύπρος 1989.

25. Παραθέτουμε το «Αδερφικό σπαθί», (σ. 21): «Κι' εσύ μιλάς, αδερφέ μου, / μέσα στον ύπνο μου / μέσα στο ξύπνιο μου / για σκοτωμένους ήρωες – Ονήσιλους / ποδοπατημένους από άλογα / κι εχθρούς οπλίτες. // Αδερφικό σπαθί μας κόβει το κεφάλι / και το κρανίο οι μέλισσες το τριγυρνούν / για την κηρήθρα / ψάχνοντας / βομβώντας / μέσα στον ύπνο μου ταραζώντας τον».



τότε, η μοναξιά των πρόσφατων Ονήσιλων ενώπιον του θανάτου, η μοναξιά της Κύπρου τώρα, λόγω «αποστάσεως». Δεν θα επαναλάβουμε τα περί μοτίβων και θεματικών που επανεμφανίζονται και σ' αυτά τα ποιήματα. Πρέπει, πάντως, να εντοπιστεί μια κάποια απαισιοδοξία που πνέει στις σελίδες τους και μία νέου είδους παρηγοριά, που συνίσταται στο επανερχόμενο στερεότυπο διά των αιώνων δίδαγμα ότι οι εχθροί έρχονται, αλλά τελικά παρέρχονται. Αυτή είναι και η προσπάθεια του Πετούση, να εμψυχώσει και να εμψυχωθεί και ο ίδιος με την ιδέα ότι και αυτή η εισβολή θα περάσει, όπως ένας εφιάλτης²⁶:

*Αναζητούσα μιαν αξίνα
να ξεθάψω τη χαμένη πολιτεία.
Όγκοι από χώμα κι' ο χρόνος
οι αιώνες που ήρθαν
ανελέητοι
την ποδοπατούν ακόμα.*

Τι νάχει απομείνει απ' το χρόνο;

*Κι' ο Ονήσιλος;
Προσπαθώ να περιμαζέψω
τη φωνή του Ήρωα-Πατριώτη.
Προσπαθώ μέσ' από τους αιώνες
να περιμαζέψω το ρωμαλέο βηματισμό του. [...]*

Η Επώδυνη καταβύθιση παρουσιάζει άλλο είδος γραφής: ένα θεολογικό τρόπο θεώρησης, μία δοκιμή σε δύσβατα μονοπάτια²⁷. Με υποβλητική γλώσσα, τονισμένη από τα άφθονα βιβλικά ή πατερικά παραθέματα που είναι ενσωματωμένα σ' αυτήν, με το προφητικό και ιερατικό ήθος, ο Πετούσης προσπάθησε να δώσει μία άλλη ποιητική εκδοχή, σε στιγμές προφανούς στροφής προς το θείο. Εξάλλου, το παρατηρήσαμε ήδη εξ αρχής, η θρησκευτικότητα είναι σύμφυτη με το έργο του, ασχέτως αν στο προκείμενο η ποίησή του ενδύεται καθαρά θρησκευτικό μανδύα.

Αν επιχειρήσει να ερμηνεύσει κανείς το φαινόμενο αυτό, θα το αποδώσει σε αναθέρμανση της πίστης του για λόγους προσωπικούς ή σε αναζωπύρωση του θρησκευτικού συναισθήματος σε σχέση με το μαρτύριο της Κύπρου και την αναζήτηση από το θείο, εν είδει επίκλησης, προσευχής ή ταπεινής εξομολόγησης και συνάμα συντριβής. Η εσωστρέφεια, το ένδον σκάπτειν, η περισυλλογή αποδίδουν την έννοια της καταβύθισης, η δε συσπείρωση αυτή, όντας ούτως ή άλλως επώδυνη, γίνεται πιο επώδυνη με την εμπλοκή του πάθους της Κύπρου· πόνος αβάσταχτος, μαρτύριο συνεχές, υποσήμευση άνωθεν τιμωρίας για συλλογικά ανομήματα²⁸.

26. Πετούσης, *Ο αδερφός μου Ονήσιλος*, ό.π., 25, «Αμαθούντα».

27. Γιώργος Πετούσης, *Επώδυνη Καταβύθιση*, Λεμεσός – Κύπρος 1995 («για λογαριασμό του συγγραφέα»).

28. Βλ. Πετούσης, *Επώδυνη Καταβύθιση*, ό.π., 37: «Ένα μαχαίρι ο πόνος / μου τρυπάει τα σπλάχνα. / Μέτρησα τα βήματά μου, / έτη τριάντα τέσσερα τον αριθμόν».



Έχει την αίσθηση κανείς ότι πρόκειται για συλλογή μοναχικής, ασκητικής, δοκιμασίας, μετάνοιας. Είναι χαρακτηριστική επ' αυτών η αλλαγή και της ποιητικής του, εναρμονισμένης στη χριστιανική εγκράτεια και στο ταπεινό του ήθους, που καταφαίνεται στο πρώτο ήδη ποίημα, με τίτλο «Θα μιλήσω», δωρικό, αποστεωμένο, όπως οι άγιοι του χριστιανικού εορτολογίου²⁹.

Θα δείξουμε προτίμηση προς τα ιστορικού περιεχομένου³⁰ συνθέματα της συλλογής αυτής, διότι, εν μέρει τουλάχιστον, αναπληρούν τον ελλείποντα, στις άλλες συλλογές, σπόνδυλο του Βυζαντίου και της εκκλησιαστικής παράδοσης της Κύπρου, αφού ο Πετούσης κινείται διπολικά, στην ευκλεή αρχαιότητα αφενός και στη νεότερη κυπριακή ιστορία αφετέρου. Ταυτόχρονα, ποτέ δεν λείπουν οι υποσημάνσεις, οι υποδηλώσεις, που παραπέμπουν, κρυπτομνησιακά ή και ευθέως, στο πρόβλημα του μαρτυρικού νησιού του, που πρωτομάρτυρας, ως άλλος άγιος Στέφανος, υπομένει στωικά το μαρτύριο³¹. Τα υπόλοιπα αποτελούν αξιοπαρατήρητο δείγμα, σπάνιο δείγμα, από όσα γνωρίζουμε στην κυπριακή λογοτεχνική παραγωγή, θρησκευτικής ποίησης (μαζί με τα ποιήματα του Αντώνη Πιλλά), με αναφορές που παραπέμπουν σε ζητήματα ποιμαντικά, λειτουργικά, ιεραποστολικά.

Η τελευταία ποιητική συλλογή του Πετούση φέρει τον τίτλο *Νήσος τις εν κινδύνω*³². Είναι εμφανώς η ωριμότερη, εφόσον ο δημιουργός της έχει τιθασεύσει οριστικά τη γλώσσα, έχει παγιώσει τις τεχνικές του, έχει κατακτήσει πλήρως τα ποιητικά μέσα που μετέρχεται. Αρχικά αναζητεί και δίνει στα τρία πρώτα ποιήματα το στίγμα του νησιού του³³, στίγμα τοπικό, χρονικό, ιστορικό και κοινωνικό· αλλά και στίγμα εγkauστικό, καταδικαστικό: της αποστάσεως, την οποία καταλογίζουν εις βάρος του οι «ρεαλιστές» της γεωφυσικής³⁴. Πρόκειται για κρίση αυτογνωσίας. Ο Πετούσης επανέρχεται δηλαδή στα γεγονότα της εισβολής, διασώζοντας μνήμες και ανθρώπους από τη φθορά και τη λήθη, που έντονα τον κυνηγούν στα ποιήματα της συλλογής αυτής. Παρατηρεί κανείς, με άλλα λόγια, ότι η επάνοδος σε θέματα που πονούν, δεν σχετίζεται τώρα με την έκπληξη ή το δέος του φυσικού θανάτου και των απωλειών, αλλά με τον τρόμο της λήθης, που θα σημάνει και το μεγάλο πλήγμα κατά της πατρίδας που εξακολουθεί να κινδυνεύει· που θα σημάνει τον τελεσίδικο, τον ηθικό θάνατο. Αυτή η υπαρξιακή πλέον αγωνία κατατρύχει τον ποιητή, αυτή η μετάβαση από το απτό στο με-

29. Πετούσης, *Επώδυνη Καταβύθιση*, ό.π., 5: «Δε θα μιλήσω με τη γοητεία των λέξεων. / Θα μιλήσω μέσα από την καρδιά, / με λέξεις λιτές / βαθιάς σιωπής απόσταγμα».

30. Π.χ., Πετούσης, *Επώδυνη Καταβύθιση*, ό.π., 24 και 33, τα ποιήματα «Σταυροβούνι», «Ο άγιος Λάζαρος».

31. Βλ. ό.π., 32, «Ο πρωτομάρτυρας»: «Για σκέψου, έτσι ταπεινά που είχε γονατίσει / ο Άγιος Στέφανος / είχ' ένα φως. / Στο πρόσωπό του μια θεία γλυκύτητα. / Στο άγριο βλέμμα των εκτελεστών / αντιπαράθεσε τη ρωμαλεότητα της συγγνώμης. / Γι' αυτό στο λιθοβολισμό, πριν παραδώσει / αιματωμένος προς τον Κύριον το πνεύμα του, / λούστηκε θείο Φως, / της αγιοσύνης μαρτυρία».

32. Γιώργος Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, *Ποιητική σύνθεση*, Ακτή, Λεμεσός-Κύπρος 2003.

33. Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, ό.π., 7-9, τα ποιήματα «Κατάγομαι από μια χώρα», «Το στίγμα μου» και «Δεντρί ελιάς η νήσος μου» (σ. 7-9).

34. Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, ό.π., 7, «Κατάγομαι από μια χώρα»: «Έρχομαι / από μια γη καρυδότσουφλο. / Γη καρπερή που γέμιζε / -στις καλοχρονιές- / τις αποθήκες. / Οπώρες τα τραπέζια μας / όλες τις εποχές. / Από κοντά κρασί / που σαν μεθάει ο νους / να λείει μονάχ' αλήθειες. / Περιλουστη η χώρα μου / και «παρα' θίν' αλός» / να φτάνουν οι απειλές / στη ράχη της θάλασσας / και στις φωνές των ανέμων».



ταφυσικό, από την πληγή στις παρενέργειές της, με προοπτική προς τα πίσω, στη γενεθλιότητα, τη γενεαλογία, τον ελληνικό μύθο³⁵.

Θα τονίσουμε το συνθετικό εύρος της τελευταίας αυτής συλλογής· συνθετικό υπό την έννοια ότι τα γεγονότα του παρελθόντος –βιώματα και πάθη ανεξίτηλα για τον ποιητή– δίνονται κάτω από άλλες προοπτικές, με έντονο το προσωπικό συναίσθημα και, επίσης, με ολοκληρωμένη τη μορφή της ποίησής του. Δεν πρόκειται, επομένως, για επανάληψη, αλλά για άλλη θεώρηση και άλλη κυοφορία, όπου το χωνεμένο βίωμα δεν λειτουργεί μόνο ως τραύμα αλλά και ως εμπειρία. Ως εμφανές δείγμα των αλλαγών θα αναφέρουμε την αντιμεταχώρηση ανάμεσα στην ιστορία ως γεγονός και στο ιστορικό συμβάν ως προσωπικό πάθος και ως συλλογικό βίωμα, πράγμα το οποίο έχει συμβεί εν προκειμένω. Ωστόσο, ο συναισθηματικός φόρτος δεν οδηγεί, όπως παλαιότερα στο αυθιστορικό ή το βιογραφικό στοιχείο, αλλά μέσω αυτών διοχετεύεται στο συλλογικό σώμα, με προεκτάσεις και στον οικουμενικό άνθρωπο. Αυτό το παιχνίδι της μνήμης και του συναισθηματικού φόρτου, του τότε με το τώρα, του υλικού με το άυλο, του σώματος με την ψυχή, διακρίνεται, για παράδειγμα, «Στη μόνη μοιρασμένη πόλη», υποσήμανση της χαρακτηριστικής στον Πετούση μόνωσης, που εμπεριέχει μέσα της από κοινού τη μοναξιά, τον αποκλεισμό, την αποξένωση³⁶ και την απομόνωση³⁷:

*Η πράσινη γραμμή στη Λευκωσία
ανυπόφορο τοπίο.*

*Έρημοι δρόμοι
πλίνθοι και κέραμοι*

*Η οδός Ερμού
οι άλλες οδοί
οι κάθετες μ' αυτήν οδοί...*

*Πριν απ' το μαύρο σύννεφο,
ζωή.
Συναλλαγές...
Πάρε-δώσε...
Σήμερα τείχος.*

35. Βλ. Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, ό.π., 18, το ποίημα «Με ράμφος αιχμηρό», με ευδιάκριτα τα εν λόγω χαρακτηριστικά: «Χωρίς μια πυξίδα στο χέρι / ούτε να του λάχει στον κόρφο / οδικός χάρτης. / Πορεία προς το άγνωστο ... // [...] Μ' ένα κεφάλι / γεμάτο μνήμες. / Να βουίζει, όμοιο μελίσι. / Άδειο γυλιό / ασήκωτα βαρύ / φορτίο / να το σέρνει εξαντλημένος. // Την Ιστορία του τόπου του. / Μεγαλονήσι / με λαλιά ελληνική / από το χάραμαν του φου / κι' απ' τον καιρό του Ομήρου. / Στον ανταριασμένο ουρανό / με ράμφος αιχμηρό / η λευτεριά πουλί / να παίρνει απ' την καρδιά του αίμα».

36. Βλ. Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, ό.π., 34, «Αποχρωματισμός».

37. Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, ό.π., 31.



Γάτες να κυνηγούν ποντίκια.
 Φαντάροι
 με τ' όπλο παρά πόδα
 φυλάνε όση γη απόμεινε.
 Ακούν βρισιές να προκαλούν
 στην άλλη γλώσσα.

Στη μόνη μοιρασμένη πόλη.

Θα κλείσουμε με τη συλλογή αυτή, εμμένοντας στην τραγικότητα της μοναξιάς· μοναξιάς ταυτισμένης με την εγκατάλειψη αλλά και την ανομολόγητη και βασανιστικά υποβόσκουσα ακηδία αυτών που έπρεπε, παρά την απόσταση ή, αν θέλετε, λόγω ακριβώς της αποστάσεως, να επαγρυπνούν· έννοιας καίριας στην ποίηση του Πετούση, που επανέρχεται ποικιλόμορφα, άλλοτε ρητά, άλλοτε υπόρρητα και άλλοτε κρυπτικά στα εξεταζόμενα ποιήματα, είτε για να εγείρει τους απανταχού εφησυχασμένους, υπόμνηση θλιβερή αυτή, είτε για να τονώσει αυτούς που την βιώνουν και προσγράφεται στα φυσικά προσόντα τους, προτροπή παραμυθητική αυτή. Το ποίημα «Τάσος Ισαάκ» θεωρούμε ότι τονίζει σημαδιακά την αλλόκοτη αυτή μοναξιά. Αξίζει να προσεχθεί – για να επανέλθουμε στη σχέση μορφής και περιεχομένου της συλλογής αυτής – πώς το απτό και αντικειμενικό συμβάν απορροφάται αρχικά από τη λέξη κλειδί «μονάχος» και πώς στη συνέχεια διυλίζεται μέσα στη μοναδική λέξη Ελευθερία, λέξη μοναχική και αυτή³⁸:

Γκρίζοι λύκοι
 μ' άγρια μάτια με κυκλώνουν
 μ' άγρια δόντια.
 Συμμορία κουβαλητών ροπαλοφόρων
 με λοστούς και ξύλα.
 Αίφνης μονάχος
 σε συρματόπλεγμα ντροπής
 παγιδευμένος,
 να φωνάζω.
 Η εκπνοή μου
 μια μονάχα λέξη.
 Ελευθερία.

38. Πετούσης, *Νήσος τις εν κινδύνω*, ό.π., 23.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΡΟΚΟΣ

ΓΙΑ ΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ, ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Προλεγόμενα

Με τον εξαιρετικό συνάδελφο, φίλτατο Καθηγητή Ερατοσθένη Καψωμένο, από τη Μεταπολίτευση και μετά συμμεριζόμενοι τις αξίες και τα οράματα για μια Παιδεία ως Μόρφωση και Πολιτισμό, θεμέλιο για κοινωνική αλλαγή και για μια καλύτερη ζωή σ' ένα ειρηνικό και καλύτερο κόσμο, συμπορευτήκαμε δημιουργικά στη νομοθέτηση και υποστήριξη του Νόμου Πλαισίου για τα ΑΕΙ 1268/82 και συνεργαστήκαμε αποτελεσματικά στα πεδία της διεπιστημονικής διδασκαλίας και έρευνας στο Διεπιστημονικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών (Δ.Π.Μ.Σ.) του Ε.Μ.Π. «Περιβάλλον και Ανάπτυξη», στο Μετσόβιο Κέντρο Διεπιστημονικής Έρευνας (ΜΕ.Κ.Δ.Ε.) του Ε.Μ.Π. για την προστασία και ανάπτυξη του ορεινού περιβάλλοντος και των τοπικών Ευρωπαϊκών πολιτισμών και στο Ίδρυμα Ανάπτυξης του ΜΕ.Κ.Δ.Ε. του Ε.Μ.Π.

Στην κοινή μας πορεία απ' το 1974 ως σήμερα, με ιδιαίτερη χαρά και εκτίμηση παρακολουθούσα τις επιστημονικές, εκπαιδευτικές, πολιτισμικές και ερευνητικές του δραστηριότητες στην Ελλάδα και το εξωτερικό, στα ιδιαίτερα πεδία της επιστήμης του. Γενόμενα δε, ως δώρο, τις απολαυστικές συμβολές του στα πέντε από το 1995 Διεπιστημονικά μας Συνέδρια, για τη φύση, την ολοκληρωμένη ανάπτυξη και τον πολιτισμό – με έμφαση στις αγροτικές και ορεινές περιοχές – που οργανώνουμε¹ ως Ε.Μ.Πολυτεχνείο και ΜΕ.Κ.Δ.Ε. του Ε.Μ.Π. (με την πολύτιμη συμμετοχή του στις Επιστημονικές Επιτροπές τους), αλλά και στα Διεπιστημονικά Συνέδρια από το 1985 – και κάθε τρία χρόνια – που οργανώνει ο Τομέας Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στον κύκλο «Προβλήματα Σοσιαλισμού», με ψυχή τον φίλτατο συνάδελφο Καθηγητή Παναγιώτη Νούτσο και με τη δική μας συμμετοχή.

Συμπορευτήκαμε ακόμη ως δάσκαλοι, μαζί και με άλλους εκλεκτούς συναδέλφους στις αμφίδρομα πολύτιμες Διεπιστημονικές Ημερίδες και Δημερίδες που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων στην Κρήτη για τους εκπαιδευτικούς της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης.

Συμμετέχοντας ευχαρίστως στην τιμητική έκδοση της επιτροπής πρωτοβουλίας των συναδέλφων του, θα ήθελα να συμβάλω με μια σύνθεση ορισμένων κειμένων θεωρίας και πράξης που σε συγκεκριμένες στιγμές

1. Στο πλαίσιο του θεσμού των ανά τριετία Διεπιστημονικών Συνεδρίων «Το Ε.Μ.Π. για το Μέτσοβο. Επιστρέφοντας ένα μέρος του χρόνου στην Πατρίδα των Ίδρυτών και Μεγάλων Ευεργετών του».



στήριξαν την κοινή μας πάλη για το κοινό μας όραμα: Ένα αξιόπιστο δημοκρατικό και αξιοκρατικό δημόσιο πανεπιστήμιο, θεμέλιο και αφετηρία για μια καλύτερη κοινωνία.

Ο Νόμος Πλαίσιο για τα ΑΕΙ 1268/82 ενσάρκωσε τις αξίες και το όραμα αυτό και επεδίωκε²:

- Να ανυψωθεί, με ενιαία κριτήρια σ' εθνικό επίπεδο το επιστημονικό, ερευνητικό και ακαδημαϊκό κύρος των Α.Ε.Ι. και να διασφαλισθεί, το ήθος, η δημοκρατική συνείδηση και η «έξωθεν καλή μαρτυρία» για τους Πανεπιστημιακούς Δασκάλους, παράλληλα με την αξιοκρατική επιλογή τους, με δημοκρατικές, δημόσιες, ανοιχτές και διαφανείς διαδικασίες.

- Να καταργηθούν τα αναιτιολόγητα προνόμια, οι αυθαιρεσίες, η αναξιοκρατία και ο νεποτισμός του μέχρι σήμερα καθηγητικού κατεστημένου, και ν' ανοίξει ο δρόμος για κάθε άξιο επιστήμονα μέσα κι έξω απ' τα Πανεπιστήμια χωρίς τα μέχρι σήμερα εμπόδια, να αναπτύξει τις δημιουργικές του ικανότητες και να συμβάλει στην αναγέννηση της Ανώτατης Παιδείας μας.

- Να εξυγιανθεί το διδακτικό προσωπικό ώστε ν' ανέβει στα μάτια των φοιτητών μας το Πανεπιστήμιο και οι Δάσκαλοι του, γιατί μόνο τότε οι φοιτητές θα γυρίσουν στα μαθήματα τους, αποφασισμένοι ν' αποκτήσουν τα απαραίτητα μεθοδολογικά εργαλεία κι επιστημονικά εφόδια για να συμβάλουν στην αυτοδύναμη κι ανεξάρτητη ανάπτυξη του τόπου μας.

- Να γίνει το Πανεπιστήμιο κύτταρο προόδου κι ουσιαστικής συμβολής της διδασκαλίας, της έρευνας και της τεχνολογίας, στην προκοπή της Πατρίδας μας και στην ολόπλευρη αξιοποίηση των φυσικών κι ανθρώπινων δυνάμεων και δυνατοτήτων της.

- Να εκλείψουν τα οξυμένα και σωρευμένα «εξεταστικά προβλήματα» μέσα απ' τη ρύθμιση των εξαμηνιαίων μαθημάτων, και τις βαθιές δομικές αλλαγές στα Α.Ε.Ι..

- Ν' αναπτυχθεί η ισότιμη συνεργασία δασκάλων και φοιτητών, θεμέλιο απελευθέρωσης των δημιουργικών ικανοτήτων τους, και ανάληψης ουσιαστικών ευθυνών απ' τους φοιτητές σ' όλα τα θέματα των Α.Ε.Ι. απ' τη διαμόρφωση των προγραμμάτων και περιεχομένων σπουδών ως την οικονομική διαχείριση και τη διοίκηση τους.

- Ν' αξιοποιηθεί σ' εθνικό επίπεδο, όλο το επιστημονικό δυναμικό της Ελλάδας και της διασποράς κι όλο το υφιστάμενο διδακτικό προσωπικό των Α.Ε.Ι. με αντικειμενικά κριτήρια, και γνώμονα τη βέλτιστη συμβολή τους στην εκπαιδευτική κι ερευνητική διαδικασία.

- Να κατοχυρωθεί η ουσιαστική συμμετοχή όλων των εργαζομένων στο Πανεπιστήμιο στις διαδικασίες λήψης απόφασης για όλα τα θέματα.

Ο Νόμος 1268/82 και η απορυθμιστική «μεταρρύθμιση» του

Είχα την τιμή και την ευθύνη να πάρω μέρος σ' όλες τις προπαρασκευαστικές διαδικασίες, από την περίοδο της δικτατορίας, (περιοδικό *Συνέχεια* με τον Σάκη Καραγιωργα, τον Θ. Τάσιο, τον αείμνηστο τότε Πρύτα-

2. Με βάση εσωτερικά κείμενα του 1981 και 1982 που αναφέρονται στα προλεγόμενα του βιβλίου μου: *Νόμος 1268/82 για την Ανώτατη Παιδεία. Πριν, Κατά και Μετά Είκοσι Έτη*, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2003.



νη του Ε.Μ.Π. Κοκκινόπουλο και άλλους φίλους, συναδέλφους και συντρόφους) και τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης 1974-1982, (Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος με όλους τους επιστημονικούς φορείς Δ.Σ.Α., Ι.Σ.Α., Ε.Ε.Φ., Ε.Ε.Χ., Ε.Μ.Ε. κλπ.), οι οποίες οδήγησαν στη σύνταξη προτάσεων για τις θεμελιώδεις διατάξεις του σχεδίου νόμου για τη δομή και λειτουργία των Α.Ε.Ι., τις οποίες αποδέχθηκε το Π.Α.Σ.Ο.Κ. και συμπεριέλαβε στο Νόμο 1268/82, ο οποίος ψηφίσθηκε στη Βουλή με νομοθετική πρωτοβουλία του συναδέλφου, τότε Υφυπουργού Παιδείας, Γιώργου Λιάνη.

Ο Νόμος 1268/82, ο οποίος κατά τη γνώμη μου, στις θεμελιώδεις του διατάξεις συνιστούσε και εξακολουθεί να συνιστά ριζική θεσμική αλλαγή στην παιδεία, ως θεμέλιο για την βαθιά κοινωνική αλλαγή, που επαγγελλόταν τότε το ΠΑΣΟΚ, απετέλεσε αντικείμενο σφοδρής κριτικής από πολλές διαφορετικές οπτικές, έμελλε όμως στα χρόνια που ακολούθησαν να αναγνωρισθεί από τους περισσότερους πολέμιους του ως θετικός, πρωτοποριακός, ως και επαναστατικός, ενώ εγκαταλείφθηκε από πολλούς, αρχικά θερμούς υποστηρικτές του, όταν διαπίστωσαν ότι δεν εξυπηρετούσε τα ευρύτερα προσωπικά τους σχέδια.

Υπερασπιζόμενος μέχρι σήμερα την ποιότητα και το ήθος των θεμελιωδών διατάξεων του Νόμου 1268/82, αλλά και την εφαρμογή του έως την ημέρα παραίτησής μου από το Υπουργείο Παιδείας τον Οκτώβριο του 1983, (όταν επιχειρήθηκε ατελέσφορα η πρώτη προσπάθεια απορύθμισής του δια «τροποποιήσεων», οι οποίες κατατέθηκαν στη Βουλή και αποσύρθηκαν την ίδια μέρα), θα ήθελα με δυο λόγια ανταποκρινόμενος στην πρόσκλησή σας να πω γιατί ο Νόμος αυτός έβλεπε πέρα απ' την εποχή του με όραμα και να αποδείξω ότι όσες από τις θεμελιώδεις διατάξεις του δεν εφαρμόστηκαν ή «τροποποιήθηκαν» κατά το «δοκούν» στα 25 χρόνια ισχύος του, αυτό οφειλόταν σ' αυτούς που σήμερα κόπτονται για την κατάργησή του.

Ο Νόμος 1268/82 διασφάλιζε:

- **ότι τα Α.Ε.Ι. είναι Νομικά Πρόσωπα Δημοσίου Δικαίου πλήρως αυτοδιοικούμενα** (Άρθρο 3),
- **τον ακαδημαϊκό έλεγχο** σε εθνικό επίπεδο με την Εθνική Ακαδημία Γραμμάτων και Επιστημών (Άρθρο 4),

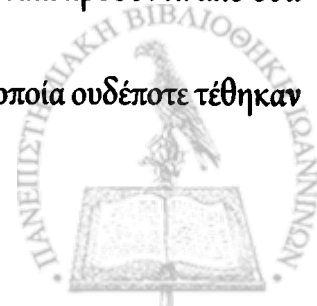
για την τήρηση των βασικών αρχών της δημοσιότητας, της αντικειμενικότητας και της αξιοκρατίας και την εξασφάλιση των προϋποθέσεων για αξιοποίηση και του ελληνικού επιστημονικού δυναμικού της διασποράς. (Στις διαδικασίες συγκρότησής της, οι οποίες θα εγγυώντο την ευρύτερη δυνατή επιστημονική, κοινωνική και πολιτική συναίνεση για την λειτουργία της, ανταποκρίθηκε μέσα από τη Βουλή μόνο το Κ.Κ.Ε. παρά την κριτική του στο Σ.Ν.).

Η Ε.Α.Γ.Ε. (παραγ. 3 εδάφιο IV) θα ήταν υπεύθυνη για την **αξιολόγηση** αλλά και για την κρίση των διαδικασιών εκλογών και εξελίξεων στα Α.Ε.Ι.,

- **τον κοινωνικό έλεγχο** (Άρθρο 6, το οποίο τροποποιήθηκε πολλές φορές στη συνέχεια) με την ίδρυση και λειτουργία του Εθνικού Συμβουλίου Ανώτατης Παιδείας (Ε.Σ.Α.Π.), με ευρύτατη εκπροσώπηση και ίση, (όχι αναλογική) συμμετοχή εκπροσώπων όλων των κομμάτων της Βουλής, για να αποδειχθεί χειροπιαστά ότι όντως εννοούσαμε ότι η παιδεία αποτελεί πεδίο εθνικής κλίμακας, σημασίας και συναίνεσης (Στις πρώτες τέσσερις συνεδριάσεις του Ε.Σ.Α.Π. στις οποίες προήδρευα, όλες του οι αποφάσεις ήταν ομόφωνες).

- **ότι οι λέκτορες θα έπρεπε να έχουν για την εκλογή τους, περισσότερα αντικειμενικά προσόντα** από όσα οι παλιοί τακτικοί καθηγητές (Άρθρο 14),

- **ότι ιδρύονται και λειτουργούν Μεταπτυχιακές Σχολές**, (Άρθρα 26, 27, 28), τα οποία ουδέποτε τέθηκαν



σε εφαρμογή, για να υπάρχουν σήμερα εκατοντάδες μεταπτυχιακά προγράμματα που ιδρύθηκαν ευκαιριακά, αποσπασματικά και μερικά απ' αυτά χαριστικά. Βέβαια, όπως πάντα και παντού, υπάρχουν και ορισμένα διεπιστημονικά μεταπτυχιακά προγράμματα απολύτως αξιόπιστα και αυτό αποδεικνύεται από την δημοσιευμένη σε ανύποπτο χρόνο κοινωνική λογοδοσία³ και τις διαδικασίες αξιολόγησής τους που εφαρμόζονται εδώ και δέκα χρόνια, δηλαδή πολύ πριν η Κυβέρνηση ανακαλύψει την χωρίς ακαδημαϊκά κριτήρια «αξιολόγηση» ως πανάκεια υποταγής των Α.Ε.Ι. στα συμφέροντα των αγορών, υπακούοντας στα κελεύσματα του Ο.Ο.Σ.Α., του Παγκόσμιου Οργανισμού Εμπορίου (Π.Ο.Ε.) και της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

• ότι καταρτίζονται εσωτερικοί κανονισμοί για κάθε Α.Ε.Ι. ισότιμοι με τον Νόμο Πλαίσιο και ανοιχτοί στις εξελίξεις της επιστήμης, της έρευνας και της διδασκαλίας, χωρίς την ανάγκη πρόσθετης νομοθεσίας ή κυβερνητικής παρέμβασης. (Το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο λειτουργεί πάνω από 15 χρόνια με τον εσωτερικό του κανονισμό ο οποίος του επιτρέπει, με ακαδημαϊκές διαδικασίες, να ρυθμίζει τα του οίκου του, δίνοντας ουσιαστική υπόσταση στη συνταγματικά κατοχυρωμένη αυτοδιοίκησή του. Εδώ βέβαια θα πρέπει να αναλάβουμε τις ευθύνες μας, για τις, λόγω κυρίως λαϊκισμού των εκλεγμένων οργάνων μας και της κακώς εννοούμενης ανάγκης “εύρυθμης” λειτουργίας κάθε Α.Ε.Ι., αδυναμίες να λύσουμε μερικά καθημερινά εκπαιδευτικά και διοικητικά προβλήματα).

Μια σειρά από συναδέλφους καθηγητές σ' όλα τα Α.Ε.Ι. της χώρας, ανάμεσα στους οποίους ο αξέχαστος σύντροφος, φίλος και δάσκαλος Σάκης Καράγιωργας, ο Μανώλης Παπαθωμόπουλος, ο Ευτύχης Μπιτσάκης, ο Ερατοσθένης Καψωμένος, ο Παναγιώτης Νούτσος, ο Δημήτρης Φατούρος, ο Πάνος Τζώνος, ο Θάλης Αργυρόπουλος, ο Δημήτρης Βλάχος, ο Διονύσης Μπαλοδήμος, ο αξέχαστος Λευτέρης Γεωργαντόπουλος, αλλά και πολλοί άλλοι, με την δημιουργική κριτική υποστήριξη και την αφοσίωσή τους στο πανεπιστήμιο συνέβαλαν ουσιαστικά στην εδραίωση των θεμελιακής σημασίας επιλογών του Νόμου Πλαισίου 1268/82 για τη Δομή και Λειτουργία των Α.Ε.Ι. στα πρώτα δύο κρίσιμα χρόνια της εφαρμογής του⁴.

Σ' αυτούς που απαξιώνουν συλλήβδην τη δουλειά που γίνεται μέχρι σήμερα μέσα στο Δημόσιο Πανεπιστήμιο, (στο οποίο δεν είμαστε όλοι άγγελοι και που όλα δεν είναι ανθηρά, όπως άλλωστε έχουμε -όσοι είμαστε αφιερωμένοι σ' αυτό και όχι σε προσωπικές επιδιώξεις και φιλοδοξίες, αλλά και ιδιοτελή συμφέροντα- το θάρρος, αυτοκριτικά να διαπιστώνουμε, αλλά και να προσπαθούμε, με ακαδημαϊκές διαδικασίες να διορθώσουμε), σ' αυτούς δηλαδή τους όσους, πολιτικούς, δημοσιογράφους και μερικούς καθηγητές, οι οποίοι κουνάν επιτιμητικά το δάκτυλο για τα «χάλια» της παιδείας μας, θα ήθελα να θυμίσω, ότι μερικοί τους:

- ίσως δεν ευτύχησαν ποτέ να εισαχθούν ή να φοιτήσουν σ' ελληνικό δημόσιο Α.Ε.Ι., προτιμώντας τα ανταγωνιστικά “πανεπιστήμια” της πλατείας Κάνιγγος και της οδού Σωκράτους,
- ίσως με δυσκολία απεφοίτησαν με ένα πέντε (το οποίο όμως μετά, για τους άλλους το στηλίτευαν ως «πολιτικό» πέντε),

3. Διεπιστημονικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Περιβάλλον και Ανάπτυξη», Σχεδιασμός και Συγκρότηση 1994-1997. Δομή, Λειτουργία και Απολογισμός 1997-2003, Ε.Μ.Π., Αθήνα 2003.

4. Προλεγόμενα του βιβλίου μου Νόμος 1268/82 για την Ανώτατη Παιδεία, ό.π.



- ή ίσως (ως καθηγητές) δεν διδάσκουν οι ίδιοι, δεν πατούν στο πανεπιστήμιο, δεν ανέχονται την κριτική, δεν συζητούν με τους φοιτητές τους, δεν χαλαρίζουν μ'άλλα λόγια την πολύτιμη "μεγαλοφυΐα" και το χρόνο τους σε μη παραγωγικές και αποδοτικές για τους ίδιους διδακτικές και λοιπές απαραίτητες συλλογικές ακαδημαϊκές διαδικασίες.

Για την αιτιώδη αναφορά τέλος, την ποιότητα και το βεληνεκές της απορρυθμιστικής «μεταρρύθμισης» της τηλεοπτικής μας δημοκρατίας των δημοσκοπήσεων, θα ήθελα να σταθώ μόνο σ' ένα σημείο:

Στο άρθρο 1 του Νομοσχεδίου (2007)⁵, το οποίο μετά το άδοξο τέλος της προσπάθειας αγοραίας αναθέωσης του άρθρου 16 του Συντάγματος, επιχειρεί ως δούρειος ίππος να υποτάξει με πλήθος, ακόμη και εκ πρώτης όψεως, αντισυνταγματικών διατάξεων το δημόσιο πανεπιστήμιο στα συμφέροντα του ανηλεούς ανταγωνισμού των ασύδοτων σε συνθήκες νεοφιλελευθερισμού αγορών, αντικαθίσταται η παράγραφος 2 του άρθρου 1 του Ν.1268/82 για την αποστολή των Α.Ε.Ι και συγκεκριμένα τα εδάφια ii:

«να συντείνουν στη διαμόρφωση υπευθύνων ανθρώπων με επιστημονική, κοινωνική, πολιτιστική και πολιτική συνείδηση και να παρέχουν τα απαραίτητα εφόδια που θα εξασφαλίζουν την άρτια κατάρτισή τους για επιστημονική και επαγγελματική σταδιοδρομία» και iii:

«να συμβάλλουν στην αντιμετώπιση των κοινωνικών, πολιτιστικών και αναπτυξιακών αναγκών του τόπου», με το εδάφιο γ: «να ανταποκρίνονται στην αντιμετώπιση των κοινωνικών, πολιτιστικών, μορφωτικών και αναπτυξιακών αναγκών της κοινωνίας με προσηλωση στις αρχές της βιώσιμης ανάπτυξης και της κοινωνικής συνοχής».

Ξεπερνώντας τη γραμματολογική επάρκεια του νομοθέτη για τις «κοινωνικές ανάγκες της κοινωνίας», θα ήθελα να σταθώ στην προσηλωση στις αρχές του νεοφιλελεύθερου αγοραίου ευρωπαϊκού εκσυγχρονιστικού ιδεολογήματος της «βιώσιμης ανάπτυξης», που αναμασούν όσοι έχουν κάπου διαβάσει ή ακούσει τον εύηχο και προοδευτικό εκ πρώτης όψεως ορισμό της, «ως της ανάπτυξης η οποία ικανοποιεί τις ανάγκες του παρόντος, χωρίς να διακυβεύει της δυνατότητα των επομένων γενεών να ικανοποιούν τις δικές τους ανάγκες», αγνοώντας τον σύμφωνα με τη στρατηγική της Λισαβώνας και του Μάαστριχτ πυρήνα του περιεχομένου της, που αποτελούν «η ανταγωνιστικότητα, η επιχειρηματικότητα, η καινοτομία και οι ευέλικτες μορφές εργασίας».

Και συγκεκριμένα:

- η ανταγωνιστικότητα, η οποία "στα χρόνια της χολέρας" μεταφέρει στο πανεπιστήμιο, πεδίο εξ ορισμού της με ήθος και αξιοπρέπεια ακαδημαϊκής άμιλλας, τις «αξίες» του «ο άνθρωπος για τον άνθρωπο λύκος»,
- η επιχειρηματικότητα, η οποία μακροπρόθεσμα θέλει να μετατρέψει την κοινωνία των πολιτών, ως ολοκληρωμένων επιστημόνων με κριτική σκέψη και συνείδηση των πολυδιάστατων ευθυνών τους, σε αγορά "πωλητών",

5. Σήμερα Νόμος του Κράτους, ανεφάρμοστος στις περισσότερες διατάξεις του, ελεγχόμενης συνταγματικότητας και πρόξενος της απόλυτης αρρυθμίας των Πανεπιστημίων μας, όπως με πληθώρα κειμένων και δημοσίων τοποθετήσεων σε ανοιχτές Συγκλήτους του Ε.Μ.Π. αλλά και μέσω της *Ελευθεροτυπίας* και της *Εποχής* είχαμε υποστηρίξει.



- η καινοτομία, η οποία αποβλέπει στην ανάπτυξη, μέσα στα δημόσια πανεπιστήμια, (με τους πενιχρούς δημόσιους πόρους, με τους όποιους -με δαπάνη των φορολογουμένων- εξοπλισμούς τους και με τη μαύρη εργασία των φοιτητών τους, προπτυχιακών και μεταπτυχιακών) νέων καινοτομικών και αμέσως εμπορεύσιμων (και όχι κατ' ανάγκη χρήσιμων) προϊόντων και υπηρεσιών, τις οποίες θα “εκμεταλλεύονται” όχι τα Α.Ε.Ι. –τα οποία (μόνο αν ήταν χρήσιμα) θα μπορούσαν να παράγουν- αλλά οι ανοιχτόμυαλοι καθηγητές με τις spin off και spin out εταιρείες τους και τις λεόντειες συμμαχίες τους με τις επιχειρήσεις,

- οι ευέλικτες μορφές εργασίας οι οποίες με άξονα τις οδηγίες Μπολκεστάιν και των εκσυγχρονιστών επιγόνων του προωθούν τις σύγχρονες κοινωνίες σ' ένα νέο μεσαίωνα εκμετάλλευσης του ανθρώπου από τις βασιλεύουσες στον κόσμο μας πολυεθνικές επιχειρήσεις.

Έτσι είναι αυτονόητο, ακόμα και με την κοινή λογική, ότι μια τέτοια “βιώσιμη” ανάπτυξη δεν μπορεί αντικειμενικά να έχει καμιά σχέση και δεν έχει με την κοινωνική συνοχή. Κι αυτή η πελώρια αντίφαση είναι υποτιθέεται το ανθρώπινο και “προοδευτικό” –για όσους θέλουν να βαφτίσουν ψάρι το κρέας για να μη αρθρθούν- πρόσωπο του ευρωπαϊκού και ατλαντικού νεοφιλελευθερισμού.

Αντίθετα, ο Ν.1268/82 με το ήθος, τις αξίες και τις διαδικασίες προετοιμασίας του από τα χρόνια της δικτατορίας μέχρι το 1982, (με διεπιστημονικές και διαπολιτικές διαδικασίες, με πρωτοβουλία της πρώτης μετά το '74 εκλεγμένης διοίκησης του Τεχνικού Επιμελητηρίου της Ελλάδας και με συμφωνία όλων των επιστημονικών φορέων της Ελλάδας και όλων των παρατάξεών τους), έδινε υπόσταση στην ελευθερία της διδασκαλίας και της έρευνας, με στόχο την κατάρτιση καλών επιστημόνων, αλλά και –ταυτόχρονα- ολοκληρωμένων προσωπικοτήτων και συνειδητών, χειραφετημένων και μη χειραγωγούμενων υπεύθυνων πολιτών με κριτική σκέψη.

Η «μεταρρυθμιστική» απορύθμιση της Νέας Δημοκρατίας, υποστηριζόμενη στην πράξη απ' την συγκεχυμένη, συναινετική, (αλλά εντούτοις κόντρα στην ιδρυτική Συνθήκη της Ρώμης) «ευρωπαϊκότητα» της ηγεσίας του ΠΑ.ΣΟ.Κ, επιχειρεί να καθορίσει την ανεπίτρεπτα κυρίαρχη ιδεολογία της αγοράς, της «βιώσιμης» ανάπτυξης, ως κυρίαρχη ιδεολογία του τελευταίου οχυρού του δημόσιου χώρου: του ελληνικού πανεπιστημίου, στο οποίο οφείλουμε όλοι, ως δάσκαλοι και φοιτητές, αλλά και ως κοινωνία, να διαφυλάξουμε, ως κόρη οφθαλμού, την ελευθερία της έρευνας, της παραγωγής νέας γνώσης, της διδασκαλίας και της διακίνησης ιδεών.

- Γιατί, βέβαια, δεν είναι «βιώσιμη» η ανάπτυξη στο σύγχρονο κόσμο, στον οποίο το 20% του παγκόσμιου πληθυσμού καρπούται το 86% του παγκόσμιου πλούτου, (δες εκθέσεις για την ανθρώπινη ανάπτυξη του Ο.Η.Ε. από το 1992 ως σήμερα, Oxford University Press), ενώ οι σχετικοί δείκτες αποδεικνύουν τη συνεχή επιδείνωση της κατάστασης,

- Γιατί, βέβαια, δεν είναι το σημαντικότερο πρόβλημα σε πλανητικό επίπεδο «το ψηφιακό χάσμα» ανάμεσα στον όλο και πλουσιότερο και καταναλωτικότερο βορρά και στις τέως αποικίες του στην Αφρική με προσδόκιμο ζωής των κατοίκων τους τα 32 χρόνια και το θέρισμα του πληθυσμού τους από πείνα, δίψα και AIDS, όταν οι συνέπειες της πλανητικής κλιματικής μεταβολής, της επιτεινόμενης κοινωνικής ανισότητας και αδικίας και των ιμπεριαλιστικών πολέμων έχουν ως αιτίες την άφρονα ανταγωνιστική συμπεριφορά και την κερδοσκοπία των ασύδοτων αγορών,



• Γιατί, βέβαια, τα «ανταγωνιστικά πανεπιστήμια» και τα «ανταγωνιστικά πτυχία» παραπέμπουν σε έννοιες και περιεχόμενα α-νόητα για μια παιδεία ως μόρφωση και πολιτισμό, στο πλαίσιο μιας «βιώσιμης» ανάπτυξης στην οποία «ο θάνατος» μιας ή πολλών μη βιώσιμων επιχειρήσεων (όμως), σηματοδοτεί και χαρίζει «τη ζωή» στις γι' αυτό βιώσιμες, στον χωρίς αρχές ανηλεή και ασύδοτο ανταγωνισμό τους,

• Γιατί, βέβαια, οι Ευρωπαίοι γνωρίζουν (αλλά τα ελληνικά κόμματα εξουσίας αγνοούν ή περί άλλα τυρβάζουν), ότι οι συμβατοί με τη «βιώσιμη» ανταγωνιστική «ανάπτυξη» στόχοι της Στρατηγικής της Λισαβώνας για την κοινωνία της γνώσης, (όπως κατ' ευφημισμόν ονόμασαν την κοινωνία της πληροφορίας, δηλαδή την αγορά της πληροφορικής) δεν επιτεύχθηκαν και δεν επιτυγχάνονται, όπως η ίδια η Ε.Ε. παραδέχεται στη διαδικασία συστηματικής επανεξέτασης των αποτελεσμάτων της εφαρμογής της Στρατηγικής αυτής το 2005 και 2006, χωρίς όμως αυτό να την κάνει να την εγκαταλείψει ή τουλάχιστον να την αναθεωρήσει, ανατρέχοντας χωρίς παρωπίδες και σκοπιμότητες στις αιτίες αυτής της αποτυχίας,

• Γιατί, βέβαια, και οι Στόχοι της Χιλιετίας (Millennium Goals) αποδείχθηκε ήδη απ' αυτούς που τους έθεσαν (δηλαδή τις νεοφιλελεύθερες και σοσιαλδημοκρατικές ευρωπαϊκές κυβερνήσεις και την υπερατλαντική ηγεσία τους) ότι δεν τείνουν να επιτευχθούν στο καθεστώς μιας τέτοιας ανταγωνιστικής «βιώσιμης», αλλά μόνο για τους έχοντες και κατέχοντες, ανάπτυξης.

Στους, όσο κι εγώ, στενοχωρημένους συναδέλφους μου για τα κλειστά Πανεπιστήμια θα ήθελα να προτείνω να εξετάσουν μήπως τις καταλήψεις αυτή τη φορά τις προκάλεσαν η «βεβαιότητα» και η αλαζονεία της συναινετικής απ' τα κόμματα εξουσίας προσπάθειας αναθεώρησης του άρθρου 16 του Συντάγματος και ο νέος, πλήρως αντισυνταγματικός, απορυθμιστικός Νόμος για τα Α.Ε.Ι., ο οποίος βεβαίως, ποτέ στη συνείδηση του κάθε υπεύθυνου και χειραφετημένου πολίτη δεν θα μπορέσει ν' αντικαταστήσει τον από τα κάτω, με ουσιαστικές, διεπιστημονικές συμμετοχικές διαδικασίες Νόμο 1268 του '82 και γι' αυτό δεν θα μπορέσει ποτέ να εφαρμοσθεί στην πράξη.

Ο μεγάλος Καραμανλής, ο Κωνσταντίνος, είχε την ωριμότητα αλλά και την γενναιότητα ν' αποσύρει, μετά την ψήφισή του απ' τη Βουλή, τον Νόμο 815, εκτιμώντας και αξιολογώντας ορθά τις τεκμηριωμένες αλλά και μαχητικές αντιστάσεις μεγάλου μέρους της πανεπιστημιακής κοινότητας.

Σήμερα, τριάντα χρόνια περίπου μετά, θα δούμε αν ο επίγονός του και δημοκρατικά εκλεγμένος πρωθυπουργός, θα εξακολουθήσει να βασίζεται στα ποσοστά αναξιόπιστων στατιστικά δειγμάτων, χιλίων διακοσίων ή οκτακοσίων ερωτηθέντων, αγνοώντας τις τεκμηριωμένες απόψεις και τους αγώνες σύσσωμης της, πλην Λακεδαιμονίων, πανεπιστημιακής ολότητας.

Έτσι και αλλιώς, «παίρνεις τόσο έξυπνες απαντήσεις, όσο έξυπνες ερωτήσεις κάνεις» και η ίδια η ζωή και η πράξη δίνουν πάντα τις λύσεις⁶.

6. Για τους επιμελείς ενδιαφερομένους, τα βιβλία :

- Δημήτρης Ρόκος, *Νόμος Πλαίσιο 1268/82 για την Ανώτατη Παιδεία* ό.π. και
 - Δημήτρης Ρόκος (Εισαγ. – επιμ.), *Περιβάλλον και Ανάπτυξη. Διαλεκτικές Σχέσεις και Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2005, παρέχουν εκτενέστατη τεκμηρίωση για τα παραπάνω.*



Επιλεγόμενα

Τις μέρες που ένας καινούριος σκόπιμος, προσχηματικός και προεκλογικού χαρακτήρα «διάλογος» διατυμπανίζεται, από το βιβλίο μου *Νόμος Πλαίσιο 1268/82. Πρίν, Κατά και μετά Είκοσι έτη*, το οποίο αγνοήθηκε επιδεικτικά στους δύο προηγούμενους αντίστοιχους «διαλόγους» που οδήγησαν στην απορύθμιση των Πανεπιστημίων μας, υπενθυμίζω στους συναδέλφους που θα διαβάσουν αυτές τις γραμμές δύο προτάσεις μου του 2000, που διατυπώθηκαν στα ακαδημαϊκά όργανα του Ε.Μ.Π. και που πιστεύω ότι μπορούν να συμβάλουν σ' έναν ανοιχτό, διαρκή και ουσιαστικό, στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής κοινότητας, διάλογο, μακριά όμως από κομματικούς σχεδιασμούς, φανακισμένες αντιπαλότητες συμφωνούντων στην ουσία κατόχων και διεκδικητών της εξουσίας, αλλά και αδιέξοδες αντεγκλήσεις μονολόγων συντεχνιών, «επαναστατημένων» παρατάξεων και εσωτερικών και εξωτερικών αυτόκλητων «σωτήρων» των ΑΕΙ μέσω της «αξίας» της εμπορευματικής τους «ανταγωνιστικότητας».

• Για τις μεταπτυχιακές σπουδές: Σχέδιο Νόμου. Άρθρο Μόνο:

«1. Τα ΑΕΙ έχουν την ευθύνη και δύνανται με τεκμηριωμένες εισηγήσεις των γενικών συνελεύσεων των αρμοδίων ακαδημαϊκών μονάδων τους και αποφάσεις των Συγκλήτων τους να ιδρύουν, να οργανώνουν και να λειτουργούν Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών, τμηματικά, διατμηματικά και διαπανεπιστημιακά, την υπευθυνότητα συντονισμού των οποίων έχει το συγκεκριμένο τμήμα ή ένα από τα συνεργαζόμενα τμήματα του ΑΕΙ ή των ΑΕΙ αντίστοιχα.

2. Οι Μεταπτυχιακές Σπουδές των ΑΕΙ έχουν ως σκοπό την ολοκλήρωση της μορφωτικής, εκπαιδευτικής, ερευνητικής, κοινωνικής, πολιτισμικής και αναπτυξιακής αποστολής τους

(α) με την οργανική σύνθεση της προαγωγής, εξειδίκευσης και εμβάθυνσης της επιστημονικής γνώσης και της παραγωγής νέας γνώσης μέσω της έρευνας (βασικής και εφαρμοσμένης),

(β) με την ανάπτυξη των ερευνητικών ικανοτήτων των ενδιαφερομένων αποφοίτων τους και

(γ) με την παραγωγή ικανού επιστημονικού και ερευνητικού δυναμικού για την αντιμετώπιση των πολυδιάστατων σύγχρονων κοινωνικών, αναπτυξιακών και περιβαλλοντικών προβλημάτων.

3. Ποσοστό είκοσι (20%) τοις εκατό των πάσης φύσεως δημοσίων χρηματοδοτήσεων κάθε ΑΕΙ διατίθεται για την στήριξη της ανάπτυξης των Μεταπτυχιακών Σπουδών και της Έρευνας. Τα αρμόδια όργανα κάθε ΑΕΙ έχουν την ευθύνη των σχετικών κατανομών.

4. Οι ΓΣΕΣ⁷ του Τμήματος (σε περίπτωση μονοτμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών) και των συνεργαζομένων Τμημάτων ενός ή περισσότερων ΑΕΙ (για τα Διατμηματικά και Διαπανεπιστημιακά) αποφασίζουν την συγκρότηση της Ειδικής Τμηματικής (ΕΤΕ) και της Ειδικής Διατμηματικής Επιτροπής (ΕΔΕ) τους αντίστοιχα, από εκπροσώπους τους, μέλη ΔΕΠ κάθε τμήματος.

Το Τμήμα το οποίο αναλαμβάνει την ευθύνη συντονισμού και διοικητικής στήριξης του κάθε Δ.Π.Μ.Σ. συμμετέχει στην ΕΔΕ με τρία μέλη ΔΕΠ ενώ τα υπόλοιπα συνεργαζόμενα τμήματα με ένα μέλος ΔΕΠ.

7. Γενικές Συνελεύσεις Ειδικής Σύνθεσης.



5. Τα σχετικά με την οργανωτική δομή, τη διάρθρωση, την έγκριση και λειτουργία των ΠΜΣ και ΔΠΜΣ, με τις διαδικασίες αξιολόγησής τους, με το διδακτικό προσωπικό τους και τις διαδικασίες ανάθεσης διδακτικού έργου, με τις εκπαιδευτικές, ερευνητικές και διοικητικές διαδικασίες τους αποφασίζονται από την Σύγκλητο κάθε ΑΕΙ και καθορίζονται στον Εσωτερικό Κανονισμό Λειτουργίας των Μεταπτυχιακών Σπουδών (Ε.Κ.Λ.Μ.Σ.) του.

6. Οι ΕΤΕ και ΕΔΕ των ΠΜΣ και ΔΠΜΣ αντίστοιχα αποφασίζουν, στο πλαίσιο του Ε.Κ.Λ.Μ.Σ. και των αποφάσεων της Συγκλήτου και των ΓΣΕΣ των συνεργαζομένων τμημάτων, για τα αναλυτικά προγράμματα σπουδών υπό το φως των εξελίξεων της επιστήμης και της τεχνολογίας αλλά και για κάθε ζήτημα το οποίο ανακύπτει και αφορά τις εκπαιδευτικές, ερευνητικές και διοικητικές τους δραστηριότητες».

• Για την ενίσχυση της αυτοδιοίκησης των ΑΕΙ:

«Δομικό κύτταρο των ΑΕΙ και βασική ακαδημαϊκή τους μονάδα είναι ο τομέας. Είναι δυνατόν με τεκμηριωμένες αποφάσεις της Συγκλήτου μετά από γνώμη των Γενικών Συνελεύσεων των αντίστοιχων Τομέων και Τμημάτων και με βάση τις εκπαιδευτικές και ερευνητικές ανάγκες του Ιδρύματος και των απαιτήσεων διεπιστημονικής προσέγγισης των σύγχρονων τεχνικών, αναπτυξιακών και περιβαλλοντικών προβλημάτων:

(α) τομείς του Ιδρύματος να κατατέμνονται, να συγχωνεύονται, να μετονομάζονται ή και να καθίστανται διατμηματικοί,

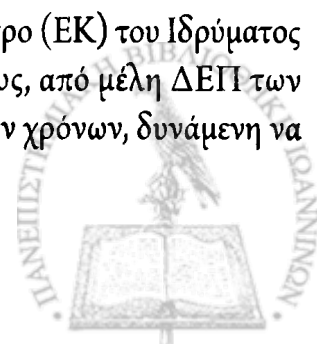
(β) εργαστήρια τομέων ή τμημάτων να καθίστανται διατμηματικά ή και εργαστήρια του Ιδρύματος,

(γ) τομείς του Ιδρύματος να συγκροτούν με βάση τις ανάγκες της κοινωνίας ειδικά διεπιστημονικά προγράμματα προπτυχιακών σπουδών τα οποία να οδηγούν σε αυτοτελές δίπλωμα. Στο βαθμό κατά τον οποίο τα ειδικά αυτά προγράμματα εξασφαλίζουν επαρκή χρηματοδότηση από τον τακτικό προϋπολογισμό για μία τουλάχιστον εξαετία, μπορούν να δέχονται νεοεισαγόμενους σπουδαστές με τις θεσμισμένες γενικές διαδικασίες εισαγωγικών εξετάσεων.

Για κάθε ζήτημα το οποίο αφορά στην εκπλήρωση της αποστολής ενός ΑΕΙ όπως αυτή ορίζεται από τον Νόμο Πλαίσιο 1268/82 για τη Δομή και Λειτουργία των ΑΕΙ και τους σχετικούς μετέπειτα νόμους και για το οποίο απαιτείται η έκδοση Υπουργικών Αποφάσεων ή Προεδρικών Διαταγμάτων μετά από υποβολή στο Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων των πρακτικών των Γενικών Συνελεύσεων των αρμοδίων ακαδημαϊκών οργάνων, η ύπαρξή τους και οι αποφάσεις τους βεβαιούνται με ειδική απόφαση της Συγκλήτου η οποία διαβιβαζόμενη στο Υπουργείο καλύπτει τις απαιτήσεις των σχετικών διατάξεων.

Σε ειδικές περιπτώσεις είναι δυνατή με τεκμηριωμένη απόφαση της Συγκλήτου μετά από σύμφωνη γνώμη της Γενικής Συνέλευσης ενός Τμήματος, η κατάτμησή του σε δύο αυτοτελή όμοια τμήματα, εφ' όσον εξασφαλίζονται όλες οι απαραίτητες προϋποθέσεις για άρτια λειτουργία τους, προκειμένου να τελείται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η εκπαιδευτική και ερευνητική τους λειτουργία και να αξιοποιείται αποδοτικά όλο το διδακτικό και ερευνητικό τους δυναμικό.

Είναι δυνατόν με απόφαση της Συγκλήτου ΑΕΙ να ιδρύεται ένα Ερευνητικό Κέντρο (ΕΚ) του Ιδρύματος το οποίο να στελεχώνεται, μετά από τεκμηριωμένη έκφραση ενδιαφέροντός τους, από μέλη ΔΕΠ των Τμημάτων του για μία θητεία αποκλειστικής ερευνητικής απασχόλησής τους τριών χρόνων, δυνάμενη να



ανανεωθεί εφόσον αυτό το επιτρέπουν οι διδακτικές ανάγκες του Ιδρύματος. Τα μέλη ΔΕΠ του ΕΚ χωρίς πρόσθετη αμοιβή εκπονούν σ' αυτό ανατεθειμένα ήδη ή νέα ερευνητικά προγράμματα στα οποία είναι επιστημονικοί υπεύθυνοι ή κύριοι συνερευνητές.

Η διαχείριση των προγραμμάτων αυτών γίνεται σύμφωνα με τις διαδικασίες του ΑΕΙ, ένα πρόσθετο όμως 15% από κάθε τέτοιο ερευνητικό πρόγραμμα διατίθεται μέσω του ΕΛΕ⁸ για την ενίσχυση των μεταπτυχιακών σπουδών του Ιδρύματος.

Τα μέλη ΔΕΠ του ΕΚ μπορούν, εφόσον το επιθυμούν, να διδάσκουν προπτυχιακά ή μεταπτυχιακά μαθήματα, εάν όμως οι απαιτήσεις των ερευνητικών προγραμμάτων σε συνάρτηση με τους προϋπολογισμούς τους δεν το επιτρέπει τα τρία αυτά χρόνια, η ειδική αποκλειστική ερευνητική συμβολή τους ισοδυναμοποιείται με ειδική και τεκμηριωμένη απόφαση της Συγκλήτου μετά από εισήγηση της Επιτροπής Στρατηγικής του Ιδρύματος με το από το νόμο απαιτούμενο εβδομαδιαίο διδακτικό έργο.

Κάθε λεπτομέρεια εφαρμογής της αυτής παραγράφου καθορίζεται με απόφαση της Συγκλήτου.

Είναι δυνατόν με απόφαση της Συγκλήτου ορισμένα μέλη ΔΕΠ του Ιδρύματος να απασχολούνται αποκλειστικά, μετά από τεκμηριωμένη έκφραση του σχετικού ενδιαφέροντός τους και τη θεμελίωσή του στα ειδικά αντίστοιχα τυπικά και ουσιαστικά προσόντα τους, στο Κέντρο Συνεχιζόμενης Εκπαίδευσης (ΚΣΕ) του Ιδρύματος.

Με ειδική απόφαση της Συγκλήτου ισοδυναμοποιείται η αποκλειστική διδακτική τους απασχόληση στο ΚΣΕ με το απαιτούμενο από το Νόμο εβδομαδιαίο διδακτικό τους έργο.

Κάθε λεπτομέρεια εφαρμογής αυτής της παραγράφου σε περιπτώσεις αποκλειστικής ή και μερικής (αναλογικά) διδακτικής απασχόλησης μελών ΔΕΠ στο ΚΣΕ καθορίζεται με απόφαση της Συγκλήτου.

Η Σύγκλητος των ΑΕΙ καθορίζει τις γενικές και ενιαίες διοικητικές, οργανωτικές και λειτουργικές διαδικασίες και τους όρους για την εκπόνηση από τα ΑΕΙ, τα ΕΚ των ΑΕΙ και τα ΚΣΕ των διδακτικών, ερευνητικών κ.λ.π. προγραμμάτων, τα οποία ανατίθενται από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, τα άλλα Υπουργεία, την Ευρωπαϊκή Ένωση κ.λ.π.

Οι σχετικές συμβάσεις οι οποίες θα υπογράφονται από τον πρύτανη καθώς και τα σχετικά τεχνικά δελτία θα πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τους τις διαδικασίες και τους όρους αυτούς ώστε να γίνονται συμβατές με την αποστολή των ΑΕΙ, την ακαδημαϊκή δεοντολογία και το δημόσιο χαρακτήρα τους.

Οι πάσης φύσεως θέσεις ΔΕΠ και λοιπού προσωπικού των ΑΕΙ οι οποίες δίνονται στα ΑΕΙ από το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, μετά από εισηγήσεις των τομέων τους, τεκμηριωμένες προτάσεις των επιτροπών στρατηγικής τους και αποφάσεις των Συγκλήτων τους, κατανέμονται στους τομείς με ειδικές τεκμηριωμένες αποφάσεις των Συγκλήτων.

Συνίσταται Ειδικός Λογαριασμός (ΕΛ) για κάθε ΑΕΙ στον οποίο κατατίθενται όλα τα ποσά του τακτικού προϋπολογισμού, του προϋπολογισμού Δημοσίων Δαπανών καθώς και τα ποσά κάθε άλλης φύσης δημόσιας, κοινωνικής ή ιδιωτικής χρηματοδότησης, κληροδοτημάτων, δωρεών, παροχών κ.λ.π., τα οποία γίνονται αποδεκτά με τους όρους και τις προϋποθέσεις τους οποίους θέτει το κάθε Ίδρυμα, σύμφωνα με την συνταγμα-

8. Ειδικός Λογαριασμός Έρευνας.



τική και θεσμισμένη αποστολή του, την ακαδημαϊκή δεοντολογία και το δημόσιο χαρακτήρα του, με αποφάσεις της Σύγκλητου.

Μετά την έκδοση από το ΑΕΙ των σχετικών παραστατικών πιστοποίησης της λήψης τους, τα ποσά αυτά αποδεδειγμένα από κάθε φύσης χρονικούς περιορισμούς διάθεσης και διαχείρισής τους, μπορούν να ανακατανέμονται από κωδικό σε κωδικό και να διαχειρίζονται αντίστοιχα με αποφάσεις της Σύγκλητου, ανάλογα με τη φύση τους, από τις κεντρικές υπηρεσίες του, από τον Ειδικό Λογαριασμό Έρευνας, από την Επιτροπή Κληροδοτημάτων ή το ΝΠ⁹ Αξιοποίησης και Διαχείρισης της περιουσίας του, ώστε να επιτυγχάνεται η βέλτιστη, αποδοτικότερη και σύμφωνη με την αποστολή και τις ανάγκες του ΑΕΙ αξιοποίησή τους.

Το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων μπορεί να ασκεί ως εποπτεύον Υπουργείο κάθε φύσης έλεγχο νομιμότητας των σχετικών πράξεων.

Κάθε λεπτομέρεια αναλογικής εφαρμογής της παραγράφου αυτής για την εκπόνηση και διαχείριση ερευνητικών κ.λ.π. προγραμμάτων του ΑΕΙ καθορίζεται από τη Σύγκλητο.

Μετά από τεκμηριωμένη πρόταση ή εισήγηση τομέων, τμημάτων και συγκλητικών επιτροπών ή και αυτοτελώς, η Σύγκλητος αποφασίζει για κάθε ζήτημα το οποίο ανακύπτει και αφορά στην εκπαιδευτική, ερευνητική, οργανωτική, διοικητική και οικονομική λειτουργία του Ιδρύματος και δεν προϋποθέτει, απαιτεί ή συνεπάγεται χρηματοδότηση από τον τακτικό προϋπολογισμό και τις δημόσιες επενδύσεις».

9. Νομικό Πρόσωπο



ανανεωθεί εφόσον αυτό το επιτρέπουν οι διδακτικές ανάγκες του Ιδρύματος. Τα μέλη ΔΕΠ του ΕΚ χωρίς πρόσθετη αμοιβή εκπονούν σ' αυτό ανατεθειμένα ήδη ή νέα ερευνητικά προγράμματα στα οποία είναι επιστημονικοί υπεύθυνοι ή κύριοι συνερευνητές.

Η διαχείριση των προγραμμάτων αυτών γίνεται σύμφωνα με τις διαδικασίες του ΑΕΙ, ένα πρόσθετο όμως 15% από κάθε τέτοιο ερευνητικό πρόγραμμα διατίθεται μέσω του ΕΛΕ⁸ για την ενίσχυση των μεταπτυχιακών σπουδών του Ιδρύματος.

Τα μέλη ΔΕΠ του ΕΚ μπορούν, εφόσον το επιθυμούν, να διδάσκουν προπτυχιακά ή μεταπτυχιακά μαθήματα, εάν όμως οι απαιτήσεις των ερευνητικών προγραμμάτων σε συνάρτηση με τους προϋπολογισμούς τους δεν το επιτρέπει τα τρία αυτά χρόνια, η ειδική αποκλειστική ερευνητική συμβολή τους ισοδυναμοποιείται με ειδική και τεκμηριωμένη απόφαση της Συγκλήτου μετά από εισήγηση της Επιτροπής Στρατηγικής του Ιδρύματος με το από το νόμο απαιτούμενο εβδομαδιαίο διδακτικό έργο.

Κάθε λεπτομέρεια εφαρμογής της αυτής παραγράφου καθορίζεται με απόφαση της Συγκλήτου.

Είναι δυνατόν με απόφαση της Συγκλήτου ορισμένα μέλη ΔΕΠ του Ιδρύματος να απασχολούνται αποκλειστικά, μετά από τεκμηριωμένη έκφραση του σχετικού ενδιαφέροντός τους και τη θεμελίωσή του στα ειδικά αντίστοιχα τυπικά και ουσιαστικά προσόντα τους, στο Κέντρο Συνεχιζόμενης Εκπαίδευσης (ΚΣΕ) του Ιδρύματος.

Με ειδική απόφαση της Συγκλήτου ισοδυναμοποιείται η αποκλειστική διδακτική τους απασχόληση στο ΚΣΕ με το απαιτούμενο από το Νόμο εβδομαδιαίο διδακτικό τους έργο.

Κάθε λεπτομέρεια εφαρμογής αυτής της παραγράφου σε περιπτώσεις αποκλειστικής ή και μερικής (αναλογικά) διδακτικής απασχόλησης μελών ΔΕΠ στο ΚΣΕ καθορίζεται με απόφαση της Συγκλήτου.

Η Σύγκλητος των ΑΕΙ καθορίζει τις γενικές και ενιαίες διοικητικές, οργανωτικές και λειτουργικές διαδικασίες και τους όρους για την εκπόνηση από τα ΑΕΙ, τα ΕΚ των ΑΕΙ και τα ΚΣΕ των διδακτικών, ερευνητικών κ.λ.π. προγραμμάτων, τα οποία ανατίθενται από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, τα άλλα Υπουργεία, την Ευρωπαϊκή Ένωση κ.λ.π.

Οι σχετικές συμβάσεις οι οποίες θα υπογράφονται από τον πρύτανη καθώς και τα σχετικά τεχνικά δελτία θα πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τους τις διαδικασίες και τους όρους αυτούς ώστε να γίνονται συμβατές με την αποστολή των ΑΕΙ, την ακαδημαϊκή δεοντολογία και το δημόσιο χαρακτήρα τους.

Οι πάσης φύσεως θέσεις ΔΕΠ και λοιπού προσωπικού των ΑΕΙ οι οποίες δίνονται στα ΑΕΙ από το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, μετά από εισηγήσεις των τομέων τους, τεκμηριωμένες προτάσεις των επιτροπών στρατηγικής τους και αποφάσεις των Συγκλήτων τους, κατανέμονται στους τομείς με ειδικές τεκμηριωμένες αποφάσεις των Συγκλήτων.

Συνίσταται Ειδικός Λογαριασμός (ΕΛ) για κάθε ΑΕΙ στον οποίο κατατίθενται όλα τα ποσά του τακτικού προϋπολογισμού, του προϋπολογισμού Δημοσίων Δαπανών καθώς και τα ποσά κάθε άλλης φύσης δημόσιας, κοινωνικής ή ιδιωτικής χρηματοδότησης, κληροδοτημάτων, δωρεών, παροχών κ.λ.π., τα οποία γίνονται αποδεκτά με τους όρους και τις προϋποθέσεις τους οποίους θέτει το κάθε Ίδρυμα, σύμφωνα με την συνταγμα-

8. Ειδικός Λογαριασμός Έρευνας.



τική και θεσμισμένη αποστολή του, την ακαδημαϊκή δεοντολογία και το δημόσιο χαρακτήρα του, με αποφάσεις της Σύγκλητου.

Μετά την έκδοση από το ΑΕΙ των σχετικών παραστατικών πιστοποίησης της λήψης τους, τα ποσά αυτά αποδεδειγμένα από κάθε φύσης χρονικούς περιορισμούς διάθεσης και διαχείρισής τους, μπορούν να ανακατανέμονται από κωδικό σε κωδικό και να διαχειρίζονται αντίστοιχα με αποφάσεις της Σύγκλητου, ανάλογα με τη φύση τους, από τις κεντρικές υπηρεσίες του, από τον Ειδικό Λογαριασμό Έρευνας, από την Επιτροπή Κληροδοτημάτων ή το ΝΠ⁹ Αξιοποίησης και Διαχείρισης της περιουσίας του, ώστε να επιτυγχάνεται η βέλτιστη, αποδοτικότερη και σύμφωνη με την αποστολή και τις ανάγκες του ΑΕΙ αξιοποίησή τους.

Το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων μπορεί να ασκεί ως εποπτεύον Υπουργείο κάθε φύσης έλεγχο νομιμότητας των σχετικών πράξεων.

Κάθε λεπτομέρεια αναλογικής εφαρμογής της παραγράφου αυτής για την εκπόνηση και διαχείριση ερευνητικών κ.π. προγραμμάτων του ΑΕΙ καθορίζεται από τη Σύγκλητο.

Μετά από τεκμηριωμένη πρόταση ή εισήγηση τομέων, τμημάτων και συγκλητικών επιτροπών ή και αυτοτελώς, η Σύγκλητος αποφασίζει για κάθε ζήτημα το οποίο ανακύπτει και αφορά στην εκπαιδευτική, ερευνητική, οργανωτική, διοικητική και οικονομική λειτουργία του Ιδρύματος και δεν προϋποθέτει, απαιτεί ή συνεπάγεται χρηματοδότηση από τον τακτικό προϋπολογισμό και τις δημόσιες επενδύσεις».



VINCENZO ROTOLO

ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΒΡΕΤΤΑΚΟΥ

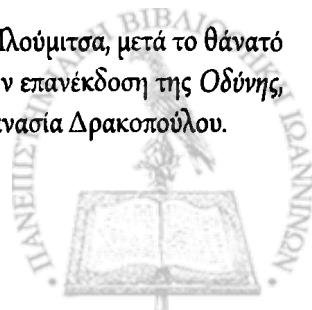
Το παρελθόν και το μέλλον ανήκουν στα «περιουσιακά στοιχεία»¹ που κάθε άνθρωπος αποθηκεύει κατά τη διάρκεια της γήινης διαδρομής του: το πρώτο, ως θύμιση παρωχημένων βιωμάτων· το δεύτερο, ως προσδοκία, ή εικασία, μελλοντικών προοπτικών. Προκειμένου για έναν ποιητή με τη λεπτή εσωτερικότητα του Νικηφόρου Βρεττάκου, νομίζω πως παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον να επισημάνουμε τις διάφορες αποχρώσεις αυτής της διπλής ανθρώπινης τάσης που η δημιουργική του δύναμη μετατρέπει σε αξιόλογο λογοτεχνικό υλικό.

Για ένα στοιχειώδη συσχετισμό του έργου του Βρεττάκου με τα βιογραφικά του δεδομένα θα ανακεφαλαιώσω τους κυριότερους σταθμούς της ζωής του.

Ο Βρεττάκος γεννήθηκε στις 9 Δεκεμβρίου 1911 με το Ιουλιανό ημερολόγιο (= 1^η Ιανουαρίου 1912 με το Γρηγοριανό) στο χωριό Κροκεές της Λακωνίας, και πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην αγροτική περιοχή Γλούμιτσα, στους πρόποδες του Ταΰγετου. Αφού συμπλήρωσε τις γυμνασιακές σπουδές στο Γύθειο, το 1929 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου αντιμετώπισε σοβαρές οικονομικές δυσκολίες και προβλήματα προσαρμογής στο σκληρό περιβάλλον μιας σύγχρονης μεγαλούπολης. Έλαβε μέρος στον ελληνο-ιταλικό πόλεμο κινδυνεύοντας να χάσει τη ζωή του. Στην Κατοχή προσχώρησε στο ΕΑΜ και έγραψε πολλά ποιήματα εμπνευσμένα από την Αντίσταση. Το 1967, λίγους μήνες μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα, εγκατέλειψε την Ελλάδα βρίσκοντας καταφύγιο πρώτα στο Τρόγγεν της Ελβετίας (1967-1970), και έπειτα στο Παλέρμο της Σικελίας (1970-1974). Μετά από πολύμηνη νοσηλεία σε νοσοκομείο του Παλέρμου (για μια βαριάς μορφής φυματίωση), και την ανάρρωσή του στις γαλλικές Άλπεις, ο Βρεττάκος επέστρεψε στην Ελλάδα τον Αύγουστο του 1974. Το 1987 εξελέγη μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Στις 4 Αυγούστου του 1991 πέθανε στην Γλούμιτσα, όπου είχε πάει για μια σύντομη διαμονή.

Το πλούσιο ποιητικό έργο του Βρεττάκου, που εκτείνεται από το 1929 (οπότε δημοσιεύεται η πρώτη του ποιητική συλλογή *Κάτω από σκιές και φώτα*) έως το 2000 (με τη μεταθανάτια έκδοση της τελευταίας του ποιητικής συλλογής *Το χρυσό αμάξι*), αντανακλά με θαυμαστή αμεσότητα τις πικρές εμπειρίες του, μέσα στο

1. Χρησιμοποιώ τις λέξεις που βρέθηκαν, γραμμένες με το χέρι του ποιητή, σ' ένα φάκελο στην Γλούμιτσα, μετά το θάνατό του. Μ' αυτές τις λέξεις τιλοφορήθηκαν ο πρόλογος που έγραψε ο γιος του Κώστας Βρεττάκος στην επανέκδοση της *Οδύνης*, καθώς επίσης και η ταινία, εμπνευσμένη από τη ζωή του, που γύρισε η σκηνοθέτις και πεζογράφος Αθανασία Δρακοπούλου.



γενικό πλαίσιο μιας δραματικής ιστορικής εποχής, αλλά και τις ελπίδες ενός αδιόρθωτου ιδεαλιστή που επιμένει να κυνηγάει τα όνειρα. Μετά μια πρώτη φάση απομόνωσης και απόγνωσης, ο Βρεττάκος περνάει σε διαδοχικές εναλλαγές αισιοδοξίας και απογοήτευσης, ανάλογα με τα ατομικά και ομαδικά περιστατικά που σημαδεύουν τη ζωή του, κρατώντας πάντως σταθερή την αναζήτηση ανωτέρων αξιών και την πίστη στην ανθρώπινη αλληλεγγύη και στην αγάπη. Επομένως το ποιητικό του έργο, και στη γενική κοσμοθεώρηση που το διαπνέει, και από σκοπιά της αντίληψης του παρελθόντος και του μέλλοντος, που εδώ μας απασχολεί, παρουσιάζει αντίστοιχες διακυμάνσεις.

* * *

Η αναπόληση του παρελθόντος στον Βρεττάκο επικεντρώνεται γύρω από δύο κεντρικά μοτίβα: το πρώτο συνίσταται σε μία αναδρομή στα χρόνια της παιδικής ηλικίας, και έχει επομένως έντονο χαρακτήρα νοσταλγικής εξιδανίκευσης· αντίθετα προς αυτό είναι τα αισθήματα απογοήτευσης της νεανικής ηλικίας και της αποστροφής που προκαλεί στον ποιητή η ανάμνηση των αγριοτήτων του πολέμου, της Κατοχής, του εμφυλίου.

Εξετάζοντας τα διάφορα γνωρίσματα που μπορούν να αναχθούν στην πρώτη κατηγορία που αναφέραμε, διαπιστώνουμε πως το στοιχείο που επικρατεί είναι η προσφυγή στη μνήμη περασμένων καταστάσεων προς ανακούφιση των σημερινών απογοητεύσεων. Ήδη το ποίημα «Επιστροφή», του 1933², αποτελεί μια εξάισια αναπαράσταση εικόνων της παιδικής ζωής του που ανακαλεί στη μνήμη του η θέα του παλιού πατρικού σπιτιού. Πολύ πετυχημένη, από δομική άποψη, είναι η έκφραση «σαν άλλοτε»³, που γεφυρώνει το παρόν με το παρελθόν. Σημειωτέον ότι το θέμα της «επιστροφής», δηλωτικό μιας συναισθηματικής αντίληψης του νόστου, ξαναεμφανίζεται στους τίτλους αρκετών ποιημάτων του Βρεττάκου, όπως «Χτες τη νύχτα ξαναγύρισα στον Ταΰγετο»⁴, «Η επιστροφή του στρατιώτη»⁵, «Επιστροφή στο βουνό»⁶, «Επιστροφές»⁷, «Αέναη επιστροφή»⁸.

Το ποίημα «Η παραμυθένια πολιτεία»⁹ αποτελεί μια λυρική αυτοβιογραφική αφήγηση, όπου η αναδρομή στο παρελθόν παίρνει τη μορφή ενός υποβλητικού ταξιδιού σε μια μυθική χώρα. Οι αναμνήσεις

2. Από τη συλλογή *Κατεβαίνοντας στη σιγή των αιώνων* (Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ποιήματα*, I, Τρία Φύλλα, Αθήνα 1981, 29).

3. Σημασιολογικά το επίρρημα «άλλοτε» αυτού του ποιήματος είναι παραπλήσιο με το επαναλαμβανόμενο «τότε» του ποιήματος «Παραμυθένια πολιτεία», από την ομότιτλη συλλογή του 1947 (*Ποιήματα*, I, ό.π., 136 επ.).

4. Από τη συλλογή *Ο Ταΰγετος και η σιωπή*, του 1949 (*Ποιήματα*, I, ό.π., 171 επ.).

5. Από τη συλλογή *Ο χρόνος και το ποτάμι*, του 1957 (*Ποιήματα*, I, ό.π., 274 επ.).

6. Από την ενότητα *Παραλειπόμενα* (*Ποιήματα*, I, ό.π., 321).

7. Από τη συλλογή *Απογευματινό ηλιοτρόπιο*, του 1976 (Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, Τρία φύλλα, Αθήνα 1981, 446).

8. Από τη συλλογή *Εκκρεμής δωρεά*, του 1986 (Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ποιήματα*, III, Τρία φύλλα, Αθήνα 1981, σ. 310). Επιπλέον, εκτός από τους τίτλους, και σε στίχους ποιημάτων του εμφανίζεται η έννοια του γυρισμού: χαρακτηριστική η επανάληψη «να επέστρεφες ... να επέστρεφες ... να επέστρεφες» στο ποίημα «Η μικρή σου πόλη» από την ενότητα *Ενώπιος ενωπίω*, της εποχής της αυτοεξορίας (*Ποιήματα*, II, ό.π., 372).

9. Ό.π., στην υποσ. 3.



εκφράζονται με άμεσες αναφορές σε πρόσωπα και πράγματα¹⁰: («ξαναθυμάμαι τον πατέρα μου τη μητέρα μου, τα πουλιά»). Όπως στα παραμύθια, και εδώ το χρονικό πλαίσιο είναι ακαθόριστο: («μιαν εποχή πολύ παλιά. Εκατό χρόνια κι ακόμα»).

Σ' ένα πολύ μεταγενέστερο ποίημα, «Ένας άλλος πολίτης»¹¹, χρησιμοποιεί τη μεταφορά του ταξιδιού: «Η ζωή του ολόκληρη, ένα ταξίδι σε μια / δίχως όρια πατρίδα δίχως εμπόδια ορέων / και άστρων. Χωρίς γυρισμό [...] / Ένας άλλος πολίτης - Οδυσσέας, / που διαμοίρασε παντού την Ιθάκη του»¹².

Παρόμοια ανάμειξη αυτοβιογραφικών στοιχείων και μυθικής αναπόλησης παρουσιάζουν πολλά ποιήματα, όπως «Αποχαιρετισμός στην οδό Καραϊσκού αριθ. 106»¹³, «Η ακατοίκητη χώρα»¹⁴, «Αυτοβιογραφία»¹⁵, «Ο φιλοξενούμενος της ερημιάς»¹⁶.

Η Γλούμιτσα, λοιπόν, και τα παιδικά χρόνια που πέρασε εκεί, έχουν αποκτήσει μια ονειρική διάσταση στη μνήμη του ποιητή¹⁷. Στο εκτενές ποίημα «Η μητέρα μου στην εκκλησία», του 1957¹⁸, με πολύ εύστοχο δομικό τέχνασμα, ο μηχανισμός της μνήμης μεταφέρεται στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας του ποιήματος, δηλαδή της μάνας του ποιητή, η οποία παρουσιάζεται να ξαναζεί στιγμές της παιδικής ζωής του κάθε φορά που κάποιο εξωτερικό κίνητρο ξαναφέρει στο νου της ανάλογες παλιές παραστάσεις.

Στα ποιήματα που έγραψε κατά τη διάρκεια της αυτοεξορίας του, η νοσταλγία για τα παιδικά χρόνια, γεμάτα «ουράνια πράγματα», που του έδωσαν και ύφανε το «ωραίο όνειρο»¹⁹, εντάσσεται, όπως είναι φυσικό, στη γενικότερη νοσταλγία για τη μακρινή πατρίδα. Ενδεικτικά τα ποιήματα «Συνοικία της μνήμης»²⁰ («Συνοικία της μνήμης απ' όπου δεν πρόκειται / να μετοικήσω ποτέ») και «Ταξίδι στη Σικελία»²¹ («Σε λίγο από λόφους βολικούς θα μπορώ / να βλέπομαι, πρόσωπο με πρόσωπο, με τη θάλασσα, / σαν για μια αναγνώριση έπειτα από μακριάν απουσία. / Ενώ, πέρα εκεί, στην απέναντι όχθη της, θα γνωρίζω πως βρίσκεται η πατρίδα μου. / Αλλά ούτε τα φώτα της θα διακρίνονται, ούτε / ο καπνός των σπιτιών της. Μονάχα / πως κοιτώντας την κίνηση των νερών, θα νομίζω / ότι βλέπω την κίνηση της καρδιάς της τουλάχιστο»).

Πριν περάσουμε στην εξέταση της αρνητικής πλευράς της αντίληψης του παρελθόντος στην ποίηση του Βρεττάκου, μπορούμε να πούμε προκαταβολικά ότι, εκτός από την παραμυθένια ατμόσφαιρα με την οποία περιβάλλει τη θύμιση της παιδικής ηλικίας, γενικά η κρίση του γύρω από τα περασμένα χρόνια είναι θετική.

10. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, I, ό.π., 136.

11. Από τη συλλογή *Απογευματινό ηλιοτρόπιο* (ό.π., στην υποσ. 7).

12. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 466.

13. Από την ενότητα *Παραλειπόμενα* (*Ποιήματα*, I, ό.π., 315 επ.).

14. Από τη συλλογή *Το βιβλίο της Μαργαρίτας*, του 1949 (*Ποιήματα*, I, ό.π., 160 επ.).

15. Το μακρύ ποίημα «Αυτοβιογραφία» δημοσιεύθηκε το 1961 (*Ποιήματα*, I, ό.π., 367 επ.).

16. Από τη συλλογή *Το βάθος του κόσμου*, του 1961 (*Ποιήματα*, I, ό.π., 170 επ.).

17. Εμπεριστατωμένη ανάλυση του «μυθικού κόσμου των παιδικών χρόνων» στον Αθανάσιο Ν. Γκότοβο, *Το μυθικό και ιδεολογικό σύμπαν του Νικηφόρου Βρεττάκου*, [προλογ. V. Rotolo], Φιλιππότης, Αθήνα 1989, 181 επ.

18. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, I, ό.π., 297 επ.

19. Και τα δύο παραθέματα είναι από το ποίημα «Η μικρή σου πόλη» (ό.π., στην υποσ. 8).

20. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 358.

21. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 347 (= Νικηφόρος Βρεττάκος, *Σικελικά ποιήματα*, Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1990, 10).



Ακόμα και την εποχή της αυτοεξορίας, όταν η αναγκαστική στέρηση της πατρίδας και του οικείου του περιβάλλοντος, ανθρώπινου και φυσικού, του προκαλεί μια βαθιά πληγή, θεωρεί ότι η πικρία από την παρούσα κατάσταση αποτελεί μια προσωρινή ανωμαλία, που δεν αναιρεί το γνώριμό του ιδεολογικό προσανατολισμό, εμπνευσμένο από αισιοδοξία. Αυτή την εντύπωση αποκομίζουμε από την ανάγνωση ιδίως των ποιημάτων της ενότητας *Εσωτερική περιπέτεια*²², που ανάγεται ακριβώς στα χρόνια της αυτοεξορίας. Στο ποίημα «Είχα»²³, π.χ., προβάλλεται η αντιπαράθεση ανάμεσα στα αγαθά (νιότη, αγάπη, πίστη) που τα χαιρόταν άλλοτε, και τις σημερινές συνθήκες, που μοιάζουν να τα έχουν καταργήσει, χωρίς όμως να έχουν κλονίσει την ελπίδα του ότι κάποτε θα ξαναγυρίσουν: «Τώρα, όχι πως έχασα / τα πράγματά μου καθώς εβάνιζα, αλλά / θα διπλώθηκαν μέσα μου κάπου, βαθιά / περιμένοντας ίσως τη σάλπιγγα / της ανάστασης».

Επίσης το ποίημα «Η ζωή»²⁴, από την ίδια ενότητα, με το στίχο «όλα αυτά ήταν ωραία», που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, τονίζει την ευχαρίστησή του από το σύνολο των εμπειριών που του έτυχε να ζήσει, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται «η διαρκής μου πορεία, / η παλάμη στο μέτωπο ν' αναγγειλω ένα άστρο / που δεν θα ανέτελλε».

Αλλά το ποίημα που περισσότερο απ' όλα εκφράζει τη συνείδηση του θετικού απολογισμού είναι «Η κλίση της ζυγαριάς» από την ενότητα *Ημερολόγιο*, πάλι της περιόδου της αυτοεξορίας²⁵. Πιστεύω, μάλιστα, πως αξίζει τον κόπο να το παραθέσουμε ολόκληρο ως κατεξοχήν δείγμα αυτής της ψυχικής διάθεσης του ποιητή, που ξέρει και βρίσκει μέσα του την τέλεια ισορροπία, παρά τις αντιξοότητες που του έχει επιφυλάξει η ζωή: «Ήτανε ένα μακρύ όνειρο η ζωή μου / και το όνειρο ήτανε, είναι αλήθεια, μες σε φως πολύ / που συνεχώς το διέκοπταν οι εφιάλτες. / Και μ' όλον τούτο, ο διάφανος χρυσός του, η θαλπωρή, / το κάλλος του, στη ζυγαριά βαλμένα των υπέρ / και των κατά, βάρυναν περισσότερο. / Μην τον κοιτάτε τον μαντώα αυτόν από πληγές / στο σώμα μου. Είμαι ευχαριστημένος».

Ξεχωριστή θέση, μέσα σ' αυτή τη θεώρηση του παρελθόντος, έχουν τα ποιήματα που είναι εμπνευσμένα από την ομαδική ιστορική μνήμη, όπως τα αντιστασιακά ποιήματα²⁶, όπου προβάλλονται η ψυχική δύναμη, το ηθικό ανάστημα, τα υψηλά ιδεώδη των ανώνυμων πρωταγωνιστών. Ανάλογη εξιδανίκευση, με πιο έντονο χρωματισμό του ηρωικού κλίματος, χαρακτηρίζει το μακρύ ποίημα «33 μέρες». Ο λόγος των φοιτητών «Λόρδος Βύρων», του 1945²⁷, πολύ ενδιαφέρον από δομική άποψη²⁸. Το ιστορικό φόντο του ποιήματος, που σχετίζεται με τα Δεκεμβριανά, ανακαλείται με την αόριστη νύξη του πρώτου στίχου, «Έτσι έγινε τότε στην Ελλάδα», που επαναλαμβάνεται έξι φορές στη συνέχεια του ποιήματος.

Όσον αφορά την αρνητική του αντίληψη για το παρελθόν, πρέπει να διαχωρίσουμε, όπως είπαμε, την πίκρα που προκάλεσαν στον ποιητή οι νεανικές του απογοητεύσεις, από τη λύπη του για τα δραματικά γεγο-

22. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 309 επ.

23. Ό.π., 311.

24. Ό.π., 312 επ.

25. Ό.π., 340.

26. Τα περισσότερα δημοσιεύθηκαν στη συλλογή *Παραμυθένια πολιτεία* (ό.π. στην υποσ. 3).

27. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, I, 123 επ.

28. Η συνεχής χρήση του ασύνδετου σχήματος δημιουργεί την εντύπωση βιβλικής γλώσσας.



νότα της δεκαετίας του '40, που τα έζησε από κοντά.

Τα συναισθήματα της πρώτης κατηγορίας είναι εμφανή στις πρώτες του ποιητικές συλλογές. Αξίζουν ιδιαίτερη μνεία τα ποιήματα «Στον αναγνώστη», «Μόνωση», «Η συγγνώμη», που ανήκουν στη συλλογή *Οι γκριμάτσες του ανθρώπου*, του 1935. Ξεχωρίζει το ποίημα «Στον αναγνώστη»²⁹, που είναι κατασκευασμένο με σοφή δομική τέχνη και νοηματική συνέπεια: τα πρώτα τέσσερα τετράστιχα, λειτουργώντας σαν προοίμιο του ποιήματος, περιγράφουν τις χθεσινές εσωτερικές καταστάσεις του ποιητή με ρήματα (των κυρίων προτάσεων) που κλίνουν στον παρατατικό, ενώ το πέμπτο και τελευταίο τετράστιχο, που αποτελεί τον επίλογο του ποιήματος, μας γυρίζει απότομα στη σημερινή πραγματικότητα με τη χρήση του ενεστώτα. Ο στίχος «με τους ανθρώπους ήμουνα και ήμουνα μοναχός» εκφράζει μ' εξαιρετική περιεκτικότητα το σπαραγμό του απελπισμένου νέου.

Περνώντας στη δεύτερη κατηγορία των οδυνηρών αναμνήσεων, δηλαδή του γενικού αισθήματος πόνου συνδεδεμένου με τις αιματηρές βιοπραγίες, βρίσκουμε συγκινητικό απόηχο σε πολλά ποιήματα γραμμένα όχι μόνο σε μικρή χρονολογική απόσταση από τα γεγονότα, αλλά και αργότερα. Ένα απ' αυτά τα ποιήματα είναι το ωραιότατο «Γράμμα» (από τη συλλογή *Ο Ταΰγετος και η σιωπή*), που είναι διάχυτο από βαθιά λύπη. Δύο στίχοι του τονίζουν με υπέροχη επιγραμματικότητα το ομαδικό πένθος: «Πολλοί σκοτώθηκαν. Πολλοί ζούμε. Όλοι μας είμαστε / λαβωμένοι. Είναι βαρύς από τον πόνο ο κόσμος»³⁰. Η ποιητική συλλογή *Τα θολά ποτάμια*, του 1950, αναδίνει αυτή τη βαριά ατμόσφαιρα οδύνης. Χαρακτηριστικό το ομότιτλο ποίημα «Τα θολά ποτάμια», γεμάτο ζοφερές εικόνες που αναφέρονται σ' εκείνο το δραματικό παρελθόν: «έτρεχε η θλίψη σα νερό μέσα στις πολιτείες!», «τα κρεματόρια έκαιγαν μέρα νύχτα!», «Κ' έκλαιγε η αγάπη», ενώ ο ίδιος ο ποιητής είχε «ολόκληρος μεταβληθεί σε μια / βρύση από δάκρυα»³¹. Η φρίκη του εμφυλίου αντηχεί παραστατικά στο ποίημα «Στο χωριό Πικρόβρυση», της συλλογής *Διαμαρτυρία*, του 1974³², ενώ δύο από τα ωραιότερα ποιήματα του Βρεττάκου, «Το παράπονο του σκοτωμένου», της συλλογής *Ο χρόνος και το πόταμι*³³, και «Τριάντα χρόνια στη βροχή», πάλι από τη *Διαμαρτυρία*³⁴, εκφράζουν την πικρία για τους τόσους αδικοσκοτωμένους και τις μάταιες θυσίες τους.

* * *

Η ιδέα του μέλλοντος για τον Βρεττάκο είναι πάντα συνδεδεμένη με τη συνείδηση των υποχρεώσεών του και της δικαίωσης των προσδοκιών του. Πραγματικά, ο Βρεττάκος ένωθε την αποστολή του όχι μόνο σαν επιτακτική ανάγκη να μετατρέψει σε λυρικά σχήματα την έμφυτη δημιουργική του δύναμη, αλλά σαν χρέος προορισμένο για τους συνανθρώπους του³⁵. Πολλά είναι τα ποιήματα στα οποία προβάλλεται αυτή η

29. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, I, ό.π., 33.

30. Ό.π., 186.

31. Ό.π., 191 επ.

32. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 390.

33. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, I, ό.π., 255 επ.

34. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 392.

35. Πρβλ. Βιτσέντζο Ρότολο, «Ο ρόλος του ποιητή στον Νικηφόρο Βρεττάκο», *Διεθνές συμπόσιο για τον ποιητή Νικηφόρο Βρεττάκο*, Σπάρτη 18-21 Μαΐου 2001, Πρακτικά, Αθήνα 2004, 139 επ.



αντίληψή του. Άλλωστε, με τη λέξη «χρέος» τιλοφορούνται δυο σημαντικά ποιήματά του (αντίστοιχα στις ενότητες *Διεθνής Παιδούπολη Πεσταλότσι*³⁶, και *Ενώπιος ενωπίω*³⁷). Στο ποίημα «Η δωρεά», από τη συλλογή *Ο διακεκριμένος πλανήτης*, του 1983³⁸, αφιερωμένο στον ηθοποιό Μάνο Κατράκη, η πρώτη στροφή συνοψίζει θαυμάσια την ιδέα που έχει για το ρόλο που πρόκειται να παίξουν οι δυο τους: «Θα μιλήσουμε, θα διδάξουμε³⁹. Θα οδοιπορούμε / και θα δίνουμε, διαρκώς θα δίνουμε. Εμείς / ό,τι ήτανε να μας δοθεί, Μάνο, στον κόσμο, / ερχόμενοι το είχαμε πάρει: / Δωρεά προς δωρεάν».

Εργάτης του λόγου, ο Βρεττάκος βλέπει την τέχνη του σαν μία δραστηριότητα που σκοπό έχει να δημιουργήσει κάτι το μόνιμο για το μέλλον. Αρέσκεται, μάλιστα, ν' αναφέρεται σ' αυτή την ιδιότητά του με όρους που, στην κυριολεξία, ανήκουν στο λεξιλόγιο της χειρωνακτικής εργασίας, όπως τα ρήματα «χτίζω», «φτιάχνω», «φυτεύω», και όμοια, που συχνά κλίνονται στο μέλλοντα, για να δηλώσουν τις αυριανές του προοπτικές. Το ποίημα «Τα τρύπια χέρια», από τη συλλογή *Το βάθος του κόσμου*, τελειώνει με τις λέξεις «Απ' αύριο θ' αρχίζω να χτίζω»⁴⁰. Σε άλλο ποίημα από την ίδια συλλογή, «Η αμετακίνητη εποχή», διακηρύσσει ότι υπάρχει μια εποχή, απaráλλακτη και αιώνια, όπου σκοπεύει ν' αναπτύξει τη δράση του: «Εκεί / θα τον φτιάξω τον κήπο. Εκεί θα φυτέψω. / Θα χτίσω το σπίτι που εσύ στο παράθυρο / θα βγάζεις το χέρι σου, χωρίς να μετράς»⁴¹. Στο ποίημα «Τα δέντρα και η συνειδηση», από την ενότητα *Ενώπιος Ενωπίω*, στα πλαίσια μιας πρόθεσης για μελλοντική δράση, δεν διστάζει να εξομοιώσει τις αγροτικές δουλειές με την πνευματική δημιουργία: «Αύριο, μεθαύριο, λέω, όσο θάναι καιρός, / ν' ανεβώ να φυτέψω στο λόφο μου εκείνα τα δέντρα / να με αντιπροσωπώσουν στον τομέα της δημιουργίας»⁴².

Στη μεταθανάτια συλλογή *Το χρυσό αμάξι* δύο ποιήματα έχουν τίτλο «Το σπίτι» (I και II). Στο «Σπίτι I», διασαφηνίζοντας την προέκταση χρόνου και χώρου που θέλει να δώσει στο έργο του, αναγγέλλει: «Χτίζω το σπίτι μου στον αιώνα. / Το ήθελα ευρύχωρο, να είναι ένα είδος δεύτερου σύμπαντος μέσα / στο σύμπαν»⁴³. Ο λόγος που το θέλει ευρύχωρο εξηγείται στο δεύτερο από τα δυο ποιήματα, όπου η αναφορά στο μέλλον είναι ακόμα πιο άμεση: «Οι ένοικοι αύριο θάναι / πολλοί. Το ξέρω πως θα / κατοικείται ο λόγος μου»⁴⁴.

Μια αντίστροφη σχέση ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον ξαναβρίσκεται στην ίδια συλλογή, αν και είχε

36. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 282.

37. Ό.π., 370.

38. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, III, ό.π., 201. Μια πρωτότυπη ανάλυση της συλλογής αυτής στον Ερατοσθένη Καψωμένο, «Οι κοσμολογικές διαστάσεις της ποιητικής μυθολογίας του Βρεττάκου: η συλλογή, ο *Διακεκριμένος Πλανήτης*», *Διεθνές Συμπόσιο για τον ποιητή Νικηφόρο Βρεττάκο*, ό.π., 29 επ.

39. Πρβλ. και το ποίημα «Το σχολικό μου» (Νικηφόρος Βρεττάκος, *Συνάντηση με τη θάλασσα*, Τρία φύλλα, Αθήνα 1991, 25), όπου το σχολικό βιβλίο των παιδικών του χρόνων συμβολίζει την αυριανή του αποστολή: «Όταν / θα πήγαινα στον κόσμο / κατόπιν να διδάξω κ' εγώ».

40. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 16.

41. Ό.π., 225.

42. Ό.π., 369.

43. Νικηφόρος Βρεττάκος, *Το Χρυσό αμάξι*, Εταιρεία των φίλων του Μυστρά και της Ιστορίας του, Αθήνα 2000, 34.

44. Βρεττάκος, *Το Χρυσό Αμάξι*, ό.π., 34. Το μοτίβο αυτό ξανασυναντιέται και στο ποίημα «Σιωπηλή συνεστίαση», από τη συλλογή *Το βάθος του κόσμου* (*Ποιήματα*, II, ό.π., 232): «Η οδός που θα φέρνει απ' το μέλλον εδώ / θα γιομίσει από κόσμο».



εμφανισθεί, όπως θα δούμε, και νωρίτερα. Συγκεκριμένα, στο ποίημα «Αποκατάσταση» διαβάζουμε: «Είχα έρθει απ' το μέλλον με πρόσωπο / αλλιώτικο κ' εκεί που ο πόλεμος λεγόταν / ειρήνη, δεν είχα τόπο. Ωστόσο το μέλλον εκείνο θα 'ρθει»⁴⁵. Το ποίημα «Ένας ενδεής πολύ πλούσιος» ενισχύει την άποψη ότι στο μέλλον θα πραγματοποιηθούν τα ιδανικά του για αγάπη, που εκείνος ως πρόδρομος των αυριανών εξελίξεων εγκολπώθηκε πολύ πρόωρα: «Στο μόνο που έλπισα ήταν η αγάπη / αλλά εγκατέλειψε το μέλλον κι αυτή / κ' ήρθε ενωρίτερα»⁴⁶.

Μια παρόμοια εικόνα είχε χρησιμοποιήσει και στο ποίημα «Σιωπηλή συνεστίαση», που αναφέραμε: «Η οδός που θα φέρνει απ' το μέλλον εδώ / θα γιομίζει από κόσμο»⁴⁷, ενώ στο ποίημα «Το ποτάμι Μπυές» της συλλογής *Το ποτάμι Μπυές και τα εφτά ελεγεία*, του 1975, διαπιστώνει, μέσα σ' ένα τοπίο γαλήνης και ομορφιάς των γαλλικών Άλπεων «Πλάγια στις όχθες σου μια μουσική / πνέει, Μπυές, απ' το μέλλον / [...] Κάποτε η μέρα μας θα γενή και μέρα του κόσμου»⁴⁸.

Το μέλλον δεν σημαίνει μονάχα ότι «οι ιδέες θα ξαναγίνουν ιδέες»⁴⁹, αλλά και ότι θα δικαιωθεί η προσδοκία του της αναγνώρισης του έργου του.

Παρόλο που συχνά δηλώνει, με τη γνώριμη μετριοφροσύνη του, πως η προσφορά του έχει περιορισμένη αξία⁵⁰, κατά βάθος έχει πλήρη συνείδηση του γεγονότος ότι τα ποιήματά του δεν θα πάνε ποτέ να διαβάζονται. Χαρακτηριστικό το πρώτο από τα «Ποιήματα για το ίδιο βουνό», της συλλογής *Χορωδία*, του 1988: «[...] τα παιδιά / το ξέρω πως μες' από τα / βιβλία μου αύριο θα μαζεύουν / λουλούδια και πως θα μιλούν / για το θαύμα-ζωή, κοιτώντας / τον κόσμο μες' απ' τους στίχους μου»⁵¹. Στα παιδιά πάλι απευθύνεται στο ποίημα «Εναπόθεση» της τελευταίας συλλογής: «Έχω ήδη αφήσει την καρδιά μου στη γη / να χτυπάει μονάχη της. (Αυτό είναι άλλωστε / η ποίηση). Να μπορούν να την έχουν / στις σάκκες τους τα παιδιά»⁵². Άλλωστε ο Βρεττάκος, ήδη στο ποίημα «Ο φιλοξενούμενος της ερημιάς», αφιερωμένο στον τάφο του πατέρα του, είχε δηλώσει «Έγινα / ο ταχυδρόμος της αιωνιότητας»⁵³, και στους «κληρονόμους του μέλλοντος» απευθύνεται ρητά στο ποίημα «Η μορφή και το ποίημα»⁵⁴.

45. Βρεττάκος, *Το Χρυσό Αμάξι*, ό.π., 18.

46. Ό.π., 45.

47. Βλ. την υποσ. 44.

48. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, II, ό.π., 422. Για ένα σχόλιο του χωρίου αυτού πρβλ. Γ. Μιλλιέξ, «Ο Νικηφόρος πάνω στις νότιες Άλπεις της Γαλλίας (Ιούνιος-Ιούλιος 1974)», *Μνήμη του ποιητή Νικοφόρου Βρεττάκου (1912-1991)*, [Επιμ. Π.Δ. Μαστροδημήτρης], Δόμος, Αθήνα 1993, 225. Και στο ημερολόγιο του 1962 Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ενώπιος Ενωπίω*. Ημερολογιακές σημειώσεις 1962, Τρία Φύλλα, Αθήνα 1991, 62, ο Βρεττάκος σημειώνει: «Τα μάτια 35 παιδιών – αγοριών και κοριτσιών – χτες βράδυ, έμοιαζαν σα να με κοιτούσαν από το μέλλον».

49. Στο ποίημα «Έξοδος κινδύνου», από τη συλλογή *Διαμαρτυρία (Ποιήματα, II, ό.π., 398)*.

50. Βλ. π.χ. το ποίημα «Οι στίχοι μου» από την ενότητα *Ενώπιος ενωπίω (Ποιήματα, II, ό.π., 373)*.

51. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, III, σ. 378.

52. Βρεττάκος, *Το Χρυσό Αμάξι*, σ. 20.

53. Βλ. την υποσ. 16.

54. Από τη συλλογή *Απογευματινό ηλιοτρόπιο (Ποιήματα, II, ό.π., 469)*. Ανάλυση από το ποίημα αυτό στον Βιτσένζο Ρότολο «Ο Βρεττάκος στο Απογευματινό Ηλιοτρόπιο», *Νέα Δομή* 4 (1 Σεπτ. 1976) 41 επ.



Στα τελευταία ποιήματα του Βρεττάκου εμφανίζεται πιο συχνά, τότε με έμμεσες νύξεις, τότε με πιο άμεσο τρόπο, μια ιδιαίτερη ευαισθησία, που υπήρχε και στα παλαιότερα ποιήματά του, για την οριστική του αναχώρηση, που την αντιμετωπίζει με προφητική σχεδόν διαίσθηση. Ενδεικτικό το ποίημα «Η ποίηση και η έρημος» από τη συλλογή *Ο διακεκριμένος πλανήτης*: «[...] Κοιτώ τον ορίζοντα, την οδό που θα πάρω, κάποτε, φεύγοντας. Κ'έχω / αντίκρυ μου τον Ταΰγετο που θα γίνει, / το ξέρω, ύμνος και θρήνος μου»⁵⁵. Και όντως θρήνος είναι το «στερνό ποίημα» που σκοπεύει ν' αφήσει⁵⁶.

Αλλά το ποίημα «Το χρυσό αμάξι», που κλείνει την ομότιτλη συλλογή, είναι εκείνο που, μαζί με την εκπληκτική του προφητεία για τον επικείμενο θάνατό του στην Πλούμιτσα, προβλέπει την αναμενόμενη πραγμάτωση των προσδοκιών του, μεταμορφωμένη σε μια υπέροχη λυρική παράσταση: «Η στερνή μου αναχώρηση θα γίνει / από τούτο εδώ το σημείο· γι' αυτό / δεν θα πρέπει ν' απομακρύνομαι. Θα μου στείλει ο ήλιος ένα αμάξι / χρυσό, με ηνίοχα, ολόρθη, ντυμένη / στα ολόλευκα την αγάπη. Ένα / αμάξι ευκίνητο κι αλαφρό, / δίχως άλογα. (χορωδίες / φωτός, μες απ' το άβατο βάθος / αυτής εδώ της ζωής, θ' αναπέμπουν / ούριον άνεμο). Θα το σπρώχνει / ο ύμνος της χαράς προς τα πάνω».

55. Βρεττάκος, *Ποιήματα*, III, ό.π., 171.

56. Στο ποίημα «Ανεμώνη στην πέτρα» (*Το Χρυσό Αμάξι*, ό.π., 36).



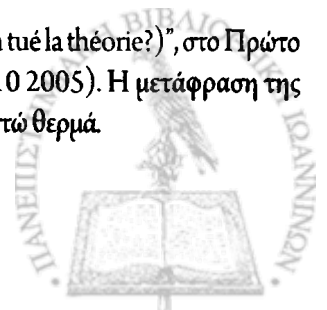
Ο ΕΧΘΡΟΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ¹

Στην αρχαία Αθήνα, έξω από τα τείχη της πόλης, ο Σωκράτης και ο Φαίδρος περιδιαβάζουν στις όχθες του Ιλισσού. Ο φιλόσοφος παρατηρεί με θαυμασμό το τοπίο και υμνεί το εξάισιο άρωμα, την πηγή που «χαριεστάτη υπό τῆς πλατάνου ρεῖ μάλα ψυχροῦ ὕδατος» (230b), «τὸ εὐπνοῦν τοῦ τόπου ὡς ἀγαπητὸν καὶ σφόδρα ἠδύ· θερινὸν τε καὶ λιγυρὸν ὑπηχεῖ τῶ τῶν τεττίγων χορῶ» (230c). «Τῶ ὄντι γὰρ θεῖος ἔοικεν ὁ τόπος εἶναι» (238c), συμπεραίνει. Εμπνευσμένος από τη φύση, συνθέτει μια πραγματική συμφωνία αισθήσεων, μια συναισθησία, όπως ο Baudelaire, καθώς και εδώ «τ' αρώματα, τα χρώματα κι οι ήχοι» ενώνονται στο ναό της Φύσης («Correspondances»). Τελικός προορισμός των δύο συνομιλητῶν, να καθίσουν στη σκιά ενός ψηλού πλατάνου και να εξετάσουν τον τελευταίο λόγο του Λυσία. Ο Σωκράτης, επαναλαμβάνοντας τις σκέψεις που είχε διατυπώσει στο *Γοργία*, αναρωτιέται αν η ρητορική είναι ὄντως τέχνη ή, αντιθέτως, μια μηχανική άσκηση, ένα είδος ρουτίνας, εφόσον «ἔτυμος τέχνη ἄνευ τοῦ ἀληθείας ἤφθαι οὐτ' ἔστιν οὔτε μὴ ποτε ὑστερον γένηται» (260e).

Μπορούμε επομένως να αναρωτηθούμε με ποιο τρόπο ακριβώς ο Σωκράτης πραγματεύεται την αξία της ρητορικής. Μήπως τη μελετά όπως εμείς σήμερα τη θεωρία; Ακριβώς το αντίθετο· συνεχίζει τον περίπατό του στην εξοχή, ξυπόλυτος, όπως άλλωστε συνήθιζε, ενώ, τυχαία, «ἀνυπόδητος» ήταν και ο Φαίδρος (229a). Η ανυποδησία τους επιτρέπει να αγγίζουν το χώμα ή το νερό της πηγής που κυλά κάτω από τον πλάτανο, άρα να βρίσκονται πολύ κοντά στη γη και όχι στα σύννεφα – αγνοώντας την αριστοφανική σάτιρα. Η επιλογή ενός δένδρου που τους προστατεύει από τον ήλιο με το πυκνό φύλλωμά του συμπληρώνει αυτή την εικόνα, η οποία παραπέμπει σε μια αίσθηση της φύσης, ακόμη πιο θαυμαστή, καθώς είναι πιθανότατα μοναδική στα κείμενα που μας κληροδότησε η ελληνική αρχαιότητα. Ο Σωκράτης αντιτάσσει στη σοφιστική ρητορική μια φιλοσοφική ρητορική, που συγγενεύει με τη διαλεκτική μέθοδο. Δεν αμφιβάλλει διόλου ότι ο Φαίδρος δεν θα έχει τη δυνατότητα να πραγματευθεί οποιοδήποτε θέμα, «ἐάν μὴ ἰκανῶς φιλοσοφήσῃ» (261a). Η φύση και η φιλοσοφία, όπως και η Αλήθεια, έρχονται να στηρίξουν τη ρητορική. Επιπλέον, κρυμμένος πίσω από τα λόγια του Σωκράτη, ο θεϊκός Πλάτων υπονοεί ένα τέταρτο συνθετικό του συστήματός του, την έμπνευση, καθώς είναι γνωστό ότι στην όχθη του Ιλισσού βρισκόταν ένας ναός αφιερωμένος στις Μούσες.

Ο Σωκράτης απορρίπτει τη ρητορική τέχνη, όπως την επαγγέλλονταν στην εποχή του, και κυρίως τα στερεότυπα που τη συνοδεύουν (βλ. *Γοργίας* 463b, 465a, *Φαίδρος* 260e, 270b). Προφανώς υπάρχει μία εντελώς

1. Πρώτη μορφή της παρούσας μελέτης: η ανακοίνωσή μου με τίτλο “Routine dénuée d’art (ou Qui a tué la théorie?)”, στο Πρώτο Διεθνές Συνέδριο Θεατρολογίας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών (28/9-1/10 2005). Η μετάφραση της ανακοίνωσης στην ελληνική έγινε από τη φίλη και συνάδελφο Μαρία Λιτσαρδάκη, την οποία και ευχαριστώ θερμά.



διαφορετική ρητορική στην οποία οφείλουμε να εντρυφήσουμε. Όντως, στο *Λεξικό του Θεάτρου*, στο λήμμα «Ρητορική», ο Patrice Pavis παρατηρεί ότι «το θέατρο συνιστά ένα σύνολο λόγων με προορισμό να μεταβιβάσουν στο θεατή, όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικά, το μήνυμα του κειμένου και της σκηνής»². Η σύγχρονη ρητορική επανέρχεται επομένως στον Πλάτωνα, ο οποίος δεν την έβλεπε ως κανονιστική πραγματεία αλλά ως έρεισμα της τέχνης και, αν όχι ως τέχνη την ίδια, τουλάχιστον ως μία εμπειρία της τέχνης (*Γοργίας* 465a).

Σήμερα η ρητορική ξανακερδίζει όλο και περισσότερο την παλιά της αίγλη, ενώ η θεωρία, αυτοκρατορίσα των τεχνών και των γραμμάτων στον 20^ο αιώνα, έχει τόσο διαστρεβλωθεί, εξίσου από πολέμιους και οπαδούς, που δεν μπορούμε πλέον να την αναγνωρίσουμε. Αν και σκοπός μου δεν είναι να υπενθυμίσω, όπως έχω κάνει σε προηγούμενες μελέτες μου, όλες τις σημασίες της λέξης *θεωρία* στην Αρχαιότητα, ώστε να υπογραμμίσω τις ευγενείς ή και ιερές ρίζες της, δεν μπορώ να μη σκεφθώ ότι έχει την ίδια ετυμολογία με το *θεάριος* (ή *θεώριος*), επίθετο που αποδίδεται στον Απόλλωνα ως θεό των μαντείων. Εξάλλου, στον Πλάτωνα, *θεωρία* σημαίνει, μεταξύ άλλων, «ενόραση» ή «διαίσθηση» και ταυτίζεται με τη θεώμενη αλήθεια. Για τον Ηρόδοτο, η *θεωρία* (*θεωρεῖν*) αποτελεί μαζί με την ιστορία (*ιστορεῖν*) τη βάση της ιστοριογραφίας.

Με κίνδυνο να υπεραπλουστεύσω, θα πω ότι ο όρος *θεωρία* παραπέμπει σε έναν τρόπο σκέψης και εργασίας. Η θεωρία του θεάτρου δεν είναι παρά ένα σύνολο εννοιών που μας βοηθούν να μελετούμε το θέατρο. Είναι οι αρχές και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούμε για να κατανοούμε την τέχνη του θεάτρου και να μεταδίδουμε αυτές τις γνώσεις στους φοιτητές μας και στο κοινό. Μπορούμε να βρούμε ένα συνοπτικό και λειτουργικό ορισμό της θεωρίας του θεάτρου στον πρόλογο (“Preface”) της σημαντικότερης μελέτης του Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*³, όπου τονίζονται οι συγγένειες της θεωρίας με την αισθητική και την κριτική.

Οι συγγραφείς της ανθολογίας θεωρητικών κειμένων με τίτλο *Θεατρική αισθητική* αναγγέλλουν στον πρόλόγό τους (“Avertissement”): «Πιστεύουμε ότι η ιστορική, η τεχνική και η πρακτική εκπαίδευση των φοιτητών μας έπρεπε να συμπληρωθεί με ένα στοχασμό για τα μεγάλα προβλήματα του θεάτρου, όπως αυτά βιώθηκαν και παρουσιάστηκαν από δημιουργούς, φιλοσόφους ή συγγραφείς»⁴. Εδώ βρισκόμαστε πολύ μακριά από τις δογματικές δηλώσεις για τις οποίες κατηγορούνται οι θιασώτες της θεωρίας. Η διδακτική της λειτουργία καθίσταται εμφανής. Και έχουμε την υποχρέωση να αναρωτηθούμε: Τι κάνουν οι συγκεκριμένοι φοιτητές μετά τη λήψη του πτυχίου τους; Μήπως αφήνουν ανάμεσα στους τοίχους της τάξης όλη τη θεωρία που καταβρόχθισαν; Έχουν άραγε ποτέ την ευκαιρία να θέσουν τις γνώσεις τους στην υπηρεσία του θεάτρου; Ο Patrice Pavis, ήδη από το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του *Λεξικού του*, επιμένει στη «σημασία των εννοιών της κριτικής για να κατανοήσουμε την εσωτερική λειτουργία του θεάτρου»⁵.

2. Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, [Μετφρ. Αγνή Στρουμπούλη, γενική εποπτεία Κώστας Γεωργουσόπουλος], Gutenberg Αθήνα 2006.

3. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, [Expanded Edition], Ίθακα & Λονδίνο 1993, 9-11°.

4. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, [Επιμ., Monique Borie, Martine de Rougement, Jacques Scherer], Sedes, Παρίσι 1982, 7.

5. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions sociales, Παρίσι 1980.



Βέβαια, οι «αποστάτες» δεν καταδικάζουν αυτή τη θεωρία, δεν κατηγορούν αυτή τη μορφή της ότι δημιούργησε ένα ιδεολογικό χάος. Σκοπός τους εξάλλου είναι να εκθρονίσουν την Αυτοκράτειρα, ή, όπως ισχυρίζονται, «τη θεωρία όπως ασκείται και διδάσκεται» σήμερα, δηλαδή ως «καταπιεστική πρακτική της εποχής μας»⁶. Και κατά μία έννοια, και μόνο μία, έχουν δίκαιο: η θεωρία καθίσταται άχρηστη ή και επικίνδυνη αν ελκύει την προσοχή μας αποκλειστικά στον εαυτό της και όχι στην τέχνη την οποία υποτίθεται ότι διακονεί. Αλλά το να πολεμάς τη θεωρία είναι ακόμη πιο επικίνδυνο, καθώς χωρίς θεωρία δεν γίνεται να αναλύσουμε, ούτε στη συνέχεια να συνθέσουμε. Ο προσωπικός στοχασμός, όσο πολύτιμος και αν είναι, διαλύεται μέσα στα σύννεφα της ασάφειας ή και της συγκίνησης, δεν υποδεικνύει μία συγκροτημένη ανάλυση, ένα από τα ουσιώδη συστατικά της ανθρώπινης σκέψης. Η θεωρία μας οδηγεί από το ορατό στη σύλληψη του αοράτου. Οδήγησε τον Δημόκριτο στην ανακάλυψη του ατόμου, σε μια εποχή που η τεχνολογία δεν ήταν παρά λόγος για την τέχνη⁷. Η θεωρητική σκέψη μας επιτρέπει σήμερα να συλλάβουμε το ον, όχι πλέον «ως δομή αλλά ως συμβάν»⁸.

Όχι μονάχα σκηνοθέτες – πράγμα που θα ήταν ευνόητο – αλλά και πολλοί θεατρολόγοι αρνούνται να δεχθούν ότι το θέατρο, ως δραματικός και σκηνικός λόγος, μπορεί να γίνει αντικείμενο ανάλυσης, αντιτάσσοντας την ανάλυση στην τέχνη και ξεχνώντας ότι αναφέρονται σε ένα φιλοσοφικό όρο. Εντούτοις, αναλύω δεν υπονοεί μόνο «κατακερματίζω». Σημαίνει επίσης: πραγματοποιώ μια κίνηση επιστροφής στις πρώτες αιτίες· ανατρέχω από το συμπέρασμα στη θεμελιώδη αρχή. Η διαδρομή από το θέαμα στη θεωρία του διασαφηνίζει τις αρχές του θεάματος και μας επιτρέπει να το ανανεώνουμε αδιάκοπα. Μας επαναφέρει στις ρίζες και μας τοποθετεί μπροστά σε ένα θέατρο-λόγο εξελιγμένο σε θέατρο-πράξη. Όταν ο Στανισλάφσκι αναλύει το έργο πριν το μετουσιώσει σε παράσταση, η ίδια η πρακτική του θεάτρου, και όχι ο λόγος, καθοδηγεί τη σκέψη του. Το ίδιο και ο Vitez, σε μια αντίστροφη πρακτική: ζητεί από τους ηθοποιούς του να παίξουν απευθείας στη σκηνή, χωρίς να έχουν πρώτα διερευνήσει το κείμενο, αντλώντας το νόημα του έργου ευθέως από τη θεατρική πράξη. Αλλά ο σκηνοθέτης που πιστεύει ότι το έργο πρέπει να διαβάζεται πριν ανέβουν οι ηθοποιοί πάνω στη σκηνή θα κέρδιζε πολλά αν είχε στην ομάδα του ένα θεωρητικό του θεατρικού κειμένου. Όσο το θέατρο θα χρησιμοποιεί κείμενα, η συνεργασία με τους θεωρητικούς θα είναι απαραίτητη.

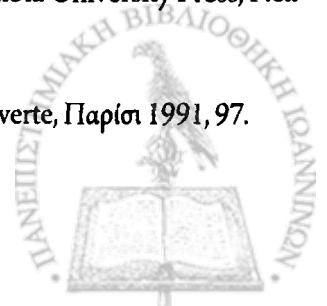
Προτείνω επομένως μια αστυνομική έρευνα για να απαντήσουμε στο ερώτημα: Ποιοι είναι οι δολοφόνοι «χωρίς πληρωμή» της Θεωρίας;

Καταρχάς, η ορολογία, αν είναι περιττή και δυσνόητη, κυρίως η ασάφεια και η σύγχυση που ενδεχομένως θα προκύψουν από αυτήν. Γράφοντας για το θέατρο με τρόπο ξένο προς τη φύση του, αντικαθιστώντας την πρωτογενή του τέχνη με την επαναλαμβανόμενη ρουτίνα, το υποχρεώνουμε να σωπάσει, αντί να το προκαλέσουμε να μιλήσει και, στη συνέχεια, να δράσει. Ιδού ίσως γιατί οι τρεις θεατρολόγοι στο *Αυτοσχέδιασμα της Αλμά*, ονομάστηκαν από τον Ιονέσκο Βαρθολομαίοι: ίδια στρατηγική, ίδιο όνομα. Όπως στο θέατρο, ο χαρακτήρας του «προσώπου» αντικαθιστά το όνομα. Προσοχή, ωστόσο. Υπογραμμίζω τα δύο επίθετα που χρησιμοποιώ για να προσδιορίσω την ορολογία όπως εμφανίζεται σε πολλές «θεωρητικές» μελέτες, προς αποφυγή κάθε παρεξή-

6. *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, [Επιμ., Daphne Patai – Will H. Corral,], Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2005, 1.

7. Βλ. Ζωή Σαμαρά, «Λογοτεχνία/Τεχνολογία», *Φιλολόγος* 89 (Φθινόπωρο 1997) 263-277.

8. Gianni Vattimo, *Esthétique de l'interprétation*, [Μετφρ. Jacques Rolland], Éditions La Découverte, Παρίσι 1991, 97.



γησης, καθώς είναι φανερό ότι χωρίς ορολογία ο επιστημονικός λόγος χάνει την ακρίβειά του.

Άλλος δολοφόνος της Θεωρίας: η **ρητορική** η επονομαζόμενη **σοφιστική**, ολοζώντανη σήμερα περισσότερο από ποτέ. Έχει την ιδιότητα να τραβά την προσοχή μας στο σχόλιο και όχι στο έργο. Θα μπορούσε, ενδεχομένως, να παραγάγει ένα λόγο περισσότερο φιλοσοφικό παρά κριτικό, έναν αυτόνομο λόγο, αλλά θα μπορούσε εξίσου να ξεπεράσει τα όριά της, να μη διστάσει να συναγωνιστεί το έργο, να του επιβάλει σιωπή, να το αντικαταστήσει τελικά με έναν παραληρηματικό λόγο, που δεν έχει καμία σχέση με το ίδιο, αλλά ούτε και με το ερωτικό παραλήρημα, που εκπηγάει από την Αφροδίτη και τον Έρωτα, και στο οποίο αναφέρεται ο Σωκράτης στο *Φαίδρο* (265b).

Ένας ακόμη δολοφόνος της Θεωρίας: η αμιγώς εγκεφαλική **γνώση**, συχνά **επιφανειακή**. Ο Edward Albee παίζει με αυτό το φαινόμενο στο *Marriage Play*, αποδίδοντάς το στην ημιμάθεια και παραθέτοντας το απόφθεγμα του Alexander Pope: «A little learning is a dang'rous thing» (*The Essay on Criticism*). Είναι αλήθεια ότι η μη διαισθητική γνώση γεννά το δογματισμό, σε ένα λόγο που ξεχειλίζει από βεβαιότητα και καταλήγει σε **χάσμα ανάμεσα σε όσα υπόσχεται μια θεωρητική ανάγνωση και τις κοινοτοπίες τις οποίες τελικά «ανακαλύπτουμε»**. Ένας τέτοιος λόγος συνοδεύεται συχνά από ένα θαυμασμό χωρίς όρια για τη θεωρία, πράγμα που δείχνει έλλειψη κριτικής σκέψης. Προφανώς, δεν αναφέρομαι εδώ στους θεωρητικούς αλλά στους θεωρητικολόγους, εκείνους που δεν λαμβάνουν υπόψη τους την κριτική που ασκείται στη θεωρία, κυρίως εκείνη που υποδεικνύει ότι κάθε θεωρητικό σύστημα είναι φιλοσοφικό σύστημα· οφείλει επομένως να έχει συνοχή και όταν ακόμη υμνεί την ανατροπή της συνοχής. Στις μελέτες τους, από επανάσταση που ήταν, η θεωρία κατέληξε να γίνει δικτατορία.

Δεν είναι ο προορισμός της θεωρίας να εξουδετερώνει την έκπληξη που κρύβεται μέσα στο έργο. Καθώς η τέχνη είναι αναμφισβήτητα πιο ισχυρή από τη θεωρία της⁹, την ανατρέπει ακατάπαυστα ή παίζει μαζί της κρυφτό. Η απόδειξη είναι ότι μεγάλοι δραματικοί ποιητές δεν απαξιώνουν τη θεωρία, αλλά ούτε και χρησιμοποιούν υπάρχουσες θεωρίες. Γίνονται θεωρητικοί οι ίδιοι κάθε φορά που θέλουν να διακηρύξουν την επανάσταση που προετοιμάζουν. Είναι μάλιστα πολύ πιθανό η καλύτερη θεωρία του θεάτρου να γράφεται από πρακτικούς. Και όταν ο Αριστοφάνης μιλά για τραγωδία, όπως στο τέλος των *Βατράχων*, είναι όπως κάθε άλλος κριτικός ή θεατής. Όμως, όταν σατιρίζει την κωμωδία, όπως στην αρχή του ίδιου έργου, το αποτέλεσμα μπορεί να είναι η σπίθα μιας ανατροπής της θεατρικής γραφής. Ο σχολιαστής και ο πρωτογενής συγγραφέας συγκρούονται, ενώ ο τελευταίος προβάλλει την πρωτοτυπία του δικού του εγχειρήματος: ο κωμικός ποιητής απορρίπτει τα στερεότυπα και επιτρέπει σε νέες φωνές να ακουστούν.

Ο Αριστοφάνης εμπαιξεί τις συμβάσεις της κωμωδίας, υποστηρίζοντας την ελευθερία της τέχνης. Ο Μολιέρος είναι σκωπτικός απέναντι στους ηθοποιούς του Hôtel de Bourgogne. Είναι υπέρ της φυσικής ερμηνείας. Αλλά αν ο συγγραφέας πάει λίγο πιο πέρα και το θέαμά του αναιρέσει τη θεωρία του, εμείς οι «θεωρητικοί» έχουμε πολλά να κερδίσουμε, γιατί η θεωρητική σκέψη μεταβάλλεται σε αρνητικό διακείμενο, διακείμενο ωστόσο¹⁰, του προϊόντος

9. Αυτό υποστηρίζω σε κάποιες μελέτες μου, χωρίς ωστόσο να ξεχνώ ότι η θεωρία εμπνέει και συνάμα εμπνέεται, χωρίς να περιορίζω τη δημιουργική ισχύ της. Βλ. κυρίως «Le langage des dieux», *Παρουσία* ΙΑ-ΙΒ (1997) 66 και «Λογοτεχνία/ Τεχνολογία», ό.π., 273-274. Παράδειγμα ο Μπρεχτ, του οποίου η θεατρικότητα είναι το αποτέλεσμα μιας διαλεκτικής ανάμεσα στις θεατρικές του θεωρίες και τα επικο-δραματικά του έργα.

10. Παραπέμπω στη σύντομη μελέτη μου *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, 52, 54, όπου ορίζω το διακείμενο σε αντίθεση με το δάνειο, αποκαλώντας το τελευταίο άμεση θέαση της κεφαλής της Μέδουσας.



της τέχνης. Γινόμαστε τότε θεατές της γένεσης μιας αυθεντικής τέχνης, τη στιγμή που η θεωρία συνειδητοποιεί τα μειονεκτήματά της και εξυμνεί τη δύναμη που την εμπνέει. Ο θεωρητικός γίνεται πιο ταπεινός και συμμερίζεται την άποψη του Νίτσε: «Αν μιλάμε τόσο αφηρημένα για την ποίηση, είναι επειδή όλοι είμαστε κακοί ποιητές»¹¹.

Θεωρία και πρακτική, αδελφές εχθροί, συγκρούονται και στη συνέχεια συμφιλιώνονται. Η αρχή της αποστασιοποίησης βοήθησε πολλούς πρακτικούς του θεάτρου να ανανεώσουν την τέχνη τους· αλλά όταν ο πατέρας της αποστασιοποίησης, καθώς ετοιμάζε τα σεμινάρια του για τον Στανισλάφσκι, ρώτησε τους ακροατές του τι γνωρίζουν για τον ρώσο σκηνοθέτη, ένας ακροατής εξέφρασε την απορία του: «Μα εσείς δεν εγκρίνετε την ταύτιση». «Είμαι υπέρ της ταύτισης», απαντά ο Μπρεχτ, «σε μία συγκεκριμένη φάση των δοκιμών»¹². Διαβάζοντας τη *Μάνα Κουράγιο*, μαντεύουμε την ύπαρξη της αποστασιοποίησης στο βάθος της γραφής, αλλά τι συμβαίνει όταν βλέπουμε το έργο στη σκηνή; Μας λένε ότι ο συγγραφέας το δίδαξε νατουραλιστικά. Φοβερή αποκάλυψη για τον θεωρητικό. Η διαπάλη μεταξύ της τέχνης του δραματικού ποιητή και της τέχνης του σκηνοθέτη, όταν μάλιστα πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, επανεπιβεβαιώνει το δικαίωμα κάθε τέχνης στην ελευθερία.

Διαχωρίζοντας ξεκάθαρα τη λειτουργία της πρακτικής από τη θεωρία, στο θέατρο, ο Gaston Baty, σκηνοθέτης και θεωρητικός, δηλώνει στο βιβλίο του *Rideau baissé*: «το θέμα δεν είναι να μιλάμε για όλα αυτά, αλλά να τα καταστήσουμε αισθητά»¹³. Η παλιά αντίθεση λόγος/θέαμα μπορεί να συνοψίσει αυτή την έριδα: ο θεωρητικός ομιλεί, ο σκηνοθέτης αναπαριστά. Αλλά γιατί θα έπρεπε να αλληλοκαταργούνται; Είναι αλήθεια ότι ο Αριστοτέλης αντιτάσσει τη θεωρία στην πρακτική, αλλά δεν διστάζει να ονομάσει τη θεωρία θεϊκό τρόπο ζωής. Και ο Μολιέρος, στο *Αυτοσχέδιασμα των Βερσαλλιών*, αποκαλεί «κωμωδία των κωμικών»¹⁴ ένα έργο με κύριο άξονα την κριτική και τη θεωρία.

Αν συμφωνούμε ότι δεν υπάρχει γραφή χωρίς τέχνη και ότι χωρίς ανάγνωση, η γραφή είναι θνησιγενής, μπορούμε να προσθέσουμε ότι χωρίς θεωρητικό προβληματισμό, η ανάγνωση είναι μια προσωπική υπόθεση: δεν είναι συμβολική, δηλαδή, για να χρησιμοποιήσω τη λέξη σύμβολο με τη νομική της χροιά στην Αρχαιότητα, δεν είναι μία συνθήκη ανάμεσα στις πόλεις. Ως αρχή που μας καθοδηγεί, οδηγητικός μίτος που μας βοηθά να διαλέγουμε τον τρόπο που μας χρειάζεται για να μελετήσουμε το έργο, η θεωρία βρίσκεται σε συνεχή διάλογο μαζί του. Αν θέλετε, το έργο είναι η θηλυκή αρχή, ενώ η θεωρητική αρχή είναι αρσενική. Γονιμοποιεί το έργο, αλλά το έργο είναι αυτό που γεννά τους καρπούς του φαντασιακού.

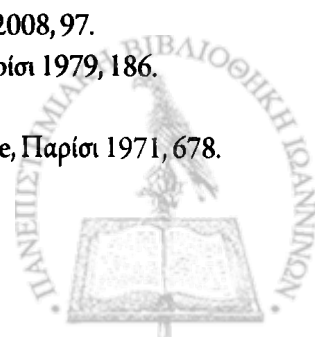
Μόλις αποκάλεσα τη θεωρία «αρχή». Ίσως γελιέμαι, αλλά πιστεύω ότι ως αρχή συνεκτική και μοναδική πρέπει να μελετάται και να εφαρμόζεται. Η πρόσφατη τάση προτίμησης του όρου *θεωρίες* στον πληθυντικό, προς αποφυγή του δογματισμού, δεν είναι παρά ένας τρόπος αποδυνάμωσης της θεωρίας: φοβούμαι πως το λατινικό απόφθεγμα «διαίρει και βασιλεύει» (*divide ut regnes*) ταιριάζει εδώ τέλεια. Αν, λόγου χάριν, για να μελετήσουμε το *Στη χώρα Ίψεν* του Καμπανέλλι, χρησιμοποιούσαμε ψυχαναλυτικές θεωρίες, πιθανότατα δεν

11. Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, [Μετφρ. Ζήσης Σαρίκας], Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2008, 97.

12. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, II, [Μετφρ. Jean Tailleur – Édith Winkler], L'Arche, Παρίσι 1979, 186.

13. Στο *Esthétique*, ό.π., 288.

14. Molière, *Euvres complètes*, I, [Επιμ. Georges Couton], Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι 1971, 678.



θα κάναμε παρά επιμέρους σχόλια και μάλιστα προφανή, αποσιωπώντας την πρωτοτυπία της γραφής του Έλληνα θεατρικού συγγραφέα. Αντί να επιβάλουμε στο κείμενο τη δική μας οπτική, θα μπορούσαμε να του επιτρέψουμε να μας καθοδηγήσει. Με τον τρόπο αυτό η ψυχανάλυση δεν θα ήταν μοντέλο αλλά θεωρητική αρχή και θα μας βοηθούσε να παρακολουθήσουμε τη γέννηση του λόγου του Καμπανέλλη, το παιχνίδι της επιθυμίας της γραφής του να μετοικήσει σε μία άλλη «χώρα»: να κάνει μια διαδρομή από το ρεαλιστικό θέατρο στο μεταθέατρο. Ωστόσο, η απορία (α-πόρος, απουσία περάσματος) συνίσταται στο γεγονός ότι ο Έλληνας συγγραφέας πραγματοποιεί αυτό το πέραςμα με τους *Βρικόλακες* του Ίψεν. Το έργο επομένως μας υποχρεώνει να αναρωτηθούμε: Πώς θα μπορούσαμε να παίξουμε ένα έργο με θέμα τη θεατρικότητα, αν βασίζεται στους *Βρικόλακες*, ένα αριστούργημα του ρεαλιστικού θεάτρου, και αν ο συγγραφέας έχει γράψει τη δική του ιστορία στην ελληνική σκηνή ως ρεαλιστής δραματουργός;

Η πείρα στην τάξη μας διδάσκει ότι οφείλουμε, ευθύς εξαρχής, να προειδοποιούμε τους φοιτητές ότι η θεωρία είναι σύνθετη από τη φύση της και ότι, αν την απλοποιήσουμε, παύει να είναι θεωρία· γίνεται κοινότυπο σχόλιο και μάλιστα επικίνδυνο: όλο το θέατρο μπορεί να περιορισθεί σε ένα επιδέξιο –ή και αδέξιο– παιχνίδι που αναδύεται καθ' ολοκληρία από το μοντέλο.

Κατά καιρούς η θεωρία έχει κατηγορηθεί ότι δεν παράγει έργα τέχνης. Ωστόσο, μάλλον το αντίθετο πρέπει να ισχύει: η τέχνη είναι το φαντασιακό της θεωρίας, όχι αναγκαστικά το αντίστροφο. Ο Ρακίνας γράφει το θέατρό του σαν να είχε ο ίδιος εφεύρει τις τρεις ενότητες, ενώ, μερικές δεκαετίες νωρίτερα, ο Κορνέιγ αισθανόταν υποχρεωμένος να απολογηθεί γιατί δεν είχε χρησιμοποιήσει τον κανόνα των τριών ενοτήτων στο πρώτο έργο του (*Mélie*). Στον πρόλογο («Examen») γράφει: «Αυτό το έργο ήταν η πρώτη μου προσπάθεια, και αδιαφόρησα για τους κανόνες, αφού τότε δεν ήξερα καν ότι υπήρχαν»¹⁵. Θα έπρεπε να συμπληρώσει ότι δεν είχε ανάγκη να γνωρίζει τι απαιτούσε από αυτόν το θέατρο της εποχής του, καθώς ο ίδιος το δημιουργούσε. Ανατρέχουμε στην ερμηνεία και στη θεωρία, για να περάσουμε από μία μορφή του έργου σε μια άλλη –να αποκωδικοποιήσουμε το γραπτό έργο για να το κωδικοποιήσουμε πάνω στη σκηνή–, όχι απαραίτητα για να γράψουμε νέο έργο.

Η ρητορική τέχνη, επισημαίνει ο Σωκράτης, είναι *ψυχαγωγία*: συγχρόνως διασκέδαση και καθοδήγηση των ψυχών (*Φαίδρος* 261a), με τη βοήθεια του λόγου. Και ο Νίτσε περιμένει την έλευση του καλλιτέχνη ακροατή, που θα ασκήσει τη λειτουργία του θεατρικού κριτικού, καθώς θεωρεί τον κοινό κριτικό άνθρωπο ανίκανο «για κάθε αισθητική συγκίνηση»¹⁶. Θα μπορούσαμε επομένως να αναρωτηθούμε: Γιατί έχει εξαφανισθεί από τη ζωή μας η απόλαυση του κειμένου, όπως και η απόλαυση της τέχνης; Στο *Φαίδρο* ο Σωκράτης μελετά συγχρόνως την ουσία της ψυχής και του έρωτα με την ουσία της ρητορικής. Με αυτό τον τρόπο συνδέει τη Νόηση με την Αίσθηση.

Οι πιο αυστηροί κριτικοί της θεωρίας επισημαίνουν ότι οι οπαδοί της την υπηρετούν σαν να ήταν θρησκεία. Αν, πράγματι, η θεωρία είναι θρησκεία, δεν απειλείται από τον αθεϊσμό αλλά από την υποκρισία όλων εκείνων που την εκμεταλλεύονται για να μοιραστούν τη δόξα της ή εκείνων που την καταδικάζουν χωρίς καν να τη γνωρίζουν. Σκοπός μου δεν είναι, επομένως, να προσηλυτίσω τους άπιστους, αλλά να πω σε εκείνους που τη χρησιμοποιούν επιφανειακά, θυμίζοντάς τους τα οπτικά και οραματικά χαρακτηριστικά της: κάτω τα χέρια από το μυστήριο της θεωρίας.

15. Pierre Corneille, *Théâtre complet*, I, [Επιμ. Maurice Rat], Classiques Garnier, Παρίσι, 6.

16. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., 199-200.



ΜΙΑ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΓΝΩΣΤΙΚΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ Κ. ΠΑΛΑΜΑ

Στον 20ό αιώνα η αφομοίωση της κλασικής παράδοσης είχε καθολικό χαρακτήρα· δύσκολα θα βρούμε άνθρωπο της τέχνης στο έργο του οποίου δεν έγινε με κάποιο τρόπο η πρόσληψη της αρχαίας παράδοσης. Δεν αποτελεί εξαίρεση ούτε ο Κωστής Παλαμάς. Θα μπορούσε να πει κανείς πως απ' αυτή την άποψη ο Παλαμάς ήταν «οικουμενικός» λογοτέχνης. Όταν μιλάμε για την οικουμενικότητα του Παλαμά σε σχέση με την κλασική παράδοση εννοούμε δύο πράγματα: 1. ο Παλαμάς, πρώτος στη νεοελληνική λογοτεχνία, προσπάθησε να μελετήσει θεωρητικά τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό ως **σύνολο** καθώς επίσης και τα μεμονωμένα θέματά του· είχε μελετήσει βαθιά όχι μόνο την κλασική κληρονομιά, αλλά και τις θεωρίες που υπήρχαν στο χώρο της κλασικής φιλολογίας. 2. ο Παλαμάς ήταν ο πρώτος νεοέλληνας ποιητής, ο οποίος έκανε τα πρώτα βήματα προς την δημιουργική αφομοίωση της κλασικής παράδοσης, ως **σύστημα**, στα έργα του.

Οι αναφορές στην αρχαιότητα είναι εξίσου συχνές σε όλα τα στάδια της ποιήσής του, από την πρώτη του συλλογή «Τραγούδια της πατρίδος μου» μέχρι την τελευταία «Η βραδινή φωτιά». Από την άποψη της αφομοίωσης της κλασικής παράδοσης τα αρχαιογνωστικά ποιήματα του Παλαμά μπορούμε να τα κατατάξουμε σε τρεις κατηγορίες:

1. Ποιήματα στα οποία η αναφορά στην κλασική παράδοση (όσο συχνή και αν είναι αυτή) δεν έχει οριστική σημασία για την πρόσληψη του ποιήματος και η αναφορά έχει ευκαιριακό χαρακτήρα. Τα αρχαία πρόσωπα και σύμβολα χρησιμοποιούνται με την παραδοσιακή τους σημασία είτε για σύγκριση, είτε σαν μεταφορά¹.

Μπορεί κάποιο ποίημα να μας φανεί πολύ φορτωμένο με κλασικά στοιχεία, αλλά ο τρόπος της χρήσης τους δεν βγαίνει από το πλαίσιο αυτής της κατηγορίας. Δεν έχει μείνει κανένας λίγο-πολύ σημαντικός θεός ή ήρωας της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας που να μην συναντούμε στα ποιήματα αυτής της κατηγορίας. Σε αυτά τα ποιήματα κάθε μεμονωμένο στοιχείο δανεισμένο από την αρχαιότητα δεν είναι συνδεδεμένο με την ουσία του ποιήματος. Είναι περισσότερο ένα ανεξάρτητο συστατικό του μωσαϊκού που αποτελούν τα στοιχεία παρμένα από την αρχαιότητα. Στα ποιήματα αυτής της κατηγορίας θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει μια τάση του ποιητή προς τη συνειδητή «συμπύκνωση» των ποιημάτων του με

1. Για την χρήση αρχαίων μεταφορών στην ποίηση του Παλαμά βλ. Gerhard Emrich, *Antike Metaphern und Vergleiche im lyrischen Werk des Kostas Palamas*, Bochum 1973.



στοιχεία δανεισμένα από την κλασική παράδοση.

2. Ποιήματα, τα συγκεκριμένα τμήματα των οποίων έχουν θέματα δανεισμένα από την κλασική παράδοση ή αποτελούν την ερμηνεία ενός προσώπου ή μοτίβου από την παράδοση αυτή. Μπορεί τα χωρία αυτά να μην έχουν οριστική σημασία για την πρόσληψη του ποιήματος, αλλά έχουν μια σαφή λειτουργία μέσα στο ποίημα. Για παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το ποίημα «Οι τάφοι»². Το ποίημα είναι χωρισμένο σε τρία μέρη. Παρόλο που το ποίημα έχει συγκεκριμένο θέμα που εκ πρώτης όψεως δεν έχει καμία σχέση με την αρχαιότητα, στο δεύτερο μέρος του ποιήματος μπαίνει το μοτίβο της Οδύσσειας. Αναφέροντας τα επεισόδια που έχουν σχέση με την Κίρκη και την Πηνελόπη ο ποιητής θέλει από τη μία πλευρά να δείξει πως έχει δει πολλά σ' αυτή τη ζωή («Μα εγώ έζησα και μέσα στου χτήνους το λαό, / τι μάσησα της Κίρκης τα κακοβότανα, Ω! / Μα εγώ στης Πηνελόπης τον αργαλειό μπροστά / στάθη- κ' αγνά και θρήσκα και παρακαλεστά. / Μα εγώ ρούφηξα - και η πείνα και η δίψα περισσή - / της λησμο- νιάς το μέλι στ' ανθόπνοο το νησί»), και από την άλλη πως όλοι είναι ίσοι μπροστά στο θάνατο.
3. Ποιήματα, εμπνευσμένα από την κλασική παράδοση, που τα θέματά τους είναι εξ ολοκλήρου παρμένα από την αρχαιότητα.

Τα ποιήματα της τρίτης κατηγορίας μπορούμε να τα κατατάξουμε σε δύο ομάδες: στα ποιήματα γραμμέ- να με την μέθοδο της «επαρκούς πληροφορίας» και στα ποιήματα όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί την αντίθετη μέθοδο, τη μέθοδο της «πλήρους πληροφορίας».

Στην πρώτη περίπτωση της «επαρκούς πληροφορίας» υπονοείται ότι ο ποιητής, χρησιμοποιώντας ένα μύθο, περιορίζεται μόνο σε πληροφορίες, φράσεις-κλειδιά, που είναι αρκετές για την πραγματοποίηση του ποιητικού του σχεδίου. Στη δεύτερη περίπτωση της «πλήρους πληροφορίας» ο ποιητής «γεμίζει» το ποίημά του όσο γίνεται με περισσότερες πληροφορίες που αφορούν το μύθο ή το μοτίβο που χρησιμοποιεί.

Ας σταθούμε σε μερικά ποιήματα όπου εφαρμόζεται η πρώτη μέθοδος – η μέθοδος της «επαρκούς πληρο- φορίας». Το ποίημα «Πηνελόπη» είναι αφιερωμένο σε ένα από τα πιο αγαπημένα πρόσωπα του Παλαμά³. Ο σκοπός του ποιητή στο συγκεκριμένο ποίημα είναι να μας παρουσιάσει την εικόνα της πιστής γυναίκας, έτοιμης να προσμένει τον άντρα της ως την αιωνιότητα. Τον Παλαμά τον ικανοποιούν τα στοιχεία τα οποία είναι γνωστά από την παράδοση και ούτε προσθέτει ο ίδιος κάτι καινούργιο, για να υπογραμμίσει τη διάρκεια της προσμονής της Πηνελόπης ή τις δυσκολίες των περιπετειών του Οδυσσέα, ούτε παίρνει όλες τις πληροφο- ρίες που υπάρχουν στην κλασική παράδοση γύρω από τα δύο αυτά θέματα, αλλά περιορίζεται μόνο σε μερικά απ' αυτά, τα οποία του είναι «αρκετά» για να πετύχει τον σκοπό του – στη συγκεκριμένη περίπτωση – για να δώσει μια εικόνα της πιστής γυναίκας. Η Πηνελόπη, τριγυρισμένη από εχθρούς και «χαροκόπους», περιμένει τον άντρα της, υφαίνοντας και ξεϋφαίνοντας στον αργαλειό της. Ο Παλαμάς δεν μας δίνει πληροφορίες ούτε για τους μνηστήρες, ούτε για τα πάθη της Πηνελόπης. Από την άλλη, τα εμπόδια που καθυστερούν τον γυ- ρισμό του Οδυσσέα, τα δίνει μόνο σε γενικά πλαίσια: πόλεμοι μακρινοί, φουρτούνες, ξένοι τόποι και ονομάζει μόνο τη Σκύλλα και τις Σειρήνες. Δεν λέει τίποτε ούτε για την οργή του Ποσειδώνα, ούτε για τις γυναίκες που

2. Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, 7, 211.

3. Παλαμά, *Άπαντα*, 3, 73.



συναντάει ο Οδυσσεάς στο δρόμο του και οι οποίες από την πλευρά τους καθυστερούν τον γυρισμό του στην πατρίδα. Το ποίημα δεν παρουσιάζει κανένα νεωτερισμό στην ερμηνεία του προσώπου της Πηνελόπης.

Στην ίδια κατηγορία θα μπορούσαμε να κατατάξουμε το ποίημα «Φήμιος»⁴, σε αντίθεση όμως με το προηγούμενο ποίημα, εδώ ο ποιητής ναι μεν χρησιμοποιεί την ίδια μέθοδο της «επαρκούς πληροφορίας» (δίνει μόνο τα στοιχεία που αφορούν το συγκεκριμένο επεισόδιο της «Οδύσσειας») αλλά αλλάζει τον ίδιο το χαρακτήρα του ήρωα – του Φήμιου. Το ποίημα αποτελείται από δύο μέρη: το πρώτο μέρος είναι τα λόγια του ίδιου του Φήμιου και το δεύτερο μέρος – τα λόγια του ποιητή. Αν συγκρίνουμε το Φήμιο του Παλαμά με το πρότυπό του, με τον ομηρικό Φήμιο, θα βρούμε ουσιαστική διαφορά στους χαρακτήρες τους. Ο Παλαμάς δεν δέχεται την ταπεινή αντίδραση του Φήμιου προς τη συμπεριφορά των μνηστήρων (στην «Οδύσεια» ο αιιδός Φήμιος άθελα διασκέδαζε με το τραγούδι του τους μνηστήρες οι οποίοι από την πλευρά τους του συμπεριφέρονταν με τρόπο χυδαίο) και προσπαθεί να μας παρουσιάσει έναν αιιδό-προφήτη ο οποίος (σε αντίθεσή με το πρότυπό του) δε φοβάται τους μνηστήρες («Εμένα ονειρευτήκατε υπάκοο στόμα, σκλάβο / για το ξεφάντωμά σας; / Δεν είμαι ευκολοσύντριφτη βαρκούλα εγώ, τον κάβο / δεν τρέμω της ψευτιάς σας») και είναι έτοιμος ακόμα και για την εκδίκηση («και θα γυρίση εκδικητής ο άντρας, το μεγάλο / δοξάρι θα τεντώση, / κι όλους αλύπητα, τον ένα απάνω από τον άλλο, / στα όρνια θα σας δώση»). Στην «Οδύσεια» ο Φήμιος ποτέ δεν αντιπαράτιθεται ανοιχτά στους μνηστήρες, όπως και ο Οδυσσεάς ποτέ δεν τον καλεί κοντά του, όπως το θέλει ο Παλαμάς («...ο βασιλιάς που θα ξαναγυρίσει στο πλάι του θα με πάρει»), αλλά δεν τον σκοτώνει χάρη του Τηλέμαχου ο οποίος τον παρακαλεί να λυπηθεί τον αιιδό. Πώς μπορούμε άραγε να εξηγήσουμε τέτοια μεταμόρφωση του χαρακτήρα του Φήμιου στο ποίημα του Παλαμά; Υπάρχει μια άποψη ότι ο Παλαμάς βλέπει στο Φήμιο το «συνάδελφό» του και δεν μπορεί να δεχτεί την ταπεινή του ύπαρξη, την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Φήμιος στην «Οδύσεια». Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, που είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, ένα σχόλιο στο μονόλογο του Φήμιου, ο ποιητής υπερασπίζεται το «συνάδελφο» του, που βρέθηκε «στων πονηρών ανάμεσα το απόκοτο κοπάδι»⁵.

Στο ποίημα «Φήμιος» ο Παλαμάς πάλι μας δίνει την εικόνα της Πηνελόπης, η οποία και εδώ όπως και στο ομότιτλο ποίημα, δεν κάνει τίποτα άλλο εκτός από το να προσμένει τον άντρα της και να «υφαίνει και ξεϋυφαίνει». Ο Παλαμάς χρησιμοποιεί τον ίδιο στίχο και στα δύο ποιήματα: «στον αργαλειό σου απάνω υφαίνεις και ξεϋυφαίνεις» («Πηνελόπη») και «και νύχτα μέρα μάχεται... υφαίνει και ξεϋυφαίνει» («Φήμιος»).

Έτσι λοιπόν, στο ποίημα «Φήμιος», όπως και στο ποίημα «Πηνελόπη», ο Παλαμάς χρησιμοποιεί τη μέθοδο της «επαρκούς πληροφορίας». Μολονότι αλλάζει το χαρακτήρα του Φήμιου, παίρνει τα κύρια συστατικά στοιχεία του μύθου για να εκφράσει τα νοήματά του.

4. Παλαμάς, *Άπαντα*, 3, 188.

5. Γενικεύοντας το πρόσωπο του, ο Παλαμάς συμπαρίσταται σε όλους τους ποιητές, τους οποίους μερικές φορές καταπιέζουν, στερούν το δικαίωμα να εκφράσουν ελεύθερα τη γνώμη τους. Όσο γνωρίζεται περισσότερο ο Παλαμάς με το Φήμιο, τόσο πείθεται πως του μοιάζει, πως εκείνος είναι και δικός του πρόγονος. Στην ποιητική συλλογή *Νύχτες του Φημίου*, γραμμένη μετά από αρκετά μεγάλο διάστημα, το 1935, ο Παλαμάς θα γράψει: «Ο Φήμιος είμαι, ο ποιητής ερώτων, θεών, ανθρώπων. Τίποτ' άλλο». Βλ. Γ. Καλαματιανός, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο αρχαίος ελληνισμός*, Αθήνα 1959, 16.



Σ'ένα άλλο, πολύ ωραίο, λυρικό ποίημα «Η Ψυχή στον Έρωτα»⁶, που είναι γραμμένο σε μορφή μονολόγου, πάλι ο ποιητής χρησιμοποιεί τη λεγόμενη μέθοδο της «επαρκούς πληροφορίας» – ο Παλαμάς κάνει μόνο κάποιες νύξεις στο μύθο για την Ψυχή και τον Έρωτα, χωρίς να μας εξηγήει την ουσία του μύθου έτσι ώστε, αν ο αναγνώστης αγνοεί το μύθο, μπορεί να μην καταλάβει το ποίημα. Το ποίημα βασίζεται στο γνωστό από τις «Μεταμορφώσεις» του Απούλιου μύθο⁷.

Το ποίημα του Παλαμά στην ουσία είναι η περιγραφή των παθών της Ψυχής όταν αυτή έχει ήδη χάσει τον αγαπημένο της. Η Ψυχή στην διήγησή της κάνει μόνο ελάχιστες νύξεις για την σχέση της με τον Έρωτα, για το τι έγινε μεταξύ τους, και μιλάει πιο πολύ για τα αισθήματά της μετά την εγκατάλειψή της από τον Έρωτα και για την απέραντη αγάπη της προς αυτόν. Ο Παλαμάς είναι βαθιά εμπνευσμένος από την αγάπη της Ψυχής και προσπαθεί να παραστήσει τι θα ένιωθε η φοβερά ερωτευμένη και εγκαταλελειμμένη από τον αγαπημένο της βασιλοπούλα – κάτι που δεν υπάρχει στο μύθο.

Περίπου στην ίδια κατηγορία ποιημάτων ανήκει και το ποίημα «Η Αφροδίτη στον Πυγμαλίωνα»⁸.

Και εδώ, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, έχουμε ένα ποίημα μονόλογο-προσφώνηση της θυμωμένης Αφροδίτης προς τον Πυγμαλίωνα. Εδώ όμως σε αντίθεση με το προηγούμενο ποίημα, ο Παλαμάς μας δίνει όλα τα «κλειδιά»-στοιχεία του μύθου⁹ – ο Πυγμαλίωνας είναι συνάμα ο βασιλιάς και ο γλύπτης, ο οποίος ερωτεύτηκε το άγαλμα που έπλασε, την Γαλατέα του και η θεά Αφροδίτη τον λυπήθηκε και ζωντάνεψε το άγαλμα. Ο βασιλιάς παντρεύτηκε την Γαλατέα. Ο Παλαμάς αλλάζει την ουσία του μύθου – στο μύθο του Πυγμαλίωνα δεν τον προσελκύει αυτό που συνήθως τραβάει την προσοχή των λογοτεχνών – το πώς μπορεί ένα τέλει έργο τέχνης να «αναζωογονηθεί» και προσθέτει μερικά στοιχεία στο μύθο. Συγκεκριμένα: α) Η Αφροδίτη είναι θυμωμένη με τον Πυγμαλίωνα επειδή αυτός δεν της έφερε «τη θυσία που της ταιριάζει». β) Το άγαλμα δεν έγινε μια γυναίκα, όπως τη φαντασίωσε ο Πυγμαλίωνας, αλλά μια κανονική γυναίκα, ικανή ακόμα και να προδώσει («Μα είν' η γυναίκα η καταλύτρα, που είναι / κι αξήγητη κι αταίριαστη και ξένη, / κι ο λογισμός της αίνιγμα, και τάφος / η ομορφάδα της όσο κι αν αστράφτει, / κ'είναι η προδότρα»). γ) Ο Βασιλιάς Πυγμαλίωνας έχασε την τιμή και την αγάπη του λαού του («Και βογγάει ο λαός σου, και το πλήθος / που σ'έτρεμε και πίσω και μπροστά σου, / τώρα έτσι βλέποντάς σε, όλα σου στέλνει / τα καταφρόνια, και μπροστά και πίσω / σε καταριέται»).

Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πάρα πολλά ποιήματα βασισμένα σε ένα μύθο ή σε ένα πρόσωπο, αλλά πιστεύω πως τα παραδείγματα, στα οποία έγινε αναφορά, μας δίνουν την δυνατότητα να συμπεράνουμε ότι χρησιμοποιώντας ένα μύθο ο Παλαμάς δίνει βασικά συστατικά του μύθου και, κατά την ερμηνεία του, μπορεί να μείνει πιστός στο μύθο, να αλλάξει μόνο μερικά του συστατικά ή να δώσει καινούργια ερμηνεία των γνωστών από την παράδοση στοιχείων. Έτσι ή αλλιώς σε ποιήματα βασισμένα σε ένα μύθο ή πρόσωπο ο Παλαμάς κατά κανόνα χρησιμοποιεί τη μέθοδο της «επαρκούς πληροφορίας».

6. Παλαμάς, *Άπαντα*, 5, 415.

7. *Apul. Met.* IV, 28-35; V; VI, 1-25.

8. Παλαμάς, *Άπαντα*, 5, 409.

9. *Apollodori Bibliothecae Libri III*, [recensuit Chr. G. Heyne], Gottingae 1803, XIV, 3.



Στην ποιητική κληρονομιά του Παλαμά συναντάμε πολλά ποιήματα γραμμένα με τη μέθοδο της «πλήρους πληροφορίας», οι τίτλοι των οποίων μπορεί να μην έχουν καμία σχέση με την κλασική παράδοση, αλλά όλο το ποίημα αναφέρεται στην αρχαιότητα. Από στοιχεία δανεισμένα από την αρχαιότητα βρίθκει το ποίημα «Απόκριση»¹⁰.

Στο ποίημα κυριαρχεί από τη μια το πνεύμα των διονυσιακών οργίων και από την άλλη των ειδυλλίων του Θεόκριτου, η λαγνεία και η ηρεμία της φύσεως. Στους 32 στίχους του ποιήματος συναντάμε πάρα πολλές εικόνες δάνεια από την αρχαιότητα: Αμαδρυάδες, Αιγυπιάδες, Ανθεστήρια, δελφικοί παιάνες, δάση αρκαδικά, διονύσια μέθη, μέγας Παν, οι τρεις θεές¹¹ και οι εννιά¹², Σοφοκλήδες, Αισχύλαιοι, Ατλαντίδες, Θαλασσομάχοι Φοίνικες, Νυφάδες, Σάτυροι, Κένταυροι, Ταναγραία, Κασσάνδρα, Μαινάδες, Ολύμπιοι Θεοί, Καλυψώ, Αλεξάνδρα, Πίνδαρος, Σκόπας. Όλα αυτά τα πρόσωπα και τα σύμβολα δημιουργούν μια ιδανική ατμόσφαιρα, έναν ιδανικό κόσμο, ο οποίος μας μεταφέρει στην αρχαιότητα, αλλά για τον ποιητή τα πρόσωπα και τα σύμβολα αν και δάνεια από την αρχαιότητα, αποτελούν μια πραγματικότητα, είναι οργανικό μέρος της φύσης. Στο ποίημα λειτουργεί η μέθοδος της «πλήρους πληροφορίας». Δημιουργείται η εντύπωση πως ο ποιητής δε θέλει να παραμελήσει κανένα από τα πρόσωπα, είτε μυθολογικά είτε ιστορικά, τα οποία παρουσιάζει τόσο άφθονα στο ποίημά του.

Στην ποίηση του Παλαμά πολύ σημαντική θέση κατέχουν οι Ύμνοι. Έχουμε να κάνουμε με μια προσπάθεια αναγέννησης της αρχαίας υμνογραφικής παράδοσης. Κατά κανόνα ο Παλαμάς χρησιμοποιεί στους ύμνους του τη μέθοδο της «πλήρους πληροφορίας», αφού όχι μόνο υμνεί το Θεό, στον οποίον αφιερώνεται ο ύμνος, αλλά προσπαθεί να αναπαραστήσει όλα τα επεισόδια που έχουν σχέση με αυτόν το Θεό. Ένα καλό παράδειγμα είναι ο «Ύμνος εις την Αθηνάν»¹³. Μετά από το δοξαστικό προοίμιο, σε ένδεκα μέρη, στα οποία χωρίζεται ο ύμνος, ο ποιητής μας δίνει σχεδόν όλες τις πληροφορίες για τη Θεά Αθηνά. Τέτοια αφήγηση βέβαια απαιτεί την αναφορά πολλών μυθολογικών προσώπων, συμβόλων, τελετών κλπ. Η Θεά Αθηνά μας παρουσιάζεται στο πλαίσιο όλης της ελληνικής μυθολογίας.

Τα ποιήματα για τα οποία μιλήσαμε είναι μόνο ένα μικρό μέρος των αρχαιογνωστικών ποιημάτων του Παλαμά. Όμως, πιστεύω πως μας δόθηκε η δυνατότητα να εντοπίσουμε τις ιδιοτυπίες του Παλαμά σε ό,τι αφορά την αφομοίωση της κλασικής παράδοσης. Ο Παλαμάς από την μια πλευρά, συγκεντρώνει την διαδικασία της αφομοίωσης της κλασικής παράδοσης που προηγήθηκε της ποίησής του, και από την άλλη πλευρά, εισάγει μια νέα προσέγγισή της. Ο ποιητής προσπαθεί κατά την αφομοίωση της κλασικής παράδοσης να βρει έναν «ιδιόρρυθμο», δικό του τρόπο να προσαρμόσει την παράδοση αυτή στο έργο του, άρα στη σύγχρονη του εποχή, χωρίς να χάσει την αυθεντικότητά του.

Και όμως, το έργο του Παλαμά χαρακτηρίζεται από μια ιδιομορφία: όσο και να πλησιάζει ο ποιητής την

10. Παλαμάς, *Άπαντα*, 3, 120.

11. Χάριτες.

12. Εννέα Μούσες.

13. Παλαμάς, *Άπαντα*, 1, 179.



αρχαιότητα, όσο οργανικά και να μπαίνει η κλασική παράδοση στην ποίησή του, υπάρχει πάντα μια απόσταση μεταξύ της αρχαιότητας και της ποίησής του, που θέλει να είναι σύγχρονη. Είναι σημαντικό για τον Παλαμά να υπογραμμίζει πάντα ότι είναι ένας σύγχρονος ποιητής. Έχει συνειδητοποιήσει ότι είναι κληρονόμος του μεγάλου ελληνικού πολιτισμού, αλλά δε μένει ικανοποιημένος μόνο με αυτό. Προσπαθεί να προβάλλει το δυναμικό του, τις δυνατότητές του, άρα και του έθνους του. Εάν λάβουμε υπόψη μας το πλαίσιο της εποχής στην οποία ζούσε ο ποιητής, γίνεται κατανοητό το πάθος με το οποίο προσπαθεί να δείξει τη σπουδαιότητα και τη σημαντικότητα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και γενικά του νεοελληνικού πολιτισμού. Προσπαθεί να χρησιμοποιήσει την αρχαία κληρονομιά γόνιμα και ακίνδυνα, και να αφομοιώσει το αρχαίο ιδανικό, χωρίς να παρασύρεται σε απλή μίμηση. «Παράδειγμα και όχι υπόδειγμα έπρεπε να γίνει ο αρχαίος κόσμος».

Από την εποχή του Παλαμά ένας αριθμός Ελλήνων συγγραφέων κατάφερε να ανιχνεύσει ενδιαφέροντες τρόπους στην αφομοίωση της κλασικής παράδοσης. Από την μία μεριά ακολούθησαν κοινή πορεία με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και από την άλλη προσέφεραν κάτι βασικά νέο και ενδιαφέρον που συμβάλλει στην ανάπτυξη της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας¹⁴.

14. Για την αφομοίωση της κλασικής παράδοσης στην νεοελληνική λογοτεχνία, βλ. Σοφία Σιαμανίδου, *Η κλασική παράδοση στην νεοελληνική λογοτεχνία και ο Γ. Σεφέρης*, Τιφλίδα 1999 (στη γεωργιανή γλώσσα).



ΖΑΧΑΡΙΑΣ Ι. ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ

**ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ:
ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟ
ΤΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ**

Ο όρος *Weltliteratur* του Goëthe, που καθόρισε τον προσανατολισμό και την ανάπτυξη της συγκριτικής φιλολογίας διεθνώς, αποτέλεσε, τις περισσότερες φορές, μια υπόθεση προς επιβεβαίωση¹. Η συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας, πάντοτε συνδεδεμένη με τις κοινωνικοπολιτικές ιδιαιτερότητες των εθνικών λογοτεχνιών στις οποίες αναφέρονταν, συνυπολόγιζε τη διάσταση του ατομικού, του εθνικού και του παγκόσμιου, ως αποδεικτικού στοιχείου της διαφοράς. Αυτή ακριβώς η αναζήτηση της διαφοράς καθόρισε την πορεία της ειδικότητας σ' όλα τα στάδια εξέλιξής της².

Παγκόσμια λογοτεχνία και διαφορά φαίνονται εκ πρώτης όψεως να διέπονται από μία αρμονική, και θά' λεγα συμπληρωματική σχέση, η οποία ενεργοποιείται στην εποχή μας μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, μιας έννοιας που ξεπερνά τα όρια των οικονομικών φαινομένων.

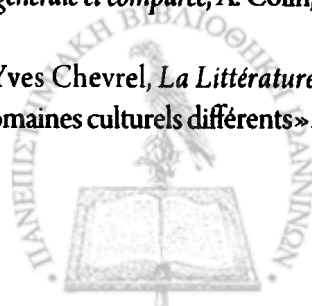
Θα προσπαθήσουμε εδώ να ερευνήσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στις παραπάνω έννοιες και να διαπιστώσουμε τις ενδεχόμενες επιπτώσεις τους στην παραγωγή και πρόσληψη της λογοτεχνίας.

Το ατομικό και το γενικό, το τοπικό και το παγκόσμιο, η ταυτότητα και η ετερότητα είναι πριν απ' όλα καταστάσεις που βιώνονται ως τέτοιες και που ενδεχομένως μετασχηματίζονται, άλλοτε μ' επιτυχία κι άλλοτε όχι, σε λογοτεχνική πραγματικότητα. Τα λογοτεχνικά κείμενα γίνονται φορείς κι εκφραστές αυτών των καταστάσεων χωρίς όμως να ταυτίζονται απόλυτα μ' αυτές. Η ερμηνευτική προσέγγιση των λογοτεχνικών έργων ανάγει τις παραπάνω καταστάσεις σε έννοιες ή εννοιολογήματα προκειμένου να διευκολυνθεί η αντίστοιχη ερμηνευτική προσπάθεια και επιχειρηματολογία.

Μιλάμε λοιπόν για την έννοια της παγκόσμιας λογοτεχνίας, χωρίς να έχουμε εκ των προτέρων σχηματίσει στο μυαλό μας την ακριβή της εικόνα, ή έστω την αναπαράστασή της. Χρησιμοποιούμε επίσης την έννοια της διαφοράς χωρίς να προσδιορίζουμε ακριβώς τα όρια και το περιεχόμενό της.

1. Βλ. μια ευσύνοπτη παρουσίαση του θέματος από τον Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, A. Colin, Paris 1994, 18-24.

2. Συμπύκνωση αυτής της διαπίστωσης αποτελεί ο ορισμός της ειδικότητας που δίνει ο Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, P.U.F., Paris (Que sais-je) 1989, 9: «étude comparative d'œuvres ressortissant à des domaines culturels différents».



Κατ' αυτόν τον τρόπο η συνάντησή μας με το λογοτεχνικό έργο χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο ποσοστό αυθαιρεσίας, που εκδηλώνεται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τη στιγμή της πρόσληψής του.

Είναι πολύ δύσκολο να συνυπολογίσουμε όλους εκείνους τους παράγοντες που διαμορφώνουν την έννοια της παγκοσμιοποίησης, να τους ιεραρχήσουμε, να τους αξιολογήσουμε, κι ακόμη πιο δύσκολο να τους οργανώσουμε σ' ένα σύστημα ικανό να εξηγήει και να ερμηνεύει την πολυπλοκότητα του λογοτεχνικού φαινομένου³.

Κι αυτό, διότι διαπλέκονται στην παραπάνω διαδικασία έννοιες που καθορίζουν την ευρύτερη λειτουργία της θεωρίας. Ο χώρος των ανθρωπιστικών σπουδών είναι εκείνος που ταυτόχρονα παράγει και υφίσταται αλλαγές και εξελίξεις. Ο σχετικισμός της θεωρίας, που προέκυψε μέσα από την αμφισβήτησή της, η ύπαρξη διαφορετικών «μοντέλων ανάλυσης» του λογοτεχνικού κειμένου, που διεκδίκησαν τη μεταξύ τους ισодυναμία, δεν μπόρεσαν να απαλείψουν τη σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και την ταυτότητα της λογοτεχνικής δημιουργίας, μέσα σ' έναν κόσμο που συνεχώς αλλάζει.

Κάθε θεωρία φαίνεται, στο πλαίσιο των ανθρωπιστικών σπουδών, να περικλείει την κειμενικότητα του παρόντος, με όλους τους κινδύνους και τις δυσκολίες που αυτό περιέχει: πώς δηλαδή θα προσεγγίσουμε το παρελθόν με τα σύγχρονα μέσα του παρόντος χωρίς να αποφύγουμε ένα είδος «ενεστωτισμού» και το αντίστροφο. Μέσα σ' αυτήν τη διαδικασία η ύπαρξη του υποκειμένου δεν σημαίνει απλώς το εγώ αλλά και το εσύ. Η ταυτότητα και η ετερότητά της καθορίζουν την κοινωνική εξέλιξη αλλά και τη λογοτεχνική δημιουργία. Το υποκείμενο βρίσκεται σε μια κατάσταση ορίων ανάμεσα στην κοινωνική και την πολιτισμική του διάσταση. Η σύνθεση ταυτότητας και ετερότητας είναι εκείνη που δημιουργεί τη μεσολαβητική σχέση που διέπει το λόγο της λογοτεχνίας αλλά και την πρόσληψή της από το κοινό. Η ενότητα του πολλαπλού εμφανίζεται τόσο στη λογοτεχνική δημιουργία όσο και στην ανάγνωσή της: η κίνηση από το ατομικό στο συλλογικό αποτελεί και μία εκδοχή της παγκοσμιοποίησης, αυτής που αναβαθμίζει το ιδιαίτερο, εντάσσοντάς το σε μια γενικευμένη διαδικασία, στη διάρκεια της οποίας οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες δεν μπορούν να υποστούν καμία αλλοίωση, επειδή ακριβώς υπόκεινται στην παραπάνω διαρκή κίνηση.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να εντάξουμε και την έννοια της *συμβολικής ταυτότητας* που προκύπτει από τη μυθοπλασιακή αναπαράσταση στοιχείων της πολιτισμικής καταγωγής των υποκειμένων και η οποία πλέον εμφανίζεται ως ένας τόπος μνήμης ενταγμένος, ωστόσο, μέσα στη στρατηγική του λογοτεχνικού κειμένου. Μ' αυτόν τον τρόπο όμως το τοπικό γίνεται παγκοσμίως γνωστό, επειδή υπόκειται στη σχέση ατομικό-συλλογικό, η οποία αναφέρθηκε πιο πάνω.

Σύμφυτο με αυτό είναι και το ζήτημα της συλλογικής φαντασίας που επιδρά σαφέστατα στη δημιουργία της συμβολικής ταυτότητας, εντασσόμενο και αυτό στην παραπάνω σχέση. Η κατασκευή της ταυτότητας με

3. Το θέμα απασχολεί πάντα τη διεθνή βιβλιογραφία, και υπήρξε αντικείμενο του 11ου Διεθνούς Συνεδρίου της I.C.L.A. / A.I.L.C. το 1985 στο Παρίσι. Πρβλ. ενδεικτικά: Miklos Szabolezi, "Recherches en vue d'une histoire comparative de la littérature contemporaine", *Littérature comparée / Littérature mondiale*, Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, [Ed. Gerald Gillespie], Peter Lang, Paris 1991, 247-254, καθώς και την προσέγγιση του θέματος από το Ινστιτούτο Παγκόσμιας Λογοτεχνίας της Μόσχας, στο Youri B. Vipper, «Fonctions de l'étude comparée des littératures dans l'élaboration de l'histoire de la littérature universelle», στο ίδιο, 51-60.



τα μέσα της λογοτεχνίας είναι επομένως μια άκρως σύνθετη υπόθεση, η οποία σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να ταυτίζεται με την κοινωνική ή την εθνική αντίστοιχή της και ακόμη λιγότερο να γίνεται σημείο αναφοράς ή απόδειξης αυτού ή του άλλου χαρακτηριστικού. Υπ' αυτό το πρίσμα, παγκοσμιοποίηση και διαφορά παίρνουν μια όλως ειδική σημασία, εντασσόμενες στο πλαίσιο της λογοτεχνικής δημιουργίας.

Η συσώρευση συμβολικών ταυτοτήτων οδηγεί σε μια παγκοσμιοποίηση του ίδιου του φαινομένου που γίνεται αντικείμενο μιας κοινωνικής διάδρασης: αντικείμενο πρόσληψης το ίδιο αλλά και το μέσο, εξασφαλίζει τον μεσολαβητικό ρόλο της λογοτεχνικής δημιουργίας και την αναπαραγωγή της. Εξασφαλίζει επίσης την εξουσία της λογοτεχνικής δημιουργίας πάνω σε δεδομένα κοινωνικά σύνολα και τον συμβολικό ρόλο (σε δεύτερο επίπεδο) που αυτή μπορεί να παίξει, υποκαθιστώντας μια συγκεκριμένη εθνική παράδοση, είτε με την κατασκευή εικόνων-στερεοτύπων είτε με την υπονόμυσή τους.

Εδώ λοιπόν ο ρόλος του φαντασιακού γίνεται όλο και πιο σημαντικός. Η πραγματικότητα της καταγωγής του υποκειμένου παρουσιάζεται μέσα από τη λογοτεχνική κατασκευή και είναι αυτή που γίνεται διακύβευμα όχι μόνο αισθητικό (όπως θα έπρεπε) αλλά και κοινωνικό. Η δύναμη του υποκειμένου να ξεπερνά την πραγματικότητά του μέσα από τους μηχανισμούς του φαντασιακού και να δημιουργεί, για το ίδιο και τους άλλους, ένα νέο πλαίσιο αναφοράς και εξάρτησης, οδηγεί στη συγκρότηση της νέας ταυτότητάς του. Αυτή γίνεται το διαβατήριό του, το σημείο αναγνώρισής του στη σχέση του με τον άλλο, όσο κι αν αυτός βρίσκεται, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, μέσα του.

Θα προσπαθήσω να διαχωρίσω δύο βασικά επίπεδα, όπου, κατά τη γνώμη μου συντελείται το πέρασμα από το ατομικό στο γενικό, από το εθνικό στο παγκόσμιο. Πρόκειται για το επίπεδο της παραγωγής των λογοτεχνικών κειμένων και για το επίπεδο της θεωρίας. Η ειδοποιός διαφορά τους είναι προφανώς η μυθοπλασία η οποία εκ του λόγου αυτού καθίσταται βασικό κριτήριο ταξινόμησης.

α) Ενότητα και αποσπασματικότητα

Η παγκόσμια λογοτεχνία προβάλλεται μέσα από ένα πρίσμα ενοποίησης που λειτουργεί σ' επίπεδο γνώσης αλλά και παραγωγής της λογοτεχνίας, του οποίου απώτερος στόχος είναι η καθιέρωση ενός προτύπου ικανού να διασφαλίσει συγκεκριμένους όρους παραγωγής της λογοτεχνίας, αναγνώρισής της και ένταξής της σ' ένα παγκόσμιο σύστημα αξιών. Η ανάδειξη από τον Γκαίτε της ελληνικής τέχνης (και λογοτεχνίας) ως του ιδανικού προτύπου με παγκόσμια εμβέλεια, θέτει ορισμένα προβλήματα τα οποία θα ήθελα να εξετάσω εδώ.

Η παγκοσμιοποίηση ενός προτύπου υποδηλώνει ασφαλώς την τάση για ενοποίηση όλων, ει δυνατόν, των λογοτεχνικών μορφών, σύμφωνα με τους αισθητικούς κανόνες του προτύπου. Πρόκειται για ένα γεγονός αρκετά ενδιαφέρον στη σύλληψή του, δύσκολο ωστόσο στην πραγματοποίησή του.

Μια τέτοια διαδικασία, πραγματοποιούμενη, προκαλεί ένα πλήθος αντιθετικών σχέσεων που εκδηλώνονται ανάμεσα στο τοπικό, στο εθνικό, στο θεσμικό και στο παγκόσμιο. Οι σχέσεις αυτές αφορούν τόσο ζητήματα που συνδέονται με την λογοτεχνική έκφραση όσο και άλλα που συνδέονται με την υπέρβαση των εθνικών (=πολιτισμικών) συνόρων. Η χρήση της γλώσσας είναι ένα απ' αυτά, όπως και η πνευματική αναπαρασταση της έννοιας του έθνους-κράτους που περιέχεται σε κάθε φάση της λογοτεχνικής δημιουργίας, και που αποτελεί ένα από τα στοιχεία της ταυτότητας του λογοτεχνικού μηνύματος.



Η σύγκλιση των διαφόρων πολιτισμικών παραδόσεων και λογοτεχνικών εκφράσεων προς ένα υπέρτατο πρότυπο, (προϊόν εξάλλου μιας συγκεκριμένης κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της πορείας της), προϋποθέτει καταρχήν την αναγνώριση αυτού του προτύπου ως τέτοιου. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν είναι αυτονόητο, ούτε μπορεί να γίνει σε περιορισμένο χρονικό διάστημα. Αντίθετα η ύπαρξη αναλογίων, ομοιοτήτων ανάμεσα σε πνευματικές δομές λογοτεχνικών συστημάτων απομακρυσμένων μεταξύ τους δείχνει έμμεσα τη σχεδόν ισοδύναμη (κάτω από άλλους όρους και συνθήκες) παρουσία στην παγκόσμια καλλιτεχνική και λογοτεχνική πραγματικότητα.

Αυτό ακριβώς αποτελεί κι έναν επιβραδυντικό παράγοντα στην παραπάνω διαδικασία αναγνώρισης. Γεγονός το οποίο με τη σειρά του σημαίνει ότι η αντίσταση του τοπικού ή του περιφερειακού (ένας οικονομολόγος θα έλεγε των τοπικών αγορών) είναι ακόμη, και δεν ξέρουμε για πόσο ακόμη, σημαντική.

Υπ' αυτό το πρίσμα, αν εξετάσουμε τη διαδικασία της ενοποίησης κάτω από ένα ορισμένο πρότυπο, τα αποτελέσματα είναι πενιχρά. Μία από τις βασικές αιτίες είναι η σύγκρουση μεγεθών που χαρακτηρίζει την παγκόσμια λογοτεχνική παραγωγή, ένα άλλο είναι η ανισότητα στους όρους παραγωγής και πρόσληψης, ενώ ένα τρίτο θα ήταν ο προσδιορισμός της λογοτεχνικής αξίας τους.

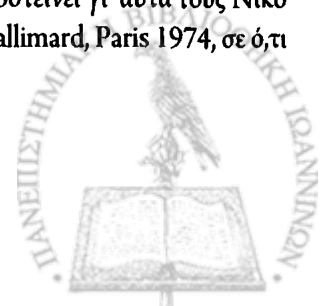
Το τελευταίο φαίνεται πως είναι το πιο σημαντικό γιατί ξεπερνά τα όρια της αισθητικής και επαναθέτει έμμεσα ζητήματα εξωλογοτεχνικής τάξεως.

Πράγματι η κλίμακα αξιών που αναπαράγεται στο πνευματικό σύμπαν του δέκτη είναι κυρίως αξιολογικής προέλευσης. Η *Weltliteratur* αφορούσε μια σειρά «αριστουργημάτων», προϊόντα εθνικών πολιτισμικών παραδόσεων. Η ενοποιητική διάσταση που προτείνεται δεν υπηρετεί παρά ακριβώς αυτόν τον στόχο: δηλαδή αποφυγή της μαζικοποίησης, ύπαρξη κριτηρίων (αισθητικής τουλάχιστον πρόθεσης) και το κυριότερο επιλογή με βάση αυτά τα κριτήρια. Πιστεύω πως η λειτουργία της παγκοσμιοποίησης αναθεωρεί και ενίοτε αναστέλλει τους παραπάνω όρους.

Η έννοια του μεγέθους αποτελεί μια βασική κατηγορία πάνω στην οποία θεμελιώθηκε και λειτούργησε η παγκόσμια λογοτεχνία. Κατά τη διάρκεια της συγκρότησής της, η αντίθεση ανάμεσα σε «μεγάλες» και «μικρές» λογοτεχνίες τροφοδότησε τη σύνθεση αυτού του ενιαίου προτύπου. Οι όροι μεγάλος και μικρός αφορούν κυρίως το περιεχόμενο, την παρουσία, την ακτινοβολία μιας εθνικής λογοτεχνίας σ' ένα δεδομένο, λίγο-πολύ, και ομοιογενή πνευματικό χώρο. Αλλά και εδώ οι εκτιμήσεις είναι σχετικές. Ο René Etiemble υποστήριξε πως η νεοελληνική λογοτεχνία, παρά το μέγεθός της θα έπρεπε να είχε τιμηθεί μ' άλλα δύο βραβεία Νόμπελ, δείχνοντας έτσι την ανάγκη θέσπισης κριτηρίων άλλης τάξεως προκειμένου να αποτιμηθεί σ' όλη της την έκταση η προσφορά μιας λογοτεχνίας⁴. Αλλά εδώ είμαστε κιόλας στη φάση της αμφισβήτησης του μεγέθους που τροφοδοτείται με γεωπολιτικά δεδομένα. Ειδικά η νεοελληνική λογοτεχνία ουδέποτε είχε τα γνωρίσματα της λογοτεχνίας μιας αποικιοκρατικής δύναμης, όπως άλλες ομόλογές της ευρωπαϊκές.

Ωστόσο πιστεύω πως το πρόβλημα δεν είναι ακριβώς εκεί. Το αισθητικό πρότυπο, που αποτελεί ζητού-

4. Βλ. René Etiemble, *Quelques essais de littérature universelle*, Gallimard, Paris 1982, 11. Προτείνει γι' αυτά τους Νίκο Εγγονόπουλο και Στρατή Τσίρκα. Βλ. επίσης του ίδιου, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Gallimard, Paris 1974, σε ό,τι αφορά την έννοια της *Weltliteratur*.



μενο της παγκόσμιας λογοτεχνίας, συγκροτείται κυρίως με βάση τα έργα κι όχι τις εθνικές λογοτεχνίες στο σύνολό τους. Είναι μάλλον μάταιο να αναζητά κανείς την ύπαρξη μιας ολόκληρης εθνικής λογοτεχνίας στην πιο ειδική έκφασή της, που αποτελεί το τάδε ή δείνα λογοτεχνικό έργο. Το να αναζητήσεις σ' αυτό την έκφραση εθνικών χαρακτηριστικών ενός λαού είναι ένα άλλο θέμα.

Αλλά η περιφήμη αυτονομία του έργου εμποδίζει ακριβώς τη διάχυση της όποιας αξίας του στο σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής της χώρας απ' όπου προέρχεται. Έτσι οδηγούμαστε αναπόφευκτα σε μια αποσπασματικότητα που επιδρά ωστόσο στη συγκρότηση του ενιαίου προτύπου, υπό την προϋπόθεση ότι θα γίνει δεκτή η παρουσία και ο ρόλος της μέσα στο διεθνές γίνεσθαι της λογοτεχνικής παραγωγής.

Η ανισότητα στους όρους παραγωγής και πρόσληψης της λογοτεχνίας αποτελεί ένα άλλο δεδομένο που θα πρέπει να ενταχθεί στην εξέταση του ενιαίου αισθητικού προτύπου. Πρόκειται για μια πραγματικότητα που καθορίζεται τις περισσότερες φορές από εξωλογοτεχνικούς όρους και σχετίζεται με τα ζητήματα που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Η πρόσληψη της λογοτεχνίας δεν γίνεται ποτέ με ενιαίο τρόπο και ούτε κάθε φορά κάτω από συγκεκριμένους κανόνες. Συγγραφείς όπως ο Καζαντζάκης ή ο Έκο προσλήφθηκαν από το διεθνές κοινό κάθε φορά με βάση ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου τους που διέφερε από περίπτωση σε περίπτωση. Η διαφορά αυτή στην πρόθεση της πρόσληψης είναι το στοιχείο ταυτότητας αυτής της διαδικασίας απέναντι στο έργο. Πράγματι η ιδιαιτερότητα της πρόσληψης συναρτάται με την έννοια της αποσπασματικότητας, για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω, και που αφορά την παραγωγή του λογοτεχνικού έργου. Η ίδια έννοια καθορίζει την πορεία του έργου από το ατομικό στο γενικό, από την ιδιομορφία της ατομικής παραγωγής στην πιθανή συγκρότηση ενός ενιαίου αισθητικού προτύπου, που θα ονομαστεί (;) παγκόσμια λογοτεχνία.

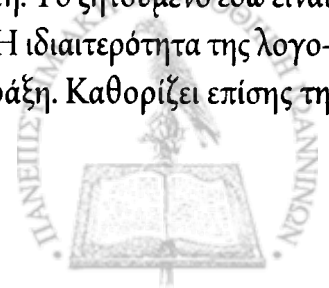
Αυτή όμως η σχέση αντίθεσης που ενυπάρχει στην παραγωγή – πρόσληψη έργου είναι εκείνη ακριβώς που τροφοδοτεί και αναζωογονεί την ύπαρξή του. Προβάλλεται σ' αυτήν η αντίθεση ατομικού-γενικού στην πιο σύνθετη και απαιτητική εκδήλωση του ανθρωπίνου πνεύματος.

Η ανισότητα στους όρους παραγωγής και πρόσληψης προσδιορίζεται σε μεγάλο βαθμό από εξωλογοτεχνικούς παράγοντες που έχουν σχέση με τη συγκρότηση και την εξέλιξη της εθνικής λογοτεχνίας, τη θέση της σ' ένα ομοειδές πολιτισμικό σύνολο, την ακτινοβολία της στο εξωτερικό, αλλά και με τον κοινωνικό προσδιορισμό των συγγραφέων της. Τα στοιχεία αυτά που είναι δύσκολο να μετρηθούν εμφανίζονται εμμέσως στα έργα, αλλά είναι αμφίβολο αν αποτελούν πάντοτε παράγοντες πρόσληψης του έργου.

Έτσι η ανισότητα της παραπάνω σχέσης συνοδεύεται από την αντίθεση ανάμεσα στο ατομικό-γενικό για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω.

Οι συνθήκες αυτές κάτω από τις οποίες ένα λογοτεχνικό έργο ακολουθεί σήμερα την πορεία του, επιδρούν αποφασιστικά στη συγκρότηση ή μη αυτού του θρυλικού ενιαίου προτύπου για το οποίο μίλησε ο Γκαίτε. Η πορεία από το γενικό στο ειδικό και αντίστροφα δείχνει το βαθμό απροσδιοριστίας του λογοτεχνικού έργου και τη σκοτεινότητα των κριτηρίων αξιολόγησής του.

Αλλά ας έρθουμε σ' αυτά. Πρόσληψη ουσιαστικά σημαίνει αξιολόγηση και αξιολόγηση σημαίνει ενσωμάτωση και έναρξη μιας παραγωγικής σχέσης διάδρασης ανάμεσα σε έργο και δέκτη. Το ζητούμενο εδώ είναι η διατύπωση της αξίας του λογοτεχνικού έργου και η αναγνώρισή της ως τέτοιας. Η ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής δημιουργίας κρίνει και καθορίζει, στο σύνολό της, την λογοτεχνική πράξη. Καθορίζει επίσης τη



στάση του δέκτη, τη συμπεριφορά του, τη διατύπωση της αξίας του έργου.

Οι λογοτεχνικές αξίες, ως μέρος της λογοτεχνικής ταυτότητας και της διαδικασίας της παγκοσμιοποίησης, ανανεώνονται και επαναδιαμορφώνονται σύμφωνα με τη διαλεκτική της αναγνώρισης που θέτει έμμεσα σε αμφισβήτηση έργα με έκδηλη θεσμική προέλευση⁵. Η σύμπτωση ανάμεσα στις αξιολογικές πεποιθήσεις των ατόμων και των κοινωνικών συνόλων και στη διαμόρφωση της αξίας των έργων είναι ενδεχόμενο να οδηγήσει στη λύση της αντίθεσης μεταξύ ατομικού και γενικού, και στην πρόσβαση στην παγκόσμια λογοτεχνία. Αυτή η προοπτική πηγάζει πάντα από την ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής δημιουργίας και αφορά ένα πολιτισμικό σύνολο.

Παγκοσμιοποίηση και διαφορά, υπ' αυτήν την έννοια, ορίζουν δύο μεγάλα σύνολα διαδικασιών που έχουν ως κέντρο την λογοτεχνική παραγωγή σ' όλες τις φάσεις της εξέλιξής της. Μέσα σ' αυτά ενυπάρχουν διαδικασίες οικονομικής, κοινωνικής, πολιτισμικής, ηθικής τάξεως που μέσα από αντιθετικές και ενίοτε συγκρουσιακές σχέσεις, οδηγούν στη διαμόρφωση του οράματος της παγκόσμιας λογοτεχνίας, μιας ουσιαστικά συνεχώς μεταβαλλόμενης πραγματικότητας, η οποία επιζητεί διαρκώς την αναγνώρισή της. Αυτό είναι νομίζω το δυσκολότερο αλλά και το πιο ενδιαφέρον σημείο της όλης διαδικασίας.

β) Από το εθνικό στο υπερεθνικό

Η έννοια του εθνικού, στην αναπαραστατική της μορφή, ακολουθεί τις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές μεταβολές του χώρου στον οποίο πραγματοποιείται. Αυτό το μυθοπλασιακό εθνικό ορίζεται ασφαλώς από τη σύμβαση της αναπαράστασης, ωστόσο τις περισσότερες φορές την υπερβαίνει, όχι πάντοτε για λόγους αισθητικούς. Είναι εξάλλου δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια ο αισθητικός χώρος τον οποίο καλύπτει. Αυτό είναι που δίνει πάντα την ευκαιρία για αυθαιρεσίες κάθε είδους που επιζητούν να στεγαστούν κάτω από τον όρο εθνικό.

Ο όρος εθνική λογοτεχνία αφορά ταυτόχρονα τη γλώσσα και την λειτουργία της αναπαράστασης. Οι δύο αυτές συνιστώσες ορίζουν την πολιτισμική έκφραση του εθνικού και απασχόλησαν τη διεθνή συγκριτολογία σ' όλα τα στάδια εξέλιξής της. Η έννοια των συνόρων που περικλείουν την κρατική-εθνική πραγματικότητα καθόρισαν επίσης, με την πολιτική σημασία τους, αντίστοιχες λογοτεχνικές πρακτικές, αλλά και προσεγγίσεις στη λογοτεχνία.

Θα' λεγα μάλιστα πως υπερπροσδιόρισαν την έννοια της ταυτότητας και με στοιχεία εξωλογοτεχνικής προέλευσης.

Σήμερα μιλάμε για κουλτούρες, για διάλογο ανάμεσά τους, χρησιμοποιώντας όμως πάλι εννοιολογικά εργαλεία προερχόμενα από εξωλογοτεχνικές περιοχές. Η έννοια του λογοτεχνικού εθνικού είναι μία έννοια του μυθοπλασιακού εθνικού, που υπόκειται σε κάθε είδους αναπαραστατικές μεταχειρίσεις ανάλογες με την ιστορική εξέλιξη της λογοτεχνίας.

Έτσι όταν μιλάμε για διάλογο ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες, πρέπει να εννοούμε διάλογο ανάμεσα σε αναπαριστάμενες πραγματικότητες, των οποίων η σύνθεση, η επεξεργασία και η παντοειδής εκμετάλλευση

5. Βλ. μια πληθυντική προσέγγιση του θέματος στο Manfred Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Königshausen-Neumann, Würzburg 1995.



αποτελούν μέρος της Ιστορίας. Η έννοια του εθνικού προϋποθέτει αυτήν της ταυτότητας, δηλ. της προβολής στο παρόν ενός συνόλου πρακτικών που σχετίζονται με τη μνήμη και που αναπαράγονται μέσα από διαφορετικές κάθε φορά ευκαιρίες. Η πολιτισμική ταυτότητα προσδιορίζεται επίσης από την αναπαραστατική διαδικασία, η οποία συνήθως πάντοτε της αποδίδει διστορικά χαρακτηριστικά αναλλοίωτα. Η διεκδίκηση και κατοχή της πολιτισμικής ταυτότητας σημαίνει τις περισσότερες φορές κατοχύρωσή της σε ιστορικό επίπεδο. Τότε ακριβώς εγκαταλείπουμε το χώρο της λογοτεχνίας και περνάμε σ' αυτόν της κοινωνίας, υπερβαίνοντας δηλαδή αυθαίρετα μια συγκεκριμένη συλλογιστική που αφορά μια διαφορετική κατάσταση.

Ανάμεσα στην πολιτική και την πολιτισμική ταυτότητα τα όρια παραβιάζονται συχνά δημιουργώντας παρανοήσεις και συγχύσεις. Γίνεται λόγος λ.χ. για διάλογο των πολιτισμών χωρίς να προσδιορίζεται τι ακριβώς σημαίνει αυτό. Συχνά χρησιμοποιείται η έκφραση «διάλογος των λαών μέσω της τέχνης», κάτι το οποίο προϋποθέτει την αναγνώριση της έννοιας της πολιτισμικής ταυτότητας. Αυτό βέβαια παραπέμπει στην ιδέα πως ο άνθρωπος ορίζεται από την προέλευσή του. Ωστόσο, η συγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητάς του είναι μια διαδικασία εξόχως σύνθετη στην οποία η λογοτεχνική αναπαραστάση της πραγματικότητας παίζει, κατά τη γνώμη μου, πολύ σημαντικό ρόλο.

Σήμερα η έννοια της πολιτισμικής ταυτότητας συνδέεται στενά με την πολιτισμική πολλαπλότητα και την διαφορά, σε τρόπο που η συγκριτική πράξη να οφείλει να αναζητά την ανάδειξη όλων των πτυχών που την αποτελούν.

Σε κάθε περίπτωση πάντως η συγκριτική προσέγγιση στις λογοτεχνικές ταυτότητες δεν μπορεί, εξαιτίας εγγενών αδυναμιών της που δεν θα εξετάσουμε εδώ, να εκφέρει κρίσεις για το σύνολο των χαρακτηριστικών μίας ή δύο πολιτισμικών πραγματικοτήτων.

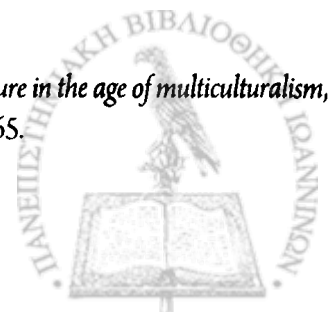
Αντίστοιχα η έννοια του υπερεθνικού, που στις μέρες μας έχει χρησιμοποιηθεί αρκετά, ως μέρος κυρίως του πολιτικού λεξιλογίου, παρουσιάζει ορισμένες αδυναμίες ως προς την δυνατότητά της να ορίσει μια συγκεκριμένη πραγματικότητα.

Το πολιτισμικό υπερεθνικό δεν μπορεί να ταυτιστεί με το παγκόσμιο, επειδή ακριβώς προϋποθέτει την επιχειρηματολογία του εθνικού που, όπως είδαμε, πρέπει να αναθεωρηθεί και ήδη αυτό γίνεται. Από την άλλη πλευρά το παγκόσμιο προϋποθέτει την έννοια της ταυτότητας και της διαφοράς, σε τρόπο που να νοείται ως ένα σύνολο αντιθετικών σχέσεων ταυτοτήτων/ετεροτήτων. Η αντίθεση εθνικό/υπερεθνικό δεν οδηγεί κατ' ανάγκη στη συγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητας.

Η λογοτεχνική ταυτότητα αναπαράγεται μέσα από την αναπαραστάση της εθνικής ή πολιτικής ταυτότητας, τόσο σε ατομικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο συνόλων ή ομάδων. Το πέρασμα στο υπερεθνικό επίπεδο δεν προέρχεται από μια συσσώρευση εθνικοτήτων, αλλά από μια επέκταση των ορίων και δυνατοτήτων της αναπαραστάσης, κάτι όμως που προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κοινού προτύπου αναγνωρισμένου και ικανού να καλύψει αισθητικά την ύπαρξη της πολιτισμικής ταυτότητας⁶.

Το πέρασμα από το εθνικό στο υπερεθνικό είναι βασική προϋπόθεση για τη συγκρότηση της έννοιας της

6. Βλ. Mary-Louise Pratt, "Comparative literature and global citizenship", *Comparative literature in the age of multiculturalism*, [Ed. Charles Bernheimer], The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1995, 58-65.



παγκοσμιοποίησης. Η αναγνώριση ενός παγκόσμιου αισθητικού πρότυπου είναι στην ουσία αναγνώριση της διαφοράς που, ως συστατικό στοιχείο, συμβάλλει στην καθιέρωση του προτύπου.

Η διαδικασία αυτή υπερβαίνει χρονικά και τοπικά όρια, υπερβαίνει δηλαδή στην ουσία τη σχέση διαχρονίας/συγχρονίας, δημιουργώντας τη μεταχρονία. Μέσα σ' αυτήν η αποσπασματοποίηση της ολότητας, με την ανάδειξη της διαφοράς, οδηγεί σε μια νέα ενότητα που είναι απελευθερωμένη από τους περιορισμούς της διάρκειας και δημιουργεί μία νέα αντίληψη της ιστορικής συνέχειας.

Υπ' αυτό το πρίσμα εξεταζόμενη η έννοια της διαφοράς ανάγεται σε βασική συνιστώσα της παγκοσμιοποίησης αλλά και των μεθόδων προσέγγισης, περιγραφής και αξιολόγησής της ως πολιτισμικού φαινομένου. Στην ειδική έκφρασή της, την λογοτεχνία, η λειτουργία της διέπεται ουσιαστικά από τον ρόλο του γράφοντος υποκειμένου που είναι ταυτόχρονα και ο δέκτης του λογοτεχνικού προϊόντος. Σε τελική ανάλυση δεν είναι η εθνοτική προέλευση του υποκειμένου-δέκτη εκείνη που δίνει την καθοριστική σημασία στη διαφορά και ορίζει με τον τρόπο αυτό τη λειτουργία της. Πρόκειται σαφέστατα για την αναπαριστώμενη ταυτότητα, μέσα από το λογοτεχνικό προϊόν, που συντίθεται από εικονικά και μορφοκειμενικά στοιχεία τα οποία παράγουν σημασίες ανάλογα με το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο και την ιστορική περίοδο κατά τα οποία θα προσληφθούν. Η ενεργοποίηση του δέκτη, η παραγωγή μιας σημασίας που θα κυριαρχήσει για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα, η αναίρεσή της και η αντικατάστασή της από μια άλλη, είναι συνήθως αποτέλεσμα διεργασιών που εκτείνονται πέρα από τα όρια του λογοτεχνικού. Υπ' αυτήν την έννοια η σχέση παγκοσμιοποίηση-διαφορά δεν αποτελεί προβολή της σχέσης εθνικό-υπερεθνικό. Η πρώτη αφορά την κειμενική πραγματικότητα: νοείται και κρίνεται με όρους που αυτή παράγει. Η δεύτερη προϋποθέτει εξωλογοτεχνικούς όρους και αφορά ένα ευρύτερο σύνολο ανθρωπίνων δραστηριοτήτων.

γ) Ο λόγος του κειμένου και της θεωρίας.

Το λογοτεχνικό κείμενο δημιουργεί τη θεωρία του κατά τη στιγμή της γένεσής του, κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο δημιουργεί την ιστορικότητά του. Ο λόγος του κειμένου είναι σύνθετος και αιγιματικός στο βαθμό που η μυθοπλασία αφήνει ελάχιστα περιθώρια για την όραση της ύπαρξής του. Η διακριτικότητα του κειμενικού λόγου αναδεικνύεται, ενδεχομένως, κατά τη διαδικασία προσέγγισής του, που, ως τέτοια, εμπεριέχει ένα βαθμό αυθαιρεσίας.

Η θεωρία για τη λογοτεχνική διαφορά εμπεριέχεται κατά συνέπεια μέσα στον ίδιο τον λόγο του κειμένου. Δεν πρόκειται για ένα εννοιολόγημα επινοημένο έξωθεν και επιβεβλημένο ως ερμηνευτικό εργαλείο, αλλά για μια πραγματικότητα σύμφυτη με την ύπαρξη του λογοτεχνικού κειμένου.

Ασφαλώς η διαφορά υπόκειται στη θεωρία για το κείμενο που είναι μια πράξη εκ των υστέρων, έπεται δηλ. της λογοτεχνικής παραγωγής. Αλλά και σ' αυτήν την περίπτωση δεν χάνει την πρωταρχική της αξία. Πράγματι, η ανάδειξή της πιστοποιεί εμμέσως την ενδεχόμενη ύπαρξη νεωτερικών στοιχείων μέσα στο κείμενο, ικανών να προσδιορίσουν την αλλαγή στον ορίζοντα προσδοκίας του δέκτη.

Η διαφορά μέσα στην ίδια τη δομή του κειμένου παραπέμπει ευθέως στην παγκοσμιοποίηση, είναι η ελάχιστη εκδοχή της και κατά συνέπεια η ανίχνευσή της οδηγεί αναπόφευκτα σ' εκείνη. Η συγκριτική προσέγγιση της λογοτεχνίας ασφαλώς ευνοεί την ανάδειξη της διαφοράς, ως συστατικού στοιχείου, όχι μόνο της παγκοσμιοποίησης, αλλά και της ίδιας της ύπαρξής της ειδικότητας. Επομένως η συγκριτική προσέγγιση του κειμένου αναδεικνύεται εκ των πραγμάτων ως η καταλληλότερη να ανιχνεύσει και αξιολογήσει τη διαφορά,



και στη συνέχεια να κάνει τις απαραίτητες αναγωγές σε άλλα συστήματα αναφορών. Παράγει δηλαδή ένα θεωρητικό λόγο, σκοπός του οποίου είναι η ανάδειξη των ετερόνομων στοιχείων του κειμένου, η ταξινόμησή τους και η συγκρότηση μιας, ει δυνατόν, ολικής πρότασης.

Η προσπάθεια αυτή πήρε κατά καιρούς διάφορες ονομασίες που υπήρξαν τα αποτελέσματα των τάσεων που επικρατούσαν στις συγκριτικές φιλολογικές σπουδές. Η ιστορική λ.χ. προσέγγιση της ετερότητας οδήγησε στη διατύπωση του όρου παγκόσμια λογοτεχνία. Ωστόσο η συνεχώς μεταβαλλόμενη σε μεθόδους και τρόπους προσέγγιση του λογοτεχνικού κειμένου, θέτει, στο βάθος, με άλλους όρους το αίτημα της συγκριτικής αισθητικής, διατυπωμένο από τον Etiemble πριν αρκετά χρόνια⁷. Ο όρος *συγκριτική αισθητική* μπορεί να συγκεντρώνει ταυτόχρονα τα στοιχεία που συγκροτούν τη διαφορά μέσα στο ίδιο το κείμενο, αλλά και στη θεωρία πάνω σ' αυτό. Πιστεύω πως η συγκεκριμένη σημασιολόγηση αυτής της έννοιας είναι δυνατόν να καλύψει σε θεωρητικό επίπεδο τις απαιτήσεις της έννοιας παγκοσμιοποίησης.

Ας δούμε όμως μερικά επιμέρους στοιχεία. Ο λόγος του κειμένου και της θεωρίας πάνω στη διαφορά συχνά συμφύρονται, είτε από τον παραγωγό του κειμένου είτε από τον δέκτη. Αυτό έχει ως συνέπεια να γίνεται η περίφημη διάδραση όχι ανάμεσα σε διακριτά επίπεδα πραγματικότητας αλλά σε ένα, το οποίο να περιέχει στοιχεία και των δύο. Έτσι η διάκριση ανάμεσα στον λογοτεχνικό λόγο και τον θεωρητικό λόγο δεν γίνεται ορατή και κατά συνέπεια κατανοητή. Το αποτέλεσμα είναι πως η δημιουργούμενη αίσθηση δεν οδηγεί τελικά ούτε στην κατά Barthes *ευχαρίστηση* σ' επίπεδο παραγωγής και ανάγνωσης ούτε στην επιστημονική γνώση, αποτέλεσμα μιας αναλυτικής κριτικής διαδικασίας. Σε κάθε περίπτωση ο συμφυρμός των λόγων της διαφοράς έχει ως συνέπεια την ανάγκη επαναπροσέγγισης του κειμένου.

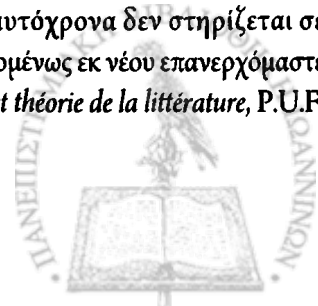
Το ζητούμενο μιας τέτοιας επαναπροσέγγισης δεν μπορεί να είναι άλλο από την ανάδειξη της λογοτεχνικότητας του κειμένου, μιας θεμελιώδους λειτουργίας που δομείται μέσα από τη διαφορά. Λογοτεχνικότητα και διαφορά αποτελούν δύο σημεία διάκρισης του λόγου των κειμένων και του λόγου της θεωρίας. Πρόκειται για δύο λειτουργίες των οποίων η προσέγγιση, μελέτη και αξιολόγηση είναι δυνατό να αποτελέσει την απαρχή για τον εντοπισμό των ορίων της αυτονομίας του λογοτεχνικού έργου.

Ασφαλώς το εγχείρημα αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερες δυσκολίες που έχουν άμεση σχέση με τη διαρκή αλλαγή της κατάστασης της διαφοράς και της πρόσληψής της ως τέτοιας. Έχει επίσης σχέση με τους όρους κατασκευής της λογοτεχνικότητας.

Θα πρέπει εξάλλου να υπογραμμιστούν και τα εξής: Η διαφορά εμφανίζεται στο λογοτεχνικό έργο ως μέρος της γραφής και της υπόστασης του γράφοντος. Η γραφή ως διαδικασία συντελεί ασφαλώς στην εμφάνιση της διαφοράς αλλά δεν είναι εκείνη που ευθύνεται για την ύπαρξή της. Η διαφορά συντίθεται από τα εκφωνήματα που ποικίλλουν ανάλογα με το κείμενο, το γράφον υποκείμενο, και τις άλλες εξωλογοτεχνικές παρα-

7. Rene Etiemble, *Tong yeou ki ou le nouveau Singe pelerin*, Gallimard, Paris 1958. Ο όρος αναφέρεται και χρησιμοποιείται από τον Adrian Marino:

«Μια συγκριτική αισθητική αναγνωρίζεται πως είναι δυνατή αν όχι εφικτή. Διακρίνεται από τη γενική αισθητική από το ίδιο το γεγονός πως τα κριτήριά της προέρχονται από το πιο μεγάλο δυνατό σύνολο έργων. Ταυτόχρονα δεν στηρίζεται σε παραδείγματα παρμένα από μία μόνο χώρα, από μία μόνο ιστορική περίοδο, από ένα πολιτισμό. Επομένως εκ νέου επανερχόμαστε στην άποψη της παγκοσμιοποίησης, που αυτή τη φορά υποστηρίζεται πλήρως», (*Comparatisme et théorie de la littérature*, P.U.F. Paris 1988, 56).



μέτρους που είδαμε πιο πάνω. Η ολοκλήρωσή της γίνεται μόνο στη συνείδηση του δέκτη και αν εκπληρωθούν οι γενικότεροι όροι πρόσληψης του κειμένου.

Από την πλευρά της η λογοτεχνικότητα, ως εσωτερική λειτουργία του κειμένου, καταρχήν συνδέεται με τη γραφή και κατ' επέκταση με τη διαφορά που προκύπτει, σ' όλα τα στάδια της γραφής. Στη συνέχεια ενεργοποιείται, στο στάδιο της πρόσληψης, με τους ίδιους όρους που αναφέρθηκαν πιο πάνω.

Με βάση τα παραπάνω γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η σχέση Λογοτεχνικότητα/διαφορά είναι ένας βασικός όρος για τη συγκρότηση της έννοιας της παγκοσμιοποίησης και την επεξεργασία, μακρόχρονη και κοπιαστική ίσως, του περιήφημου προτύπου.

Σε κάθε όμως περίπτωση η σχέση διαφοράς/λογοτεχνικότητας βοηθά νομίζω αρκετά να διαχωριστεί ο λόγος του κειμένου από αυτόν της θεωρίας, να γίνει αντιληπτή η ιδιαιτερότητα του καθενός και κυρίως να κατανοηθεί η διαφορετική αντιμετώπιση αυτής της σχέσης από τα κείμενα και τη θεωρία.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω ο ήδη αναφερθείς όρος συγκριτική αισθητική αποκτά μια ουσιαστική σημασία και λειτουργία: εμφανίζεται ως μια σοβαρή δυνατότητα μέσα από την οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί, στον όποιο βαθμό είναι αυτό δυνατόν, η λογοτεχνική παγκοσμιοποίηση. Η διαφορά διαπερνά το λογοτεχνικό συγκριτισμό, την θεωρία της λογοτεχνίας και για το λόγο αυτό απαιτεί μια όσο γίνεται πιο πλατιά αντιμετώπιση. Πλάτος όχι μόνο γεωγραφικό, για να μην αναπαραγάγουμε τα σχήματα του δέκατου ένατου αιώνα, αλλά και εννοιολογικό που θα βοηθήσει την ισορροπία της κατανόησης αλλά και της παραγωγής αυτής της κατάστασης.

Το σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής, η θεωρία της λογοτεχνίας και η συγκριτική μέθοδος αναδεικνύονται έτσι ως οι συνιστώσες της παγκοσμιοποίησης. Ας μην ξεχνάμε πως η παγκοσμιοποίηση είναι μια λειτουργία ενοποιητική και αναλυτική ταυτόχρονα και πως η προσέγγισή της πρέπει να λαμβάνει σοβαρά υπόψη και τις δύο αυτές ιδιότητές της.

Υπ' αυτήν την έννοια η συγκριτική αισθητική είναι σε θέση να αποτελέσει ένα πλαίσιο προσέγγισης της παγκοσμιοποίησης. Απαιτεί για τα συμπεράσματά της ένα όσο γίνεται πιο μεγάλο αριθμό έργων αλλά και την ικανότητα να προσαρμόζεται στα δεδομένα αυτών των έργων, σε τρόπο που να επεξεργάζεται και, τελικά να υιοθετεί ένα κριτήριο μεταβλητότητας. Σύμφωνα μ' αυτό η προσέγγιση της διαφοράς πρέπει να οδηγήσει στην ανάδειξη των αισθητικών χαρακτηριστικών των έργων που με τη σειρά τους θα παραπέμψουν σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφορών, σχηματίζοντας έτσι τα πρώτα ορατά ίχνη της παγκοσμιοποίησης.

Η μεταβλητότητα, με τη σειρά της, αποτελεί μια έννοια που δεν προσδιορίζεται εξ αρχής στην ολότητά της και απαιτεί μια αντιμετώπιση που να προσαρμόζεται κάθε φορά στα δεδομένα των περιστάσεων. Η μεταβλητότητα παράγεται από τα έργα και επιδρά σ' αυτά, όπως ακριβώς και οι συνθήκες μέσα στις οποίες παράγονται και προσλαμβάνονται. Υιοθετώντας η συγκριτική αισθητική το κριτήριο της μεταβλητότητας, στην πραγματικότητα αναγνωρίζει τη δυσκολία της εκπόνησης ενός σταθερού προτύπου της παγκόσμιας λογοτεχνίας και εμμέσως παραχωρεί στην διαδικασία της παγκοσμιοποίησης τη δυνατότητα να σχετικοποιήσει το αίτημά της. Εδώ νομίζω πως κρίνονται τα όρια της παγκοσμιοποίησης, οι στόχοι της και η δυνατότητα επίτευξής τους. Η σχετικοποίηση των αιτημάτων της αποτελεί μια εσωτερική αλλά και εξωτερική επίπτωση με αποτέλεσμα την επιβράδυνση της πορείας της.



δ) Παγκοσμιοποίηση και ιστορική προοπτική.

Το αίτημα της παγκόσμιας λογοτεχνίας ενέχει ασφαλώς την ιστορική διάστασή του. Η παγκοσμιοποίηση πρέπει να νοηθεί ως μια ιστορική διαδικασία, και με τον όρο αυτό αντιμετωπίζονται, εκφράζονται και κατανοούνται όλες οι μέχρι τώρα διατυπωθείσες διαστάσεις της. Διατηρώντας ακέραιο τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της η παγκοσμιοποίηση λειτουργεί ως μέρος της ιστορίας και έτσι θα πρέπει να αντιμετωπισθεί. Υπ' αυτήν την έννοια, ο λόγος των κειμένων και της θεωρίας εμφανίζεται ως μια αναγκαία δυαδικότητα, η οποία διασφαλίζει την ιστορική προοπτική της παγκοσμιοποίησης.

Η δυαδικότητα αυτή αντιστοιχεί στο κείμενο και την ερμηνεία του, που μπορεί να είναι ένα άλλο κείμενο μέσα στο οποίο επανακατασκευάζεται με άλλους όρους και τρόπους ο υποκειμενικός χαρακτήρας της παραγωγής του λογοτεχνικού κειμένου. Σε κάθε περίπτωση επανορίζεται η διαδρομή προς το σημείο αφετηρίας, ή το υποτιθέμενο ως τέτοιο, της γραφής του έργου. Οπωσδήποτε όμως η δυαδική αυτή σχέση επανατροφοδοτεί την πορεία της παγκοσμιοποίησης, ως λογοτεχνικού και ευρύτερα πολιτισμικού φαινομένου μέσα στην ιστορική προοπτική⁸.

Η τελευταία νοείται ως μια δυναμική που λειτουργεί με αφετηρία και τέρμα το λογοτεχνικό κείμενο μέσα στο χρόνο. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο αφομοιώνονται και αναδιαμορφώνονται έννοιες και σχήματα που καθορίζουν τη λογοτεχνική δημιουργία: μορφή, πρωτοτυπία, ατομικότητα, συλλογικότητα, ιδεολογία, γλωσσικό μέσο. Η προσέγγιση και ερμηνεία τους αποτελεί έμμεσα μια πράξη αναγνώρισης και κατανόησης του προς μελέτην αντικειμένου, και ως τέτοια συμβάλλει στην αποκατάσταση της πλήρους ταυτότητάς του. Αυτή ακριβώς η κερδισμένη ταυτότητα είναι ταυτόχρονα ένα μέρος της δικής μας, είναι η γνώση της διαφοράς που εκφράζεται μέσα σ' αυτήν και που τελικά, χάρη στην ερμηνεία ενσωματώνεται στην αρχική προέλευσή της. Αυτό είναι ίσως το σημαντικότερο αποτέλεσμα που καθορίζει την πορεία της παγκοσμιοποίησης μέσα στην ιστορία: έρχεται από ένα συγκεκριμένο παρελθόν, μέσα από συγκεκριμένες πολιτισμικές παραδόσεις και ανοίγεται σ' ένα μέλλον που καθορίζεται από ένα συγκεκριμένο υποκείμενο και αντικείμενο κάθε φορά. Κάτω απ' αυτούς τους όρους η παγκοσμιοποίηση ως διαδικασία θα δημιουργεί εσαεί τις δικές της προϋποθέσεις πρόσληψης και ερμηνείας της, θα αποτελεί ένα ιδιόμορφο, αν και πλατιά αποδεκτό, φαινόμενο.

Αυτό είναι εύκολα εξηγήσιμο, αν δεχθούμε ότι η κάθε εθνική κουλτούρα χαρακτηρίζεται από τη σχέση της με την ιστορία και ότι η κάθε εθνική λογοτεχνία αναπαράγεται επίσης χάρη στη σχέση της με την ιστορία και την ιδιαίτερη χρήση της που ποικίλλει κάθε φορά. Είναι συνεπώς λογικό να συμπεράνει κάποιος πως υπάρχει

8. Πρβλ. «Τα κείμενα βάζουν μπροστά στον ερευνητή ένα ιδιαίτερο, μοναδικό αντικείμενο με ιδιαίζουσες μορφές και λεπτομέρειες. Στον αντίποδα βρίσκουμε τη θεωρησιακή σκέψη, η οποία στη βάση μιας περισσότερο ή λιγότερο πλατειάς αλλά πάντοτε πολλαπλής και διεσπαρμένης γνώσης των τεκμηρίων, τείνει να διακρίνει τις οντότητες ή τις ουσίες: λογοτεχνία, ποίηση, τραγικό, ρομαντισμός (και φυσικά κλασικισμός) ... Έτσι λοιπόν βλέπουμε να οικοδομείται, εκ του μη όντος, ένας εννοιολογικός ορισμός. (...) Ο ερμηνευτής πραγματοποιεί τούτη τη "διαμετακωδικοποίηση": είναι επιφορτισμένος να αντικαταστήσει ένα πλέγμα λέξεων με κάποιο άλλο (...) αυτό είναι το άλλο νόημα μιας άλλης λεκτικής φόρμουλας και ταυτόχρονα η άλλη λεκτική φόρμουλα για το ίδιο νόημα. Κι εδώ πάλι η ερμηνεία αποσκοπεί στη διαφύλαξη μιας σταθερότητας και μιας ακεραιότητας, πραγματοποιώντας ωστόσο μια μετάβαση. Τούτη τη φορά όμως ο ερμηνευτής προσφέρει και τη δική του συμβολή, όσο κι αν ισχυρίζεται ότι κάνει μίαν απλή αποκρυπτογράφηση.» (Jean Starobinski, «Η λογοτεχνία, το κείμενο και ο ερμηνευτής», Ζακ Λε Γκοφ, Πιέρ Νορά, *Το έργο της Ιστορίας*, [μετφρ. Κλαίρη Μητσotάκη], Ράππας, Αθήνα 1975, 251, 253).



μια σαφέστατη αναλογία ανάμεσα στο εθνικό και το παγκόσμιο σε ό,τι αφορά τη λειτουργία της ιστορικής προοπτικής.

Υπάρχει αναλογία αλλά δεν υπάρχει ταύτιση των δύο εννοιών. Η ιστορική προοπτική για την παγκοσμιοποίηση διευρύνεται και μεταβάλλεται συνεχώς από παραμέτρους όπως η γλώσσα και η εξέλιξή της, η αλληλοπρόσληψη των εθνικών λογοτεχνιών, η δημιουργία ορισμένων σταθερών, ικανών να χρησιμεύσουν ως κριτήρια αξιολόγησης των έργων.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η συγκριτική πράξη, εκ των πραγμάτων, παίζει ένα σημαντικό ρόλο: επισημαίνει, αποδεσμεύει και τεκμηριώνει τη δύναμη του έργου που πηγάζει από τη διαφορά. Περισσότερο από συγκριτικό, το διάβημά της είναι συνδεδετικό: κατάργηση των αποκλεισμών, τόνωση των δεσμών ανάμεσα στα έργα και τις λογοτεχνίες τους. Η διαδικασία αυτή είχε αναμφισβήτητα μέχρι σήμερα ένα καρποφόρο παρελθόν⁹.

Η σημερινή αλλαγή των τεχνικών δεδομένων του πολιτισμού μας που επηρεάζουν άμεσα τη μορφή του λογοτεχνικού έργου και κατ' επέκταση την πρόσληψή του, απαιτούν ασφαλώς μια ειδικότερη αντιμετώπιση. Η έννοια της παγκόσμιας λογοτεχνίας σήμερα θεωρείται περισσότερο προϊόν της τεχνικής εξέλιξης της επικοινωνίας η οποία θέτει στην υπηρεσία της επιστημονικής γνώσης τις δυνατότητές της. Έτσι η συγκριτική πράξη έχει την ευκαιρία να ασχοληθεί περισσότερο και με μεγαλύτερη επιτυχία, με την αποδέσμευση της δύναμης που το έργο περιέχει, και λιγότερο με την επικοινωνιακού επιπέδου πληροφόρηση του δέκτη.

Αυτό αναμφισβήτητα αποτελεί ένα πλεονέκτημα που η ηλεκτρονική εποχή μας επιτείνει μέρα με τη μέρα. Σήμερα καμιά εθνική λογοτεχνία δεν είναι απομονωμένη, κανένας συγγραφέας δεν μπορεί να μη γνωρίζει τα μεγάλα προβλήματα που απασχολούν τον πλανήτη, κανένας αναγνώστης δεν αναγνωρίζει τη μοναδικότητα της δικής του λογοτεχνίας. Η τεχνική εξέλιξη πράγματι δημιούργησε τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την επιστημονική γνώση και μέσα σ' αυτήν τη διαδικασία εξέλιξης ασφαλώς η οικονομική παράμετρος έπαιξε τον σημαντικότερο, ίσως, ρόλο.

Υπ' αυτήν την έννοια η παγκοσμιοποίηση, ως πολιτισμικό φαινόμενο, μπορεί να δώσει απαντήσεις που να αφορούν την ουσία του έργου: Λιγότερο τις συνθήκες παραγωγής του, που φωτίζονται από τα επιστημονικά εργαλεία της τεχνικής εξέλιξης περισσότερο τη δυνατότητά του να αναπαράγει ένα συμβολικό σύμπαν σημασιών, ικανού να γίνει κτήμα ενός μεγάλου αριθμού δεκτών.

Η σύνδεση αυτών των δεδομένων σε παγκόσμια κλίμακα, η χρήση τους και η διαρκής αναπαραγωγή τους καθορίζουν την ίδια την ύπαρξη της παγκοσμιοποίησης, επιδρούν στη λειτουργία της, ευνοώντας τη δημιουργία νέων συνθηκών πραγματοποίησής της και ταυτόχρονα νέων όρων κατανόησης και αξιοποίησής της.

9. Βλέπε τις απόψεις και επιφυλάξεις του Reingard Nethersole «Comparing or Connecting? What Actually Is the Object “for” Comparative Literature and What Is Its “Necessary” Method?», *Littérature comparée / Littérature mondiale*, Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, ό.π., 89-100.



ALFONSO SILVÁN

Η ΙΣΠΑΝΙΑ ΚΑΙ Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ν. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ

...Οι δύο έσχατοι πόλοι της ισπανικής ψυχής, το Nada (Τίποτα) και το Πάθος, δίνουν το αυστηρό κλίμα, που μου ταιριάζει. Εδώ αναπνέω με άνεση. Αν μπορούσα, θα ζούσα εδώ στη γέρικη Καστίλια, όπως ο συμπατριώτης μου ο Γκρέκο. Αγαπώ, θαυμάζω την λαγαράδα και την λογική, τη δίχως καπνούς της γαλλικής φυλής, πνίγουμε όμως κάπως μέσα σ' αυτόν τέλεια καθορισμένο ορίζοντα. Να κοιτάς κατάματα το Τίποτα, να τι αγαπώ και τι βρίσκω σε τούτη τη γη, τον αγέρα και τους ανεμόμυλους του Αφέντη μας Δον Κιχώτη...

Γράμμα στο Ρενώ ντε Ζουβνέλ
(Μαδρίτη, Νοέμβρης 1932)

Σε μια αρχική προσπάθεια να ανακαλύψουμε κάποια συνοχή μέσα στις επιπτώσεις που στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη προέκυψαν από την εμπειρία του στην Ισπανία και από την γνωριμία του με τη λογοτεχνική παράδοση αυτής της χώρας – μία επίδραση που λειτούργησε σε διαφορετικά επίπεδα – θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ορισμένα βιβλία αυτού του έλληνα λογοτέχνη μέσα από ένα ειδικά κατασκευασμένο καλειδοσκόπιο. Το κάθε ένα από τα τρία κάτοπτρα θα έπρεπε να δείχνει και να αντανακλά μονάχα μία εικόνα: αυτή του ήρωα, αυτή του πικάρο, αυτή του μυστικιστή. Έτσι θα είχαμε στο παιχνίδι τρία γνωστά πρόσωπα της ιστορίας της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, τα οποία στην Ισπανία είναι ενσαρκωμένα, ουσιαστικά αλλά όχι αποκλειστικά, από τον Δον Κιχώτη δε λα Μάντσα, τον Λαθαρλίο δε Τόρμες και την Σάντα Τερέσα δε Άβιλα. Την έντονη αλληλουχία που υπάρχει μεταξύ αυτών των τριών μορφών στην ισπανική λογοτεχνία του Χρυσού Αιώνα την έχει εκφράσει ανάγλυφα στη δεκαετία του είκοσι του περασμένου αιώνα ο αμερικανός ισπανιστής Waldo Frank, στο βιβλίο του *Virgin Spain*, ένα βιβλίο που το διάβασε ο Καζαντζάκης, συστημένο από τον φίλο του τον Παντελή Πρεβελάκη¹. Εκείνη η βαθιά σχέση στην οποία βρέθηκαν τότε αυτοί οι τρεις τύποι αποτελεί πιθανά ένα λογοτεχνικό προηγούμενο που θα έβρισκε το αντίστοιχό του φαινόμενο αργότερα, με την εξέλιξη του σύγχρονου μυθιστορήματος, στο πιο πλατύ πλαίσιο των ευρωπαϊκών και κατ'επέκταση δυτικών συγγραμμάτων. Ας αναφέρουμε μονάχα ένα παράδειγμα που έγινε σχετικά πρόσφατα, στα μέσα του εικοστού αιώνα, και βρίσκεται σ' ένα αυτοσχόλιο του Thomas Mann στη *Γέννηση του Δόκτορος Φάουστ*, το μυθιστόρημα ενός μυθιστορήματος. Λέει εκεί ο γερμανός συγγραφέας: «Μία μέρα παρ' όλα αυτά άρχισα να

1. Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα 1984, 371.



ξετυλίγω το δέμα με το υλικό του *Hochstapler* - η επανεξέταξη της προετοιμασίας - με καταπληκτικό αποτέλεσμα. Η διαπίστωση της βαθιάς συγγένειάς του με το υλικό του Φάουστ (σ' ότι αφορά το θέμα της μοναξιάς, εδώ μεν με τραγικό και μυστικιστικό χαρακτήρα, εκεί δε με ιλαρό και παραβατικό) ... »². Πίσω από αντίθετες μορφές της λογοτεχνίας συχνά κρύβονται κοινά στοιχεία που αποτελούν ένα αρκετά ομοιογενές υπόβαθρο, που μερίζονται, όπως συμβαίνει στην περίπτωση Hamlet / Falstaff και στην αναφερόμενη Adgrian von Leverkhuun / Felix Krull στο T. Mann³. Αυτή η πρόταση μπορεί να μεταφερθεί και στο ταίρι Οδυσσέας / Ζορμπάς.

Το πρόσωπο του Δ. Κιχώτη, χρησιμοποιημένο ή επεξεργασμένο με διαφορετικούς τρόπους - από ένα κινηματογραφικό σενάριο ως ένα μακροσκελές ποίημα σε *terza rima*, μία τερτσίνα - εμφανίζεται στα έργα του Νίκου Καζαντζακη αρκετές φορές⁴. Στον *Φτωχούλη του Θεού*, το τελευταίο του μυθιστόρημα, ο διάλογος που διεξάγεται μεταξύ του Φραγκίσκου και του Φράτε Λέονε δεν παύει να μας θυμίζει εκείνον του Δ. Κιχώτη με τον Σάντσο στο μυθιστόρημα του Θερβάντες. Στην *Οδύσσεια*, το κεντρικό έργο του, ξεπροβάλλει ο θερβαντινός ήρωας, πίσω από την μορφή του Καπετάν Ένα, παίζοντας έναν αρκετά σημαντικό ρόλο, αν και σύντομο. Στον τεράστιο χώρο που σ' αυτό το έργο ανοίγεται, ο Καζαντζάκης κάνει να συμμετάσχουν πολλές άλλες μορφές που αντιπροσωπεύουν ποικίλες όψεις της ιστορίας του πνεύματος. Όμως, καμία από αυτές δεν προκαλεί τόση συμπόνια και ταυτόχρονα θαυμασμό όπως αυτή του Ιππότη της Ελεεινής Μορφής, ο οποίος, όπως θα δούμε, είναι θρεμμένος με το ίδιο γάλα με αυτό του ίδιου του Οδυσσέα.

Σ' ένα ορισμένο σημείο, σ' εκείνο το υπέροχο κεφάλαιο του ταξιδιωτικού βιβλίου *Ισπανία*, που εξελίσσεται στο δρόμο προς το Βαγιαδολίδ, διαβάζουμε: «Γιατί το έργο του Δον Κιχώτη κινάει από εκεί που το παράτησε ο Θεός», και «μαζί με τον Οδυσσέα, τον Άμλετ και τον Φάουστ, διαμοιράζεται τις ψυχές των ανθρώπων... όμως οι στρατιώτες - νεαρά κοθόνια και γέροι απόμαχοι - του Δον Κιχώτη αγγίζουν την καρδιά βαθιά, πικρά, αιώνια. Γιατί ίσως απ' όλους τους αρχηγούς, αυτός, ο Δον Κιχώτης, συμβολίζει πιο πιστά τη μοίρα του ανθρώπου». Και αργότερα ο έλληνας ταξιδιώτης θαυμάζει, μπροστά σ' ένα ξόανο με τον Εσταυρωμένο, την ευχέρεια της ισπανικής ψυχής για έναν ιδιοφυή συγκρητισμό «και στην κορφή της πραγματικότητας και της φαντασίας ο μεγαλομάρτυρας Δον Κιχώτης τ' ουρανού με το αγκαθένιο στεφάνι... Μην κι ο Ιησούς για τον Ισπανό δεν είναι άλλη όψη, η πιο παθητική, η πιο απόκρυφη κι ιερή, του Δον Κιχώτη». Ένα υποτιθέμενο έμφυτο προτέρημα για το συγκρητισμό αρκετά παρόμοιο άλλωστε μ' εκείνο που κατέχει ο ίδιος σαν δημιουργός, και που τον οδηγεί, και μάλιστα καθόλου βιαστικά ή με τεχνητό τρόπο στην αφετηρία του, να αναλαμβάνει συνειδητά και την παραδοξότητα και την αντιθετικότητα, ακόμα και την αντιφατικότητα, σαν πιστούς και μόνιμους συμμάχους στην πορεία του ως συγγραφέα. Αυτή η ανάληψη αντινομιών συνεπάγεται μία εξίσου συνεχή πρόκληση για μία πνευματική και αισθητική εμπειρία που προσπαθεί να γίνει ένα με την ίδια την προσωπική ζωή του λογοτέχνη (με επιπτώσεις που καθορίζουν την πολλές φορές αμφιλεγόμενη στάση του

2. Thomas Mann, *Selbstkommentare: "Königliche Hoheit", "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull"*, Fischer Taschenbuch Frankfurt am Main, 1989, 89.

3. R.B. Heilmann, "Variations on Picaresque (Felix Krull)", *The Sewanee Review* 66 (1958) 547-77.

4. Βλ. κ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ιδαλγός της Ιδέας. Η περιπλάνηση του Δον Κιχώτη στην ελληνική λογοτεχνία*, Πόλις, Αθήνα 2007.



μπροστά στα καυτά κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής του). Αυτό θα φανεί, π. χ., στα δημοσιεύματά του όσο διατέλεσε απεσταλμένος της εφημερίδας *Καθημερινή*, στον εμφύλιο πόλεμο της Ισπανίας⁵.

Στην 20^η ραψωδία της Οδύσσειας συναντάει ο ήρωας Οδυσσέας, στην περιπλάνησή του, τον Καπετάν Ένα, τον Δον Κιχώτη, και χαίρεται:

Λιθάρι αγύριστο δεν άφησα, στεριές γιαλούς γυρνούσα,
τον ξακουσμένο τούτον άρχοντα της φαντασίας να σμιζώ
κι όσο φτερό δεν μούδωκε ο Θεός, να μου το δώσει ετούτος.
Μια παραμάνα μας εβύζαξε, μας έθρεψε ένα γάλα,
μα χώρισαν στον κόσμο οι στράτες μας και δεν ξανασταυρώσαν

.....
Τώρα τα γαλαδέρφια αντάμωσαν κι δυο κορόνες σμιζαν⁶.

(Υ, 258-265)

Στην τελευταία ραψωδία θα εμφανιστεί πάλι ο Καπετάν Ένας υπακούοντας στο κάλεσμα του Οδυσσέα για τον οριστικό αποχαιρετισμό του από τον κόσμο.

Δεν είναι δυνατό, βέβαια, να αναφέρουμε εδώ, ούτε καν εν συντομία, όλες τις περιπτώσεις στις οποίες ο Νίκος Καζαντζάκης μεταχειρίζεται την μορφή, πλασμένη απ' τον Θερβάντες, για την προσωπική του δημιουργία. Η πρωτοτυπία που, χωρίς αμφιβολία, υπάρχει σ' αυτή τη μεταχείριση, δεν πρέπει να μας κάνει να ξεχάσουμε την επίδραση που ο Μ. δε Ουναμούνο άσκησε πάνω στην ιδέα που ο Κ. σχημάτισε από το περίφημο πρόσωπο της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Διαβάζω ένα απόσπασμα από το *Περί του τραγικού συναισθήματος της ζωής*, του βάσκου συγγραφέα (δημοσιευμένο το 1913, μεταφρασμένο στα γαλλικά κυκλοφόρησε το 1917, και στα γερμανικά το 1925). Είναι από το τελευταίο κεφάλαιο «Ο Δον Κιχώτης στη σημερινή ευρωπαϊκή ιλαροτραγωδία»:

Κι ο άλλος Δον Κιχώτης εδώ έμεινε, ανάμεσά μας, απελπιστικά παλεύοντας. Η πάλη του άραγε δεν ξεκινάει από απελπισία; Γιατί μεταξύ των λέξεων που πήραν τα αγγλικά από την δικιά μας την γλώσσα είναι δίπλα σε *siesta*, *camarilla*, *guerrilla*, και άλλα, η λέξη *desperado*, απελπισμένος δηλαδή; Αυτός ο ενδόμυχος Δον Κιχώτης που σας έλεγα, ο ενσυνείδητος της ίδιας του της κωμικότητας, δεν είναι άραγε ένας απελπισμένος; Ένας *desperado* ναι, σαν τον *Pizarro* και σαν τον *Loyola*. Αλλά «είναι η απελπισία δέσποινα του αδύνατου», μας μαθαίνει ο *Salazar y Torres* (στο *Elegir al enemigo*, α' πράξη), και είναι από την απελπισία απ' όπου η ηρωική ελπίδα γεννιέται, η παράλογη ελπίδα, η τρελή ελπίδα. *Spero quia absurdum* έπρεπε μάλλον να ειπωθεί, παρά *credo*⁷.

Πολύ γνωστή είναι η συμβολή του Παντελή Πρεβελάκη για την ερμηνεία της Οδύσσειας, και τη συσχέτιση που προβάλλει με τον τύπο του *desperado* για τον χαρακτηρισμό του καζαντζακικού Οδυσσέα. «Ο *desperado* πολιτογραφήθηκε χωρίς χρονοτριβή στο σύγχρονο λεξιλόγιο...είναι βλαστός ενός αιώνα διάλυσης, παιδί της

5. Κωνσταντίνος Δ. Δημάδης, "Las crónicas periodísticas de Nikos Kazantzakis sobre la Guerra Civil española y su obra *Viajando. España*", *Tras las huellas de Kazantzakis*, [Επιμ. Ο. Omatos], Athos-Pergamos, Granada 1999, 105,15.

6. Νίκος Καζαντζάκης, *Οδύσσεια*, Δωρικός, Αθήνα 1960, 720.

7. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, Madrid 1986, 290-1.



απιστίας, γέννημα της αδημονίας μπρος στον παράλογο κόσμο. Ο ίσκιος του πλανιέται μέσα στα έργα των συγγραφέων του καιρού μας: του Malraux, του Sartre, του Hesse, του Jünger, του Eliot κ.α. Ο desperado έχει κάτι από την ψυχή του Δον Κιχώτη, αλλά δεν έχει την ευπιστία του. Είναι ο ανοιχτομάτης εραστής των χιμαίρων.»⁸

Αξιοπρόσεχτη είναι βέβαια σ' αυτή την πρόταση και η παραπομπή του πνεύματος του desperado μέχρι τον Νίτσε, όπου μεσολαβεί ο μεγάλος αυστριακός συγγραφέας Stephan Zweig (βλ. Φρειδερίκος Νίτσε, κεφάλαιο «Ο Δον Χουάν της γνώσης»⁹), όπως ο ίδιος ο Πρεβελάκης αφήνει να εννοηθεί. Η άμεση επίδραση του Νίτσε αποτελεί κύριο τομέα στις έρευνες γύρω από το καζαντζακικό έργο, κι έτσι βλέπουμε αρκετές δουλειές επάνω σ' αυτό το συγκεκριμένο θέμα. Υπάρχουν όμως και έμμεσες επιδράσεις: κάποια φλέβα ακριβώς αυτής της νιτσεϊκής προέλευσης που υπάρχει και στον Ουναμούνο έπρεπε να είναι οικεία και στον Καζαντζάκη. Αλλά ο Ουναμούνο (πάντα ιδιοφυής και εκλεκτικός όπως ο ίδιος ο Καζαντζάκης) είναι μεταδότης πολλών άλλων όψεων της ισπανικής παράδοσης, όπως αυτές που ήδη αναφέραμε, δηλαδή, ο Δον Κιχώτης και οι desperados, αλλά και οι μυστικιστές, αν και η επαφή του Καζαντζάκη με το έργο των πιο σπουδαίων από αυτούς τους τελευταίους είναι αναμφισβήτητη και άμεση.

Σ' αυτό το πλαίσιο, το ζήτημα της απελπισίας είναι συνδεδεμένο με εκείνο του θεολογικού τίποτα. Παρ' όλο που το πρώιμο θεατρικό πείραμα *Κωμωδία* (1909) κάτι προήγγειλε, η στροφή του Καζαντζάκη προς το δήθεν ολικό μηδενισμό γίνεται το 1928, όταν διορθώνει την πρώτη γραφή της *Ασκητικής* (1927) και προσθέτει ένα κεφάλαιο με τίτλο «Η Σιγή», το οποίο διατηρεί μετά από διαδοχικές επεξεργασίες αυτού του έργου μέχρι την οριστική έκδοσή του το 1944. Οι παρατηρήσεις που κάνει ο Αμερικανός μελετητής Peter Bien επάνω σ' αυτό το βιβλίο (*Kazantzakis. Politics of the Spirit*), μας φαίνονται όντως εύστοχες και έχουν μεγάλη αξία για την σύντομη έρευνα που επιχειρούμε εδώ. Ενώ ο Bien ανιχνεύει ορισμένες αισθητές αντιλαλιές στην *Ασκητική*, διευκρινίζει: «Επρόκειτο για μία λυρική προσπάθεια – όπως ο ίδιος ο Κ. λέει – επηρεασμένη και από τις *Πνευματικές Ασκήσεις* του Loyola, αυτό που τελικά ο Καζαντζάκης περάτωσε»¹⁰. Από μέρος μας θεωρούμε σκόπιμο να αναφέρουμε εδώ ένα κομμάτι από το *Περί του τραγικού συναισθήματος της ζωής*, τη στιγμή που ο Ουναμούνο, ενώ συλλογιέται επάνω σ' ένα χωρίο των *Moradas* της Santa Teresa, αναρωτιέται:

«Και πού βρίσκεται εδώ (στην Αγία Θηρεσία) η διαφορά μ' εκείνη την ενδόμυχη και μυστική σιγή του Miguel de Molinos (17^{ος} αιώνας), της οποίας τον τρίτο και τελειότατο βαθμό τον αποτελούσε η σιγή της σκέψης; Δεν είμαστε άραγε κοντά στο ότι το τίποτα είναι η οδός για να φτάσουμε σ' εκείνη την ψηλή και καθαιρεμένη πνευματική κατάσταση;»¹¹

Το προστιθέμενο και τελευταίο κεφάλαιο της *Ασκητικής* είναι, το υπενθυμίζουμε, «Η Σιγή». Το *Silentium* αποτελεί ένα ολόκληρο θέμα στην ιστορία του πνεύματος και του μυστικισμού. Ο Molinos μιλάει στον *Πνευματικό οδηγό* του¹² για μυστική και ενδόμυχη σιγή – σιγή των λέξεων, των επιθυμιών, της σκέψης – για

8. Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Εστία, Αθήνα 1958, 102.

9. Στέφαν Τσβάιχ, *Φρειδερίκος Νίτσε*, Γκοβόστης, Αθήνα.

10. Peter Bien, *Kazantzakis. Politics of the Spirit*, Princeton University Press, Princeton 1989, 67.

11. Unamuno, *Del sentimiento tragico*, ό.π., 213.

12. Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, Editora Nacional, Barcelona, 1974, 132. Βλ. P. Aullon, *La sublimidad y lo sublimado*, Madrid, 2006, 60-65.



τον γνήσιο και ολικό μηδενισμό της ψυχής, για το τίποτα σαν τη βραχύτερη οδό για την αγνότητα της ψυχής, για την τέλεια αφοσίωση, για την κατάκτηση του πολύτιμου θησαυρού της εσωτερικής ειρήνης, και για την ψυχή, που πρέπει να απαλλαγεί όχι μόνο από τον εαυτό της, αλλά ακόμα και από τον Θεό. Αλλά ακριβώς αυτός ο ολικός μηδενισμός της ψυχής, όταν αυτή, στο ανώτατο όριο τέτοιας αυτοστέρησης, γίνεται το τίποτα, ώστε ο Θεός να γίνει μέσα της το παν, έπρεπε να ήταν μία πολύ ριψοκίνδυνη απαίτηση για ορισμένες θεολογικές πεποιθήσεις εκείνης της εποχής, με τον συνδυασμό του Θεού με το τίποτα. Ο Miguel de Molinos, ο τελευταίος μεγάλος μυστικιστής της Ισπανίας, πολλές φορές αναφερόμενος στο βιβλίο του Ουναμούνο, το οποίο οπωσδήποτε διάβασε ο Καζαντζάκης, πέθανε στις φυλακές της Ιεράς Εξέτασης στην Ρώμη το 1696, και ακόμα ένα αιώνα μετά κήκαν και τα πρακτικά της δίκης του.

Δεν αποκλείουμε βέβαια, στην έρευνα που αφορά τον πυρήνα του έργου του Καζαντζάκη, κι άλλες κατευθύνσεις οι οποίες μπορούν να περάσουν, π. χ., από το Βουδισμό και από τον ευρωπαϊκό μυστικισμό, τόσο στο χώρο βέβαια της Ορθοδοξίας όσο και στην παράδοση της Κεντρικής Ευρώπης (σκεπτόμαστε εδώ τον Eckhart και τον Tauler, και κυρίως τον Angelus Silesius, σύγχρονο του Molinos, με τον δικό του τον αφορισμό «Ο Θεός είναι ένα φανταχτερό τίποτα» *Cherubinischer Wandersmann*, 1675)¹³. Θέλουμε όμως να υπογραμμίσουμε ότι οι ισπανοί μυστικιστές (τον Miguel de Molinos, με την ειδική υιοθέτησή του της *via negativa*, δεν τον αναφέρουν καθόλου οι ερευνητές, όπως αναφέρουν την Santa Teresa, τον San Juan de la Cruz και τον S. I. de Loyola) αποτελούν μία κατευθυντήρια γραμμή, χωρίς αμφιβολία πολύ χρήσιμη, για να πλησιάσει κανείς την πολύπλοκη, πολλές φορές και αντιφατική ψυχή του Ν. Κ (όπως είπαμε προηγουμένως, ο Ν. Καζαντζάκης αναλαμβάνει μάλλον συνειδητά αυτή την αντιφατικότητα). Πιθανά θα παραμένει πάντα αλυτο το ζήτημα του υποτιθέμενου μηδενιστικού χαρακτήρα της τελευταίας σκέψης της Ασκητικής «Εγώ και Σου είμαστε Ένα...και το Ένα τούτο δεν υπάρχει»¹⁴. Ωστόσο, νομίζω ότι είμαστε πιο κοντά και σε θέση να καταλάβουμε βαθύτερα το νόημα εκείνης της αφιέρωσης που προσέθεσε (1941) ο συγγραφέας στη σειρά των *Canta, Τερτσίνες*, εμπνευσμένες απ' τους ήρωες που τόσο θαύμαζε, από τον Δον Κιχώτη, την Αγία Θηρεσία, τον Γρέκο, τον Νίτσε κ.ά.:

Αφιερώνονται οι στοίχοι τούτοι
στις δύο ανώτατες λέξεις που έπλασε ως τώρα
η περηφάνια κι η παλικαριά του ανθρώπου:

DESPERADO, NADA

«Εγώ πιστεύω, αντιθέτως» – λέει ο Ουναμούνο στο ανωτέρω βιβλίο – «ότι πολλοί απ' τους μεγάλους Ήρωες, και πιθανά οι μεγαλύτεροι, στάθηκαν απελπισμένοι, και μόνο από απελπισία ολοκλήρωσαν τους δικούς τους άθλους»¹⁵.

Λυπάμαι, αλλά δεν μπορώ να αφιερώσω εδώ το χώρο που θα άξιζε το θέμα του πίκαραου στον Καζαντζάκη. Η πρόταση του Πρεβελάκη (για την *Οδύσσεια* και τον *Ζορμπά*) απαιτεί ανάπτυξη, και εγώ έχω ασχοληθεί

13. Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, Erstes Buch 25, Reclam-Stuttgart 2006, 31.

14. Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική. Salvatores Dei*, Τετρακτύς, Αθήνα 1985, 98.

15. Unamuno, *Del senti miento tragico*, ό. π., 167.



προσωπικά αλλού με αυτό το θέμα¹⁶. Μπορώ να πω ότι έχει πολύ ενδιαφέρον για την συγκριτική λογοτεχνία. Και από αυτή τη σκοπιά το έργο του Ν. Καζαντζάκης *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* αναδύεται σαν ένα από τα πιο αξιόλογα μυθιστορήματα ενός είδους που γεννήθηκε στην Ισπανία τον 16^ο αιώνα και ξαναζωντάνεψε το εικοστό αιώνα με την επανεμφάνισή του, όπως υποστηρίζουν πολλοί αναλυτές: *la novela picaresca / roman picaresque / schelmenroman* (Mann, Doblin, Steinbeck, Céline, Grass κ.ά.).

Δεν θα ήταν όμως θεμιτό να τελειώναμε αυτή τη διάλεξη χωρίς να μνημονεύσουμε τουλάχιστον το όνομα του Juan Ramón Jiménez. Ο Καζαντζάκης, ήδη κατά την διάρκεια του πρώτου ταξιδιού του στην Ισπανία (1926), γνώρισε τον ισπανό ποιητή, ο οποίος πιθανά του ενέπνευσε την απαραίτητη εμπειρία του ίδιου του έργου του σαν ολότητα, την διαρκή συγγραφή και επαναγραφή του, την αγωνία, που βαθμιαία από την ζωή κατασταλάζει στο έργο, ώσπου να συνδεθούν αμφοτέρα στην πιο υψηλή ένωση. «La Obra! (Το έργο). Αυτή την αναφώνηση, που την είχε κάποτε ακούσει από το στόμα του Χιμένεθ, αγαπούσε ο Καζαντζάκης να την κραυγάζει σαν εγερτήριο» μας πληροφορεί ο Πρεβελάκης, και με αυτή τη λέξη αποκαλεί ο ίδιος ο συγγραφέας κάπου (τετράδιο *Gong*, 1940) την δική του την *Οδύσσεια* (και τα άλλα θα μείνουν «πάρεργα»)¹⁷.

Είπαμε ότι το μονοπάτι που ακολούθησαν ορισμένοι ισπανοί μυστικιστές, που ο Καζαντζάκης ήξερε άμεσα η έμμεσα, μπορούν να συμβάλλουν για να καταλάβουμε καλύτερα την περίπλοκη και ακόμα κάπου ανεξιχνίαστη ψυχή του, στην οποία αντικαθρεφτίζεται και η όψη του λυρικού, αχώριστη πολλές από εκείνη του μυστικιστή (π. χ. και J.R. Jiménez). Σ' ένα γράμμα απ' την Μαδρίτη απευθυνόμενο στον Πρεβελάκη (Γεν. 1933), διαβάζουμε «Ωστόσο εδώ διαβάζω ισπανική ποίηση, μεταφράζω πολλά τραγούδια, πάω στο Ateneo και ξεφυλλίζω βιβλία, μπαίνω στην ισπανική ψυχή, που όλο και μου φαίνεται πως συγγενεύει με την ψυχή μου βαθύτερα από κάθε άλλη. Gracilaso, Fray Luis de León, Góngora, Ruiz, San Juan de la Cruz, Quevedo, με ταραζουν και με συγκινούν. Ίσως αυτό θα κάμει καλό στην ζωή μου»¹⁸. Αυτή η ζωή, αποφασισμένη να αναλαμβάνει το παράδοξο της ύπαρξης – την αντινομία του πάθους και του τίποτα – στη μεγαλειώδη και αγωνιώδη μετάβαση του ήρωα, ίσως να αναγνώριζε αυτοστιγμεί τον εαυτό της τον πιο αληθινό, την ώρα που βλέπει φευγαλέα, σε κάποιους απλούς στοίχους, τη χίμαιρα του λυρικού να περνάει:

*La vida es ciervo herido
que las flechas le dan alas*

[Η ζωή είναι ελάφι λαβωμένο
που οι σαίτες του δίνουν φτερά]

Είναι δυο στοίχοι του Góngora, που ο Καζαντζάκης γράφει στα ισπανικά σ' ένα δελτάριο και στέλνει στον φίλο του τον Πρεβελάκη¹⁹ για την ονομαστική εορτή του.

16. Alfonso Silván, "La picaresca en Nikos Kazantzakis", *Grecia y la tradición clásica*, Actas del II Congreso de Neohe-lenistas de Iberoamérica, La Laguna 2002, 221-40.

17. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής...*, ό.π., 52, 278.

18. Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα...*, ό.π., 354.

19. Αυτόθι 498.



ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΦΡΙΚΗ (1949 – ΣΗΜΕΡΑ)

Γενικά Εισαγωγικά

Η εμφάνιση ελληνικών παροικιών στην Αίγυπτο στη νεότερη ιστορία χρονολογείται κατά τα πρώτα χρόνια του 19^{ου} αιώνα. Οι παροικίες αυτές δεν έχουν καμιά σχέση με την παρουσία των Ελλήνων από την Μακεδονία, οι οποίοι κατά την ελληνιστική περίοδο της ιστορίας δημιούργησαν τον γνωστό αξιόλογο πολιτισμό στην Αλεξάνδρεια κυρίως ούτε την βυζαντινή περίοδο στην ιστορία της Αιγύπτου, παρά μόνο ως προς την καταγωγή του ελληνικού πληθυσμού εκεί.

Στην Αίγυπτο ο νεότερος ελληνικός πληθυσμός αποτελέσθηκε από μισθοφόρους πρώτα στο πλευρό των Γάλλων και ύστερα των Μαμελούκων, όταν αυτοί κυβερνούσαν τη χώρα, **έμπορους** και γενικά εμπορευόμενους που έφθναν για καθαρά επιχειρηματικούς λόγους, **μαζί και κάθε είδους μετανάστες** που είχαν σκοπό την καλύτερευση της ζωής τους. Όλοι αυτοί, Έλληνες το γένος, κατέφευγαν για να απαλλαγούν από την τουρκική κατοχή του ελλαδικού χώρου, δεχόμενοι ακόμη και τις στερήσεις που συνεπαγόταν αυτή η μετανάστευση την εποχή του 19^{ου} αιώνα. **Υπήρχε και μια τέταρτη κατηγορία Ελλήνων που ήσαν δούλοι των στρατιωτών του Ιμπραήμ** που από την Πελοπόννησο κυρίως μεταφέρονταν στα σκλαβοπάζαρα της Ανατολής. Αυτοί είτε εξισλαμίσθηκαν μη δεχόμενοι οι ίδιοι πολλές φορές να επαναπατρισθούν, και κάποιοι από αυτούς έφθασαν σε ανώτατα αξιώματα της χώρας, είτε επαναπατρίσθηκαν. Ας σημειωθεί ότι πολλές γυναίκες προσλαμβάνονταν στα χαρέμια.

Μισθοφόροι και δούλοι δεν μπήκαν στην πορεία και στην διαδικασία ίδρυσης συλλογικών παροικιακών φορέων ούτε στην δημιουργία επιχειρήσεων όποιας μορφής. Με αυτούς τους δύο τομείς ασχολήθηκαν συστηματικά-οργανωτικά οι έμποροι και οι συνεργαζόμενοι με αυτούς με σχέση εξαρτημένης εργασίας, οι πολλές χιλιάδες δηλαδή εργαζόμενοι είτε σε ελληνική είτε σε μη ελληνική επιχείρηση.

Ήσαν δε αυτοί Έλληνες, προερχόμενοι από τον ελλαδικό νησιωτικό και ηπειρωτικό χώρο. Χρονικά η παρουσία Ελλήνων στην Αίγυπτο διαιρείται σε τέσσερις περιόδους.

α. 1800 περίπου μέχρι 1881, οπότε ιδρύονται Κοινότητες, Αδελφότητες, Σύλλογοι και τίθενται οι βάσεις της οργάνωσης του Ελληνισμού στην Αίγυπτο,

β. 1882 μέχρι 1913, οπότε γεννιούνται οι πρώτες γενιές Ελλήνων στη χώρα, ενώ ιδρύονται τα πρώτα ιδρύματα και δημιουργούνται οικονομικές δυνάμεις Ελλήνων,

γ. 1914 μέχρι 1940, οπότε συνεχίζεται η ακμή της παροικίας, ενώ ταυτόχρονα εκδηλώνονται οι πρώτες ανησυχίες των Ελλήνων για το μέλλον,

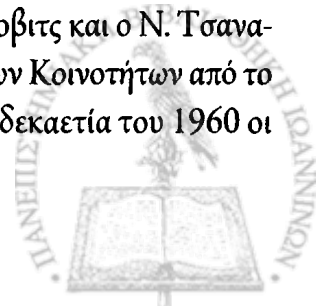


δ. 1940 μέχρι σήμερα, οπότε μια φαινομενική, έστω, αισιοδοξία ακολουθείται από προβλήματα που οδηγούν στην διαρροή Ελλήνων προς την Ελλάδα και προς άλλες χώρες. Τελικά δε παρατηρείται η συρρίκνωση κάθε δραστηριότητας συλλογικής και ατομικής. Στη δεκαετία του 1950 επιτελείται η αναχώρηση των πρώτων Αιγυπτιωτών για την Αυστραλία και αργότερα ο επαναπατρισμός του μεγάλου αριθμού των Ελλήνων της Αιγύπτου.

Η ίδρυση φορέων, δηλαδή Κοινοτήτων, Αδελφοτήτων και Συλλόγων-Σωματείων αποτέλεσε την πεμπτούσια της παροικιακής ζωής των Ελλήνων μέσα στο αιγυπτιακό περιβάλλον, όπως άλλωστε συμβαίνει με ολόκληρο τον Απόδημο Ελληνισμό σε κάθε γωνιά της γης. Είχαν πρότυπο τις ιστορικές Ελληνικές Κοινότητες της Βενετίας, Τεργέστης, Μασσαλίας, Βιέννης, και εκείνες του Βουκουρεστίου, της Φιλιππούπολης, του Πύργου της Βουλγαρίας και όχι εκείνες του μικρασιατικού και ποντιακού χώρου που είχαν άλλες δομές και εξηρτώντο απόλυτα από την Εκκλησία. Εκτός από την Ελληνορθόδοξη Κοινότητα Καΐρου που ιδρύθηκε το 1856, με πρωτοβουλία του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας, που όμως έζησε μέχρι το 1904, για να την διαδεχθεί η σημερινή μορφή της Ελληνικής Κοινότητας Καΐρου, όλες - και έφτασαν τον αριθμό των 40 περίπου, σε όλη την αιγυπτιακή γη – υπήρξαν δημιουργήματα ευπόρων ατόμων που τις διοίκησαν, τις επιχορήγησαν και είναι οι ευεργέτες του παροικιακού Ελληνισμού και της ίδιας της Ελλάδας. Οι Κοινότητες ήσαν νομικά πρόσωπα ελληνικά αναγνωρισμένα από την Αίγυπτο και την Ελλάδα, ιδιωτικής πρωτοβουλίας, αλλά κοινοτικά, προς όφελος του κοινού, δημόσιου χαρακτήρα, ως προς τα δεδομένα στην Ελλάδα (αναγνώριση τίτλου σπουδών κλπ).

Σημαντική χρονολογία για τους απόδημους Έλληνες της Αιγύπτου αποτέλεσε το έτος 1843. Στις 2 Απριλίου αυτού του έτους συγκεντρώθηκαν κάποιοι Έλληνες στην Αλεξάνδρεια σε συνέλευση και συνέταξαν πρακτικό που προέβλεπε την ίδρυση οργανωμένης Κοινότητας με φιλανθρωπικό σκοπό. Το πρακτικό αυτό, πολυτιμότεο σήμερα, αποτελεί τον πρώτο καταστατικό χάρτη της «Ελληνικής Κοινότητας Αλεξανδρείας». Υπήρχε ωστόσο ήδη μια υποτυπώδης οργάνωση με την ονομασία «Αντιπροσωπία των Συνδρομητών». Είχε ιδρυθεί με την πρωτοβουλία των αδελφών Τσοσίτσα και του συγγενή τους Ν. Στουρνάρη, το «Σχολείο των Γραικών» και το «Νοσοκομείο των Γραικών», που χρηματοδοτούσαν οι ίδιοι. Άλλοι πόροι συγκεκριμένα του Νοσοκομείου ήταν οι φόροι που πλήρωναν όσα ελληνικά πλοία ελλιμενίζονταν στην Αλεξάνδρεια. Το 1847 ο Μ. Τσοσίτσας δώρισε οικόπεδο για να κτισθεί ο πρώτος κοινοτικός ναός, ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου. Ήταν η «πρώτη Εκκλησία του κοινού», όπως αποκλήθηκε. Θεμελιώθηκε το ίδιο έτος και εγκαινιάστηκε το 1854. Το έτος αυτό ο πρώτος πρόεδρος της αλεξανδρινής κοινότητας και πρώτος γεν. Πρόξενος Μ. Τσοσίτσας εγκατέλειψε την Αίγυπτο, λόγω διακοπής των ελληνοτουρκικών σχέσεων, εξαιτίας των ελληνικών επαναστάσεων στην Ήπειρο, Θεσσαλία και Μακεδονία και εφόσον η Αίγυπτος ακόμη αποτελούσε τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στη συνέχεια η Κοινότητα δραστηριοποιήθηκε στον φιλανθρωπικό τομέα και τον εκπαιδευτικό κυρίως, και συνεχίζει να ζει με τους αυτούς σκοπούς μέχρι σήμερα.

Στην αιγυπτιακή πρωτεύουσα λειτουργεί σήμερα η Ελληνική Κοινότητα από το 1904, συνέχεια της προηγούμενης, όπως αναφέρθηκε. Η ίδρυσή της υπήρξε πρωτοβουλία του τότε διπλωματικού πράκτορα στο Κάιρο Ν. Γεννάδη και επιχειρηματιών της εποχής μεταξύ των οποίων ήταν ο Α. Ρόστοβιτς και ο Ν. Τσανακλής, αργότερα πρόεδροί της. Στην υπόλοιπη Αίγυπτο ακολούθησε η ίδρυση και άλλων Κοινοτήτων από το 1860 μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Έτσι λειτούργησαν μέχρι την δεκαετία του 1960 οι



Κοινότητες Δαμιέττης, Μίνιας, Μανσούρας. Πορτ Σάιτ, Τάντας, Σουέζ, Σιμπίν ελ Κομ, Καφρ ελ Ζαγιάτ, Καφρ ελ Νταουάρ, Ζίφτα, Μεχάλλα Κεμπίρ, Νταμαγχούρ, Μπένι Σουέφ, Ασιούτ, Φαγιούμ, Ισμαηλία, Μπέγχα, Ασουάν, Φακούς, Μίνιτ ελ Γκαμχ, Λούξορ, Ντεϊρούτ, Σοχάγκ, Μιτ Γαμρ, Μάρσα Ματρούχ κ. ά.

1. Η περίοδος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου

Το έτος 1949 αποτελεί για την ιστορία των Ελλήνων στην Αίγυπτο ορόσημο αποφασιστικής σημασίας. Είναι τότε που αρχίζει να εφαρμόζεται η συνθήκη του Montreux κατά γράμμα. Είχε υπογραφεί το 1937 από τα ενδιαφερόμενα μέρη, μεταξύ των οποίων ήταν η Ελλάδα, αλλά λόγω του πολέμου συμφωνήθηκε να παγώσει μέχρι το 1949. Μια, η σπουδαιότερη, διάταξη της συμφωνίας διελάμβανε την κατάργηση των Διομολογήσεων που υπήρχαν στα κράτη υπό το οθωμανικό καθεστώς (Προξενικά και Μικτά Δικαστήρια κ. ά.). Τότε οι Έλληνες βρέθηκαν προ της ψήφισης και εφαρμογής από την αιγυπτιακή πολιτεία πρωτόγνωρων σχεδόν περιοριστικών νόμων εργασίας, άδειας παραμονής στη χώρα κλπ. Προφανώς άρχισε η αντίστροφη μέτρηση, και μάλιστα επί Βασιλείας και αγγλικής επιρροής στη χώρα, ως προς την παραμονή του ξένου στοιχείου, γεγονός που δεν είχε προβληματίσει την συντριπτική πλειοψηφία των Ελλήνων, που διαβιούσαν σχεδόν καλά μέχρι πολύ καλά, ανάλογα με την οικονομική τους δυνατότητα.

Είχε προηγηθεί εκείνη η θυελλώδης πενταετία και πλέον του πολέμου κατά τον οποίο η Αίγυπτος δεν γνώρισε κατοχικά χρόνια, όπως η Ευρώπη, παρόλο που βρέθηκε στο επίκεντρο των εχθροπραξιών του Άξονα με τους Συμμάχους και έβλεπε το φάσμα της εισόδου του Ρόμελ στο εσωτερικό της, που κάποιοι επιθυμούσαν αλλά δεν πραγματοποιήθηκε. Στη λαίλαπα αυτού του πολέμου σημαντική υπήρξε η συμμετοχή των Ελλήνων της Αιγύπτου στη στράτευση, στην αεράμυνα, στην περίθαλψη όσων την χρειάστηκαν. Περίπου ολόκληρος ο νεανικός πληθυσμός με ηλικία από 10 μέχρι 29 ετών επιστρατεύθηκε ενισχύοντας τους λίγους ελλαδικούς που κατέφυγαν στην Μέση Ανατολή, όλοι μαζί κάτω από τις βρετανικές διαταγές. Στην Αίγυπτο ξεκίνησαν οι εμφύλιες αντιθέσεις μεταξύ των Ελλήνων που ατυχώς μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα μετά την απελευθέρωση με τα γνωστά ολέθρια αποτελέσματα.

Στην Αίγυπτο κατέφυγε αρχικά η κυβέρνηση Εμ. Τσουδερού και η τότε βασιλική οικογένεια, μετά την πτώση της Κρήτης το 1941. Εκεί λειτούργησε η διοίκηση και τα πολεμικά υπουργεία, το υπουργείο εξωτερικών, και όποια άλλα διοικητικά όργανα, εκεί τυπωνόταν η Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, εκεί στρατοπέδευαν και ελλιμενίζονταν οι ελληνικές ένοπλες δυνάμεις, εκεί νοσηλεύονταν οι τραυματίες πολέμου από το Αλαμείν, στα δύο κοινοτικά ελληνικά νοσοκομεία Αλεξανδρείας και Καΐρου, εκεί ο Γ. Σεφέρης εμπνεύστηκε τα έργα του, για τον Μακρυγιάννη για παράδειγμα, τύπωσε τις Δοκιμές του, προλόγησε άλλες εκδόσεις, κατανόησε, όπως ομολόγησε, το καβαφικό έργο. Η επιστράτευση Ελλήνων της Αιγύπτου, κάποιοι από τους οποίους έδωσαν την ζωή τους, έγινε δεκτή από τους ταγούς της παροικίας με επιφύλαξη και σχετική άρνηση, ενώ από τους ίδιους τους στρατεύσιμους, κατά κανόνα, με ενθουσιασμό. Ατυχώς ο ενθουσιασμός αυτός εξανεμιζόταν καθώς παρατεινόταν η επιστράτευσή τους μήνες μετά την λήξη του πολέμου.

2. Αρχές του β΄ μισού του 20ού αιώνα

Με ελπίδες, μετά την επικράτηση της ειρήνης, οι Έλληνες της Αιγύπτου εισήλθαν στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, χωρίς όμως καλούς οιωνούς.



Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα ενείχε ανησυχίες, μάλιστα μετά τον αραβοϊσραηλινό πόλεμο, που προκαλούσαν λαϊκές εξεγέρσεις, και διαδηλώσεις, όταν ακόμη η βρετανική παρουσία ίσχυε στη χώρα. Εναντίον της αποικιοκρατίας της τελευταίας στρέφονταν οι διαμαρτυρίες, όμως εθίγοντο και οι Έλληνες.

Το 1949 επιχειρείται δίχως αποτέλεσμα η υπογραφή μεταξύ Ελλάδας και Αιγύπτου συμφωνίας εγκατάστασης των Ελλήνων στη χώρα. Εντούτοις τα πράγματα έβαιναν ή φαινόταν ότι έβαιναν κανονικά για τους Έλληνες. Το όραμα του επαναπατρισμού ίσχυε για ελάχιστους, όταν μάλιστα η Ελλάδα μόλις είχε βγει τραυματισμένη από τον εμφύλιο σπαραγμό.

Τα πράγματα έβαιναν ή φαινόταν ότι βαίνουν ομαλά για τον Ελληνισμό στην Αίγυπτο. Δύο ωστόσο κοινωνιολογικά φαινόμενα προμήνυαν τα μελλούμενα.

Το πρώτο ήταν ότι ένας, έστω και μικρός, αριθμός Ελλήνων αποφάσισαν να επαναπατρισθούν, φαινόμενο που είχε αρχίσει να παρατηρείται ήδη από τη δεκαετία του 1930, τότε που εισέρρεαν εισέτι Ελλαδίτες στην Αίγυπτο. Το δεύτερο ήταν ότι οι μικρές πληθυσμιακά Κοινότητες του εσωτερικού της χώρας έβλεπαν να φθίνει ο αριθμός των μελών τους. Είτε κάποιοι εγκατέλειπαν τις εστίες τους και έφευγαν στο εξωτερικό (λίγοι ακόμη) είτε ζητούσαν νέα κατοικία στις πόλεις όπως το Κάιρο, η Αλεξάνδρεια κ.ά. Στις πόλεις αυτές και σε κάποιες άλλες στο Δέλτα του Νείλου και στη Διώρυγα λειτουργούσαν ακόμη τα ελληνικά εκπαιδευτήρια, συνεχίζονταν το φιλανθρωπικό έργο των εκεί Κοινοτήτων και η ζωή είχε τα χαρακτηριστικά μιας προόδου στην δραστηριότητα (δηλαδή οικονομία, εμπόριο, βιοτεχνία, βιομηχανία, τράπεζες).

3. Η Επανάσταση του 1952

Όλα αυτά μέχρι στις 23 Ιουλίου 1952, οπότε κηρύχθηκε η Επανάσταση των Ελεύθερων Αξιωματικών, που ολοκληρώθηκε στις 26 Ιουλίου με την εκθρόνιση του βασιλιά Φαρούκ του Α', απόγονου του Μωχάμετ Άλυ, του ευεργετήσαντος και ευεργετηθέντος από το ελληνικό στοιχείο. Αμέσως η ιστορία της χώρας αλλάζει, όπως ήταν φυσικό. *Τίθενται σε εφαρμογή από το νέο πολιτειακό καθεστώς περιοριστικοί νόμοι στην εργασία, ιδίως από το 1957, δυσμενέστεροι όσων ήδη εφαρμόζονταν, καθώς και εθνικοποιήσεις-αιγυπτιοποιήσεις περιουσιακών στοιχείων, μεσεγγυήσεις αυτών κλπ.* με βάση την φιλοσοφία της Επανάστασης ότι δημιουργήθηκαν περιουσίες εις βάρος του λαού. Ο πανικός μεταξύ των Ελλήνων παίρνει μεγάλες διαστάσεις. Η ευχή «καλή πατρίδα» σχεδόν κυριαρχεί στα χείλη των περισσότερων Αιγυπτιωτών Ελλήνων.

4. Η επίσκεψη Κ.Καραμανλή και ο Ελληνισμός της Αιγύπτου το 1957

Ο Έλληνας πρωθυπουργός Κ. Καραμανλής σπεύδει στην Αίγυπτο, ύστερα από επίσημη πρόσκληση του Προέδρου Γκαμάλ Άμπντελ Νάσερ. Κύρια φροντίδα του είναι να προλάβει τη συρρίκνωση και διάλυση του οργανωμένου και σχεδόν «ενημερούς», σε σύγκριση πάντα με την ελλαδική πραγματικότητα Ελληνισμού. Φυσικά στη σκέψη του είναι να αποτρέψει τον αθρόο επαναπατρισμό. Είναι ο Αύγουστος του 1957. Οι ταγοί της παροικίας, μεταξύ των οποίων οι επιφανέστεροι, δηλαδή οι πρόεδροι των δύο Κοινοτήτων Αλεξανδρείας και Καΐρου, Α. Θεοδωράκης και Ν. Πιερράκος, αντίστοιχα, από την Ύδρα ο πρώτος και από τη Λακωνία ο δεύτερος, εκ των πλέον σημαντικών οικονομικών παραγόντων της χώρας, εκφράζουν τις ανησυχίες για το μέλλον του Ελληνισμού προς τον Κ.Καραμανλή.



Ο Κ. Καραμανλής συνοδευόμενος από τον Υπουργό Εξωτερικών Ευάγγελο Αβέρωφ και με συμπάρασταση του πρέσβη στο Κάιρο, Αιγυπτιώτη, Δημήτριου Λάμπρου, προσωπικού φίλου του Νάσερ, επισκέπτεται το Κάιρο και την Αλεξάνδρεια, και φυσικά την παροικία, συνομιλεί με την αιγυπτιακή πλευρά, υπόσχεται υποστήριξη προς την Αίγυπτο. Έχει προηγηθεί η γαλλο-αγγλο-ισραηλινή εισβολή τον Οκτώβριο του 1956, μετά την εθνικοποίηση της Εταιρείας που διαχειριζόταν την Διώρυγα του Σουέζ. Έχει κηρυχθεί το 1955 ο ένοπλος απελευθερωτικός αγώνας της ΕΟΚΑ κατά του άγγλου κατακτητή στην Κύπρο. Η Ελλάδα υποστηρίζει το δίκαιο της Αιγύπτου στον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών και η Αίγυπτος με άλλες αδέσμευτες χώρες θα στηρίξει το δίκαιο της Κύπρου στον ίδιο Οργανισμό.

5. Σύννεφα για τον Ελληνισμό της Αιγύπτου. Εθνικοποιήσεις-αιγυπτιοποιήσεις

Η εξαίρεση του ελληνικού στοιχείου της Αιγύπτου από τους περιοριστικούς νόμους δεν μπορεί να εξασφαλισθεί διότι, όπως ανακοινώνεται προς την ελληνική πλευρά, τα μέτρα αφορούν και κάθε άραβα αιγύπτιο υπήκοο, κεφαλαιούχο. Έτσι η πενταετία 1957-1962 θα μείνει στην ιστορία των Ελλήνων της Αιγύπτου η πλέον αρνητική για το μέλλον των παροικιών που έτσι θα αναγκαστούν να συρρικνωθούν δραματικά. Από πληθυσμό 200.000 Ελλήνων κατά την δεκαετία του 1930 (100.000 στην Αλεξάνδρεια και το Δέλτα και 100.000 στην υπόλοιπη Αίγυπτο) θα παραμείνουν μετά το 1962 περίπου 28.000. Όλοι οι άλλοι θα επαναπατρισθούν στην μεγάλη πλειοψηφία τους, και στην Αυστραλία, Νότια Αφρική, λοιπή Βόρεια Αφρική, Κεντρική Αφρική, Καναδά, Ηνωμένες Πολιτείες, Βραζιλία και λίγοι στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης (Ιταλία, Γαλλία κλπ.).

Σπουδαίο γεγονός, καθόλου ευχάριστο, αποτελεί το 1966 η πώληση από την διαχειρίστρια Ελληνική Κοινότητα Αλεξανδρείας, εκ μέρους του ελληνικού δημοσίου στο οποίο ανήκε, του Ελληνικού Νοσοκομείου Αλεξανδρείας «Θεοχάρης Κότσικας». Το ίδρυμα εξυπηρέτησε όχι μόνο την παροικία, αλλά και νοσήλευσε κατά την πολεμική περίοδο του 1941-1945 τους Έλληνες και συμμάχους στρατευσίμους.

6. Διαρροή του ελληνικού στοιχείου. Συρρίκνωση κάθε δραστηριότητας

Καθώς λήγει η δεκαετία του 1960 και κατά την δεκαετία του 1970 παρατηρείται συνεχής μείωση της δραστηριότητας των Ελλήνων σε κάθε τομέα. Είναι εμφανής πλέον η συρρίκνωση στην οικονομία. Όσες επιχειρήσεις, και ήταν πάμπολλες, βρίσκονταν σε ελληνικά χέρια στους τομείς του εμπορίου, της βιομηχανίας, της βιοτεχνίας και του τραπεζικού συστήματος διαλύονται. Ιδιοκτήτες των επιχειρήσεων και εργαζόμενοι Έλληνες σε αυτές εγκαταλείπουν τη χώρα. Ο φιλανθρωπικός και κοινωνικός τομέας των Κοινοτήτων, Αδελφοτήτων και κάθε είδους Συλλόγων δέχεται πλήγμα λόγω αυτής της αποχώρησης των Ελλήνων. Τα εκπαιδευτήρια κλείνουν στην πλειοψηφία τους λόγω έλλειψης μαθητών, όπως ήταν φυσικό μετά την πραγματικότητα που δημιουργήθηκε, και όλα συγκεντρώνονται και συμμαζεύονται στις Κοινότητες Καΐρου, Αλεξανδρείας, Μανσούρας και Πορτ Σάιτ και Ιμπραημίας (στο ομώνυμο προάστειο της Αλεξάνδρειας). Αλλά στη δεκαετία του 1980 νέος περιορισμός των δραστηριοτήτων βρίσκει τον Ελληνισμό της Αιγύπτου. Θα παραμείνουν πλέον μόνο οι Κοινότητες Καΐρου και Αλεξανδρείας με ουσιαστικό έργο, την εκπαίδευση και τη φιλανθρωπία, μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, οπότε λειτουργούν τα εξής σχολεία: πρόκειται για



σχολεία πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης· η Αχιλλοπούλειος Σχολή στο Κάιρο και η Τσοιτσαία-Πρατσίκειος, στην Αλεξάνδρεια καθώς και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, η Αμπέτειος Σχολή στο Κάιρο και το Αβερώνφειο Γυμνάσιο-Λύκειο στην Αλεξάνδρεια.

Η υπόλοιπη ελληνική παρουσία συνίσταται στο μεν Κάιρο στο Νοσοκομείο και Γηροκομείο της εκεί Κοινότητας, στο Ελληνικό Κέντρο, στο Ναυτικό Όμιλο, στη Στέγη Ηλιουπόλεως και σε κάποιους φιλανθρωπικούς συλλόγους, στη δε Αλεξάνδρεια στο Αντωνιάδειο-Κανισκέρειο Γηροκομείο, στην Ένωση Ελλήνων, και στο Ναυτικό Όμιλο. Κτηριακώς η Ελληνική Κοινότητα Καΐρου υπάρχει στα γραφεία της στο κέντρο της πόλης και στην περιοχή της Ηλιουπόλεως, όπου τα εκπαιδευτήρια, και στην Αλεξάνδρεια στο οικοδομικό τετράγωνο της περιοχής Σάτμπυ, όπου η διοίκηση, τα σχολεία και το εκεί γενικό προξενείο της Ελλάδας, και σε κάποιες άλλες περιοχές της πόλης. Όλα είναι εγκατεστημένα σε κτηριακά συγκροτήματα που κάποτε ίδρυσαν οι Ευεργέτες και χρησίμευσαν κυρίως για εκπαιδευτήρια. Η Ελλάδα εκπροσωπείται διπλωματικά από την Πρεσβεία στο Κάιρο και από δύο γενικά προξενεία, στην πρωτεύουσα και στην Αλεξάνδρεια.

7. Το Πατριαρχείο Αλεξανδρείας

Βάση και συνέχεια του Ελληνισμού στην Αίγυπτο αποτελεί αναμφισβήτητα το ελληνορθόδοξο Πατριαρχείο Αλεξανδρείας με δικαιοδοσία στον αφρικανικό χώρο. Με μικρό ελληνικό ποίμνιο στην Αίγυπτο, στο οποίο περιλαμβάνονται και κάποιες χιλιάδες αραβόφωνων ορθοδόξων χριστιανών, διατηρεί την Επιτροπεία Αλεξανδρείας, την Επιτροπεία Καΐρου, και τις Μητροπόλεις Πηλουσίου (έδρα Πορτ Σάιτ), Ερμουπόλεως (έδρα Τάντα), Λεοντοπόλεως (έδρα Ισμαηλία), την Επισκοπή Βαβυλώνας (Κάιρο), δηλαδή κάποιες «πάλαι ποτέ διαλάμψασες» Μητροπόλεις. Στα έτη στα οποία αναφερόμαστε επατριάρχουσαν οι Χριστοφόρος Β΄ Δανηλίδης από την Μάδυτο (1939-1966), Νικόλαος Στ΄ Βαρελόπουλος από την Κωνσταντινούπολη (1968-1986), Παρθένιος Γ΄ Κοϊνίδης, γεννημένος στο Πορτ Σάιτ, καταγωγής από Χίο και Αμοργό (1987-1996), Πέτρος Ζ΄ Παπαπέτρου από την Κύπρο (1997-2004). Σήμερα Πατριάρχης είναι ο Μακαριώτατος Θεόδωρος Β΄ Χορευτάκης από την Κρήτη (2004).

Ιδρυμένο το Πατριαρχείο τον πρώτο αιώνα μ.Χ. από τον Ευαγγελιστή Μάρκο έχει διανύσει όλους τους είκοσι αιώνες ανάμεσα σε δυσκολίες, χωρίς να λείπει από το ιεραποστολικό του έργο που μέχρι σήμερα επιτελεί στην Αφρική μέσω των Μητροπόλεων Καρθαγένης και Τριπόλεως στη Βόρεια Αφρική, Αξώμης στην Αιθιοπία, Σουδάν, Καμερούν, Νιγηρίας, Κεντρώας Αφρικής, Κέννας, Ζιμπάμπουε, Καμπάλας και καθώς και Ιωαννουπόλεως και Καλής Ελπίδος στις πόλεις Γιοχάννεσμπουργκ και Κέηπ Τάουν, και των Επισκοπών Ζάμπιας, Γκάνας, Μαδαγασκάρης κ.ά.

Διατηρεί Ιερατική Σχολή-Ιεροδιδασκαλείο με την επωνυμία «Μακάριος Γ΄» στο Ναϊρόμπι, «Άγιος Αθανάσιος» στην Αλεξάνδρεια, Μετόχια στην Αθήνα και στην Οδησό, τις δύο αρχαίες Μονές του Αγίου Σάββα στην Αλεξάνδρεια και του Αγίου Γεωργίου στο παλαιό Κάιρο, πλήθος παλαιών και νεότερων ναών ανά την Αφρική, Βιβλιοθήκη και Ιστορικό Αρχείο, στο Μουσείο της Αλεξανδρείας (Κάιρο και Αλεξάνδρεια), ενώ βαπτίζει στην ορθόδοξη πίστη πολλούς Αφρικανούς, και χειροτονεί κληρικούς που σπουδάζουν στην Ιερατική Σχολή του Ναϊρόμπι.



8. Σχέσεις των Ελλήνων με την αιγυπτιακή πραγματικότητα

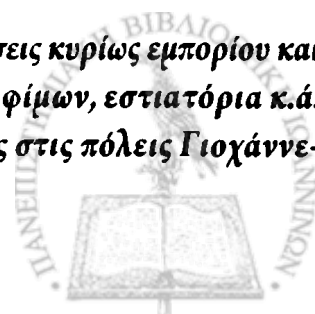
Ο Έλληνας της Αιγύπτου κατά κανόνα θεώρησε την Αίγυπτο, μέχρι την στιγμή που εγκατέλειψε τη χώρα, δεύτερη πατρίδα του. Ο απλός πολίτης δέθηκε κυρίως στο εσωτερικό με τον άραβα συνάνθρωπο. Ακόμη συνταυτίστηκε με τους αλλοεθνείς της Αιγύπτου, Ιταλούς, Αρμένιους, τους Κόπτες και φυσικά τους Μουσουλμάνους. **Κατά τη δύσκολη περίοδο 1956-1957 παρατηρήθηκε συμπαράσταση των Αιγυπτιωτών Ελλήνων**, που εκφράστηκε με την παροχή εθελοντικών υπηρεσιών στις αιγυπτιακές ένοπλες δυνάμεις, στην αεράμυνα, στην περιθαλψη τραυματιών κλπ. Για τον τελευταίο αυτό τομέα οι Κοινότητες Αλεξανδρείας και Καΐρου έθεσαν σε λειτουργία Κέντρο Πρώτων Βοηθειών στα ελληνικά νοσοκομεία υπό το επιστημονικό και νοσηλευτικό προσωπικό. Αν μάλιστα ληφθεί υπόψη η γενναία συμμετοχή των ελλήνων πλοηγών της δώρυγας του Σουέζ που δεν αποχώρησαν από την Αίγυπτο, αλλά παρέμειναν στο έργο τους κατά την εισβολή του 1956, ο αναγνώστης έχει τότε πλήρη εικόνα της ελληνικής βοήθειας. Εντούτοις οι Έλληνες Ευεργέτες στην Αίγυπτο, που πρόσφεραν πολλά στις ελληνικές παροικίες, στην Ελλάδα και στις ιδιαίτερες πατρίδες τους, δεν έδειξαν ανάλογο πνεύμα ευεργεσίας προς τη χώρα της Αιγύπτου και τον αιγυπτιακό λαό. Ελάχιστες υπήρξαν οι εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα η δωρεά του Γ. Ζερβουδάκη για την ίδρυση «Πολυτεχνικής Σχολής» της Αιγύπτου, και αυτό στις αρχές του 20ού αιώνα. Επίσης αξιόλογο υπήρξε το γεγονός της δωρεάς ολόκληρης της περιουσίας της οικογένειας Αντωνιάδη προς την Δημαρχία Αλεξανδρείας. Πρόκειται για κτήμα-κήπος και κτήριο που σήμερα ανήκει στην Βιβλιοθήκη Αλεξανδρείας. Σημάδια ευγνωμοσύνης προς τον τόπο και τους γηγενείς κατοίκους άρχισαν να φαίνονται αργότερα, στις πρόσφατες δεκαετίες μέχρι σήμερα (2005), κυρίως στον πολιτιστικό τομέα. Τοποθετήθηκε στην Αλεξάνδρεια άγαλμα με έφιππο τον Μέγα Αλέξανδρο. Ενισχύθηκαν τομείς, όπως η αναβίωση της Βιβλιοθήκης Αλεξανδρείας. Το Ίδρυμα Αλ. Ωνάσης και ο όμιλος Βαρδινογιάννη χρηματοδοτούν ποικιλότροπα την Βιβλιοθήκη αυτή. Έγιναν επενδύσεις στην οικονομία της Αιγύπτου, με πρώτο παράδειγμα την πρωτοβουλία για βιομηχανία χαρτιού του Ομίλου Ζερίτη κ.ά.

Αλλά και προς την Ελλάδα συνεχίσθηκαν, μειωμένες βέβαια, αλλά με πολύ πατριωτικό συναίσθημα ευεργεσίες Αιγυπτιωτών Ελλήνων. Μεταξύ άλλων συγκαταλέγονται οι δωρεές που έγιναν από τον αλεξανδρινό επιχειρηματία Παναγιώτη Σούλο στη γενέτειρά του Λέρο, και των Καϊρινών Λαμπρίδη, Μάκκου και Βίττη στη γενέτειρά τους Ήπειρο.

9. Το σήμερα των Ελλήνων σε Αίγυπτο και Αφρική

Η μικρή πλέον ελληνική παροικία στο Κάιρο και στην Αλεξάνδρεια, καθώς και η ελάχιστη, πληθυσμιακά πάντοτε, παροικία στις πόλεις Πορτ Σάιτ και Ισμαηλία αριθμεί χίλια περίπου άτομα. Στην υπόλοιπη Αφρική ζουν σήμερα: 40.000 Έλληνες στη Νοτιοαφρικανική Δημοκρατία, 1.500 στη Ζιμπάμπουε και λίγοι ακόμη εγκατεσπαρμένοι Έλληνες σε χώρες της Κεντρικής, Δυτικής και Ανατολικής Αφρικής, που αποτελούν, όπως αναφέρθηκε, μαζί με τους Αφρικανούς, το ποίμνιο του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας και πάσης Αφρικής, το δεύτερο τη τάξει ορθόδοξο Πατριαρχείο.

Οι Έλληνες της Αφρικής σήμερα ασχολούνται επαγγελματικά με επιχειρήσεις κυρίως εμπορίου και βιοτεχνίας, και με κάποια άλλα πρακτικά επαγγέλματα (καταστήματα τροφίμων, εστιατόρια κ.ά. παρόμοια). Είναι οργανωμένοι σε κοινότητες, αδελφότητες και συλλόγους στις πόλεις Γιοχάννε-



σμποργκ, Πρετόρια, Κέηπ Τάουν, στο Χαράρε, στην Αντίς Αμπέμπα και σε άλλες πόλεις της Κεντρικής και Λίγοι στην Βόρεια Αφρική (εκτός Αιγύπτου).

10. Η σύγχρονη πολιτιστική παρουσία

Η πνευματική ζωή των Ελλήνων της Αιγύπτου στην περίοδο 1949 μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας 1970, παρουσίασε τις τελευταίες αναλαμπές. Εκδηλώσεις σε καθημερινή σχεδόν βάση, έκδοση βιβλίων, εφημερίδες, περιοδικά, έδειχναν ποια αξιόλογη παράδοση είχε προηγηθεί. Ατυχώς κατέληξαν τον βίο τους οι τελευταίες εφημερίδες της παροικίας, «Ταχυδρόμος» στην Αλεξάνδρεια και «Φως» στο Κάιρο. Έκλεισαν τα πολλά ελληνικά τυπογραφεία, σταμάτησαν κάποιες θεατρικές παραστάσεις, ακόμη και θιάσων από την Ελλάδα που ενθουσίαζαν το ελληνικό κοινό στην Αίγυπτο.

Πώς αναπληρώνονται όλα αυτά σήμερα ;

Από τη δεκαετία του 1980 παρουσιάσθηκε μια αρκετά σημαντική εικόνα στον τομέα αυτό με πρωτοβουλία κυρίως των διπλωματικών υπηρεσιών της Ελλάδας στις αφρικανικές χώρες, καθώς και με έμπνευση και εκτέλεση εκ μέρους ατόμων και συλλόγων Αιγυπτιωτών της Ελλάδας. Ενίοτε αναλαμβάνεται πρωτοβουλία εκ μέρους του Συμβουλίου Απόδημου Ελληνισμού της Ελλάδας, του Συνδέσμου Ελλήνων από την Αίγυπτο στην Ελλάδα, της Ελληνοαιγυπτιακής Φιλίας, των Φίλων της Βιβλιοθήκης Αλεξανδρείας, Συλλόγων Αποφοίτων κ.ά. Έτσι διοργανώθηκαν και διοργανώνονται σημαντικά γεγονότα, όπως εκθέσεις, συναυλίες, συμπόσια και άλλα γεγονότα που σκοπό έχουν να υπογραμμίσουν τη σημασία της ελληνικής παρουσίας στον αφρικανικό χώρο άλλοτε και τώρα.

Στην Ελλάδα ερευνάται η Ιστορία του Ελληνισμού στην Αίγυπτο και στη λοιπή Αφρική, ενώ τυπώνονται πλήθος διατριβών, μελετών, και λογοτεχνικών βιβλίων κατά πρωτοφανή τρόπο.

Όσο συνεχίζεται μια αξιόλογη εκδοτική δραστηριότητα εκ μέρους του Πατριαρχείου που αφορά το σύνολο της Αφρικής άλλοτε και τώρα. Σήμερα η τρέχουσα πραγματικότητα των Μητροπόλεων αποτυπώνεται στο παλιό περιοδικό του Πατριαρχείου, στον «Πάνταινο», η εκκλησιολογική και θρησκευολογική Ιστορία στο επίσης παλιό περιοδικό «Εκκλησιαστικός Φάρος», και η Ιστορία παλιά και νέα στο νεότερο περιοδικό «Ανάλεκτα», όλα πατριαρχικής φροντίδας και εκτύπωσης. Επίσης στα ίδια πλαίσια εκδίδεται το ετήσιο «Ημερολόγιο της Εκκλησίας της Αλεξανδρείας», όπου αποτυπώνεται η σύγχρονη ζωή του Ελληνισμού της Αφρικής κατά Μητροπόλεις με χρήσιμα στοιχεία των ελληνικών παροικιακών φορέων, καθώς και των διπλωματικών ελληνικών αρχών που υφίστανται στις μέρες μας. Τέλος, δημοσιεύεται αυτοτελές πλήθος μελετών, διατριβών κλπ.

11. Οι Έλληνες στη Μέση Ανατολή. Η Ιερά Αρχιεπισκοπή και Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά

Πυρήνα του Ελληνισμού στην περιοχή της Μέσης Ανατολής από την αρχαιότητα, από την Ανατολική Μεσόγειο μέχρι το Ιράν, αποτέλεσαν τα παλαιόφατα Πατριαρχία Αντιοχείας, Ιεροσολύμων και η ανεξάρτητη Ιερά Αρχιεπισκοπή και Μονή της Αγίας Αικατερίνης Σινά. Πρόκειται για όσους Έλληνες περιστοιχίζαν αυτές τις χριστιανικές ορθόδοξες εστίες εκτός Ελλάδας, στις χώρες: Συρία, Λίβανο, Ιορδανία, Ισραήλ, Παλαιστίνη, Ιράκ, Ιράν, Περσικό Κόλπο, Σαουδική Αραβία.



α. **ΣΥΡΙΑ** : Ο νεότερος Ελληνισμός στη χώρα αυτή φθίνει συνεχώς και σήμερα δεν υπάρχει οργανωμένη ελληνική παρουσία. Οι Έλληνες στο χώρο αυτό μετέβησαν από την Μ. Ασία, μετά την καταστροφή του εκεί Ελληνισμού. Επίσης έζησαν εκεί και ζουν Έλληνες από την Κρήτη. Κάποτε οι ελληνικές κοινότητες Δαμασκού και Χαλεπίου γνώρισαν άνθιση. Μετά τους μικτούς γάμους και τη στροφή του Πατριαρχείου μοιραία προς το αραβικό ορθόδοξο ποίμνιο, δεν υφίσταται ελληνικό στοιχείο.

β. **ΛΙΒΑΝΟΣ** : Στο Λίβανο οι Έλληνες διέλυσαν την δραστηριότητά τους διαρκούντος του εμφυλίου πολέμου. Ετράπησαν στην Ελλάδα, την Κύπρο και άλλες χώρες. Η άλλοτε ανθούσα Κοινότητα της Βηρυττού δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου, ενώ στην Τρίπολη λίγοι Έλληνες είναι συσπειρωμένοι γύρω από τη Μητρόπολη Τρίπολης που υπάγεται, όπως και η Μητρόπολη Χαλεπίου, στο Πατριαρχείο Αντιοχείας.

γ. **ΣΑΟΥΔΙΚΗ ΑΡΑΒΙΑ** : Στη χώρα αυτή από την δεκαετία 1950-1960 εγκαταστάθηκε μετακινούμενος ελληνικός πληθυσμός που εργάστηκε σε ελληνικές και ξένες εταιρείες (οικοδομικές-ναυτιλιακές). Η παρουσία τους βρισκόταν στο Ριάντ, στο Νταχράν, στη Τζέντα και στο Ράμπαχ. Υφίσταται επίσης και μικρός αριθμός ελλήνων ναυτικών που εργάζονται στο πλήρωμα πλοίων που ανήκουν σε ναυτιλιακές εταιρείες. Το κράτος δεν δέχεται αλλοδαπούς μη μουσουλμάνους για μόνιμη εγκατάσταση στη χώρα.

δ. **ΙΣΡΑΗΛ – ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΗ** : Στο Ισραήλ – Παλαιστίνη, ως γνωστό, διαβίωι μεγάλος αριθμός ατόμων ελληνικής καταγωγής, ως Έλληνες του ιουδαϊκού κράτους ή επίσης Ορθόδοξοι του χριστιανικού θρησκευματος, μερικοί των οποίων είναι εγγεγραμμένοι στα μητρώα της Ελληνικής Πρεσβείας στο Ισραήλ.

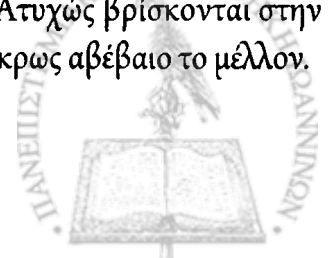
Η Ελληνική Κοινότητα Χάιφας λίγο μοιάζει με εκείνη της δεκαετίας του 1910-1920. Στο Τελ Αβίβ λειτουργούν ο Σύνδεσμος Φιλίας με την Ελλάδα και ο Σύνδεσμος Μεταναστών εξ Ελλάδος (Ισραηλινών) με κάποια κοινωνική ελληνική δραστηριότητα.

Οι ορθόδοξοι Χριστιανοί Ισραήλ και Παλαιστίνης κάθε εθνικότητας υπάγονται στην εκκλησιαστική δικαιοδοσία του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων. Η δικαιοδοσία του καλύπτει την Παλαιστίνη, το Ισραήλ και την Ιορδανία, περιλαμβάνει δε την Αγιοταφεική Αδελφότητα των Μοναχών στην Ιερουσαλήμ, τον εφημεριακό κλήρο, μοναχούς και μοναχές διαφόρων Μονών και Προσκυνημάτων, και μικρό αριθμό λαϊκών, αραβοφώνων στην πλειοψηφία.

Πνευματικά και μόνο, καθότι είναι αυτοκέφαλη, υπάγεται στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων η *Ιερά Αρχιεπισκοπή και Μονή της Αγίας Αικατερίνης στη χερσόνησο του Σινά, καθώς και κάποιες μικρότερες Μονές με αρχαιότατη παράδοση (Φαράν, Ραϊθώ) και μερικά λεγόμενα καθίσματα. Ιεροσόλυμα και Σινά διατηρούν την αρχαία ορθόδοξη ελληνική παράδοση με αρκετές αντιξοότητες*. Διοικείται από τον Ηγούμενο που είναι και ο Αρχιεπίσκοπος, σήμερα ο Σεβασμιώτατος Δαμιανός Σαμαρτζής, και έχει μικρό αριθμό μοναχών.

Στη Μονή επιτελείται σπουδαίο έργο αναστήλωσης, συντήρησης της Μονής (εκτίσθη επί Ιουστινιανού), διατηρεί δε αξιόλογο Μουσείο-Σκευοφυλάκιο, και σημαντικότερο, πλουσιότερο, Αρχείο. Πρόσφατα επιτελείται μεγάλο εκδοτικό έργο αξιοποίησης της Βιβλιοθήκης και του Αρχείου της Μονής. Εκτυπώθηκαν και ογκωδέστερες αξιολογικές μελέτες σχετικές με τον πλούτο χειρογράφων της Μονής.

Στην παλιά πόλη των Ιεροσολύμων ζουν ελάχιστοι έλληνες καταστηματαρχες, καθώς και στη νέα πόλη, με ιορδανική κυρίως υπηκοότητα. Το ίδιο συμβαίνει στην πόλη της Γάζας, στη Ραμάλα, στη Ναμπλούς (Νεάπολη), χωρίς όμως δραστηριότητα με σκοπό την εξυπηρέτηση του κοινού. Ατυχώς βρίσκονται στην καρδιά της καταστροφικής πολεμικής σύγκρουσης των τελευταίων δεκαετιών, με άκρως αβέβαιο το μέλλον.



Για το ελληνικό Προξενείο των Ιεροσολύμων, αξίζει να υπογραμμισθεί ότι έχει μεγάλη παράδοση και στη δικαιοδοσία του ανήκουν όλα τα εδάφη των Αγίων Τόπων, η Δυτική Όχθη του Ιορδάνη και η Γάζα.

ε. ΙΟΡΔΑΝΙΑ : Την πλειοψηφία των Ελλήνων της Ιορδανίας αποτελούν Ελληνίδες που ενυμφεύθησαν Ιορδανούς υπηκόους, απόφοιτους ελληνικών Πανεπιστημίων, κυρίως στις ιατρικές επιστήμες. Οι Έλληνες της Ιορδανίας έχουν εγκατασταθεί στο Αμμάν, στο Ιρμπίντ και στη Ζάρκα, ασχολούνται δε με το εμπόριο. Στο Αμμάν λειτουργούν τρεις σύλλογοι ελληνικού ενδιαφέροντος, ο Ελληνο-Ιορδανικός Σύνδεσμος Φιλίας, η Λέσχη Αποφοίτων Ελληνικών Πανεπιστημίων και ο Σύλλογος Ελληνίδων Ιορδανίας.

στ. ΚΡΑΤΗ του ΠΕΡΣΙΚΟΥ ΚΟΛΠΟΥ : Στα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα η εικόνα της ελληνικής παρουσίας είναι γενικά η ακόλουθη : Στην πρωτεύουσα Αμπού Ντάμπι διαβιούν μερικοί Έλληνες, ενώ στις πόλεις Σάρζαχ και Φουζάιραχ οι Έλληνες είναι είτε επιχειρηματίες είτε εργαζόμενοι σε ναυτιλιακές εταιρείες. Εκκλησιαστικά υπάγονται στη Μητρόπολη Βαγδάτης του Πατριαρχείου Αντιοχείας. Στα κράτη Κατάρ, Κουβέιτ και Μπαχρέιν δεν έχουμε σαφή εικόνα της ελληνικής παρουσίας, ιδίως μετά τον Πόλεμο του Κόλπου (1990-1991). Στην Υεμένη ζουν μεμονωμένοι Έλληνες στο Άντεν και στην Χοντέιντα. Τέλος στο Ομάν ζουν λίγοι, κυρίως Ελληνοκύπριοι.

ζ. ΙΡΑΚ : Και εδώ η νομοθεσία της χώρας δεν δίνει ευκαιρίες για ξένη δραστηριότητα. Υπάρχουν γόνιμοι μισθώσιμα γάμων Ελλήνων με Ιρακινές. Δεν υπάρχουν ελληνικές εταιρείες που είχαν κάποτε δραστηριοποιηθεί εκεί (π.χ. Δοξιάδης). Το ποίμνιο επομένως της Μητρόπολης Βαγδάτης είναι στην συντριπτική του πλειοψηφία αραβόφωνο.

η. ΙΡΑΝ : Όπως στο Ιράκ έτσι και στο Ιράν δεν υπάρχουν περιθώρια ελληνικής δραστηριοποίησης. Ιδίως μετά την Ισλαμική Επανάσταση του 1979 και τον ιρακίνο-ιρανικό πόλεμο του 1980-1988, οι Έλληνες συρρικνώθηκαν και οι ελάχιστοι εναπομείναντες διατηρούν την ιρανική υπηκοότητα. Η Ελληνική Κοινότητα Τεχεράνης που άλλοτε συντηρούσε σχολείο και ναό, σήμερα αποτελείται από μερικές ελληνο-αρμενικές και ελληνο-ιρανικές οικογένειες.

Τέλος στον πιο κάτω πίνακα εμφανίζεται η ελληνική διπλωματική κάλυψη των χωρών της Μέσης Ανατολής:

Λίβανος	Πρεσβεία στη Βηρυττό και άμισθο Προξενείο στην Τρίπολη
Συρία	Πρεσβεία στην Δαμασκό και άμισθα Προξενεία στο Χαλέπι, στη Λαοδίκεια και στην πόλη Ταρτούς
Ισραήλ	Πρεσβεία στο Τελ Αβίβ και άμισθο Προξενείο στη Χάιφα
Ιεροσόλυμα	Γενικό Προξενείο
Ιορδανία	Πρεσβεία στο Αμάν
Ιράκ	Πρεσβεία στη Βαγδάτη
Ιράν	Πρεσβεία στην Τεχεράνη
Σαουδική Αραβία	Πρεσβεία στο Ριάντ και Προξενείο στην Τζέντα
Υεμένη	μέσω της Πρεσβείας στο Ριάντ
Ομάν	μέσω της Πρεσβείας στο Ριάντ
Κουβέιτ	Πρεσβεία
Κατάρ	μέσω της Πρεσβείας στο Κουβέιτ
Μπαχρέιν	μέσω της Πρεσβείας στο Κουβέιτ
Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα	Πρεσβεία και προξενικό γραφείο στο Αμπού Ντάμπι.



ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΥΛΙΑ ΣΤΟΝ ΠΥΡΓΟ ΤΟΥ Κ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ. Η ΔΥΣΚΟΛΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ

Το 1909, από τις 11 Ιανουαρίου ως τις 12 Απριλίου, ο Κώστας Χατζόπουλος δημοσίευσε στο *Νουμά* το έργο του «Η κούλια τ' ακροπόταμου». Πρόκειται για το δεύτερο πεζογράφημά του μετά τον «Αντάρτη» (*Νουμάς*, 2-16.12.1907), με τον οποίο εγκαινίασε τη στροφή του από την ποίηση στην πεζογραφία.

Για τους λόγους που προκάλεσαν αυτή τη στροφή μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε. Ο Χατζόπουλος από τον Ιούνιο του 1905 βρισκόταν με την οικογένειά του στο Μόναχο. Αυτά τα χρόνια της δεύτερης αποδημίας στη Γερμανία (-1914) αποτέλεσαν τη γονιμότερη περίοδο της δημιουργικής του πορείας. Στο διάστημα αυτό έγραψε όλα σχεδόν τα διηγήματα και τα μυθιστορήματά του. Πολύ σημαντική είναι και η ιδεολογική του στροφή, καθώς τότε προσχώρησε στο σοσιαλισμό. Πιθανότατα, λοιπόν, να έβρισκε προσφορότερο έδαφος στην αφηγηματική πεζογραφία για να μεταδώσει τις νέες ιδέες του στην Ελλάδα.

Η «Κούλια του ακροπόταμου» εκδόθηκε σε βιβλίο το 1915 στις Εκδόσεις Φέξη με τον οριστικό τίτλο *Ο πύργος του ακροπόταμου*. Θέμα ακριβώς της εργασίας μου είναι να εξετάσω τις αλλαγές που ο Χατζόπουλος έκανε στο κείμενό του πριν από την έκδοσή του. Για το θέμα αυτό έχει ήδη γράψει ο Γ. Βελουδής¹. Τα νέα στοιχεία, όμως, που προσθέτω επιτρέπουν την επανεξέταση του ζητήματος.

Ο Βελουδής, εκδίδοντας το 1986 τον *Πύργο*, αφιερώνει αρκετές σελίδες της Εισαγωγής του στη σύγκριση της α' και της τελικής μορφής του έργου, υπογραμμίζοντας: «Η μετάβαση απ' την πρώτη στη δεύτερη γραφή του ίδιου έργου αποτελεί μian από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις λογοτεχνικής επεξεργασίας σ' ολόκληρη την ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας»².

Το θέμα της επεξεργασίας του *Πύργου* με είχε απασχολήσει, επίσης, στο πλαίσιο του ευρύτερου και γενικού ενδιαφέροντός μου για τις αλληπάλλληλες μεταβολές που αρκετοί Έλληνες πεζογράφοι επιφέρουν στα έργα τους³. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 η κόρη του Χατζόπουλου Σέντα Χατζοπούλου-Δρίβα κατέ-

1. Κ. Χατζόπουλος, *Ο πύργος του ακροπόταμου*, [Εισαγ. - φιλολογ. επιμ. Γιώργος Βελουδής], Οδυσσεάς, Αθήνα 1986, κυρίως στις σελ. 45-48, αλλά και σε άλλα σημεία του σχετικού με τον *Πύργο* μέρους της Εισαγωγής ως τη σ. 76. Βλ. και τις παρεμφερείς παρατηρήσεις του Τάκη Καρβέλη, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*. Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1998, 149-153.

2. Όπου και στην υποσ. 1, σ. 46.

3. Βλ. και την εργασία μου, που αποτελεί μέρος μόνο της εξέτασης της α', β' και γ' γραφής του συνολικού έργου του Καρκαβίτσα: Έρη Σταυροπούλου, «Γραφές και διαγραφές» (Η πορεία του Καρκαβίτσα προς την ολοκλήρωση της συλλογής *Λόγια της πλώρης*)», *Γράμματα και Τέχνες* 78 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1996) 26-34.



θεσε το μεγαλύτερο μέρος του Αρχείου του πατέρα της στο Ε.Λ.Ι.Α.⁴ Την είχα τότε επισκεφτεί αρκετές φορές και όταν άκουσε ότι σχεδιάζα μια συνολική έκδοση του έργου του πατέρα της, μου έδωσε ως έκφραση της φιλίας της υλικό που ακόμη είχε στα χέρια της, διατυπώνοντας την επιθυμία να το χρησιμοποιήσω όπως θεωρούσα καλύτερα και κατόπιν να το καταθέσω στο Ε.Λ.Ι.Α.⁵

Το σχετικό με τον Πύργο υλικό που παρουσιάζεται εδώ αποτελεί την ενδιάμεση α' διόρθωση του κειμένου, διόρθωση που μεσολαβεί ανάμεσα στην α' δημοσίευση στο *Νουμά* και στην οριστική έκδοση. Πρόκειται για ένα τετράδιο 184 σελίδων, διαστάσεων 14,5Χ21,5 εκ. Το τετράδιο αυτό δημιουργήθηκε από το δίπλωμα στη μέση και τη συρραφή 92 φύλλων λευκού χαρτιού με την προσθήκη εξωτερικά ενός χαρτονιού ως εξωφύλλου. Στο αυτοσχέδιο αυτό τετράδιο κόπηκε με ιδιαίτερη επιμέλεια και κολλήθηκε το κείμενο της «Κούλιας...» από τις σελίδες του *Νουμά* με τέτοιο τρόπο ώστε σε κάθε σελίδα να υπάρχουν περιθώρια και στις τέσσερις πλευρές για τις επιθυμητές διορθώσεις. Η επικόλληση των φύλλων του *Νουμά* αρχίζει στην τρίτη σελίδα (σύμφωνα με την αρίθμηση του Χατζόπουλου σελ. 1) και ολοκληρώνεται στη σελίδα 162. Κατόπιν ακολουθούν εννέα σελίδες με αυτόγραφες προσθήκες του Χατζόπουλου, αριθμημένες 162[sic]-170 και τέλος 11 σελίδες λευκές⁶. Το τετράδιο δεν είναι χρονολογημένο αλλά από ένα γράμμα του Χατζόπουλου στο διευθυντή του *Νουμά* Δ. Ταγκόπουλο, στις 23 Νοεμβρίου 1909, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η α' αυτή διόρθωση είχε ολοκληρωθεί μέχρι τότε⁷.

Αντίθετα, δεν γνωρίζουμε πότε έγινε η β' και οριστική πλέον επεξεργασία του κειμένου. Είναι πιθανό ότι είχε ολοκληρωθεί το Μάρτιο του 1914, όταν ο δημιουργός της έγραφε στον Στέφανο Πάργα, εκδότη του αλεξανδρινού περιοδικού *Γράμματα*: «Στο περιοδικό σας θα μπορούσα να στείλω για την ώρα μόνο φιλολογική εργασία ή

4. Το μεγαλύτερο μέρος και όχι όλο το αρχείο, γιατί ουδέποτε διαβεβαίωσε ότι είχε παραδώσει ολόκληρο το αρχείο που είχε στη διάθεσή της. Άλλωστε, είχε τότε δηλώσει στον Μάνο Χαριτάτο και εμένα ότι είχε κρατήσει στο σπίτι της την αλληλογραφία του πατέρα με τη μητέρα της, την οποία τελικά δεν παραχώρησε στο Ε.Λ.Ι.Α. Πιθανότατα την κατέστρεψε. Επισημαίνω, επίσης, ότι είχε κρατήσει φωτοαντίγραφα πολλών κειμένων του Χατζόπουλου, τα οποία έδινε σε όσους την επισκέπτονταν, παρακάμπτοντας τη σειρά των μελετητών του αρχείου. Αξίζει, ακόμη, να σημειωθεί ότι και τα *Απομνημονεύματα* της μητέρας της Σάννου Χαίγκμαν-Χατζοπούλου (Αρχείο Κ. Χατζόπουλου, Ε.Λ.Ι.Α.), τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί ως πηγή από αρκετούς μελετητές, παρά τα προφανή σφάλματα σε χρονολογίες κ.λπ., αποτελούν μετάφραση του γερμανικού κειμένου από τη Σέντα. Η ακρίβεια και η πληρότητα αυτής της μετάφρασης δεν μπορεί να ελεγχθεί γιατί το γερμανικό πρωτότυπο δεν δόθηκε επίσης στο Αρχείο.

5. Η έκδοσή μου δεν πραγματοποιήθηκε τότε λόγω άλλων απασχολήσεων. Το 1989 εξέδωσα το βιβλίο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, [Εισαγ.- επιμ. κειμένου- επίμετρο- γλωσσάριο], Συνέχεια, Αθήνα (από τη γ' ανατύπωση στις Εκδόσεις Σοκόλης/ Συνέχεια, Αθήνα 2000) και τον επόμενο χρόνο «Κ. Χατζόπουλου, Ανέκδοτα έργα (Τα τελευταία ανολοκλήρωτα πεζά του)», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 2 (1990) 145- 201.

6. Βλ. αναφορά στην ύπαρξη του τετραδίου στην εργασία μου «Κ. Χατζόπουλου, Ανέκδοτα έργα (Τα τελευταία ανολοκλήρωτα πεζά του)», ό. π., 149, υποσ. 15.

7. «Ο Μπεκ μου έγραψε από καιρό να του υποδείξω κανένα πρωτότυπο έργο ή μετάφρασή μου να εκδώσει. Αν και είμαι βέβαιος πως θα τρομάξει άμα δει τη γλώσσα, του είπα να τυπώσει αν θέλει σε βιβλίο την "Κούλια τ' ακροπόταμου". Αν σου ζητήσει λοιπόν τα φύλλα, στείλ' του τα, σε παρακαλώ, και στείλε μου κ' εμένα μια σειρά ακόμα γιατί μερικά φύλλα τα χάλασα στη διόρθωση που του έκαμα. Για όλα αυτά, σε παρακαλώ, να με χρεώσεις», βλ. «Γράμματα του Κ. Χατζόπουλου προς τον ιδρυτή του "Νουμά"», *Ο Νουμάς*, χρόνος ΚΒ', 3(788) (Δεκέμβρης 1929) 43.



ένα μακρύ διήγημα τυπωμένο εδώ και 5-6 χρόνια στο Νουμά και ξανακαμωμένο»⁸. Μακρύ διήγημα χαρακτηρίζει ο Χατζόπουλος την «Κούλια...», το μόνο, άλλωστε, πεζό του που είχε δημοσιευτεί στο Νουμά το 1909 και το μόνο στο οποίο είχε πραγματοποιήσει τόσες αλλαγές ώστε να το αναφέρει ως «ξανακαμωμένο»⁹. Επειδή δε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η α' διόρθωση ήταν μάλλον περιορισμένη, θεωρώ πιθανότερο να είχε κάνει ως το 1914 τις οριστικές αλλαγές στο κείμενό του, έτσι ώστε να δικαιολογείται η επαναδημοσίευσή του¹⁰.

Επιστρέφοντας τώρα στο τετράδιο της α' διόρθωσης, που παρουσιάζεται εδώ, και παίρνοντας υπόψη μου όσα και ο Βελουδής έχει επισημάνει για τις σχετικές αλλαγές στο έργο¹¹, προσθέτω και συμπληρώνω τα ακόλουθα:

α) Η αλλαγή του τίτλου από «κούλια» σε «πύργο» δεν γίνεται στην πρώτη διόρθωση. Η αλλαγή αυτή, βέβαια, είναι ασύμβατη και ως σημαίνουν με την ιδιωματική γλώσσα του κειμένου αλλά και ως σημαινόμενο με το μισογκρεμισμένο σπίτι που χαρακτηρίζει.

β) Σ' αυτή την ενδιαμέση μορφή υπάρχει ο υπότιτλος «Ηθογραφία επαρχιώτικη», που θυμίζει ανάλογους υπότιτλους, όπως «επαρχιακά ήθη» ή το μπαλζακικό «Σκηνές από τη ζωή της επαρχίας» κλπ. Στην τελική μορφή ο υπότιτλος γίνεται απλώς «Ηθογραφία».

γ) Οι μεγαλύτερες αλλαγές ανάμεσα στο αρχικό και το τελικό κείμενο παρατηρούνται στην αρχή και το τέλος του έργου. Ως προς την αρχή, στην α' διόρθωση ο συγγραφέας διαγράφει μόνο το παράθεμα και μέρος της α' παραγράφου. Αναδημοσιεύω εδώ το διαγραμμένο μέρος για να το σχολιάσω:

"Αξιοθρήνητη είναι η θέση της γυναίκας"

ΓΚΑΙΤΕ, Ιφιγένεια

Αν αυτός ο λόγος της βασιλοπούλας των Μυκηνών έχει πράγματι το λογικό του σύνδεσμο με την ακόλουθη ιστορία, δεν το ξέρω. Πολλές φορές το πνεύμα μας καρφώνεται σε κάποια σκέψη τόσο ώστε ν' αδυνατή να βρη το νήμα της. Έτσι κ' εμένα αυτός ο στίχος του ποιητή δε μπόρεσε να ξεκολλήσει από το νου μου κάθε φορά που ο δρόμος μ' έφερε απ' το μέρος, που παίχτηκαν τα παρακάτω περιστατικά, απ' την άκρη της μικρής πόλης, που ακόμα στέκει θλιβερό σαράβαλο η κούλια τ' ακροπόταμου, καθώς το λεν από μια φορά στον τόπο ένα παλιό σπίτι στενόψηλο κοντά στον ποταμό, αντικρυνά στο κάστρο.

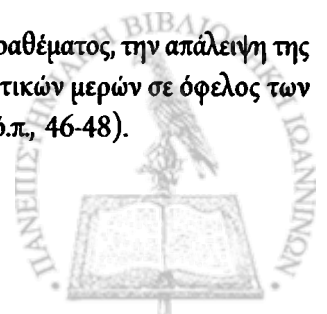
Στην α' διόρθωση η αρχή του έργου περιορίζεται στη εναρκτήρια φράση: «Έτσι το λέγανε μια φορά στον τόπο ένα παλιό στενόψηλο σπίτι κοντά στον ποταμό, αντικρυνά στο κάστρο». Με την αλλαγή απομακρύνεται η λόγια αναφορά στην τραγωδία του Goethe, «Ιφιγένεια εν Ταύροις» (*Iphigenie auf Tauris*), την οποία είχε

8. Γράμμα του Χατζόπουλου από Μόναχο στις 11.3.1914 (Αρχείο Κ. Χατζόπουλου, Ε.Λ.Ι.Α.).

9. Βλ. Γράμμα στον Κάρολο Ντίτριχ στις 8. 12. 1908, «Τα γράμματα του Κ. Χατζόπουλου», Ο Νουμάς, χρόνος ΙΘ', 3(758) (1 Απριλίου 1922) 101.

10. Ο Βελουδής υποστηρίζει ότι η β' διόρθωση πραγματοποιήθηκε λίγο πριν από την παράδοση του νέου χειρογράφου στο τυπογραφείο, τέλη 1914 ή αρχές 1915, (Βελουδής, ό.π., 46).

11. Βλ. τις έξι επισημάνσεις του Βελουδή σχετικά με την αλλαγή τίτλου, την παράλειψη του παραθέματος, την απάλειψη της αυτοβιογραφικής, βιοματικής-εμπειρικής αφετηρίας της ιστορίας, τη σύμπτυξη των αφηγηματικών μερών σε όφελος των διαλογικών, την αλλαγή του τέλους και την ανάπτυξη των νατουραλιστικών στοιχείων του έργου (ό.π., 46-48).



μεταφράσει το 1903, αλλά την επεξεργαζόταν κατά διαστήματα ως την έκδοσή της το 1910¹². Απομακρύνεται, επίσης, η πρωτοπρόσωπη αυτοπαρουσίαση του αφηγητή. Ωστόσο, σε αρκετά σημεία του κειμένου παραμένουν φράσεις, όπως «Γιατί και πώς η έννοια αυτή, δεν έχει σχέση με την ιστορία μας» (σ. 2 του χγφ.), «Και καθώς είδαμε η στερνή δεν τον ενόχλησε» (σ. 21 του χγφ.) «Κι έτσι τον είδαμε ύστερα από τη συγκίνηση που του δώσανε οι θρήνοι της κόρης του» (σ. 23), «Αν οι κόποι του λόγιου αξιωματικού πήγανε πράματις χαμένοι, αυτό ξεφέβγει από τα σύνορα της ιστορίας μας» (σ. 146 του χγφ.), που υποδηλώνουν την παρουσία του αφηγητή / δημιουργού της ιστορίας. Αντίθετα, σε άλλα σημεία φρόντισε να τις αφαιρέσει. Η ύπαρξη αυτού του αφηγητή προϋποθέτει ότι κάτι αξιοπεριεργό συνέβη στα πρόσωπα της ιστορίας και γι' αυτό το καταγράφει. Αντίθετα, όπως διαμορφώνεται η αφήγηση στην τελική επεξεργασία παρουσιάζει, μέσω της αργής εξέλιξης της ιστορίας και της επανάληψης κάποιων παρόμοιων επεισοδίων, τη στατικότητα της καθημερινής ζωής, αλλά και την καθολικότητα όσων συμβαίνουν στον πύργο. Αυτό άλλωστε επιβάλλουν η ρεαλιστική γραφή και ιδεολογική προοπτική του συγγραφέα.

Πάντως, η οριστική αλλαγή της αρχής του κειμένου με την προσθήκη μιας διαλογικής σκηνής ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας Κρανιά έγινε στη β' διόρθωση του Πύργου.

Ως προς το τέλος, στη σελ. 162 του τετραδίου ο Χατζόπουλος διαγράφει τις 3 τελευταίες παραγράφους της δημοσίευσης στο *Νουμά*. Κατόπιν προσθέτει τα ακόλουθα, αρχίζοντας από την δεξιά σελίδα του τετραδίου, την οποία, όμως, αριθμεί και πάλι 162¹³:

«σ. 162 Ο Γεσίλας, που κυνηγούσε στο μεταξύ μετρητές χιλιάδες σε άλλες φρουρές, βρήκε τέλος μερικές κ' ήρθε να τις δείξει κι αφτές και τη γυναίκα του των αδερφάδων και της πόλης κοντά στον ποταμό. Μα η Φρόσω είτανε πεσμένη πια στο στρώμα με τον ίδιο σφάχτη και τον ίδιο βήχα του πατέρα μια φορά.

Οι αδερφάδες θελήσανε να κρατήσουνε τους νιόγαμπρους να κατοικήσουνε όλοι μαζί στην κούλια. Μα η νύφη τρώμαξε από τους ραγισμένους τοίχους κι από το βήχα της Φρόσως και βίασε το Γεσίλα και πιάσανε γλήγορα αλλού σπίτι. Στην άλλη άκρη της χώρας, απόθε δε θ' απαιτούσανε βέβαια οι αντραδέρφες να τους έρχεται συχνά με την κοιλιά στο στόμα, καθώς είτανε, για χαρά της Φρόσως, που έλπιζε να δει τον κληρονόμο της γενιάς της πριν πεθάνει. Της φαινότανε κιόλας πως αφοτό μονάχα της κρατεί ανοιχτά τα μάτια ακόμα. Και την ημέρα, που χύμησε [πρωί] η Μαριώ στην πόρτα πρωί πρωί με το μήνυμα πως ο κληρονόμος ήρθε αρσενικός και//163 παχουλός, μπόρεσε κι ανακάθησε στο στρώμα [της] και το θολό το μάτι της πήρε μια ξαφνική λάμψη.

"[Ίδια] Τα μάτια του Γεσίλα αντίφκιαστα όλο τ' αθάρι [του] το Κρανείο, δεν πήρε τίποτ' απ' αυτή".

Η Μαριώ δε μελετούσε ποτέ τη νύφη με τ' όνομά της. Όχι μόνο από τότε που δε στρέχτηκε να ξεκαινουργώσουνε την κούλια και να καθήσουνε μαζί δεν [μπορ] είχε μάτια να τη δει, μα κι από τη στιγμή που [πάτησε] το πόδι [στο] της

12. Εκδόθηκε αυτοτελώς: Γκαίτε, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Δράμα σε πέντε πράξεις. Μεταφραστική δοκιμή Κωσταντίνου Χατζόπουλου, Τυβίγγη, Τυπογραφείο Ερρίκου Λάουμπ, 1910. Στο Αρχείο του σώζεται χγφ. Βλ. και αναφορά του ότι επεξεργάζεται την τραγωδία σε γράμμα του στον Ντίτριχ στις 12. 2. 1906, «Τα γράμματα του Κ. Χατζόπουλου», *Ο Νουμάς*, χρόνος ΙΗ', 11(750), (1 Δεκεμβρίου 1921) 166.

13. Στη δημοσίευση των χγφ. του Χατζόπουλου τήρησα την ορθογραφία και τη στίξη, αλλά εφαρμόζοντας το μονοτονικό σύστημα. Μόνη αλλαγή μου ο χωρισμός λέξεων που γράφονται ενωμένες με κράση από τον συγγραφέα, π.χ. ν' ανασηκωθεί αντί να ανασηκωθεί, ν' ανοίξουνε αντί να ανοίξουνε, τ' όνομα αντί τόνομα. Μέσα σε αγκύλες [] σημειώνω τις διαγραφές.



πάτησε το κατώφλι της κούλιας, της φάνηκε πως μπήκε σαν εχτρός.

"Και στο σβερκάκι του ένα λόιδο μαλλιά κατσαρωμένα, στριφτά απαράλλαχτα σαν του πατέρα. Κι όπως φταρνίστηκε εκεί που 'πεσε και τ' αφήσαμε και ψυχράθηκε για να κρατήσουμε κείνη, είπα κι άκουσα το μακαρίτη", ξακολούθησε [χαρούμενα μια φορά κ'] η Μαριώ.

Η ματιά της Φρόσως ξανάλαμψε. Όξω έλαμπε κι ο ήλιος στην ποταμιά κ' έρρι// σ. 164 ξε το φέγγος του και μέσα στην κάμαρα. Η Φρόσω τον κοίταξε άφωνη μια στιγμή. Έπειτα μουρμούρισε κάνοντας κιάλας ν' ανασηκωθεί καλύτερα:

"Τι λες; θάρρω θα μπορέσω να βγω. Μέρα θεού χαρά όξω."

"Σήκω σήμερα στην κάμαρα κι άβριο πάμε μαζί", της είπε η Κούλα, που δε βιαζότανε τόσο να δει τον ανιψιό. Και της Κούλας οι απαντοχές [ψεφτί] από τη νύφη είχανε ψεφτίσει.

Η Φρόσω δοκίμασε άδικα να σταθεί στα πόδια. Το είδε κ' η ίδια πως έπρεπε να περιμένει όσο να μπορέσει να ρθει ο ανιψιός σ'αφτή.

Τέλος, άμα σαράντισε, τον έφερε ένα δειλινό η μικρή υπερέτρια, μα αποπίσω του ήρθε κ' η μητέρα.

Με τη βοήθεια της Κούλας μπόρεσε η Φρόσω και τον κράτησε λίγες στιγμές στην αγκαλιά μισοαποκοιμισμένον. Στήλωσε το βλέμμα γελούμενο στη θωριά του μωρού και περίμενε ν' ανοίξουνε τα μικρά μάτια για να τα δει. Μα μόλις μισοανοίξανε, έβαλε κείνο κιάλας τη φωνή.

Η μάννα του έτρεξε.//

σ. 165 "Μπα μπα μπα! Άκου ζάβγια! Τι φοβάσαι τη θεια μωλέ;— Να ζωγα να το χαρώ!" μουρμούρισε η Φρόσω κ' έκαμε να σκύψει. "Σήκωστο λίγο, μωρή, να το φιλήσω κάνε", γύρεψε της Κούλας.

Μα η μάννα χύμησε και τους άδραξε από τα χέρια το παιδί.

Η Μαριώ δεν μπόρεσε να κρατηθεί:

"Τι θα σου το φάμε, μωρή; Τι ξένες είμαστε;" της φώναξε χυμώντας ίσια της.

[Η Φρόσω και η Κούλα μείνανε άφωνες.]

Η νύφη κάτι έκαμε να πει, μα η Μαριώ την πήρε από μπροστά. Την έκαμε να πάρει το παιδί να φύγει γλήγορα, ενώ [ακόμα] η Μαριώ της φώναζε κατόπι της [ως] στη σκάλα.

"Δε σ' έμαθε [μωρή], [ο] άντρας σου, μωρή, ποιες είμαστε; Αν είτανε άντρας, αν είταν αδερφός!"

Η Φρόσω είχε γύρει στο μαξιλάρι και μισοέκλεισε τα μάτια σα να μην άκουσε τίποτες από αφτά.

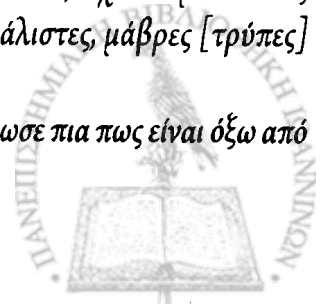
"Θε μου, ας με πάρεις τώρα", [έλεγε] μουρμούρισε [στα χείλη της] μ' ένα μισόπικρο, μισοευτυχισμένο χαμόγελο.//

σ. 166 Ο Γεσίλας ήρθε την άλλη μέσα και βριστήκανε και μαλλώσανε με τη Μαριώ. Και δεν ξαναπάτησε στην κούλια.

"Τι κάθεσαι, τι αργείς;" μουρμούρισε η Φρόσω [πάλι], που την φτάσανε οι φωνές στο στρώμα της στην άλλη κάμαρα.

Μα εκείνος που έκραξε δεν έφτανε κι ας αρχίσανε να τονέ κράζουνε μέσα τους κ' οι αδερφές για να γλυτώσουνε κι αφτές κ' η ίδια η Φρόσω. Είχε φυράνει πια, σα φρύγανο που περιμένει μια πνοή να σωριαστεί, είχε απομείνει ένας ίσκιος διάφανος [που έμενε] ασάλεφτος σε μιαν άκρη. Μόνο τα μάτια της φέγγανε ασφάλιστες, μάβρες [τρύπες] [θαμπόλαμπες] πυρωμένες τρύπες στο στεγνωμένο σκέλεθρο [σκελετό].

Εκείνος που έκραξε περίμενε το χινόπωρο να 'ρθει. Μα όταν [η Φρόσω] τέλος τον ένοιωσε πια πως είναι όξω από



την πόρτα, γύρεψε να δει τον αδερφό. Στείλανε και τονέ φέρανε.

Σα μπήκε βρήκε την ετοιμοθάνατη αδερφή γυρτή στην αγκαλιά της Κούλας και μπροστά της σκυφτές τη Μαριώ και μια γειτόνισσα και της κρατούσανε τα χέρια. Μιαν άλλη γειτόνισσα στεκότανε στην πόρτα.

Ο Γεσίλας γονάτισε κει μπροστά κι αφτός.

"Νάτος, ήρθε", είπε η γειτόνισσα της // σ. 167 Φρόσως και της ανασήκωσε το κεφάλι για να μπορέσει να δει τον αδερφό.

Ο Γεσίλας έπιασε το χέρι της που άφησε η γειτόνισσα κ' έτσι μείνανε κρατώντας την ετοιμοθάνατη μόνο τα τρία τ' αδέρφια.

Εκείνη μπόρεσε και σήκωσε τα μάτια.

"Φρόσω, είμαι γω, ο Γεσίλας", μίλησε κι ο αδερφός.

"Δεν τονέ βλέπεις; δεν [τονέ] γνωρίζεις; Δεν ακούς; Ήρθε να σου συχωρευθεί", έβγαλε η Μαριώ φωνή [βραχνή] πνιχτή, σα να την έσφιγγε κάτι στο λάρυγγα.

[Η Κούλα της ένεψε να πάψει, μα εκείνη φώναξε βραχνότερα:

"Εκείνη μοναχά δεν ήρθε! Δεν έστειλε ούτε το παιδί να το εφκηθείς—"]

Μα η γειτόνισσα της έκλεισε το στόμα:

["Δε στοχάζεσαι την ώρα!" της μουρμούρισε.]

Κ' η Μαριώ σώπασε.

Τα μάτια της Φρόσως μένανε ασάλευτα καρφωμένα στον αδερφό. Μα σα να μην τονέ γνώρισε αλήθεια, δε δοκίμασε ν' απλώσει κατ' αφτόν τα χέρια.

Τέλος σα να κουραστήκανε τα [μάτια] βλέφαρα να μένουνε ανοιχτά κάμανε // σ. 168 να κλείσουνε. Δε μπορέσανε και μόνο τα μαβράδια των ματιών στρίψανε σαν ολόγυρ' από τις ίδιες κόρες τους, στραβώσανε και θολώσανε και μείνανε πάλι ασάλεφτα. Δεν ξεχωρίζανε πια. Το κεφάλι έγυρε στον ώμο της Κούλας κι άρχισε το στερνό ροχαλητό.

Η Μαριώ σωριασμένη [στο χέρι της ετοιμοθάνατης] μπροστά της έκλαιγε πνιχτά. Την πήρανε από κει κ' η γειτόνισσα που έστεκε στην πόρτα πήγε και σήκωσε και την Κούλα που είχε αποκάμει [κρατώντας] να βαστά την αδερφή.

Η Μαριώ συνήρθε, κράτησε τα δάκρια κ' ήρθε κ' έπιασε πάλι το χέρι της Φρόσως.

Ξαναπεράσανε πολλές στιγμές.

Κρατούσε τώρα την ετοιμοθάνατη ο Γεσίλας, όταν τα μάτια δώσανε πάλι τελεφταία αναλαμπή. Καρφωθήκανε στο άδειο, στο παράθυρο απόθε χυνότανε το φως του δειλινού που έγερνε [ακόμα] μελιχρό στην ποταμιά. Και τα χείλη σαλέψανε και μουρμούρισανε κάτι, μόλις ακουστό.

Οι αδερφές που της κρατούσανε τα χέρια νομίσανε πως ξαναγύρεψε το Γεσίλα. Η γειτόνισσα πήρε τη θέση του και κείνος ήρθε κ' έσκυψε μπροστά [στο θάνατο] της, ανάμεσα στις δυο αδερφές:

"Εδώ μαι, δεσ με!" μουρμούρισε και της // σ. 169 φίλησε το χέρι.

Μα τα μάτια της αδερφής [που σβήνανε] δε γυρίσανε πια σ' αφτόν. [Μείνανε στηλωμένα στο άδειο] Σβήσανε, ανοιγμένα πλατιά, άφεγγα πια, πηγμένα στηλωμένα στο άδειο [όξω προς την ποταμιά]. [Ξαφνικά άφησε η στερνή ανάσα το κορμί.]



[Η γειτόνισσα, που είτανε κι αφτή κοντά κι άκουσε το στερνό μουρμούρισμα της Φρόσω, είπε ύστερα κρυφά της άλλης πως η ετοιμοθάνατη δε γύρεψε τον αδερφό, μα μουρμούρισε έν' άλλο όνομα σβησμένο μαζί με τη νιότη της στην κούλια του ακροπόταμου.

 Την άλλη άνοιξη που ήρθε, το βελούχι αντικρινά της κούλιας δεν ξανάνοιξε. Ποιος θα 'ρχότανε πια εκεί; Οι δασκάλοι το φουμίσανε κ' οι υπαξιωματικοί [δεν] είναι [πια] φεβγάτοι. Το κάστρο δεν το φοβέριζε κανείς εχτρός και κάποιος δυνατός πήρε από εκεί το τάγμα σε άλλη πόλη.

Ύστερ' από χρόνια όταν ο έφεδρος ανθυπολοχαγός, που είχε και κείνος// σ. 170 ένα φεγγάρι λάβει μέρος στο παιχνίδι της κούλιας, έτυχε να [ξαναπεράσει] ξαναρθεί στην πόλη κοντά στον ποταμιό, είδε στον τόπο που έστεκε μια φορά το βελούχι το σκέλεθρο μιας μαυροφόρας να δένει έν' άλλο σκέλεθρο κατσίκας. Δε θα τη γνώριζε πως είτανε η Κούλα, α δεν έκραζε μια φωνή από μέσ' από την κούλια τ' όνομά της. Είτανε η φωνή της Μαριώς· δεν έχασε τον αρχοντικό της τόνο [αέρα της] κι' ηχούσε στην ερμηιά της ποταμιάς σαν παράπονο κι οργή στην αδικιά που κυβερνά τον κόσμο.]

Όπως προκύπτει από το προηγούμενο κείμενο, ο Χατζόπουλος στην α' διόρθωση ενδιαφέρεται περισσότερο να επεξεργαστεί και να βελτιώσει το τέλος του κειμένου του. Πράγματι, με κάποιες προσθαφαιρέσεις αυτή την επεξεργασμένη μορφή διατηρεί στην οριστική έκδοση του Πύργου. Ας σημειωθεί ότι η τελευταία φράση που επιλέγει ο δημιουργός ως κλείσιμο του έργου του: «Μα τα μάτια της αδερφής δε γυρίσανε πια σ' αφτόν. Σβήσανε, ανοιγμένα πλατιά, άφεγγα πια, πηγμένα στηλωμένα στο άδειο» αποτελεί προανάκρουσμα των συμβολιστικών περιγραφών του, αντίθετα με τη διαγραμμένη κοινωνική παρατήρηση στο τέλος της δημοσίευσης του Νουμά: «αχούσε στην ερμηιά της ποταμιάς παράπονο μαζί κι οργή εναντίον στην αδικιά που κυβερνάει αυτόν τον κόσμο» ή τη συγκινητική υπόμνηση ότι η Φρόσω δεν ξέχασε ποτέ τον μοναδικό αγαπημένο των νεανικών της χρόνων: «Η γειτόνισσα, που είτανε κι αφτή κοντά κι άκουσε το στερνό μουρμούρισμα της Φρόσω, είπε ύστερα κρυφά της άλλης πως η ετοιμοθάνατη δε γύρεψε τον αδερφό, μα μουρμούρισε έν' άλλο όνομα σβησμένο μαζί με τη νιότη της στην κούλια του ακροπόταμου», που, όπως είδαμε, διέγραψε επίσης.

Επισημαίνω ότι στη διαγραμμένη τελευταία παράγραφο του παραπάνω κειμένου παρουσιάζεται ένας «έφεδρος ανθυπολοχαγός», αυτόπτης μάρτυρας ενός μέρους τουλάχιστον της ιστορίας σε αντικατάσταση του πρωτοπρόσωπου αφηγητή της μορφής του Νουμά. Στο περιοδικό αυτή η τελευταία παράγραφος είναι: «Στερνά, όταν έπειτα από χρόνια ξαναπέρασα από τον όχτο τ' ακροπόταμου, είδα στο μέρος, που έστεκε το βελούχι μια φορά, ένα σκέλεθρο μιας μαυροφόρας να δένη σταγριάγκαθα έν' άλλο σκέλεθρο κατσίκας. Ήταν η Κούλα και δε θα τη γνώριζα, αν μια φωνή δε φώναζε βραχνά μέσα απ' την κούλια τόνομά της. Η φωνή ήταν της Μαριώς· δεν είχε χάσει τον αρχοντικό προστακτικό της τόνο κ' αχούσε στην ερμηιά της ποταμιάς παράπονο μαζί κι οργή εναντίον στην αδικιά που κυβερνάει αυτόν τον κόσμο». Άρα ο Χατζόπουλος προβληματίζεται ακόμη αν θα αφήσει τον αφηγητή του φανερό ή όχι.

Ωστόσο, η ύπαρξη αυτού του «έφεδρου ανθυπολοχαγού» μου επιτρέπει να διατυπώσω την ακόλουθη υπόθεση. Στο διήγημα «Τάσω» ο Χατζόπουλος παρουσιάζει τρεις ανδρικούς τύπους: ένα γιατρό, που αφηγείται πρώτος την ιστορία του, έναν έμπορο, που αφηγείται τη δική του ιστορία το επόμενο βράδι (ιστορία που εκτείνεται στο διήγημα «Η Αννιώ») και έναν απόστρατο βαθμοφόρο, που παραμένει βουβός ακρο-

ατής. Αναμφισβήτητα τα δύο διηγήματα αποτελούν τα δύο πρώτα μέρη μιας ανολοκλήρωτης τριλογίας. Επειδή είναι γραμμένα το 1909 ή 1910 μπορούμε να υποθέσουμε ότι μαζί με τον *Πύργο* (που φαίνεται ότι αποτελεί τη «μήτρα» των γυναικείων θεμάτων του) στηρίζονται σε μια αρχική ιδέα του Χατζόπουλου για τρεις ερωτικές ιστορίες διαφορετικών γυναικείων χαρακτήρων αφηγημένες από τους άνδρες πρωταγωνιστές τους. Στο Αρχείο Χατζόπουλου, πάντως δεν έχει σωθεί άλλο έργο με αξιωματικούς¹⁴.

δ) Ως προς το υπόλοιπο κείμενο οι αλλαγές του Χατζόπουλου, όπως εμφανίζονται στο τετράδιο της α' διόρθωσης, είναι πάρα πολλές. Δεν επηρεάζουν την πλοκή, αλλά φανερώνουν λεπτομερή γλωσσική επεξεργασία. Η σημαντικότερη αλλαγή αφορά στη συστηματική προσαρμογή του λόγου των προσώπων στους κανόνες του ιδιώματος της περιοχής του Αγρινίου, όπου διαδραματίζεται το έργο: *τι να σου πω > τι να σ' που, θιαμαίνομαι > θιαμαίνουμι, του τίμαγε > του τίμαϊ, ντρέπεσαι > ντρέπισι, κλπ.* Ο συγγραφέας διορθώνει επίσης τις ρηματικές καταλήξεις -η σε -ει και -άει σε -α, ενώ γράφει είτανε αντί ήταν. Μικρότερης έκτασης είναι οι αλλαγές, μεταθέσεις, προσθήκες ή παραλείψεις λέξεων και ακόμη λιγότερες οι αλλαγές ολόκληρων φράσεων.

Αλλάζει, ακόμη, ελάχιστες λόγιες μεταφορές, π.χ. «είχε μπρος του γονατισμένη μια Μαγδαληνή μετανοούσα» > «είχε μπρος του γονατιστή μιαν αμαρτωλή μετανοημένη», ενώ ορισμένα επεξηγηματικά σχόλια για τα συναισθήματα και τις πράξεις των ηρώων απομακρύνονται στη β' και οριστική διόρθωση.

Συμπερασματικά, λοιπόν, σε διάστημα μικρότερο από ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του *Πύργου* ο δημιουργός του αισθάνεται την ανάγκη να τροποποιήσει την αρχή και το τέλος του και να διορθώσει τη γλώσσα του. Γιατί άραγε; Είχε βιαστεί να το δημοσιεύσει; Είχε υποκύψει σε κάποιες γλωσσικές προτιμήσεις του *Νουμά*;

Αν συσχετίσουμε το έργο αυτό με τα υπόλοιπα κείμενά του, εύκολα διαπιστώνουμε ότι ο Χατζόπουλος αντιμετώπιζε κριτικά τα γραπτά του και συχνά τα επεξεργαζόταν, όχι μόνο μετά την α' δημοσίευσή τους σε περιοδικά αλλά και μετά την οριστική έκδοσή τους. Παραδείγματα του πρώτου μας δίνουν τα διηγήματά του και ο *Πύργος του ακροπόταμου*, παράδειγμα του δεύτερου η αναθεωρημένη έκδοση που ετοιμάζε των δύο πρώτων του ποιητικών συλλογών¹⁵. Ακόμη, τα πολλαπλά χειρόγραφα αδημοσίευτων ανολοκλήρωτων πεζών του, που παρουσιάζουν διαφορετικές μορφές επεξεργασίας τους, φανερώνουν πόσο αγωνιζόταν μέχρι να δώσει την τελική μορφή στα έργα του¹⁶. Τέλος, ανάλογα επεξεργαζόταν και τις μεταφράσεις του¹⁷. Τα μόνα έργα του που δεν παρουσιάζουν αλλαγές ανάμεσα στην α' δημοσίευση και την α' έκδοση είναι η *Αγάπη στο χωριό και ο Υπεράνθρωπος*.

14. Βλ. σχετικά την εργασία μου: «Κ. Χατζόπουλου, Ανέκδοτα έργα (Τα τελευταία ανολοκλήρωτα πεζά του)», ό.π.

15. Σχετικά με τις διορθώσεις στα διηγήματά του βλ. όσα γράφω στην έκδοση Κ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., 313-332. Για τα ποιήματα βλ. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, *Τα ποιήματα*, [Φιλολογ. επιμ. Γιώργος Βελουδής], Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1992, κυρίως τις σ. 472-473.

16. Βλ. Σταυροπούλου, «Κ. Χατζόπουλου, Ανέκδοτα έργα (Τα τελευταία ανολοκλήρωτα πεζά του)», ό.π.

17. Πολλά τεκμήρια της μεταφραστικής αγωνίας του μας δίνει η αλληλογραφία του. Βλ. ακόμη Έρη Σταυροπούλου, «Για τις θεατρικές μεταφράσεις του Κώστα Χατζόπουλου», *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, [Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης], Ergo, Αθήνα 2007, 1183-1193.

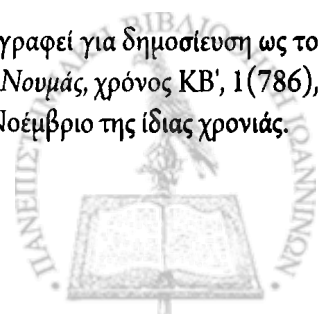


Στους λόγους που τον ωθούσαν σ' αυτές τις αλλαγές πρέπει να συνυπολογίσουμε τόσο καλλιτεχνικούς όσο και ιδεολογικούς στόχους, εν μέρει μόνο συνδεδεμένους με την πορεία του γλωσσικού ζητήματος. Ο Χατζόπουλος ζούσε τότε, όπως και πολλοί από τους πρωταγωνιστές του δημοτικιστικού αγώνα, στο εξωτερικό. Από τη μια προσπαθούσε να παρακολουθεί τις εξελίξεις στην ελλαδική πνευματική ζωή, αλλά και να παρεμβαίνει σ' αυτήν δυναμικά τόσο ως λογοτέχνης όσο και ως κριτικός ή πολιτικός στοχαστής. Από την άλλη γνωρίζουμε ότι μελετούσε συστηματικά την ξένη λογοτεχνία και αναμφισβήτητα επηρεαζόταν από την κίνηση των ιδεών στην Ευρώπη. Η δύσκολη πορεία του προς την έκφραση και οι αλληπάλληλες διορθώσεις των έργων του (παρά το μεγάλο φόρτο ιδιαίτερα της μεταφραστικής του εργασίας και παρά τα παράπονα για αρρώστιες που τον εμποδίζουν σωματικά να γράψει) είναι ενδείξεις του ακόμη δυσκολότερου αγώνα του για την καλλιτεχνική σύνθεση διαφορετικών ιδεών, νοοτροπιών, εικόνων, χωρών και προσώπων, πνευματικών ρευμάτων και αισθητικών επιδιώξεων. Άλλωστε, η εποχή κατά την οποία γράφει, οι αρχές του 20ού αιώνα, αποτελεί το τελευταίο διάστημα ηρεμίας πριν από τις μεγάλες πολιτικοκοινωνικές αναταράξεις μιας ολόκληρης πεντηκονταετίας. Όλη η νεοελληνική λογοτεχνία θα επηρεαστεί, όπως και οι δημιουργοί της, από τις επιπτώσεις αυτών των γεγονότων που θα αποτυπωθούν όχι μόνο στις ιδέες αλλά και στη γλωσσική έκφραση των συγγραφέων.

Είναι, πάντως, γεγονός ότι ο *Πύργος του ακροπόταμου* αποτελεί την πιο προωθημένη περίπτωση αναθεώρησης έργου του Χατζόπουλου, λόγω της πολύ μεγάλης έκτασης των αλλαγών που επέφερε. Θα πρέπει να δούμε το μυθιστόρημα αυτό ανάμεσα στο διήγημα «Αντάρτης», που προηγήθηκε, και στην *Αγάπη στο χωριό* που ακολούθησε. Θεματικά από το πρώτο διατήρησε τους ανδρικούς χαρακτήρες που είχαν το επάγγελμα του στρατιωτικού, ενώ με το δεύτερο επεκτείνει τις ερωτικές ιστορίες των χωρικών ηρωίδων του *Πύργου* σε μια υπόθεση, όπου το σόι και το χρήμα διατηρούν τον πρωτεύοντα ρόλο τους, ενώ το φαινομενικά αίσιο τέλος, ο γάμος, δεν απαλύνει την πίκρα της συναλλαγής και της προδοσίας στις συναισθηματικές σχέσεις. Αντίστοιχα, στην α' δημοσίευση του «Αντάρτη» υπάρχει ένας αφηγητής που συμμετέχει στη δράση και σχολιάζει με προσωπικό τόνο τα γεγονότα, ενώ με τη διόρθωση του κειμένου από το συγγραφέα η αφήγηση γίνεται απρόσωπη και αντικειμενικότερη και αμβλύνεται ο λυρικός τόνος. Το ίδιο κάνει ο Χατζόπουλος και στις διορθώσεις του *Πύργου*. Ανάλογα, το κύριο γλωσσικό χαρακτηριστικό της *Αγάπης* στο *χωριό* είναι ότι είναι ολόκληρη γραμμένη σε ρουμελιώτικη διάλεκτο σύμφωνα με τις επιταγές του γερμανικού και του ελληνικού νατουραλισμού. Όπως είδαμε, στο ιδίωμα αυτό μεταγράφει τους διαλόγους του *Πύργου* στην α' διόρθωση του κειμένου, που πρέπει να έγινε παράλληλα με τη σύνθεση της *Αγάπης*¹⁸

Η χρονική απόσταση των έξι χρόνων από την α' δημοσίευση μέχρι την οριστική έκδοση του *Πύργου* και η πιθανότητα άλλων ενδιάμεσων δημοσιεύσεων δικαιολογούν, βέβαια, ως ένα βαθμό τις αλληπάλληλες διορθώσεις. Ο Χατζόπουλος πιθανότατα θεωρούσε -δικαιολογημένα- ότι ο *Πύργος* ήταν ένα από τα σημα-

18. Η *Αγάπη στο χωριό* πρέπει να είχε τελειώσει το Σεπτέμβριο του 1909 και να είχε καθαρογραφεί για δημοσίευση ως το τέλος του χρόνου· βλ. «Ανέκδοτα γράμματα του Κ. Χατζόπουλου στον ιδρυτή του "Νουμά"», Ο *Νουμάς*, χρόνος ΚΒ', 1 (786), (Οκτώβρης 1929) 5 και 3 (788), (Δεκέμβρης 1929) 44. Η α' διόρθωση του *Πύργου* τελείωσε το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς.



ντικότερα πεζά του και επιθυμούσε να το επεξεργαστεί βελτιωτικά. Αλλά η έκδοση του μυθιστορήματος το 1915 στην Αθήνα συγκριτικά με την έκδοση την αμέσως επόμενη χρονιά της συλλογής *Τάσω, Στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα* φανερώνει μια γλωσσική αντίφαση του δημιουργού, αφού η τελική μορφή του *Πύργου* παρουσιάζει γλώσσα ιδιωματική, ενώ στα διηγήματα του 1916 έχει γίνει μετά τις α' δημοσιεύσεις τους συστηματική γλωσσική επεξεργασία προς την κοινή δημοτική¹⁹. Να υποθέσουμε ότι η έκδοση του *Πύργου* έγινε απλώς καθυστερημένα σε σχέση με τις νεώτερες γλωσσικές του απόψεις ή άλλοι λόγοι, όπως ο διαφορετικός εκδότης (Φέξης το 1915 και Εστία για το βιβλίο του 1916), μπορεί να τον επηρέασαν; Σε κάθε περίπτωση έχουμε ένα πρόβλημα για τον σχολαστικό με τη γλώσσα του Χατζόπουλο.

Με αφορμή, λοιπόν, την περίπτωση του Χατζόπουλου, που δεν είναι φυσικά ούτε η μόνη ούτε η πιο ακραία, μπορούμε να θυμηθούμε ότι οι αλληπάλληλες επεμβάσεις στα κείμενά τους βασάνισαν πολλούς Έλληνες συγγραφείς, τόσο σύγχρονους του όσο και πολύ νεώτερους, οδηγώντας τους όχι πάντα στο καλύτερο αποτέλεσμα.

Η ιστορία του γλωσσικού ζητήματος σε σχέση με τη νεοελληνική λογοτεχνία είναι πολύ ευρύτερη και πολυπλοκότερη από την απλή διαίρεση των συγγραφέων σε οπαδούς της καθαρεύουσας και σε οπαδούς της δημοτικής. Άλλωστε, ποιας δημοτικής, των ψυχαρικών υπερβολών, των τοπικών διαλέκτων ή της κοινής; Πόσες αναζητήσεις και αμφιταλαντεύσεις πρέπει να έγιναν, πόσες βιαστικές και βεβιασμένες λύσεις πρέπει να δόθηκαν, πόσα έργα να έμειναν ανολοκλήρωτα μέχρι να παγιωθεί η κοινή γλωσσική μορφή, η οποία φαίνεται να κυριαρχεί πλέον σε μεγάλο μέρος της σύγχρονης λογοτεχνίας μας, επιτρέποντας τη διαφορετικότητα μόνο στην ποσοτική και ποιοτική διαβάθμιση των χρησιμοποιούμενων τρόπων και σχημάτων; Η μελέτη των χειρογράφων μάς επιτρέπει να διερευνήσουμε και να δώσουμε απαντήσεις σε τυχόν ερωτήματα που η εκδεδομένη μορφή του κειμένου τα έχει ισοπεδώσει.

19. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις μου στο βιβλίο Κ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, ό.π., 313-332.



ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΦΑΣΗ ΣΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗ

Η πορεία του Σπύρου Γλασκοβίτη, όπως είχα παρατηρήσει και παλαιότερα, ακολουθεί ομαλή εξέλιξη, κυρίως από την άποψη της τεχνικής και της παράλληλης οργάνωσης του υλικού του, με ένα άλμα από τα διηγήματα *Η θύελλα και το φανάρι* (1955) στο μυθιστόρημα *Το φράγμα* (1960) και με μια διαχωριστική τομή ανάμεσα στο πριν και στο μετά τη δικτατορία έργο του, οπότε δημιουργείται σαφέστατα μια δεύτερη περίοδος¹. Αλλά ύστερα απ' τον Ιούνιο του 1989, όταν έληξε η θητεία του στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο κι αποσύρθηκε από την ενεργό πολιτική, διαγράφεται αρκετά ευδιάκριτα, αν όχι μια τρίτη περίοδος, οπωσδήποτε μια τελευταία φάση στην αφηγηματική πεζογραφία του. Στο διάστημα αυτό, από το 1989 ως το θάνατό του τον Οκτώβριο του 2000, ο Γλασκοβίτης τύπωσε πέντε ακόμη αφηγηματικά βιβλία κι ένα βιβλίο με δοκίμια: *Η κυρία της βιτρίνας*, μυθιστόρημα (1990), *Το πουκάμισο του καθηγητή κι άλλα διηγήματα* (1993), *Η άλλη καρδιά*, μυθιστόρημα (1995), *Γραφές και συναντήσεις*, δοκίμια (1998), *Το μοντέλο*, νουβέλα (1999).

Ας τα δούμε τώρα πιο αναλυτικά.

Η κυρία της βιτρίνας, το τρίτο κατά σειρά μυθιστόρημα του Γλασκοβίτη, είναι μια πολυπρόσωπη μυθιστορηματική σύνθεση, με επιδέξια στημένο μύθο και πλοκή, με στέρεη αφήγηση, γεμάτη νύξεις και αδιατύπτως προεκτάσεις, και με κυριότερη ηρωίδα ανάμεσα στα τρία-τέσσερα κύρια πρόσωπα και πάλι την Αγγελίνα, την ίδια του μυθιστορήματος *Η πόλη* (1979), σε κάπως μεσόκοπη πια ηλικία. Την ξαναβρίσκουμε, πίσω απ' τη βιτρίνα με *faux-bijoux* του ανακαινισμένου κι αγνώριστου «Ξενοδοχείου της Ωραίας Βενετίας», να 'χει πρόσφατα γυρίσει από «λίφτινγκ» στην Ελβετία και να δείχνει στους πελάτες ψεύτικα μπριλάντια, αμέθυστους και ρουμπίνια, τόσο αστραφτερά και τέλεια, πλάι στα λίγα γνήσια, όσο και το ανανεωμένο της πρόσωπο.

Τούτο αποτελεί κι ένα απ' τα μάλλον λιγοστά σημεία που ο Γλασκοβίτης, σύμφωνα με τη συνήθειά του, χρησιμοποιεί εδώ σύμβολα. Κατά τα άλλα, δίχως να χάνει και τη διάσταση του βάθους, το μυθιστόρημα πιο πολύ ανοίγεται στην επιφάνεια και στην εξωτερική εικόνα του σύγχρονου κόσμου και λιγότερο σ' ένα βαθύτερο υπόστρωμα, όσο κι αν παρουσιάζει κάθε τόσο και αξιοσημείωτες βυθοσκοπήσεις. Κοινωνικό και ψυχολογικό και πλατύτερα κοσμοπολιτικό, χωρίς μεταφυσικούς ή θρησκευτικούς προβληματισμούς, όπως τα δύο προηγούμενα, με έντονο ερωτισμό και με κάποια μόνο διαλείμματα όπου κυριαρχεί ο ποιητικός τόνος, διαδραματίζεται σε ρεαλιστική βάση και κινείται, με συχνές αναδρομές στο παρελθόν των ηρώων του, γύρω

1. Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος: «Περιδιαβάζοντας», Γ', Κέδρος, Αθήνα 1994, 197 και 198-199.



από τρεις κύριους θεματικούς άξονες και διάφορες στον καθένα τους επί μέρους διακλαδώσεις:

Πρώτα, γύρω απ' το περίεργο ερωτικό τρίγωνο της μεσόκοπης Αγγελίνας, του νεότερου της Ντίνου Χαιρέτη, τάλαιπωρημένου παλιού αριστερού αλλά τώρα ευρωβουλευτή, και της νεαρής μιγάδας ερωμένης του Πωλέτας Πογκ, χορεύτριας σε καμπαρέ στις Βρυξέλλες. Κατά δεύτερο λόγο, γύρω απ' τις σκοτεινές δραστηριότητες του πανούργου και δίχως ηθικούς φραγμούς διεθνή του «Ξενοδοχείου της Ωραιάς Βενετίας» Νικία Ζαβόλη, τις διασυνδέσεις του με ξένους και ντόπιους κερδοσκόπους και τις διαμεσολαβήσεις του για το ξεπούλημα σε Σαουδάραβες δύο νησιών στα νερά της Κέρκυρας και για άλλες αγοραπωλησίες παλιών αρχοντικών και ανοικοδόμητων εκτάσεων, με βέβαιο επακόλουθο την καταστροφή του περιβάλλοντος και την αλλοτρίωση του προσώπου της πόλης. Κατά τρίτο λόγο, γύρω απ' την οργάνωση και τα σχέδια μιας τρομοκρατικής ομάδας στη Γαλλία, που θα δώσει και τη λύση της όλης ιστορίας με την έκρηξη μιας βόμβας στο ξενοδοχείο του Ζαβόλη, πάνω στην ώρα μεγάλης γαμήλιας δεξίωσης, με καλεσμένους κυβερνητικούς κι άλλους επίσημους και μεγιστάνες του πλούτου.

Μυθιστόρημα αξιανάγνωστο, *Η κυρία της βιτρίνας* διαθέτει ορισμένες λαμπρές σελίδες και παρουσιάζει αρκετή ανανέωση. Αν εξαιρέσουμε κάποιες ανισότητες στην αφήγηση και στην αρχιτεκτονική οικονομία (στο Δ' κεφάλαιο, για παράδειγμα, στο κέντρο ακριβώς του μυθιστορήματος, η διήγηση εκτροχιάζεται, χάνοντας το ρυθμό της, πλατειάζει και χαλαρώνει αντί να συνεχίζει την κορύφωσή της) ή και την τάση του συγγραφέα ν' αφήνεται με περισσότερη απ' όσο θα'πρεπε εμπιστοσύνη στις συλλήψεις και στη φαντασία του σε βάρος της αληθοφάνειας, ο Πλασκοβίτης επιβεβαιώνει κι εδώ τις αφηγηματικές αρετές του και την ικανότητά του να κινεί σύνολα και χαρακτήρες, προσθέτοντας στην πινακοθήκη των ηρώων του νέα πρόσωπα, ιδίως τον τύπο της άριστα σκιαγραφημένης και ψυχογραφημένης μιγάδας χορεύτριας Πωλέτας Πογκ.

Αντίθετα, στο τελευταίο βιβλίο του με διηγήματα *Το πουκάμισο του καθηγητή*, όπου μαζί με τα μοτίβα του κοσμοπολιτισμού και του ερωτισμού, επιμένει στον κοινωνικό προβληματισμό και στις κοινωνικοπολιτικές του θέσεις, εμφανίζεται συγγραφικά κουρασμένος και άνισος. Το πρώτο μεγάλο διήγημα, που δίνει και τον τίτλο στη συλλογή, θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε και καθαρότερα πολιτικό. Κύριο στόχο του συγγραφέα εδώ αποτελεί η σάτιρα και η γελοιοποίηση όσων αλλάζουν την πολιτική τους στάση, όπως ο κεντρικός ήρωας τα πουκάμισά του, για να πετύχουν την άνοδό τους σε ανώτερη κοινωνική βαθμίδα. Σάτιρα κατά του αστικού κομφορμισμού και καταγγελία για την πτώση της ηθικής στάθμης μιας κοινωνικής τάξης στο διάστημα των Ιουλιανών του 1965 και της δικτατορίας του 1967, σάτιρα και σε γενικότερη κλίμακα, με αποτέλεσμα ο στόχος να γίνεται διαφανής κι ο προγραμματισμός κραυγαλέος, αν και ως τη μέση περίπου του διηγήματος υπάρχουν σελίδες με αφηγηματική άνεση και μια ζωντανή εικόνα του αστικού τρόπου ζωής.

Πιο συμπαθητικά μοιάζουν μερικά απ' τα δέκα μικρότερα διηγήματα της συλλογής, απ' όσα τουλάχιστον αγγίζουν την περιοχή του παράδοξου. Κάποια απ' αυτά, που είναι και τα καλύτερα, συγγενεύουν από μακριά με τις *Αλλόκοτες ιστορίες* του Πόε. Μα τα περισσότερα παραμένουν άνισα και επιφανειακά. Στηρίζονται σ' ένα εύρημα κι οι προεκτάσεις τους βγαίνουν κι εκείνες από μια εξωτερικά πιασμένη επινόηση. Έτσι, απομένουν ρηχά και, συνήθως, όχι πειστικά, δεδομένου ότι η αληθοφάνειά τους διακυβεύεται διαρκώς. Ο λαϊκότροπος, εξ άλλου, τόνος στο ύφος ορισμένων, εντελώς πλαστός προκειμένου για τον Πλασκοβίτη, το κοσμοπολιτικό κλίμα μερικών άλλων κι οι φανερά προγραμματισμένες κοινωνικές ιδέες δημιουργούν ένα αμεταουσίωτο ανακάτεμα στο σύνολο, ώστε να διασώζονται μόνο δυο-τρία: *Η αρχόντισσα*, *Το βίντεο* και *Η καρέκλα*.



Ήδη από τη συλλογή *Το τρελό επεισόδιο*, με περισσότερη επιτυχία εκεί, ο Πλασκοβίτης είχε αρχίσει ν' αντλεί επίκαιρα θέματα απ' τον σημερινό κόσμο, προσπαθώντας ν' ανανεωθεί και χρησιμοποιώντας ολοένα και πιο σύγχρονη θεματολογία, ενώ δοκίμαζε κάθε τόσο να κινηθεί στο χώρο του φανταστικού, του παράδοξου και του παράλογου. Στην *Κυρία της βιτρίνας* προωθεί τον κοσμοπολιτισμό των προηγούμενων αυτών διηγημάτων σε πλατύτερη σύνθεση, με τους Σαουδάραβες μεγαιστάνες του πλούτου, την ομάδα των αναρχικών στη Γαλλία, τα καμπαρέ και τις χορεύτριες στο Παρίσι και στις Βρυξέλλες, αλλά υπάρχει παράλληλα και το «λίφτιγκ» της Αγγελίνας, το ανακαινισμένο πολυτελές «Ξενοδοχείο της Ωραίας Βενετίας» και η κερδοσκοπική δραστηριότητα στον τομέα της σύγχρονης διαπλοκής και διαφθοράς του πονηρού ιδιοκτήτη του. Στη συλλογή *Το πουκάμισο του καθηγητή*, τέλος, όπου έχουμε το βίντεο με τις πορνοταινίες και στο διήγημα *Ας μείνουμε γυμνοί τον ανειδίκευτο άνεργο εργάτη που, μέσα στην απελπισία του, αποφασίζει να πουλήσει για μεταμόσχευση το νεφρό του, μας πηγαίνει και πιο πέρα, εξακολουθώντας να εκσυγχρονίζει τη θεματολογία του.*

Έτσι, με το επόμενο βιβλίο του *Η άλλη καρδιά*, μυθιστόρημα μικρότερο απ' τα τρία προηγούμενά του, μ' ένα ακόμα πιο παρακινδυνευμένο άλμα, φτάνει κι ως τις μεταμοσχεύσεις καρδιάς, άλμα αληθινά παρακινδυνευμένο, καθώς συνεχίζει, ολοένα και πιο πολύ, να εμπιστεύεται περισσότερο απ' όσο θα 'πρεπε τις συλλήψεις και τη φαντασία του. Ο κεντρικός του ήρωας, αρχιτέκτονας κι επιχειρηματίας τεχνικών έργων, αλλάζοντας καρδιά, ύστερα από μια φοβερή καρδιακή προσβολή, αρχίζει ν' αποκτά ιδιότητες από το χαρακτήρα του δότη, ενός νέου μοτοσικλετιστή που σκοτώθηκε εξαιτίας της ροπής του προς τις υπερβολικές ταχύτητες, με αποτέλεσμα να σκοτωθεί στο τέλος από υπερβολική ταχύτητα κι ο ίδιος. Ταυτόχρονα, δοκιμάζει και αφηγηματική τεχνική διαφορετική απ' ό,τι συνήθιζε ως τώρα. Αντί την ιστορία να διηγείται ο συγγραφέας-αφηγητής, οι διηγήσεις γίνονται διαδοχικά από τους οκτώ ήρωες του βιβλίου και καθένας παρουσιάζει σε πρώτο πρόσωπο τα γεγονότα από τη δική του σκοπιά.

Τη μέθοδο αυτή είχε χρησιμοποιήσει παλαιότερα κι ο Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ στο μυθιστόρημά του *Το σπίτι κι ο κόσμος* και τη χρησιμοποίησαν κι άλλοι δικοί μας και ξένοι, μα στην περίπτωση του Πλασκοβίτη δε φαίνεται να ευδοκιμεί. Καθώς παρατήρησε κι ο Αλέξης Ζήρας, ο Πλασκοβίτης με την *Άλλη καρδιά* «επισημοποιεί ουσιαστικά τον καινούργιο κύκλο στο έργο του. Η αφηγηματική τεχνική εδώ εμφανίζεται εντυπωσιακά ρεαλιστική, με φράσεις στρογγυλεμένες, με εικόνες σύντομες, με πρόσωπα που δεν αφήνουν πίσω τους αδιαπέραστες σκιές ή που ακόμα και το εξαιρετικό ή τερατώδες ή ανήκουστο γίνονται οικεία μέσω μια γραφής που δεν προσφεύγει σε συνειρμούς για να διατυπώσει μια ενδεχόμενα πυρετώδη και συναισθηματική κατάσταση»².

Βέβαια, η συγγραφική του πείρα του επιτρέπει να στήσει σωστά μια ιστορία με δελεαστικό μύθο και πλοκή, που πάσχει όμως από έλλειψη αληθοφάνειας, όσο κι αν τη χαρακτηρίζει *μυθιστόρημα ... αντιεπιστημονικής φαντασίας*. Γιατί, εκσυγχρονίζοντας τη θεματολογία, ανανεώνεται μόνο εξωτερικά. Δεν ανανεώνεται και στον εσωτερικό χώρο. Όπως και στα διηγήματα. *Το πουκάμισο του καθηγητή*, η σύλληψη και τα εκφραστικά μέσα στηρίζονται και πάλι σε μια εξωτερικά πιασμένη επινόηση, χωρίς άλλα περιθώρια για προεκτάσεις σε βάθος, τόσο στην ίδια την ιστορία όσο και στην ψυχολογία των προσώπων.

2. Κριτική για τη νουβέλα *Το μοντέλο, Ελευθεροτυπία* (ένθετο *Βιβλιοθήκη*), 22 Οκτωβρίου 1999.



Στο τελευταίο βιβλίο του, τη νουβέλα *Το μοντέλο*, συνεχίζοντας την αναζήτηση σύγχρονης θεματολογίας και χρησιμοποιώντας μια χλιαρή σε τρίτο πρόσωπο ρεαλιστική αφήγηση, περνάει στον κόσμο των μανεκέν και των φωτομοντέλων, με μια εντυπωσιακά όμορφη νεαρή κεντρική ηρωίδα, διψασμένη για πλούτο και ακριβά κοσμήματα. Πρόκειται για την πιο επιφανειακή και αποτυχημένη αφηγηματική του σύνθεση. Μ' ένα τέτοιο θέμα, με μια τέτοια ηρωίδα και με όσα πρόσωπα την περιστοιχίζουν, δίχως κανένα βαθύτερο εσωτερικό αντίκρισμα, λίγο ακόμα και θα κινδύνευε να πέσει σε άλλη κατηγορία, αν δεν τον συγκρατούσε το συγγραφικό του επίπεδο και η ικανότητά του να επινοεί μια ιστορία, στηριγμένη τώρα στην πλοκή και πολύ λιγότερο στην ουσία της.

Ο Πλασκοβίτης, έχοντας καλλιεργήσει και το διήγημα και την νουβέλα και το μυθιστόρημα, εκτός απ' την ποιότητα και τους ουσιαστικούς στόχους, διαθέτει και έργο με έκταση και ποικιλία. Και μόνο το μυθιστόρημα *Το φράγμα*, κορυφαίο επίτευγμά του κατά κοινή σχεδόν ομολογία, τα διηγήματα *Οι γονατισμένοι*, όπου περιλαμβάνονται και δυο απ' τα καλύτερα κομμάτια του, ο *Παροξυσμός* και *Το ραντάρ*, και το μυθιστόρημα *Η πόλη* θά'ταν αρκετά για να του εξασφαλίσουν την υστεροφημία, χωρίς τούτο να σημαίνει πως δεν υπάρχουν κι άλλα—έστω και με ανισότητες εδώ κι εκεί— αξιόλογα βιβλία του, τουλάχιστον έως και την *Κυρία της βιτρίνας*. Γιατί τα τρία τελευταία, *Το πουκάμισο του καθηγητή*, *Η άλλη καρδιά* και φανερότερα *Το μοντέλο*, ανήκουν στο διάστημα της κάμψης του.

Μα δεν είναι καθόλου λίγα όσα είχε δώσει ως τότε.



HENRI TONNET

**ΦΤΩΧΕΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ
ΣΤΑ ΑΠΟΚΡΥΦΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ (1868)
ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΣΑΜΑΡΤΣΙΔΗ (1843-1900)**

Πριν από τα έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου (1867-1951)¹, του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1872-1923)², και του Δημοσθένη Βουτυρά³ (1871-1941) η κριτική δε φαίνεται να έχει θίξει με κάποια συστηματικότητα το θέμα της φτώχειας και του κοινωνικού ζητήματος στην ελληνική πεζογραφία.

Θα ήθελα να δείξω εδώ πως η λογοτεχνική προσέγγιση της φτώχειας στον αστικό χώρο⁴ άρχισε στη ρομαντική λαϊκή πεζογραφία⁵ πολύ πριν από την όψιμη «ηθογραφία»⁶.

Η ανακάλυψη της κοινωνικής διάστασης των παραγνωρισμένων λαϊκών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα που αναφέρονται συνήθως ως «μυθιστορήματα των Αποκρύφων», έγινε πρόσφατα⁷. Όσο ξέρω καμιά

1. Βλ. μεταξύ άλλων το μυθιστόρημα *Πλούσιοι και φτωχοί* (1919).

2. Βλ. ιδιαίτερα το *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922).

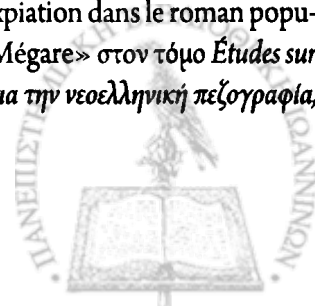
3. Χαρακτηριστικό για την απεικόνιση της εργατικής αλλοτρίωσης είναι το γνωστό διήγημα, «Παραλάμα» (1908) στη συλλογή *Λάγκας και άλλα διηγήματα* (1915) (= *Άπαντα*, Α', 1994, 139-142).

4. Για έργα πολύ μεταγενέστερα (1936-1944) βλ. τη μελέτη του Κωνσταντίνου Α. Δημάδη, *Δικτατορία-πόλεμος και πεζογραφία, 1936-1944*, Γνώση, Αθήνα, 1991.

5. Για τη ρομαντική πεζογραφία ο καλύτερος οδηγός είναι η ανθολογία των εκδόσεων Σοκόλη, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, 1830-1880*, τόμοι Γ', Δ', Ε', Αθήνα 1996. Βλ. επίσης, Νάσος Βαγενάς, «Οι αρχές της πεζογραφίας μας», *Η Καθημερινή*, 28 Αυγούστου και 4 Σεπτεμβρίου 1988.

6. Για την «ηθογραφία» και τη σημασία αυτού του όρου στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας, βλ. Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1991 και Henri Tonnet, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορηματος*, Πατάκης, Αθήνα 2001, 137-205. Μιλώντας για «όψιμη ηθογραφία» εννοώ την τελευταία περίοδο της ιστορίας της «ηθογραφίας» κατά την οποία η «σχολή» συνεχίζει να εξερευνά τον νεοελληνικό χώρο αλλά αφήνει την ύπαιθρο για χάρη των πόλεων.

7. Γι' αυτό το θέμα, βλ. Σοφία Ντενίση, «Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορηματος του 19ου αι.», *Περίπλους* 43 (1996) 36-93, Παντελή Βουτουρή, *Ως εις καθρέφτην. Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 1995, ιδιαίτερα το κεφ. «Απόκρυφα και μυστήρια» και Henri Tonnet, «Les Mystères de Constantinople (1868) de Christophoros Samartsidis, un roman populaire grec à la française» και «Crime et expiation dans le roman populaire grec du XIXe siècle: le cas du *Roi de l'Enfer* [Ο Βασιλεύς του Άδου, 1882] de Constantin de Mégare» στον τόμο *Études sur la nouvelle et le roman grecs modernes*, Δαίδαλος, Αθήνα, 155-197. [Ελληνική μετάφραση *Μελέτες για την νεοελληνική πεζογραφία*,



κάπως συστηματική παρουσίαση του κοινωνικού ζητήματος σ' αυτά τα έργα δεν έχει γίνει μέχρι τώρα⁸. Θα περιοριστώ εδώ στην εξέταση των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως*⁹, γιατί ο συγγραφέας τους, ο Χριστόφορος Σαμαρτσίδης, σε σύγκριση με ομοτέχνους του σαν τον Πέτρο Ιωαννίδη Αγέρωχο¹⁰ ή τον Κωνταντίνο Μεγαρέα¹¹, φαίνεται να ήταν περισσότερο ευαισθητοποιημένος στα κοινωνικά προβλήματα¹².

Ανεξάρτητα από τα προσωπικά του φρονήματα (που τα μαντεύουμε χωρίς να έχουμε πολλές αποδείξεις γι' αυτά¹³), οι κοινωνικές θέσεις του Χρ. Σαμαρτσίδα προκαθορίζονται κυρίως από εκείνες που διατυπώνονται στα *Μυστήρια των Παρισίων* (1842) του Σύη¹⁴ και στους *Αθλίους* (1862) του Ουγκώ¹⁵. Αυτά τα γαλλικά μυθιστορήματα αποτελούν προφανώς τα κυριότερα λογοτεχνικά πρότυπα των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως*. Θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο και για τους *Αθλίους των Αθηνών* (1894)¹⁶ του Ιωάννη Κονδυλάκη αλλά η λογοτεχνική θεωρία που διαποτίζει αυτό το έργο δεν είναι πια αμιγώς ρομαντική αλλά επηρεάζεται επίσης από το νατουραλισμό του Ζολά.

Μεσόγειος, 2009, 232-296]. Η καλύτερη μονογραφία πάνω σ' αυτό το θέμα είναι του Παναγιώτη Μουλλά, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, Σοκόλη, Αθήνα 2007.

8. Βλ. όμως τις σελίδες που αφιερώνονται από τη Ντενίση (ό.π., 56-59) στα ελληνικά μυθιστορήματα των Αποκρύφων ως κοινωνικά μυθιστορήματα.

9. *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως*. Μυθιστόρημα πρωτότυπον υπό Χριστοφόρου Σαμαρτσίδου. Δαπάνη Δημητρίου Α. Φέξη. Εν Κωνσταντινουπόλει. Τυπογραφείον Επταλόφου, 1868. Το βιβλίο αποτελείται από 6 φυλλάδια με χωριστή σελιδαρίθμηση. Παραπέμπω στο κείμενο αναφέροντας τον αριθμό του φυλλαδίου και της σελίδας, για παράδειγμα: 1.23, 2.15, 3.51.

10. Δεν ξέρουμε τίποτα για τον Πέτρο Ιωαννίδη τον Αγέρωχο, συγγραφέα του πρώτου γνωστού λαϊκού Κωνσταντινοπολίτικου μυθιστορήματος (βλ. σχετικά Ντενίση, ό.π., 56), *Η Επτάλοφος ή ήθη και έθιμα Κωνσταντινουπόλεως*, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1855 στην Κωνσταντινούπολη και επανεκδόθηκε το 1866 στην Αθήνα με τον τίτλο, *Απόκρυφα της Κωνσταντινουπόλεως*. Μυθιστόρημα πρωτότυπον. Η Ντενίση διακρίνει κοινωνικές προθέσεις στο έργο του Ιωαννίδη Αγέρωχου: «Ο συγγραφέας περιγράφει τη ζωή των φτωχών μεροκαματιάρηδων».

11. Ο Κωνσταντίνος Μεγαρέας που έγραψε, όσο ξέρω, το τελευταίο κωνσταντινοπολίτικο λαϊκό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα *Ο Βασιλεύς του Άδου*, (Κωνσταντινούπολη 1882), έργο επηρεασμένο από τον Κόμητα Μοντεχρίστο του Δουμά πατέρα, είναι εντελώς άγνωστος.

12. Αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι, όπως ισχυρίζεται ο Γ. Βαλέτας, ο Σαμαρτσίδης είχε μνηθεί στο νατουραλισμό του Ζολά: «ο ελληνικός νατουραλισμός έχει να δείξει πολλά πρόδρομα, λαϊκόμορφα προπάντων, φανερώματα, με κορυφαίο *Τα απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Χριστόφορου Σαμαρτσίδα», Βλ. Γ. Βαλέτα, *Η γενιά του '80*, 1981, 191.

13. Υποθέτω ότι ο προοδεντισμός του, ιδιαίτερα όσον αφορά τη μοίρα των γυναικών, προέρχεται από την ανατροφή του από τη μητέρα του, τη γνωστή φεμινίστρια Ευφροσύνη Σαμαρτσίδου (1820-1877). Παρόλα αυτά φαίνεται να ήταν καλά ενταγμένος στο ελληνικό εκπαιδευτικό κατεστημένο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αφού είχε διορισθεί από το Οικουμενικό Πατριαρχείο «γενικός επιθεωρητής όλων των ελληνικών σχολείων της Θράκης».

14. Αν και είναι πολύ πιθανόν ότι ο Σαμαρτσίδης ήξερε γαλλικά, θα μπορούσε να είχε διαβάσει το κείμενο στην πολύ καλή μετάφραση του Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίτση υπό τον τίτλο *Παρισίων Απόκρυφα*, (Σμύρνη 1845-1846).

15. Ο Σκυλίτσης δημοσίευσε τη μετάφραση των *Αθλίων* στη Βιέννη το 1862.

16. Πρώτη δημοσίευση στην εφημερίδα *Εστία*, 1 Ιουνίου-5 Νοεμβρίου 1894. Φιλολογική έκδοση σε δυο τόμους από τη Γεωργία Γκότση, Νεφέλη, Αθήνα 1999. Βλ. σχετικά το άρθρο μου, «Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και ο Eugène Sue (*Οι Αθλιοι των Αθηνών και τα Μυστήρια των Παρισίων*)», *Πεπραγμένα του Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ο Ιωάννης Κονδυλάκης και το έργο του* (1862-1920), Χανιά 1996, 143-153.



Τίθεται πρώτον το θέμα της γνησιότητας της λογοτεχνικής εικόνας των φτωχών που προκύπτει από το έργο του Σαμαρτσίδα. Αν το περιεχόμενο ενός μυθιστορήματος προκαθορίζεται εντελώς από τα πρότυπά του, θα λέγαμε απλώς ότι ο συγγραφέας δεν περιγράφει παρά μια διασκευασμένη γαλλική κατάσταση. Όμως ο Σαμαρτσίδης και οι σύγχρονοι ομότεχνοί του κατάλαβαν ότι δεν υπήρχε στον ελλαδικό χώρο το 19ο αιώνα τίποτα ακριβώς αντίστοιχο με το Παρίσι του Σύη ή του Ουγκώ¹⁷. Γι' αυτό είχαν την εύστοχη ιδέα να τοποθετούν τις ιστορίες τους σε μια πολυεθνική μεγαλούπολη που έμοιαζε, από ορισμένες απόψεις, με τη γαλλική πρωτεύουσα. Δεν επροτίθεντο όμως, όπως ο Κωνσταντίνος Ράμφος (1776-1871) στο *Χαλέτ-εφέντη* (1867-1869)¹⁸, να γράψουν οθωμανικά μυθιστορήματα. Ανάμεσα στις κοινότητες που ζούσαν τότε στην Κωνσταντινούπολη επέλεξαν και συγκέντρωναν την προσοχή τους αποκλειστικά και μόνο στην ελληνική. Έτσι κατόρθωσαν, κάπως παράδοξα, να γράφουν ελληνικές ιστορίες που διαδραματιζόνταν σ' έναν οθωμανικό χώρο από τον οποίο απουσίαζαν σχεδόν εντελώς οι Οθωμανοί. Οι μη Έλληνες είναι πολύ λίγοι στην υπόθεση των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως*. Αξιόλογη εξαίρεση αποτελεί ο Τούρκος Υπουργός της Αστυνομίας ο οποίος συμβολίζει την κατά το μυθιστόρημα ευεργετική δύναμη της Εξουσίας. Εμφανίζονται παροδικά κι άλλοι ξένοι: ένας Αρμένιος κουρέας, ένας σπάταλος μπέης, ένας αισθησιακός πάμπλουτος Εβραίος κι ένας συναισθηματικός Άγγλος λόρδος. Ωστόσο, στην πλειονότητά τους τα κύρια και τα δευτερεύοντα πρόσωπα της ιστορίας είναι Έλληνες, όπως οι πλούσιοι (ή πρώην πλούσιοι) Κ. Βοηθίδης, ο γιος του ο Ευστάθιος, ο Κ. Άριστος, και ο Κ. Χρυσοδάκτυλος και οι φτωχοί (ή πρώην φτωχοί) ο Θεόδωρος Θεοφύλακτος-Τρυπάνης, ο Πασχάλης Θεόδουλος-Τοννέρας και ο Σωτήρης Μουτζούρης.

Αναρωτιέται κανείς αν αυτοί οι μυθιστορηματικοί τύποι αντιστοιχούν σε υπαρκτά πρόσωπα στην κωνσταντινουπολίτικη κοινωνία της εποχής. Μπορούμε αμέσως να απαντήσουμε καταφατικά για τους Έλληνες εμπόρους και μεγαλεμπόρους. Ωστόσο εργατική τάξη με εργάτες που να δουλεύουν σε εργοστάσια ή εργαστήρια δε φαίνεται να υπάρχει καμία στην Κωνσταντινούπολη, την εποχή που εκτυλίσσεται η δράση του έργου (1852). Σίγουρα εργαστήρια υπήρχαν τότε στην Κωνσταντινούπολη και φτωχοί Έλληνες (καθώς και Τούρκοι, Αρμένιοι και Εβραίοι) πρέπει να εργάζονταν σ' αυτά. Όμως το έργο του Σαμαρτσίδα δεν αναφέρει τίποτα σχετικά.

Έχουμε μόνο πληροφορίες για τη σκληρή δουλειά ενός Έλληνα ... στην ύπαιθρο:

Έτρεχα να εργάζομαι νυχθημερόν εις τούς άγρους επί μισθῷ τοσοῦτῶ²⁰ εὔτελει, ὥστε μόλις ἤρκουν να δώσω ἄρτον ξηρόν εις τὰ ἀσθενῆ μέλη τῆς οἰκογενείας μου. (4.8)

17. Βλ. την επισήμανση της Ντενίση, ό.π.: «Οι ελληνικές κωμοπόλεις δεν θυμίζουν καθόλου τις αχαιείς πόλεις-λαβυρίνθους που απαιτεί ως σκηνικό το μυθιστόρημα των Αποκρύφων». Ωστόσο στο τέλος του αιώνα (1894) ο Ι. Κονδυλάκης κατάφερε να παρουσιάσει πειστικά την Αθήνα ως σκηνικό ενός τυπικού μυθιστορήματος των Αποκρύφων.

18. Γι' αυτό το μυθιστόρημα και τον Κωνσταντίνο Ράμφο γενικά, βλ. Henri Tonnet, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, Δ', 1830-1880, Σοκόλης, Αθήνα 1996, 282-335.

19. Για τα ελληνικά μυθιστορήματα του 19ου αιώνα με οθωμανική θεματική, βλ. Henri Tonnet "Les premiers romans grecs à sujet turc", *Revue des études néo-helléniques* 1 (1992) 1-19.

20. Διατηρώ την ορθογραφία του πρωτοτύπου.



Σύμφωνα με τα δεδομένα του μυθιστορήματος οι περισσότεροι φτωχοί Έλληνες εργάζονταν στην υπηρεσία των πλούσιων Ελλήνων. Ήταν υπηρέτες ή υπηρέτριες:

Εἰς τὴν οἰκίαν (του Κ. Βοηθίδη) ἔμενον, ὡς συνήθως, δύο ὑπηρεταί, εἷς ἡνίοχος καὶ εἷς κατώτερος ὑπάλληλος τοῦ ἐμπορικοῦ καταστήματος (1.7).

Αναφέρονται στο έργο αρκετές περιπτώσεις υπηρετριών που αποπλανήθηκαν ή και βιάστηκαν από τον αφέντη τους. Φτωχές κοπέλες περνούσαν έτσι από την έντιμη δουλειά της υπηρέτριας στο ρόλο της παροδικής μετρέσας του αφέντη τους και από εκεί κατέληγαν στο πορνείο. Αυτό συνέβη στην Κατερίνα κατά τη μαρτυρία της:

Μοναχοκόρη φτωχούλας εἶμαι μάνας. ἡ δυστυχία μ' ἔκανε ν' ἀποφασίσω σ' ἀρχοντικό σπῆτι νὰ ἐμβῶ καὶ νὰ δουλεύσω. [...] Κοιμόμουνε μία νύχτα ὅταν ἀπάνωθὲ μου βλέπω ἓνα μαχαίρι κοφτερό νὰ λάμπη καὶ τὸν ἀφέντη μου ὡσὰν τρελλὸ νὰ μουρμουρίζῃ. [...] Ἀπὸ τότε ἐδῶ κι' ἐκεῖ κυλιούμαι 'ς τῆς ἀτιμίας τὰ σπίτια. (2.109ι)

Όταν αναφέρονται υπηρέτες στην αφήγηση είναι μάλλον ομαδικά σαν τα βουβά πρόσωπα στο χορό του αρχαίου δράματος. Συμμετέχουν συναισθηματικά στην ευτυχία ή τη δυστυχία της οικογένειας την οποία υπηρετούν. Έτσι, όταν ο Τρυπάνης αφήνει το σπίτι του και όλη την περιουσία του στον Μουτζούρη, «οἱ ὑπηρεταὶ κατανυγέντες ἔκλαιον» (2.36).

Ο Σαμαρτσίδης μάς δίνει περισσότερες πληροφορίες για τις γυναίκες που δούλευαν στο σπίτι τους. Ήταν κι αυτές στην υπηρεσία της πλούσιας τάξης· έραβαν τα φορέματα των «κυριών». Οι συνθήκες εργασίας αυτών των ραπτριών, που δούλευαν με το κομμάτι, ήταν ιδιαίτερα σκληρές:

Μία βελόνη, κλωστή ὀλίγη κι ὑπομονή κληρονομία μόνη μοῦ ἄφησεν ἡ καϋμένη [μητέρα μου]... 'μέρα καὶ νύχτα ἐδούλευα· τὰ μάτια μου τὰ ἔχυνα ἐπάνω στὴ βελόνη· καὶ μόλις ἤμποροῦσα ψωμί ὀλίγο καὶ φῶς²¹ ν' ἀγοράσω. (2.96)

Για αρκετές από αυτές τις φτωχές γυναίκες, ιδιαίτερα γι' αυτές που είχαν εγκαταλειφθεί από τον πατέρα των παιδιών τους, η πορνεία μοιάζει να είναι η μοναδική λύση για τα οικονομικά προβλήματα της οικογένειάς τους:

Τῆς ἀδελφῆς μου ἀπέθανε ὁ ἄνδρας. Πεινοῦσαν τὰ παιδιὰ τῆς κι' ἐγὼ τὴν ἀδελφήν μου καὶ τῶν παιδιῶν μου καὶ τῶν παιδιῶν τῆς τὴν τιμὴν ἀκόμα σώζω... 'ς τὴν ἀτιμία ὡς τὸ λαιμὸ χωμένη. (2.98)

Για τους άντρες, εκτός από τους υπηρέτες, μαθαίνουμε πολύ λίγα για τα άλλα κοινά επαγγέλματα που ασκούσαν. Μαθαίνουμε μόνο παρεμπιπτόντως ότι τέσσερις Έλληνες ήταν «λεμβούχοι» (3.41), ότι ο Σουλφης κι ο Σουφραντώνης ήταν «υπηρεταὶ καταστημάτων» (3.41) και άλλοι ήταν «μεταβατικοὶ ἔμποροι» (3.83).

Έχουμε πολύ περισσότερες πληροφορίες για τις παράνομες δραστηριότητες των φτωχών Ελλήνων. Ένα παιδί ορφανό σαν τον Σωτήρη Μουτζούρη που έχει να συντηρήσει τον εαυτό του και τη μητέρα του δεν έχει άλλη λύση παρά να γίνει μέλος μιας συμμορίας κλεφτών, παραχαρακτών και δολοφόνων. Ο Σαμαρτσίδης επιμένει στην ποικιλία των αξιόποινων δραστηριοτήτων αυτών των Ελλήνων. Οι πιο έντιμοι... είναι επαγγελ-

21. = λάδι (;)



ματίες χαρτοπαίκτης ή «κράχτες» σε μια χαρτοπαικτική λέσχη. Άλλοι κλέβουν ρολόγια. Άλλοι είναι ιερόσυλοι, κλεπταποδόχοι ή και φονιάδες.

Έτσι στο λογοτεχνικό σύμπαν του Σαμαρτσίδα η φτώχεια οδηγεί πολύ συχνά στο αδίκημα ή και το έγκλημα. Οι περιθωριακοί που τα βγάζουν καλύτερα πέρα είναι επαγγελματίες «φτωχοί». Είναι οι Κραβαρίτες ζητιάνοι που κουβαλούν ολόκληρη περιουσία κρυμμένη στα κούφια μαστούνια τους (1.62)²².

Αντίθετα με τον Ευγένιο Σύη στην Γαλλία και τον Νικόλαο Βωτυρά²³, τον Στέφανο Ξένο²⁴ ή τον Ιωάννη Κονδυλάκη²⁵ στην Ελλάδα, ο Σαμαρτσίδης δεν επιμένει στις θλιβερές συνθήκες διαβίωσης των φτωχών και των περιθωριακών στην Κωνσταντινούπολη. Ιδού όμως μια σύντομη περιγραφή ενός υπόγειου πρόχειρου κοιτώνα σ' ένα παλιό χάνι:

Εἰς τὸ βάθος ἐκεῖ τοῦ κατωγείου διέκρινε ὁ Μουτζούρης πλῆθος ἀθλίων ὄντων ἐξηπλωμένων κατὰ σειρὰν ἐπὶ μαλλωτῶν ταπήτων, καὶ κεκαλυμμένων δι' ἀθλίων, ἀκαθάρτων καὶ ρακωδῶν ἐφαπλωμάτων. [...] Τὸ μέρος ἦτον ὑγρὸν καὶ ψυχρὸν καὶ οἱ μῦς ἐχόρευον κύκλωθεν. (1.61-62)

Το δεύτερο ερώτημα που θέτει το έργο του Σαμαρτσίδα αφορά την εγκληματικότητα, τα αίτια της και τις ενδεχόμενες προτάσεις για την αποκατάσταση της κοινωνικής δικαιοσύνης. Φυσικά οι αναλύσεις και οι θεωρίες του Σαμαρτσίδα δεν είναι εντελώς πρωτότυπες. Προέρχονται κυρίως από τον Ευγένιο Σύη.

Η παρουσίαση του κοινωνικού προβλήματος από τον Σαμαρτσίδα γίνεται με δυο διαφορετικούς (και λίγο αντιφατικούς, όπως θα δούμε) τρόπους: πρακτικά, με αφορμή τις καταστάσεις που περιγράφονται στο έργο, και θεωρητικά, σε δυο αυτόνομα κεφάλαια που διακόπτουν τη φυσική ροή της αφήγησης. Πρόκειται απ' τη μια μεριά για τις αφηγήσεις εφτά πορνών σ' έναν οίκο ανοχής — η καθεμιά διηγείται τη ζωή της²⁶ — και, απ' την άλλη, για τη γραπτή εξομολόγηση του Πασχάλη Τοννέρα²⁷, όπου εκθέτει τις ριζοσπαστικές ιδέες του για την κοινωνική αδικία.

Αυτή η διπλή προσέγγιση του κοινωνικού προβλήματος μας υποβάλλει μερικές εκ των προτέρων παρατηρήσεις.

Πρώτον ο παραλληλισμός των γυναικείων και των ανδρικών εξομολογήσεων δείχνει ότι ο Σαμαρτσίδης θεωρεί τη γυναικεία εξαθλίωση τόσο σημαντική όσο και την ανδρική εγκληματικότητα· γι' αυτόν τα δύο

22. Δεν ξέρουμε αν ο Ανδρέας Καρκαβίτσας είχε διαβάσει τα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως*, όταν επινόησε το πρόσωπο του Κραβαρίτη Τζιριτόκωστα στο *Ζητιάνο* (1897).

23. Ο Ν. Βωτυράς (1828-1898) περιγράφει στη *Μάγκα του Ωρολογίου* (1877) την εκμετάλλευση των Αθηναίων αλητάκων από τα «αφεντικά» τους.

24. Υπάρχουν περιγραφές των φτωχογειτονιών της Κωνσταντινούπολης όπως τα Ταταύλα στο λαϊκό μυθιστόρημα, Ο *Διάβολος εν Τουρκία, ήτοι Σκηναί εν Κωνσταντινουπόλει* (1862) του Στέφανου Ξένου (1821-1894).

25. Οι *άθλιοι των Αθηνών* (1895) του Ιωάννη Κονδυλάκη (1862-1920) συνοψίζουν όλη τη θεματική του νεοελληνικού λαϊκού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα συμπεριλαμβανομένης και της περιγραφής της εργατικής εξαθλίωσης.

26. «Επεισόδια ήτοι βιογραφικά καταθέσεις αφορώσαι εταιράς» (2.87-104). Αυτές οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις θυμίζουν ως προς τη μορφή και το περιεχόμενό τους ένα κεφάλαιο του *Πολυπαθή* (1839) του Γρηγορίου Παλαιολόγου: Βιβλίου Τέταρτον, κεφ. β' «Ιστορία των πέντε ληστών μου».

27. «Ιδιόχειρος έγγραφος εξομολόγησίς μου» (5.7-33).



φαινόμενα έχουν τα ίδια αίτια. Στην πραγματικότητα οι σύντομες τραγικές ιστορίες των επτά γυναικών μας συγκινούν πιο πολύ από το μακροσκελή λόγο του επαναστατημένου Πασχάλη Τοννέρα.

Δεύτερον, είναι αξιοσημείωτη η συνύπαρξη στο ίδιο μυθοπλαστικό κείμενο φανταστικών ιστοριών και μιας ψευδοαυτοβιογραφικής μαρτυρίας. Βέβαια, ο Πασχάλης Τοννέρας και οι γυναίκες του πορνείου δεν παύουν να είναι φανταστικά πρόσωπα αλλά το ότι αυτές οι μαρτυρίες γίνονται σε πρώτο πρόσωπο τις καθιστά πιο πειστικές και, κατά κάποιο τρόπο, πιο ρεαλιστικές. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση πως κομμάτια πραγματικότητας παρεμβάλλονται μέσα σ' έναν ωκεανό απίθανων φανταστικών περιπετειών²⁸.

Τρίτον, πρέπει να επισημάνουμε ότι οι ιστορίες και οι «μαρτυρίες» της αφήγησης δεν αναφέρονται ακριβώς στον ίδιο «χώρο». Στο μυθιστόρημα ο τόπος της δράσης είναι αναγνωρίσιμος: είναι η Κωνσταντινούπολη με τις «ελληνικές» συνοικίες της, τον Γαλατά, τα Θεραπειά, το Σταυροδρόμι, τα Μνηματάκια, τα Ταταύλα κτλ. Αντίθετα όλα τα κακά που καταγγέλλει ο Πασχάλης Τοννέρας στην εξομολόγησή του (εκμετάλλευση των αδύναμων από του δυνατούς, ανεργία, «ιεροί» πόλεμοι, πορνεία, αυνανισμός, σκληρότητα με τα ζώα και αθεϊσμός) δε γίνονται μόνο στην Οθωμανική Αυτοκρατορία αλλά σ' όλο τον κόσμο.

Τέταρτον, ο Σαμαρτσίδης δεν απεικονίζει όλα τα κοινωνικά προβλήματα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ή της Ελλάδας. Τον ενδιαφέρει μόνο η εγκληματικότητα²⁹, ενώ μοιάζει να αδιαφορεί για τα καθαρώς οικονομικά και πολιτικά θέματα. Δεν αποκλείεται να αυτολογοκρίνεται, γιατί γράφει για ένα μάλλον συντηρητικό κοινό³⁰ και γιατί τόσο ο ίδιος όσο και οι αναγνώστες δε θέλουν να δωθεί η εντύπωση ότι αμφισβητείται η οθωμανική κοινωνική και πολιτική τάξη των πραγμάτων³¹.

Το ερώτημα που απασχολεί κυρίως τον Σαμαρτσίδα είναι το ακόλουθο: γιατί τόσοι φτωχοί άνθρωποι χωρίς οικογενειακή προστασία καταλήγουν στην πορνεία, την κλοπή και το φόνο;

Σ' όλες τις περιπτώσεις που παρουσιάζονται, και πρώτα από όλα σ' εκείνη του Σωτήρη Μουτζούρη, ο Σαμαρτσίδης υπογραμμίζει τον αρνητικό ρόλο της ορφάνιας.

Οι κυριότερες αιτίες εγκληματικότητας που παρουσιάζονται στο έργο είναι η έλλειψη πατέρα ή συζύγου για τις γυναίκες, η φτώχεια των γονέων και η κακή ανατροφή. Ο Πασχάλης Τοννέρας γράφει σχετικά: «Τέκνον πτωχών γονέων άνετράφην έν τῷ μέσω δυστυχίας και στερήσεων» (4.8). Και η πόρνη Μαργίτσα επισημαίνει τη φτώχεια της οικογένειάς της: « Μοναχοκόρη φτωχούλας είμαι μάνας » (2.102). Ο Τοννέρας

28. Δε μας διαφεύγει το γεγονός ότι η αντίθεση ρομαντισμού και ρεαλισμού, που κυριαρχεί ακόμα στην ελληνική κριτική, είναι σε μεγάλο βαθμό τεχνητή. Μέσα στο γαλλικό (και ελληνικό) ρομαντισμό μπορούν να συνυπάρχουν αρμονικά η πιο τρελή φαντασία και η πιο λεπτομερής περιγραφή της πραγματικότητας. Τα μυθιστορήματα του Μπαλζάκ και σε μικρότερο βαθμό τα ελληνικά μυθιστορήματα «των Αποκρύφων» αποτελούν καλά παραδείγματα γι' αυτό.

29. Η Ντενίσι, ό.π., αποδίδει την προτίμηση αυτή στη γοητεία που ασκεί στους αστούς αναγνώστες το «γραφικό» περιβάλλον του υπόκοσμου της μεγαλούπολης.

30. Αν και αυτό το έργο χαρακτηρίζεται ως «λαϊκό» δεν μπορεί να είχε αναγνωστικό κοινό παρόμοιο με εκείνο του Σύη στη Γαλλία. Η ανάγνωση ενός τέτοιου βιβλίου προϋποθέτει να ξέρει κανείς γράμματα και να καταλαβαίνει την καθαρεύουσα. Υποθέτω πως αυτοί που διάβαζαν ελληνικά μυθιστορήματα των Αποκρύφων ήταν μάλλον εγγράμματοι μικροαστοί.

31. Το 1868-1869 συνεχίζονταν οι «προοδευτικές» μεταρρυθμίσεις των Τανζιμάτων (1839-1876) που βελτίωσαν σημαντικά το νομικό καθεστώς των μη μουσουλμάνων Οθωμανών. Οι «Ρουμ» δεν είχαν τότε ιδιαίτερους λόγους επαναστάσεως.



συνδέει την κακή ανατροφή του παιδιού με την έλλειψη πατέρα³²:

Ὁ πατήρ μου ἀποθνήσκων με ἄφησε εἰκοσαετῆ· ἀπέθανε δηλαδή κατὰ τὴν ἡλικίαν ἐκείνην καθ' ἣν εἶχον πλείοτερον αὐτοῦ ἀνάγκην. (4.8)

Σε μια παραδοσιακή κοινωνία όπου τα παιδιά έκαναν συνήθως την ίδια δουλειά με τον πατέρα τους η απουσία επαγγελματικής κατάρτισης ήταν φυσική συνέπεια του θανάτου ή της απουσίας του πατέρα. Και αυτό συνεπαγόταν σχεδόν αυτόματα την επιλογή παράνομων πηγών εισοδήματος, όπως προκύπτει από τον ακόλουθο διάλογο ανάμεσα στον Πλουμιστό και τον Μουτζούρη:

— Θέλεις νὰ γίνης κλέφτης; — Ἀμὴ τί ἄλλη δουλειὰ νὰ κάμω; Μία μάννα ἔχω· τέχνη δὲν γνωρίζω· πεινῶ. [...] Καὶ νὰ σοῦ πῶ ἄρχισα νὰ κάνω αὐτὴ τὴ δουλειά· πρέπει νὰ ἔχω κλεμμένας ὡς τόρα περίπου ἑκατὸν ὄρνιθες. (1.41)

Για να συνοψίσουμε όλες τις ευκαιρίες που, σύμφωνα με τον Σαμαρτσίδα, μπορούν να οδηγήσουν σε εγκληματικές πράξεις αρκεί να παραθέσουμε μια φράση του Πασχάλη Τοννέρα:

ἡ φορὰ³³, ἡ ἀνατροφή, ἡ βία, ἡ ἔκστασις τῶν φρενῶν ἢ ἡ ἀπελπισία ἢ ἡ πείνα καὶ ἡ στέρησις ἢ ἡ ἀδικία τοὺς ὤθησαν εἰς τὴν διάπραξιν ἐγκλημάτων. (5.13)

Το έργο λοιπόν του Σαμαρτσίδα απεικονίζει στις περιπέτειες των «ηρώων» και στις προφορικές μαρτυρίες μερικών απ' αυτούς τις «επικίνδυνες τάξεις» στην ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης και δίνει ηθικές και κοινωνικές εξηγήσεις για την εγκληματικότητα.

Στο κείμενο που περιέχει την εξομολόγηση του Πασχάλη Τοννέρα ο συγγραφέας προχωρεί παραπέρα. Δεν περιορίζεται στο να ελεεινολογεί την άτυχη μοίρα των ορφανών και των φτωχών. Κατακρίνει και την κακή οργάνωση της κοινωνίας, καταδικάζει θεσμούς σαν την προίκα, την κληροδότηση των υλικών αγαθών και την ιδιοκτησία και υποστηρίζει την οικονομική ισότητα. Αφού ισχυρίζεται ότι πιστεύει στο Θεό³⁴ και αναφέρεται στη σοφία του, θα έλεγα ότι οι κοινωνικές του θεωρίες εντάσσονται στο πλαίσιο ενός αόριστου Χριστιανικού³⁵ σοσιαλισμού αρκετά διαδεδομένου στους ευρωπαϊούς ρομαντικούς συγγραφείς³⁶.

Η αρχική διαπίστωση του Σαμαρτσίδα είναι ότι η σημερινή ευρωπαϊκή — όχι αποκλειστικά η οθωμανική— κοινωνία³⁷ βασιζέται στην αδικία. Η δέθεν ίση για όλους δικαιοσύνη δεν καταδικάζει παρά μόνο τους φτωχούς γιατί απειλούν την κοινωνική τάξη:

32. Και ο Σωτήρης Μουτζούρης θυμίζει ότι «πατέρα δεν εγνώρισε» (1.67).

33. = η παρόρμηση

34. «Εἰς τὴν ὑπαρξίν τοῦ Θεοῦ πιστεύω, διότι σκέπτομαι ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀποτέλεσμα ἀνευ αἰτίας» (5. 16).

35. Ο συγγραφέας δεν υποστηρίζει έναν χριστιανισμό καθαρά ορθόδοξο αφού εύχεται να δημιουργηθεί μια ενιαία θρησκεία για όλη την ανθρωπότητα: «να ἔχει [ἡ ανθρωπότης] μίαν θρησκείαν» (5.24).

36. Για το χριστιανικό σοσιαλισμό του Παναγιώτη Σούτσου (1806-1868) βλέπε το άρθρο μου — "La religion de Panayotis Soutsos" στον τόμο *Le Sentiment religieux dans la littérature néo-grecque*, INALCO 2001, 179-191.

37. Ο Τοννέρας αναφέρεται χαρακτηριστικά «'ς τας απανταχού κοινωνίας».



Ἐλεγον καθ' ἑαυτὸν, τί δικαιοσύνη ὑπάρχει ἐν τῷ κόσμῳ τούτῳ; ὁ πτωχός, ἀδικῶν, νὰ τιμωρῆται, μὴ ἀδικῶν νὰ πάσχει καὶ νὰ ἐξοντοῦται. Ὁ πλούσιος δὲ ἀδικῶν νὰ ὑψοῦται, τυρανῶν, νὰ γαυριᾷ ἐν δόξῃ. (4.10)

Για τον συγγραφέα μας βασική αρχή του κοινωνικού κακού είναι η κληροδότηση των υλικών αγαθών που προκαλεί την ανισότητα και επομένως την αδικία, η οποία με τη σειρά της γεννάει το έγκλημα:

Παρατηρῶ ἐν γένει, ὅτι ἡ κοινωνία πάσχει καὶ ὅτι τὰ ἐγκλήματα θὰ πολλαπλασιάζονται, ἐνόσω ἐπικρατεῖ καὶ βασιλεύει ἐν ταῖς ἀπανταχοῦ κοινωνίαις ἡ ἀδικος ἀνισότης [...] εἰς τοῦ ὁποῖου ἡ μόνη ἰκανότης εἶναι ὅτι ὁ πατήρ του τῷ ἄφησε χρήματα καὶ περιουσίαν, χωρὶς ποσῶς νὰ ἐργαστῆ, ἀποθνήσκει ἀφήνων εἰς τὰ τέκνα του περιουσίαν. (5.13)

Μια τόσο ριζική καταδίκη της κοινωνικής αδικίας θα ήταν λογικό να οδηγήσει σε έκκληση σε κοινωνική εξέγερση ή τουλάχιστον σε μεταρρυθμίσεις. Ως προς την ταξική επανάσταση ο Σαμαρσιδής την προβλέπει αλλά μοιάζει να φοβάται τις καταστροφικές της συνέπειες:

Τὰ δάκρυα αὐτῶν (δηλ. τῶν φτωχῶν) ἐσχημάτισαν βαρὺ καὶ ἀπειλητικὸν νέφος, ὅπερ ἡμέραν τινὰ ἴσως ἀνατρέψει ἐκ θεμελίων τὸ τῶν παλαιῶν θεσμῶν οἰκοδόμημα. (5.19)

Ο Σαμαρσιδής, όπως αργότερα ο Δημοσθένης Βουτυράς, δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την ταξική επανάσταση αλλά μόνο για την ατομική εξέγερση ενός απελπισμένου ανθρώπου που δεν έχει τη δυνατότητα να αλλάξει την κοινωνία αλλά περιορίζεται σε μια «ρομαντική» (αυτο)καταστροφική διαμαρτυρία:

Εἶπον· ὁ νόμος μὲ ἀδίκησε διότι εἶμαι πτωχός; Πτωχός ὢν πρέπει νὰ ἀδικήσω καὶ ἐγὼ τὸν νόμον. [...] Δὲν ἠδυνήθην πλέον νὰ κρατηθῶ ἤρπασα τὸ πιστόλιον...

Στην πραγματικότητα το έργο του Σαμαρσιδή δε φαίνεται να εμπνέεται από καθαρά σοσιαλιστικές ιδέες. Παρά τις θεωρητικές επαναστατικές δηλώσεις του ο συγγραφέας των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως* δεν περιμένει το κοινωνικό ζήτημα να λυθεί από ομαδικές αποφάσεις με σκοπό τη ριζική ή μερική αλλαγή της παραδοσιακής κοινωνικής τάξης. Οι λύσεις που προτείνονται στο έργο του, όπως και στα *Μυστήρια των Παρισίων* του Σύη, είναι ατομικές και περιστασιακές. Η αγαθοεργία των «υπερανθρώπων»³⁸ για μερικούς επιλεγμένους φτωχούς αντικαθιστά την αποκατάσταση της δικαιοσύνης για όλους. Έτσι ο Μουτζούρης, ένα χαμίνι που γνώρισε τη φτώχεια και την παρανομία, αφού κληρονόμησε την παραμυθένια περιουσία του Τρυπάνη, μεταμορφώνεται σε διακριτικό ευεργέτη που μοιράζει τα πλούτη του στις ενάρετες χήρες και τις φτωχές κοπέλες. Με τον ίδιο τρόπο, ο πρώην κακούργος Πασχάλης Τοννέρας, μετά το θάνατο του αγαπημένου γιου του και την ηθική του μεταστροφή, διαθέτει την περιουσία του για φιλανθρωπίες:

Ἐντέλλομαι τῷ γενικῷ μου κληρονόμῳ, ὅπως, καθ' ἕκαστον ἔτος, προικοδοτεῖ τρεῖς πτωχὰς νέας ἀνὰ χίλια φράγκα, χωρὶς ποτὲ νὰ λέγει πόθεν προέρχεται τὸ εἰς αὐτὰς διδόμενον χρηματικὸν ποσόν. (5.6)

38. Για τον «πατερναλισμό» του Σύη ο οποίος στα μυθιστορήματά του αναθέτει τη λύση του κοινωνικού ζητήματος σε «υπερανθρώπους» βλ. τη μελέτη του Ουμπέρτο Έκο, «Ευγένιος Σύης: ο σοσιαλισμός και η παρηγοριά», στον τόμο *Ο υπεράνθρωπος των μαζών*, Γνώση, Αθήνα 1988, 45-91 (ιταλικό πρωτότυπο: *Il Superuomo di Massa*, Μιλάνο, 1978).



Αυτοί οι ανώνυμοι ευεργέτες ακολουθούν το παράδειγμα του Ροδόλφου Γερολστάιν στο έργο του Σύη. Διορθώνουν περιστασιακά μερικές αδικίες αλλά δεν αμφισβητούν την ύπαρξη ανισοτήτων στην κοινωνία³⁹.

Υπάρχει προφανώς μια αντίθεση ανάμεσα στην υπόθεση των *Αποκρύφων Κωνσταντινουπόλεως*, που δείχνει, όπως συνήθως στο λαϊκό μυθιστόρημα του 19ου αι., τη μανιχαϊστική πάλη ανάμεσα στους κακούς, (που προέχονται συχνά από τη λαϊκή τάξη) και τους καλούς (που μπορεί να ανήκουν επίσης στη λαϊκή τάξη και συνεργάζονται με τον αντιπρόσωπο της τάξης και της εξουσίας, τον οθωμανό Υπουργό της Αστυνομίας) και τις θεωρητικές θέσεις του Σαμαρτσίδα που αναφέρονται ξεκάθαρα στην πάλη των τάξεων ανάμεσα στους αθώους φτωχούς και τους πλούσιους σφετεριστές των κοινών αγαθών. Αυτή η τελευταία θέση διατυπώνεται απερίφραστα στο ακόλουθο απόπασμα:

Θέλει νὰ μάθη τις [...] καὶ νὰ κατανοήση τίνι τρόπῳ καταδυναστεύεται ἡ ἀνθρωπότης ὑπὸ μιᾶς τάξεως κηφήνων, ἢ μᾶλλον βδελλῶν ἐκπινουσῶν τὸ αἷμα καὶ τοὺς ἰδρῶτας τοῦ ἀθώου καὶ φιλοπόνου ἐργάτου.
(5.19)

Παρά τη δήλωση του αυτή, ο Σαμαρτσίδης μιλάει πιο συχνά στο έργο του για τα κατορθώματα των κακούργων και τις αιματηρές μάχες των μελών του υποκόσμου⁴⁰ παρά για την εξαντλητική δουλειά των θυμάτων της πλουτοκρατικής εκμετάλλευσης.

Αυτή η αντίφαση δεν είναι κάτι ιδιαίτερο στο ελληνικό μυθιστόρημα «των Αποκρύφων». Υπήρχε ήδη στα ευρωπαϊκά πρότυπα του Σαμαρτσίδα και συγκεκριμένα στο έργο του δημιουργού του είδους, του Ευγένιου Σύη. Το αμφίσημο μήνυμα του λαϊκού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα οφείλεται στη γένεσή του. Ο Σύης προτίθετο αρχικά στα *Μυστήρια των Παρισίων* να περιγράψει αντικειμενικά αλλά και με κάποια δόση συμπάθειας τα ήθη και τα έθιμα του παρισινού υποκόσμου με τους τρομερούς μαχαιροβγάλτες και τις συγκινητικές πόρνες, ακριβώς όπως ο Φένιμορ Κούπερ είχε απεικονίσει τα γραφικά ήθη των Ινδιάνων της Αμερικής στον *Τελευταίο των Μοϊκανών* (1826)⁴¹. Αλλά το έργο του Σύη, που προοριζόταν στην αρχή για ένα αστικό αναγνωστικό κοινό, διαβάστηκε και αγαπήθηκε επίσης από λαϊκούς αναγνώστες, γεγονός που οδήγησε τον συγγραφέα να εκφράζει όλο και πιο ξεκάθαρα σοσιαλιστικές θέσεις, χωρίς όμως να αλλάζει τον «εθνογραφικό» χαρακτήρα που είχε εξασφαλίσει την επιτυχία του έργου του.

Ο Χριστόφορος Σαμαρτσίδης κληρονομεί αυτή την πολιτική αντίφαση από το δυτικό λαϊκό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Είναι επαναστατικός στις θεωρίες που αναπτύσσει και πολύ συντηρητικός στις ιστορίες που διηγείται. Η Κωνσταντινούπολη του προσφέρει έναν ιδανικό χώρο για την αφήγηση συναρπαστικών περιπετειών. Αλλά η εστίαση του ενδιαφέροντός του στους Έλληνες πλούσιους και φτωχούς και η επακόλουθη

39. Βλ. την ιδιαίτερα πετυχημένη διατύπωση του Έκο : «[ο ρεφορμισμός] εύχεται ν' αλλάξει κάτι, έτσι που όλα να μείνουν όπως πριν», ό.π., 64.

40. Βλ. ιδιαίτερα την επική μάχη στους δρόμους του Γαλατά ανάμεσα στη συμμορία του Τρυπάνη και τους φίλους του Μουτζούρη: «Τριγμοὶ ὀδόντων, βλασφημίαι, ὕβρεις ἱερόσυλοι, κραυγαὶ καὶ στεναγμοὶ ἀντήχουν περίξ καὶ αἱ σφαῖραι διέσχίζαν τὸν ἀέρα καὶ τὰς σάρκας» (3.44-54).

41. Ο Σαμαρτσίδης μπορεί να ήξερε την ανώνυμη μετάφραση που βγήκε το 1866 στις εκδόσεις του περιοδικού *Χρυσάλλης*: *Ο τελευταίος των Μοϊκανών υπό Φενιμόρου Κούπερ*.



αδιαφορία του για τον τουρκικό πληθυσμό αφαιρεί από την ανάλυσή του το πιο σημαντικό στοιχείο του κοινωνικού προβλήματος στην Κωνσταντινούπολη του 19ου αιώνα τις οικονομικές σχέσεις των πλούσιων Ελλήνων με τους φτωχούς Τούρκους. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα καταλαβαίνουμε καλύτερα την περιθωριοποίηση των φτωχών Ελλήνων. Αυτοί οι τελευταίοι δεν επενέβαιναν καθόλου στην παραγωγική διαδικασία. Ζούσαν παρασιτικά σε πλήρη εξάρτηση από την πλούσια ελληνική εμπορική τάξη την οποία υπηρετούσαν... ή έκλεβαν.

Από πολιτική άποψη ο Σαμαρτσίδης, όπως γενικά οι οθωμανοί υπήκοοι ελληνικής καταγωγής, παραδέχεται την εξουσία του Σουλτάνου (Αμπτούλ Μετζίντ) ως εγγύηση για την κοινωνική τάξη και την προστασία των (Ελλήνων) αδικουμένων⁴². Είναι χαρακτηριστικό ότι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο συμπαθής Σωτήρης Μουτζούρης, απολαμβάνει την ειδική προστασία του Σουλτάνου. Στο προσωρινό αίσιο τέλος των περιπετειών του — γιατί δεν υπάρχει ποτέ οριστικό τέλος στην επιφυλλίδα... — εγκαθιστά τους δικούς του σ' ένα ωραίο κτήμα που απέκτησε χάρη στη γενναιοδωρία του Σουλτάνου:

Ο Μουτζούρης, εις ὃν ἡ αὐτοκρατορική εὐνοία τοσαύτας ἀπένειμεν εὐεργεσίας, εἶχεν ἀγοράσει ὠραίαν οἰκίαν εἰς θέσιν ὠραιοτάτην καὶ γραφικοτάτην κειμένην εἰς ὑψωμά τι τοῦ χωρίου τοῦ Μεγάλου Ῥεύματος. (6.27)

Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε, νομίζω, ότι η παρουσίαση του κοινωνικού ζητήματος από τον Χρ. Σαμαρτσίδα στα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* δεν είναι ούτε πλήρης ούτε ταξικά επαναστατική. Σε γενικές γραμμές ο συγγραφέας καθρεφτίζει πιστά τις αντιφατικές θέσεις του Σύη.

Η αποκλειστικά ελληνική σκοπιά που υιοθετεί, όπως σχεδόν όλοι οι Έλληνες συγγραφείς κωνσταντινουπολίτικων μυθιστορημάτων «των Αποκρύφων» εκτός από τον Κωνσταντίνο Ράμφο, έχει δυο συνέπειες: από τη μια μεριά μειώνει την αυθεντικότητα της εικόνας του κοινωνικού ζητήματος αλλά από την άλλη αποκαλύπτει καλά την ειδική κατάσταση των φτωχών Ελλήνων της Πόλης. Φαίνεται καθαρά στο έργο πως οι φτωχοί Έλληνες αποτελούν μια διπλά αλλοτριωμένη τάξη. Αφενός εξαρτώνται εντελώς από τους πλούσιους Έλληνες, αφετέρου δεν μπορούν να βρискουν προστασία παρά κοντά στη σουλτανική εξουσία που έχει όλα τα μέσα για να τους ελέγχει και να τους εκμεταλλεύεται. Ο ήρωας του Σαμαρτσίδα, νόθος γιος του πλούσιου Χρυσοδάκτυλου, για να ξεφύγει από την ελληνική πλούσια τάξη που δεν τον αναγνωρίζει, κατατάσσεται στο σουλτανικό στρατό και πεθαίνει στην Κριμαία υπερασπίζοντας την Οθωμανική αυτοκρατορία εναντίον των χριστιανικών Δυνάμεων.

42. Η εξιδανίκευση της μορφής του Σουλτάνου εμφανίζεται καλά στην εξής φράση: «Ο μονάρχης ἦν φαιδρός (= χαρούμενος) καὶ ἐσκέπτετο ὁποῖου εἶδους ἀγαθοεργίαν νὰ πράξῃ κατὰ τὴν ἡμέραν ἐκείνην» (6.46).



ΑΝ ΘΕΣ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΠΟΙΗΤΗΣ...
ΚΑΤ' ΑΝΑΛΟΓΙΑΝ ΤΟΥ ΤΙΤΛΟΥ THE MAKING OF A SAINT¹

141

Επιστολήν σου προβοδώ, φίλε μου Μανογήλη,
και μηδέν δης του μελανιού ο του χαρτιού την ύλην,
αλλά την γνώμην της φιλιάς του πέμποντος γραφέως,
που σε φιλεί και πεθυμά να γίνεσαι σπουδαίος.
Γίνωσκε γαρ πως σε ποθώ και θέλω, πριν να πάθης,
εις άλλον έργον να βαλθής ποιητικήν να μάθης,
την επιστήμην της χαράς και της μετεωρίας,
που κάμνει το σπουδαίον της άξιον θεωρίας,
τον αναγνώστην πρόθυμον, πεθυμημένον πάντα
τούτον κι εκείνον ν' αγροικά και να γινώσκη πάντα·
γιατί της ρίμης ομνοστιά γλυκαίνει του το ους του,
θέλει δεν θέλει σύρνει τον στον φωτισμόν ο νους του.
Λοιπόν την έννοια βάλε αυτήν και στερεοθεμελιώθου
και γράψε πότε διά τον Ζευ και πότε για του Πόθου.
Αν ορεχτής και τ' άρματα εις ρίμην ν' αναφέρης
κάμνει σου γαρ τον Όμηρον να πάρης και να φέρης.
Με την βουλήν μου μεν εβγής αχ τον Αριστοφάνη
γιατί προκόβγει ο μαθητής σαν εμπορή και να 'νι-
τες πονηριές και τες τροπιές διάφορων ανθρώπων
και όλην την τέχνηδ δείχνει σου με ζύγιν και με τρόπον.
Και περισσότερα εμπορώ να γράψω και να δείξω,
πλην το μελάνιν ελειψεν κι εγώ πρέπει να φριξώ.

1. Εκτός από το χώρο που δεν είναι άλλος από την Κύπρο με απόσταση χρόνου τουλάχιστον τεσσάρων αιώνων, τίποτε άλλο δεν συνδέει το μικρό αυτό ποίημα-επιστολή του 16ου αιώνα με το διδακτορικό πολυσυζητημένο βιβλίο της Κάτιας Γαλαταριώτη *The making of a Saint: the life, times and sanctification of Neophytos the Recluse 1134-1214*, Oxford 1986.



Με είκοσι δύο δεκαπεντασύλλαβους ομοιοκατάληκτους στίχους ενός σε μορφή επιστολής παραινετικού περιεχομένου και ύφους ποιήματος² της από καιρό γνωστής *Κυπριακής Ανθολογίας* του 16^{ου} αιώνα, προσπαθεί ένας από τους σίγουρα κοινωνικά υψηλά ιστάμενους, αλλά όχι ένας από τους πιο έμπειρους και ευαίσθητους ριμαδόρους και λόγιους της συλλογής, να καθοδηγήσει τον φίλο και προστατευόμενό του Μανογήλη στον δύσκολο δρόμο της Μελπομένης και των άλλων Μουσών. Απευθύνεται, γι' αυτό, σ' έναν νέο, μάλλον, νεότερο του συμβουλευόντος στιχουργού της επιστολής και βέβαια εκκολαπτόμενο ποιητή. Συγχρόνως, όμως, η επιστολή εισάγει και τον σημερινό αναγνώστη άμεσα και κατευθείαν στην πολιτιστική συγκυρία της κυπριακής διανοήσης κατά τις τελευταίες δεκαετίες της Φραγκοκρατίας, της Βενετοκρατίας (1489-1571), και, βέβαια, προ της τουρκικής κατοχής στην Κύπρο. Παρεμπιπτόντως, μάλιστα, μπορεί να χρησιμεύσει μαζί με άλλα της ίδιας ομάδας³ σαν κλειδί, που οδηγεί με ιστορικοφιλολογικά κριτήρια στο εργαστήριο ή στο στενό περιβάλλον ενός τουλάχιστον από τους πρωταγωνιστές ποιητές ή ριμαδόρους της *Ανθολογίας* της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης που μας ενδιαφέρει· διότι με τους κάπως άχαρους δεκαπεντασύλλαβους της επιστολής αυτής σηματοδοτούνται χρήσιμες αν και δυσκολοεφάρμοστες υποδείξεις, χωρίς άλλο πολύπλοκες, για να «προκόψει ο μαθητής» (πρβλ. στ. 18) και να γίνει άξιος του ονόματός του, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της πρωτοπορίας της τότε κοινωνίας εντός και εκτός της Κύπρου.

Μόνο σύντομα, επαναλαμβάνονται εδώ, ορισμένα γνωστά από καιρό δεδομένα, που σχετίζονται με τον χωρίς εξώφυλλο Κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (Marc. Gr. IX, 32), όπου μαζί με άλλα χειρόγραφα φιλοξενείται σε νεότερη βιβλιοδεσία και η *Κυπριακή Ανθολογία*: Το χειρόγραφο παρουσιάζει στην παλαιογραφική προσέγγιση μια σχετική προχειρότητα και δεν ανήκει σε καμιά από τις γνωστές ομάδες των Κυπρια-

2. Το ποίημα έχει αριθμό 141, σύμφωνα με την ανάγνωση της Θ. Πιτσιλλίδου, και αριθμό 150, σύμφωνα με την ανάγνωση του Αν. Ιντιάνου. Εδώ χρησιμοποιείται κυρίως η κλασική έκδοση της Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών: Th. Siapkara-Pitsillides, *Le Petrarchisme en Chypre, Poèmes d'Amour*, Athènes 1952. Ιδέ ακόμη Α. Ιντιάνος, *Κυπριακά Ερωτικά Τραγούδια, Λαογραφικό Παράρτημα Δελτίου Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών* 18 (1954-1955), 3-80. Vincenzo Pecoraro, "Primi appunti sul canzoniere Petrarchista di Cipro", *Atti del Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, 1976, 17-49. Elsi Mathiopoulos, "Dichtung der Spätrenaissance auf Zypern", *Folia Neohellenica* VII (1985-86), 62 κ. ε. Της ίδιας, «Προτάσεις και παράμετροι για μια νέα έκδοση του κυπριακού αναγεννησιακού canzoniere της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης», *Αρχές της νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, [Επιμ.-εκδ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης], Βενετία 1993, 352 κ. ε. Αναλυτικότερα για θέματα μετρικής ιδε Marcheselli Loukas, "Rimes Agapis: modelli ritmici dell' endecasillabe cipriota", *Θησαυρίσματα* 21 (Βενετία 1991) 325-345, Σ. Γεωργιάδης. «Ο ανώνυμος ποιητής του χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας» *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 19 (1992) 531-546.

3. Αρ. 141 στην έκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδη και αρ. 150, όπως σημειώνεται παραπάνω, στην έκδοση Α. Ιντιάνου, όπου υπάρχουν αρκετές διαφορές στην ανάγνωση του χειρογράφου, χωρίς ιδιαίτερη σημασία για την παρακάτω ερμηνεία. Μερικές από τις απόψεις που ακολουθούν γι' αυτή τη συμβουλευτική επιστολή χρησιμοποιήθηκαν στην αδημοσίευτη ανακοίνωσή μου κατά τη σύνοδο των *Neograeca Medii Aevi* VI στα Γιάννινα (29 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2005). Ερμηνεία και κριτική ανάγνωση της «Επιστολής προς Μανογήλη» χρησιμοποιήθηκαν στο φροντιστηριακό μάθημα της συναδέλφου Γεωργίας Λαδογιάννη για φοιτητές του πέμπτου εξαμήνου της Νεοελληνικής Φιλολογίας με θέμα την *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* σαν δείγμα πρώιμου κειμένου ποιητικής, εφόσον περιέχει τις απαιτήσεις και τα προσόντα για ένα εκκολαπτόμενο ποιητή της όψιμης Αναγέννησης.



κών Κωδίκων της εποχής⁴. Χρονολογείται πάντως στο τρίτο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα (1560-65), εφόσον η πρώτη έκδοση ενός ποιήματος της συλλογής, με αρ. 27 με τον τίτλο «Παιδαγωγός»⁵ (“Pedante”) του Camillo Scroffa (1526-1565) από το βιβλίο του *I cantici de fidenzio* τυπώνεται τότε στη Βενετία. Αν χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του Pedante σαν terminus post quem και η πτώση της Αμμοχώστου (1571) ή επιτέλους και ο θάνατος του Natale Conti του πρώτου κατόχου των χειρογράφων ως terminus ante quem, τότε αναγκαστικά τοποθετείται η συλλογή των ποιημάτων και η σύνθεση του υλικού της *Ανθολογίας* στην εποχή του τέλους της Ενετοκρατίας. Είτε αυτό συνέβη στην Κύπρο είτε στη Βενετία, όπου ως γνωστό ακριβώς στα μέσα του 16^{ου} αιώνα, εποχή πια του προχωρημένου Πετράρχισμου, στη Βόρεια Ιταλία πρώτα κι ύστερα και σε άλλες περιοχές της Ευρώπης εμφανίζονται συνεχώς νέες συλλογές ποιημάτων, ώστε να μπορεί σήμερα η Κριτική της Λογοτεχνίας να μιλά για έξαρση και σχεδόν μόδα του φαινομένου των *Ανθολογιών* στην Ευρώπη, από την Ισπανία και την Πορτογαλία μέχρι την Κύπρο.

Γυρίζουμε πάλι πίσω στη δεκαπεντασύλλαβη επιστολή αρ. 141, η οποία τοποθετείται χρονικά, όπως είδαμε, στη φάση του προχωρημένου Cinquecento, ανήκει, όμως, υφολογικά και από άποψη περιεχομένου σε μια ξεχωριστή ιδιότυπη ενότητα είκοσι περίπου στιχουργημάτων, τα οποία χρονολογούνται μετά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και πιο συγκεκριμένα, στη δύσκολη δεκαετία του 1560, λίγο πριν αρχίσει ο «Πόλεμος της Κύπρου». Δεν είναι, βέβαια, μεταφράσεις, δεν έχουν καθόλου πετράρχικο ούτε καν λυρικό ύφος, χρησιμοποιούν, κάποτε, λόγιους ιδιωματισμούς και διαλεκτικές στερεότυπες εκφράσεις και θυμίζουν το άχαρο ύφος των «ποιητάρηδων».

Εδώ, όμως, στην ολιγάριθμη ενότητα των 132-153 ποιημάτων προς το τέλος περίπου του canzoniere της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης περιμένει τον ερευνητή ένα παράθυρο, που του αποκαλύπτει στοιχεία, όχι μόνο ιστορικοφιλολογικής σημασίας για μια πρώτη ανάγνωση και πρώτη επισήμανση ουμανιστικών εννοιών και συμβόλων στον πρώιμο νεοελληνικό λόγο, γενικά, αλλά και τον προτρέπει, κατά κύριο λόγο, στη συγκρότηση ενός πρόχειρου πλαισίου αναζήτησης των προϋποθέσεων κατάκτησης της ποιοτικής και της ποιητικής γραφής. Έτσι, ψάχνοντας μέσα στις μυθολογικές αναφορές και στα παραδείγματα προς «μίμησιν» και «χρήσιν» από την αρχαιοελληνική Γραμματεία, όμως, συχνά και με προσωπικές «φιλικές» νουθεσίες, πλησιάζει όχι μόνο ο παραλήπτης του ποιήματος αλλά και ο απαιτητικός αναγνώστης μέσα από τους λιγότερο ή περισσότερο πετυχημένους στίχους της επιστολής στη στοιχειοθέτηση του ιδανικού πορτραίτου του ποιητή της εποχής.

Ως προς τις τόσες αρετές και τα ταλέντα που προϋποθέτει ο επιστολογράφος μας για τον άξιο του ονόματός του ποιητή – εφόσον παραμένει, όπως και ο παραλήπτης, άγνωστος για μας ακόμη, δεν μπορούμε να έχουμε θετική γνώμη. Όμως, με αυτούς τους στίχους της επιστολής αρ. 141, αναμφισβήτητα σηματοδοτείται με απλό, αλλά

4. Ιδέ κυρίως Μαθιοπούλου-Τορναρίτου, «Προτάσεις και παράμετροι», ό. π., 363-368.

5. Αρ. 27 στην έκδοση Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδη, αρ. 27, επίσης στην έκδοση, Α. Ιντιάνος· διατηρούν και οι δύο εκδότες τη μορφή του σονέτου, με πολλά κενά στην έκδοση του Ιντιάνου. Σωστά η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδη, μετά τον Κριαρά [βλ. Αθηνά 50 (1940) 177], τονίζει την ειρωνική διάθεση που διαχέεται υποδόρια στο ποίημα. Το πρωτότυπο με τη σημαντική και ενδιαφέρουσα ιστορία του δεν είναι του παρόντος. Ιδέ και Pecoraro, “Primi appunti”, ό.π., 105 κ. ε., ο οποίος το ταξινομεί σωστά. Επίσης, Μαθιοπούλου-Τορναρίτου, «Προτάσεις και Παράμετροι», ό. π., 370 κ. ε.



καθόλου απλοϊκό τόνο δημοτικού κειμένου, μια ευδιάκριτη αυτοπεποίθηση, ενδεχομένως, και αυτοπροβολή του «εγώ» του γράφοντος, που ζωγραφίζει ανάγλυφα την υποβόσκουσα εξιδανικευμένη και ίσως επιθυμητή του ταυτότητα. Προσωπικά δεδομένα, αυτοπροβολή του υποκειμένου του ποιητή, πραγματοποιούν τα πρώτα βήματα για πολλά άλλα χαρακτηριστικά – νοηματικά ή υφολογικά - που προαναγγέλλουν την αναγεννησιακή ανανέωση και στον κόσμο της ποσοτικά ολιγάριθμης ακόμα κυπριακής τέχνης του στίχου.

Από τα παραδείγματα αυτοπροβολής, έμμεσης ή άμεσης, του «εγώ» του ποιητή μέσα στους στίχους της ομάδας των μη καθαρά πετράρχικων ή εν μέρει ερωτικών ποιημάτων της *Ανθολογίας* (αρ. 132-153), θα περιοριστούμε μόνο στη διαδικασία του διαλόγου, είτε πραγματικού είτε όχι, μεταξύ φίλων η αντιπάλων. Αλλά θα αναφερθούμε και σ' ένα χαριτωμένο δεκαοκτάστιχο ποίημα γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο του ενικού που απευθύνεται αποκλειστικά στο κυριότερο όργανο της δουλειάς του (αρ. 132), αρχίζοντας με τον πρώτο στίχο: «Κοντύλι, φίλε μου ακριβέ, ...». Η μεσαιωνική ανωνυμία έχει απολύτως εδώ εξαφανιστεί. Όμως, και στο δικό μας στιχούργημα αρ. 141, όπου επικρατεί, βέβαια, πάλι το δεύτερο πρόσωπο του ενικού, οι δύο πρώτοι στίχοι μάς μεταφέρουν αμέσως στο εργαστήριο του ποιητή:

*Επιστολήν σου προβοδώ, φίλε μου Μανογήλη,
και μηδέν δης του μελανιού ο του χαρτιού την ύλην,⁶*

Ακόμα στον πρώτο στίχο προσδιορίζεται το ποίημα ως «επιστολή», είδος, δηλαδή, παραδοσιακό, γνωστό τόσο στη Βυζαντινή Γραμματεία της Ανατολής αλλά και στη Δύση, όπου ακριβώς από την πρώιμη εποχή της Αναγέννησης το είδος γνωρίζει άνθιση στην Ιταλία και ζωντάνια στους κύκλους των λογίων με τους Έλληνες της Διασποράς μη εξαιρούμενους.

Θα μπορούσε κανείς να σκεφθεί αμέσως ανάλογα έργα της εποχής του Quattrocento στην Ιταλία μεταξύ λογίων ή λογοτεχνών, που διατύπωναν διαφορετικές απόψεις, αλλά έφταναν συχνά σε προσωπικές διαμάχες. Θρυλικές παραμένουν οι έριδες της φλωρεντινικής ελίτ γύρω από τον Πολιτιανό (Poliziano) και τους αντιπάλους του, Μερουλό ή Bartolomeo Scala μαζί με τον γαμπρό του Μιχαήλ Μάρουλλο Ταρχανιώτη. Ο κύπριος φίλος και αποδέκτης της δικής μας επιστολής, ο Μανογήλης και, βέβαια, ο ίδιος ο αποστολέας, όπως ειπώθηκε πιο πάνω, δεν έχουν ακόμα ταυτιστεί. Εδώ, μόνο παρεμπιπτόντως, μια διευκρίνιση: άλλου «γένους» είναι οι ποιητικές επιστολές ερωτικού περιεχομένου, που απευθύνονται σε δεύτερο πρόσωπο προς το αντικείμενο των αισθημάτων του επιστολογράφου, όπως η *Epistola* αρ. 1 του Antonio Tembaldeo, ένα μέρος της οποίας σώζεται σε παράφραση και στην *Κυπριακή Ανθολογία*, μετά από αξιόλογη ποιητική επεξεργασία: είναι το μακροσκελές ποίημα αρ. 106 της συλλογής.

Σε ό, τι τώρα αφορά το όνομα του Μανογήλη, οι υποθέσεις των Χατζηψάλτη και Χατζηγιάννου για τον Μανώλη Λογαρά ή και η πιο πρόσφατη του Σ. Γεωργιάδη⁷, δεν έλυσαν το πρόβλημα. Έτσι παραμένει ανεξιχνίαστη αλλά και αινιγματική αυτή η φιλική σχέση των δύο στιχουργών που τονίζεται με κάθε τρόπο στις αρχές

6. Όλες οι αναφορές σε στίχους, αν δεν σημειώνεται ιδιαίτερα άλλη έκδοση παλαιότερη ή του Ιντιάνου είναι από την έκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδη.

7. Γεωργιάδης, «Ο ανώνυμος ποιητής του χειρογράφου της Μαρκεσιανής Βιβλιοθήκης», ό.π., 531-546.



του ποιήματος και υπογραμμίζει μάλλον την κοινωνική και πνευματική τους ισοτιμία: «Φίλε μου, μη δώσεις σημασία στην ποιότητα του χαρτιού ή του μελανιού του γράμματός μου, αλλά στην από φιλικό ενδιαφέρον προερχόμενη γνώμη μου και συμβουλή, πώς θα γίνεις άνθρωπος των γραμμάτων» (στ. 1-3).

Και πάλι με τους στίχους 4-5 εκφράζονται μέχρις υπερβολής αισθήματα φιλίας, σχεδόν ερωτικής χροιάς:

που σε φιλεί και πεθυμά να γίνεσαι σπουδαίος.

Γήνωσκε γαρ πως σε ποθώ.

Εδώ η αγάπη είναι γεμάτη στοργή και έγνοια για τους κινδύνους που διατρέχει ο νεότερος στιχουργός. «Να ξέρεις πως σε νοιάζομαι, και θέλω πριν συμβεί κακό, να βαλθείς στη δουλειά, να μάθεις, να γνωρίσεις την ποιητική!»». Και εξηγεί, στη συνέχεια, στον Μανογήλη, πιο συγκεκριμένα στους στίχους 7-10, αποκαλύπτοντάς του, εφόσον ο ίδιος είναι έμπειρος και λόγιος, ότι δια της εργασίας και της προετοιμασίας γίνεται και δεν γεννιέται κάποιος ποιητής!

Όπως τίθεται, βέβαια, το θέμα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι δεν πρόκειται απλά εδώ για την τέχνη της ποιητικής γραφής και σύνθεσης, αλλά με τον όρο ποιητική ο υπερόπτης και, όπως φαίνεται, μάλλον αναγνωρισμένος λόγιος επιστολογράφος κάνει επίδειξη των γνώσεών του αναφερόμενος στο μεθοδικό και ολιγοσέλιδο έργο του Αριστοτέλη, που είχε ήδη εκδοθεί από την αρχή σχεδόν της τυπογραφίας και μεταφραστεί στη Βενετία. Η ευρύτερη έννοια που της αποδίδει ο επιστολογράφος στο ποίημα της *Ανθολογίας* καταφαίνεται σαφέστερα, αν θυμηθούμε ένα νεότερο κυπριακό βιογραφικό και δημοτικότερο κείμενο του υιού Ροδινού για τον πατέρα του Σολομόν:

τούτος όντας νέος εις τα σπουδαστήρια της Αμμοχώστου, εγεύτικεν ολίγον τίποτις των γραμμάτων, γραμματικής και ποιητικών και ιταλιάνικης γλώσσης...⁸

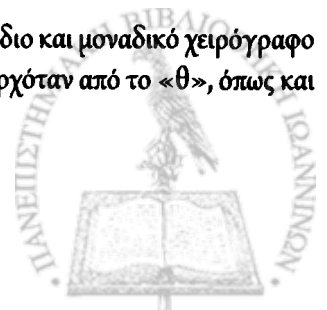
Η εννοιολογική διαφορά γίνεται έτσι καταφανέστερη. Στο στίχο 7:

την επιστήμη της χαράς και της μετεωρίας⁹

η λέξη «επιστήμη» σημαίνει μάθηση συστηματική, γνώση, μάθημα και υπογραμμίζεται αποφασιστικά η σοβαρότητα του ποιητικού έργου. Όμως, αμέσως μετά προσθέτει ο συγγραφέας της επιστολής, για να ενθαρρύνει τον νέο συνάδελφο και να μην τρομάξει, ότι πρόκειται για την «επιστήμη της χαράς», της ικανοποίησης, και της «μετεωρίας», όπου η αρχαία ελληνική λέξη σημαίνει ανακούφιση, ψυχανέμισμα, ψυχαγωγία: «που κάμνει το σπουδαίον της άξιον θεωρίας», (στ. 8-9), όπως και στον στίχο 4 «να γίνεσαι σπουδαίος». Το

8. Γ. Βαλέτας, «Νεόφυτος Ροδινός», *Κυπριακή Δημοτική Πεζογραφία*, Αθήνα 1979, 203, αρ. 179. Π.Μ. Κιτρομηλίδης -Χ. Μεσσής [Επιμ.], *Βίος ή Μαρτύριον του εν Αγίοις Πατρός ημών Ιγνατίου υπό Νικήτα Δαβίδ Παφλαγόνα και Γυρισμένος εις την απλήν γλώσσαν υπό Νεοφύτου Ροδινού του Κυπρίου*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, αρ. 106, Πηγές της Κυπριακής Γραμματείας, Αθήνα 2008, 20.

9. Η διόρθωση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου «μετεωρίας» αντί «μεθεορίας» είναι σωστή. Στο ίδιο και μοναδικό χειρόγραφο που διαθέτουμε, ο αντιγραφέας ίσως παρέξήγησε την άγνωστη λέξη, νομίζοντας ότι το «τα» προερχόταν από το «θ», όπως και σε άλλα σημεία του κώδικα.



«σπουδαίον» σαν ουδέτερο – αν δεν είναι παράλειψη το «ν» από τον αντιγραφέα – συνδέεται άμεσα με την «επιστήμη», της οποίας η σπουδή την καθιστά άξια «θεωρίας» μελέτης που ικανοποιεί. Συνήθως στον Ενετικό Κώδικα το «ν» του άρθρου στην αιτιατική του αρσενικού δεν λείπει.

Με μια ενδιαφέρουσα παρένθεση στους στίχους 9-12, η επιστολή αναφέρεται στη σχέση ποιητικού υποκειμένου και ιδανικού αναγνώστη – πάντα επιθυμητός, βέβαια, για κάθε ποιητή ή δημιουργό, ο οποίος θέλει να ακούει και να μαθαίνει τα πάντα. Το τελευταίο αυτό με επίταση δυο φορές της λέξης «πάντα»· την πρώτη φορά σαν επίρρημα που προσδιορίζει την μετοχή «πεθυμημένων πάντα»· τη δεύτερη σαν αντωνυμία «να γινώσκει τα πάντα». Κερδισμένος, άλλωστε, διπλά, πάντοτε ο αναγνώστης, ο οποίος αυτόματα και σχεδόν χωρίς κόπο, παρασύρεται στη γνώση και στη «φώτιση του νου του», ενώ με την ομορφιά και τη μαγεία της «ρίμης» ευφραίνεται το αυτί του. Όχι μόνο αυτή η ιδιαίτερα στενή σχέση του ποιητή με τον τυχόντα αναγνώστη του, αλλά και το λεξιλόγιο και η νεωτερική ορολογία μαζί με την «ποιητική» του, μαρτυρούν σαφή όσμωση των νέων χρόνων. Σαν παραδείγματα ορισμένες λέξεις, έννοιες και χαρακτηριστικοί συμβολισμοί όπως μελάνι, χαρτί, γραφεύς, μετεωρίας, θεωρίας, ρίμα, όπου όλη η διαδικασία της σπουδής, με στόχο τη γνώση και τη φώτιση που ευφραίνει, παίρνει τη σωστή διάσταση, όπως νοείται η μόρφωση στον 16^ο αιώνα, απομακρυσμένη από τις μεσαιωνικές παραμέτρους της. Αν μάλιστα στο σημείο αυτό προστεθεί η δέσμη των νέων ουμανιστικών εννοιών και συμβολισμών, όταν από τους στίχους 13-20 ο αυστηρός και έμπειρος στιχουργός συμβουλεύει πάλι το φίλο του Μανογήλη, βρισκόμαστε μπροστά στη συμπυκνωμένη διδασκαλία ενός περίπου πρακτικού οδηγού για νέους ποιητές, που εμπνέονται και τιμούν με τον τρόπο τους πρόσωπα, μεθόδους και εν μέρει ιδεολογήματα της αρχαίας ελληνικής τέχνης και μυθολογίας. Δύσκολα δεν θα αναγνώριζε κανείς ότι πίσω από τα διδάγματα της *Epistola* δεν υποφώσκει έστω και πολύ αμυδρά και σε υποτυπώδη μορφή ο διαχωρισμός των δύο κυριότερων ειδών της λογοτεχνίας σύμφωνα με τον Αριστοτέλη: του Έπους με τον Όμηρο και των χαρακτήρων της κωμωδίας με τον Αριστοφάνη.

Είναι από καιρό γνωστό ότι τον 16^ο αιώνα έχουν τεθεί μερικές βασικές παράμετροι έρευνας στη θεωρία της λογοτεχνίας. Είναι, άλλωστε, η κατ' εξοχήν εποχή, όπου οι σωζόμενες – από το βυζαντινό χειρόγραφο του Αριστοτέλη του 11^{ου} αιώνα – και φρεσκοτυπωμένες¹⁰ σελίδες της *Ποιητικής*, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στα ιταλικά γράμματα. Ιδιαίτερα στη συζήτηση – ανάμεσα σε άλλα θέματα – για το θέατρο και την τραγωδία θρυλικές παραμένουν οι αντιπαραθέσεις των Battista Guerini, του συγγραφέα του Pastor Fido και του Ιάσονα Denores, κορυφαίου ενετού κύπριου λόγιου, ο οποίος έδρασε και έγραψε την εποχή που προφανώς γράφεται και η δική μας *Epistola*. Ο τελευταίος, όχι μόνο συμπτωματικά, ασχολήθηκε αρκετά νέος με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, αλλά και με την ποιητική τέχνη γενικά, γράφοντας ο ίδιος ποιήματα και στα ελληνικά.

Το 1553 τυπώνει ο Denores ήδη στη Βενετία τα σχόλιά του στην σημαντικότερη επιστολή του Οράτιου *De arte poetica*¹¹. Είναι γνωστό πως πρώτος στην όψιμη αρχαιότητα πολύ πριν τον Διογένη Λαέρτιο ασχολή-

10. Ενώ τα Έπαντα του Αριστοτέλη, όπως είναι γνωστό, εκδίδονται ήδη σε τέσσερις τόμους το 1495 από τον Άλδο Μανούτιο στη Βενετία, μόνο μετά το 1508 με την έκδοση των *Ελλήνων Ρητόρων* αρχίζει το ουσιαστικό ενδιαφέρον για τη *Ρητορική* και την *Ποιητική* του φιλοσόφου.

11. In *Epistolam Q. Horatii de Arte Poetica*. Venice 1553.



θηκε με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη ο ίδιος ο Οράτιος¹². Εκτός αυτού, τούτο το νεανικό πόνημα του Denoges, η ερμηνεία της επιστολής του Ορατίου βρίσκεται, χωρίς να γνωρίζουμε γιατί και πώς, ενσωματωμένη στο ημερολόγιο του Τρύφωνα Gabrieli. Ο Τρύφων, φίλτατος και συμμαθητής του Pietro Bembo, σπούδασε μαζί και με τον αδελφό του Angelo Gabrielli κοντά στον Κωνσταντίνο Λάσκαρη, το 1492-94, τα Ελληνικά Γράμματα στη Μεσσήνη της Σικελίας. Η αλληλογραφία και οι σχέσεις τους διατηρούνται ως τα γηρατειά τους, όπως διαφαίνεται μέσα από τους τόμους της αλληλογραφίας του Bembo. Εξάλλου τα ενδιαφέροντα του Denoges για τα θεωρητικά έργα και, κυρίως, για τη ρητορική και την ποιητική τέχνη αυξάνεται με την ωρίμανσή του. Έχουμε την εισαγωγή του σε τρία βιβλία, για τη *Ρητορική* το 1578 και τη *Σύνοψη* ολόκληρης της ανθρωπιστικής φιλοσοφίας του Αριστοτέλη την ίδια χρονιά. Σε θέματα πλησιέστερα προς την ποιητική τέχνη του θεάτρου και τις αρχές που διέπουν την κωμωδία, την τραγωδία ή το ηρωικό ποίημα εκδίδει το 1587 σημαντική εργασία και το 1588 άλλο έργο μέσα στον ίδιο θεματικό κύκλο: "Poetica di Jason Denoges, nella qualper via di definizione e divisione si tratta secondo l' opinion d' Aristotele della tragedia, del poema heroica e della comedia".

Με φιλολογικές ενδείξεις, της εποχής δεν στηρίζεται, όμως, η άποψη ότι ο Denoges είναι ο συγγραφέας της *Επιστολής* ή ο υπεύθυνος για τη συλλογή των ποιημάτων της *Ανθολογίας*. Εν τούτοις οι πιθανότητες δεν είναι αμελητέες, αν σηματοδοτήσουμε χρονικά και ποιοτικά την ανθολόγηση των ποιημάτων του ενετικού Κώδικα σε κύκλο ανάλογο φίλων ενετοκυπρίων λογίων, που έφθασαν πρόσφυγες στη Βενετία μετά την κατάκτηση της Αμμοχώστου. Είναι γνωστές, άλλωστε, οι συγκυρίες της εγκατάστασής τους στην Πόλα της Ιστρίας από το 1578, μετά την επιτυχή παρέμβαση του Ιάσονα Denoges με τη γνωστή *Oratione* του υπέρ των κυπρίων προσφύγων προς τον Δόγη Sebastian Venier, έναν από τους νικητές της Ναυπάκτου.

Αν ληφθεί υπόψη επί πλέον ότι ο πρώτος γνωστός μας κάτοχος του χειρογράφου της *Ανθολογίας* υπήρξε ο Natale Conti, επίσης γνωστός και σημαντικός ιστορικός από το Μιλάνο και ότι στο κυριότερο έργο του *Universale Historiae sui temporis* περιλαμβάνονται κυπριακά κεφάλαια με ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες από πληροφοριοδότες Κυπρίους για την πολιορκία της Λευκωσίας και της Αμμοχώστου¹³, δεν αποκλείεται ο ίδιος ο Natalis Hieronymus Comes de Comitibus να ήταν ο εμπνευστής της σύνθεσης της κυπριακής συλλογής λυρικών ποιημάτων της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης. Το πνευματικό τοπίο στη Βόρεια Ιταλία μεταξύ Πάντοβας, όπου έζησε και δίδαξε και ο Ιάσων Denoges, Πόλας και φυσικά Βενετίας, ίσως υπήρξε, κατά τη δεκαετία του 1570, και ο τόπος της έμπνευσης και παραγωγής των απαιτητικών στίχων της επιστολής για την ταυτότητα του εκκολαπτόμενου ποιητή και γιατί όχι και της ανθολόγησης των ποιημάτων των επιφανών Κυπρίων προσφύγων.

12. L. J. Potts, *Aristotle on the art of fiction*, Cambridge 1968.

13. Μαθιοπούλου, «Προτάσεις και παράμετροι», ό. π., 361 κ.ε.



CHRISTIANITY AND PAGANISM IN THE WORK
OF ALEXANDROS PAPADIAMANDIS

The great Nobelist poet Odysseas Elytis in his most important work, *It Is Worthy* (*Άξιον Εστί*), urges Greeks:

*Wherever misfortune may find you, brothers,
cite Dionysios Solomos and
cite Alexandros Papadiamandis.*

(Όπου και να σας βρίσκει το κακό αδερφοί
μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό και
μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη)¹

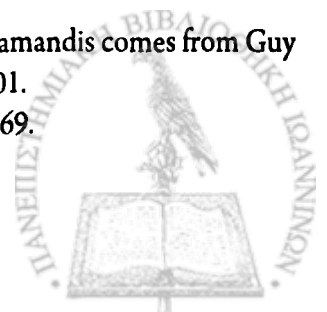
The poetic perspicacity of Odysseas Elytis unveiled the “entrancement of Papadiamandis”. The beloved until then writer, the poor “cosmo-monk”, has since become a center of attention: new collective editions of his works, several congresses about him, new narrative and even psychoanalytical approaches have exposed a multifaceted author². Under the crust of the narrative surface – which to a large extent involves the life of the ordinary people of his homeland, Skiathos island, and abounds in nostalgic references to his childhood and the rituals of the orthodox church tradition – there is an abyss to be found, where good clashes with evil, erotic desire with ascetic virtue, and the old opposes the new.

For most researches Papadiamandis “naturally relates the modern greek world with antecedent conditions of greek life. This Christian, an orthodox fanatic, is a modern Greek who consolidates ascetic Byzantium with ancient paganism ...”³ In our view, Papadiamandis discerns an essential contrast between paganism and christianity, that is expressed in his novel “The Murderess”. This does not mean that Pagan

1. Οδυσσεάς Ελύτης, *Άξιον εστί* (*Axion esti*), Ίκαρος, 1960, 54.

2. The most systematic and interesting psychoanalytical approach to the works of Papadiamandis comes from Guy Saunier in his book: *Εωσφόρος και Άβυσσος, ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Άγρα, Αθήνα 2001.

3. Κώστας Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας Β΄ Κέδρος*, (“Ο Παπαδιαμάντης σήμερα”), Αθήνα 69.



and Christian beliefs do not (still) coexist either in the greek world or in many of Papadiamandis' narratives (διηγήματα). In the greek world we ascertain that many ancient greek customs and rituals have been integrated into the Christian Church. For example, the customs of Easter, which is considered the most important feast in Orthodox Church (whereby in the West, Christmas is more highly valued), constitute survivals of ancient customs performed in favor of Dionysus and Adonis that symbolized death and resurrection of nature in their everlasting alternation.

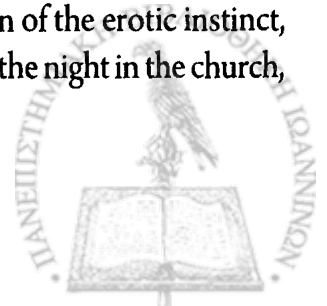
Christianity sees-off the deceased in the wish for him to depart to a "verdant place, a place of rest, where no grief, sorrow or sigh exist" (τόπο χλοερό, τόπο αναψύξεως, ένθα απέδρα πάσα οδύνη, λύπη ή στεναγμός). Although these rituals are considered important and partially preserve ancient customs, through folk songs the people's soul laments the deceased for he is losing the beauty of this world to go down to a dark place of mourning and sighing. According to a folk contemporary Cretan couplet (μαντινάδα), the Greek feels that while he is alive, he is in Paradise:

*If only I knew whether Paradise resembles (the region of) Siteia,
nevermind the prayers, nevermind the fasting.*

*Να κάτεχα η Παράδεισο πως είναι σαν τη Σ(η)τεία,
χαλάλι και οι προσευχές, χαλάλι κι η νηστεία
(Κρητική μαντινάδα)*

The profusion of Papadiamandis' description of the heavenly nature of his island is linked with the beauty of a Paradise on earth. However, the notion that deities dwell in the elements of nature is on the whole pagan. In his autobiographical narrative *Under the Royal Oak* ("Υπό την βασιλικήν δρυν") the author introduces the erotic desire of a child for a "sublime" ("περικαλλές") tree. The boy sleeps under its shadow and dreams of the tree transforming into a girl (or daughter) who begs of him not to allow the cutting of the tree, because her destiny is to die with it. She is an Hamadryad, an ancient deity that lives as long as the tree does. The narrative ends with the adult author's visit to that very place, where he learns that the tree no longer exists and that the person who cut it down passed away a few days later, because the tree was "haunted".

In one of his other narratives, the *Spell-Breaker* («Φαρμακολύτρια»), he relates the coexistence of a christian church of Saint-Anastasia, the "Spell-Breaker", with an idolatrous temple whose columns stand just beside the former and which appears, by certain connotations, to belong to the Goddess of Love, Aphrodite. That is the place where the narrator meets a (female) cousin of his, who wraps the christian temple seven times with a waxed thread in a ritual of supplication to have her twenty years old son released from the love-spell of an older woman. The narrator finds himself on that same place twenty years later in order to be informed about the sequence of that story and probably ask for his own release from the distress of love. He is told that the pagan temple is most likely "haunted" because a black-and-red creature has often been seen to spring out of there. It obviously concerns a personalization of the erotic instinct, which in christian doctrine is apprehended as a lower instinct. The narrator spends the night in the church,



pleading to be released from love suffering, but in his dream the Saint warns him that “his life will be full of suffering” («ο πόνος θα είναι η ζωή του»). In the morning, the hero, instead of feeling sorrow, departs in a state of “intense joy” («αιθανόμενος αγρίαν χαράν»), because the Saint had not lent a favorable ear to his invocation.

In this particular narrative we conclude that the autobiographical writer distances himself from the christianic model of the avoidance of erotic temptation and he concedes love. The two moral standards strive against one another: by excitingly accepting the tormenting existence of physical love he concedes physical life instead of spiritual consummation achieved by the denial of earthly temptations, pleasures and pains.

But where christianity and paganism most profoundly collide is the novel “(The) Murderess” of Papadiamandis. It is a masterpiece, which the author calls “social novel”. The work constitutes a self-inclusive system of internal analogies and dynamic correspondences, in the boundaries of which a cohesive concatenation of part and whole, form and content, signifier and signified is actualized.

The absolute harmony of parts on the level of narrative surface-structure is in correspondence with the profound-structures on a multilevel engagement which can establish consecutive levels of reading of the narrative text. It is interesting that the reading on every level can be self-contained, as well as dependent on the reading of the other levels.

The first level, which more closely approximates the surface-structures, masterfully renders the drama of a woman who gradually “loses her senses” and kills female children in the belief that she releases them from the troubles of life and unburdens the parents from the unendurable weight of their (social and matrimonial) rehabilitation. The heroine’s psychological dead-end is imprinted in an adventurous plot.

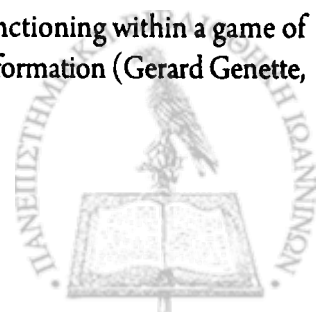
The second level of reading links the personal with the social drama. The problem is issued by the woman’s social position. The heroine is a woman wearied by troubles and poverty and who is, like all women, subject to strict social conventions. Society demands that women function as social and family pillars, by their role in household maintaining as well as in the recruitment and reproduction of new members. By giving birth to female children they are perpetuating their enslavement in an everlasting circle of drama.

The third level is reduced to archetypal apprehensions of Mother-Nature, it is linked with ontological questions and related to theological and metaphysical notions of life and death.

This last level has received the least attention from researchers, yet it constitutes a very particular field for interpretation.

Certain points interspersed in the text could serve as “indicators”⁴ for a construction of an interpre-

4. This is a term introduced by R. Barthes and seen by G. Genette as referring to and functioning within a game of “focalization”, where there is an abundance of implicit information, structured around explicit information (Gerard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, 213).



tation. These are various connotational elements which leave substandard traces in the narration but they can also constitute semantic units that can lead to an interpretation of the text. According to G. Genette, “the narration always says less than it knows, but it often communicates more than it says”⁵. The following points could function as indicators:

The first girl that the old woman (Hathoula) smothers is her own grand-daughter who is named after her; an action that signifies an attempt of self-annulment. It takes place on an evening of January- the child was newborn. We may, therefore, assume that it had been born near Christmas. It is an implicit chronology that would not be as significant had there not been another temporal coincidence: The second killing takes place on Palm Sunday (Κυριακή των Βαΐων), when the heroine pushes two small girls into a cistern causing their drowning. The third killing occurs two weeks later, on Low Sunday (Κυριακή του Θωμά), when another girl gets drowned in a well- this one time, the old woman had only wished for the girl to fall into the well. The realization of her wish is perceived as an attestation that God deems her undertaking just and right. The second great Christian feast that is implied is Easter, since it occurs on the Sunday between Palm and Low Sunday, as well as between the two killings, linking the incidents together. It is an eloquent connotation because it relates to death and Resurrection, as well as to the christian belief that death marks a passage to eternal life.

But when earthly life comes to approximate death, because of social injustice, the hope of eternal life, proclaimed by Christianity, becomes one’s only hope. It constitutes an inversion between appearance and being. True life is like death, while death resembles life. This inversion took place within the old woman’s conscience while she had been observing a young girl’s funeral, the daughter of a neighbor or a distant relative:

(But) when the procession reached the memorial park, it was a fine country, everlasting spring, a bud in blossom, wildflowers, a fragrant garden. Behold the curtilage of the dead! Paradise!...and then sorrow became joy, and death became life and everything was different from different origin. Behold! Nothing really is exactly as it seems, but rather anything else – daresay its opposite.

Όταν όμως έφθανε η πομπή στα μνημούρια, ήταν ωραία εξοχή, παντοτινή άνοιξις, θάλλουσα βλάστη, αγριολούλουδα, εμύριζε κήπος. Ιδού ο περιβολος των νεκρών! Ο παράδεισος!... και η λύπη ήτο χαρά, και η θανή ήτο η ζωή και όλα ήσαν άλλα εξ άλλων. Α! Ιδού κανέν πράγμα δεν είναι ακριβώς ό,τι φαίνεται, αλλά παν άλλο- μάλλον το εναντίον.

In this inversion, death is identified with life and, in the provincial woman’s perception, (spiritual) paradise resembles the burgeoning nature of her island. In this case, the opposition and contradiction between life and death is compounded into a single sign. Life and death constitute two sides of a single coin. For what reason, she wonders, should one suffer so many troubles when death is eternal life? The misunderstanding leads to the following question: “Shouldn’t we, as good Christians, assist in the Angels’

5. Idem: “Le récit en dit toujours moins qu’il en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu’il n’en dit”.



task?” («Δεν έπρεπε να ημείς ως καλοί Χριστιανοί να βοηθώμεν το έργον των Αγγέλων;»).

As we have already mentioned, the paganist code marks a strong opposition between life and death. The positive side is the one of natural life, while death is clearly on the negative side. For the Greek, ancient or contemporary, paradise lies in the gift of life on earth. The loss of this gift, should eternal life exist, constitutes eternal punishment. Let us remember the words of Achilles when he met Odysseus in Hades: “I would rather be a slave to the most insignificant and poor person on earth than the eternal King of Hades”. In the oppositional scheme *high vs low (up vs down)* paganism correlates “high” with worldly life, life on earth. Even the ancient gods were considered to live on earth, on the highest point of Greece, mount Olympus.

Christianism altered, effectively reversed the correspondence of the opposites *high vs low*. “High” refers to the heavens, the angels often being depicted coming down from the skies, while “low” (and “down”) refers to the earth. We observe what is related to “up” and “high” in paganism, becomes related to “down” and “low” in christianism. Therefore, life on earth loses the significance and importance which paganist apprehension had attributed to it. Real life is the eternal “afterlife” in a place resembling earth’s gardens.

The heroine’s effort to comprehend christianism at the same time when she lives within a paganist environment produces a fatal misconception. Her transition to madness and murder is connected with a mistaken decodification of the relations:

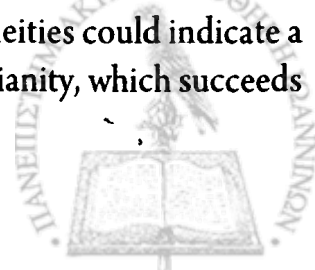
Life vs Death
Divine vs Human
Nature vs Society
Being vs Appearance

A scene within the narrative attests to the deficient communication between the folk and the priests, God’s representatives on earth. When the hunted murderess encounters an anchorite and confesses her passions to him, he replies in archaic language with ecclesiastic quotes. Incommunicability conduces to misapprehension and the heroine “had never been able to understand what the priest mumbled, chewing on words with his teeth” (:«δεν ημπορούσε να καταλαμβάνει τι εμορμύριζεν ο ιερεύς μασών τας λέξεις με τους οδόντας του»).

The death of the heroine herself in the sea and of the girls by drowning, metonymically references the annulment of life, as a return to the amniotic fluid of the uterus.

The contrast with the pagan beliefs narratively arises from the personality of the murderess’ mother, who, in her youth, is presented as having an affinity with natural pagan deities, which concealed her in the trunk of a tree to help here elude her prosecutors, to whom she had cast a spell to prevent them from robbing off the poor inhabitants. The mother’s prosecution can be taken as a connotation of the prosecution of her daughter the narration marks a circling path that could signify the circle of life, or the end as a beginning and vice-versa, along with any ensuing cosmological or theological extensions.

The mother’s occupations (witchcraft) and her connection with pagan deities could indicate a personalization of the old religion, while the daughter could symbolize Christianity, which succeeds



paganism. Thus, the oppositional relation between the two persons on a primary narrative level can be explained.

However, the natural deities which protected the mother are shown to condemn the daughter, as can be seen in many passages. Stones are presented to pursue her while she is attempting to escape the policemen near a cliff, birds peck at her, and the waters of a cave where she found refuge turn against her and call her "murderess". The deities which still dwell in the natural elements of this world show their repugnance towards the woman who sought to disrupt the continuity of life by cancelling out the female element that gives birth to life. The punishment coming from the Great Mother is cast upon the old murderess, when she seeks salvation into the sea.

The old-woman (Hathoula) was victimized by the opposition between paganism and Christianity for not being able to apprehend the transformation of natural laws into spiritual ones.

But, could the wrongdoing lie elsewhere? Could it be that the transformation of the female, earthly, natural deity of the ancient world into a masculine, heavenly, spiritual deity of the christian world, nullifies the values of the natural world and the gift of life itself?

When social authorities deprive the everyday joy of life and creation by transferring that joy to an assumed afterlife, does this not constitute an offence against the natural right of life in this world?

Papdiamandis leaves the issue open for the readers to decipher his "social" novel.



ΓΕΩΡΓΙΑ ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ
ΝΙΚΟΣ ΜΑΥΡΕΛΟΣ

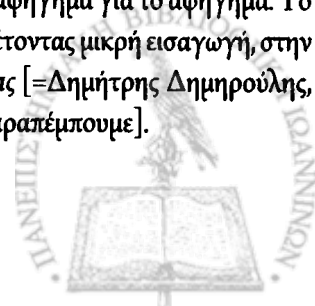
«EL PERFECTO NOVELISTA» (1850) ΚΑΙ ΟΙ ΤΥΧΕΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΜΕΣΩ ΓΑΛΛΙΑΣ

Η συνεργασία μας έχει μια μικρή προϊστορία: Στην δημοσίευση των Θεοδώρας Κωνσταντοπούλου και Νίκου Μαυρέλου, «Ένα πρώιμο ανυπόγραφο κείμενο του Ροΐδη», [Μικροφιλολογικά, 12 (Φθινόπωρο 2002) 12-15], διατυπωνόταν η υπόθεση ότι το ανώνυμο κείμενο της Χρυσαιίδας «Τίνοι τρόπω γράφονται τα μυθιστορήματα» (1863) –που παρουσιαζόταν ως μετάφραση εκ του γαλλικού ενός ισπανικού κειμένου– είναι πιθανότατα έργο του Ροΐδη, εφόσον έχει ομοιότητες με τα περί περιγραφής της γυναικείας ομορφιάς στο αδημοσίευτο κείμενό του «Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας»¹. Η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη παρατήρησε ότι παρόμοια περιγραφή του κάλλους «αναλόγως της Ορυκτολογικής, Φυτολογικής και Λεπτολογικής Σχολής» υπάρχει και στην ευρυμαθή, παιγνιώδη νεανική «διατριβή» του Γρηγόριου Ξενόπουλου, «Περί κάλλους», *Αττικόν Ημερολόγιον* [Ειρηναίου Ασωπίου] 1885, 297-331, με την πρόσθετη πληροφορία ότι η ταξινόμηση ανήκει «εις την περί Μυθιστοριογραφίας δηκτικωτάτην πραγματείαν του κ. Σιλβέλα, Ισπανού διπλωμάτου και κριτικού» και τη χρησιμότητα υποσημείωση «Βλ. εν τη 'Ακροπόλει' μελέτην 'Πώς γράφεται το μυθιστόρημα' κατά μετάφρασιν εκ των του Σιλβέλα, υπό Γ.Ν. Μαντζαβίνου, (αριθ. 688, 689 ...)».

Από εκεί και πέρα άρχισε η μεταξύ μας συνεργασία. Ο Ν. Μαυρέλος ανέλαβε να βρει τα σχετικά φύλλα της *Ακροπόλεως* και το ισπανικό πρωτότυπο. Η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη βρήκε (μέσω της ψηφιακής βιβλιοθήκης *gallica*) το κυριακάτικο φιλολογικό ένθετο της εφ. *Le Figaro* με τη δεύτερη γαλλική μετάφραση στην οποία υπάρχουν πολύτιμες πληροφορίες για την πρώτη δημοσίευση του πρωτοτύπου καθώς και την πρώτη γαλλική μετάφραση. Σε περαιτέρω έρευνες σε βιβλιοθήκες της Ισπανίας και της Αγγλίας διευκρινίσαμε ορισμένα ακόμη ζητήματα. Το προϊόν αυτών των ερευνών μας καταθέτουμε στην παρούσα εργασία.

Το ισπανικό σατιρικό κείμενο με τον τίτλο “El perfecto novelista” ανήκει στον μάλλον άγνωστο σήμερα

1. Το κείμενο αυτό του Ροΐδη βρέθηκε στα κατάλοιπά του από τον Κ. Καιροφύλα που το περιελάβε στην έκδοση των *Απάντων*. Το κείμενο έχει περιληφθεί και στην έκδοση των *Απάντων* Ροΐδη από τον Άλκη Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978, Ε', 354-61, στην οποία και παραπέμπουμε. Το 1985 το αναδημοσίευσε ο Δημήτρης Δημηρούλης με τον τίτλο «Ένα αφήγημα για το αφήγημα. Το 'Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας' του Εμμανουήλ Ροΐδη», *Χάρτης* 11 (Μάιος 1985) 607-15, προσθέτοντας μικρή εισαγωγή, στην οποία φαίνεται ότι είχε ήδη ταυτιστεί το «Εγχειρίδιον ...» με το «Τίνοι τρόπω ...» της Χρυσαιίδας [=Δημήτρης Δημηρούλης, *Εμμανουήλ Ροΐδης: Η τέχνη του ύφους και της πολεμικής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, 53-64, όπου και παραπέμπουμε*].



Manuel Silvela y de Le Vielleuze (Παρίσι 1830-Μαδρίτη 1892), Ισπανό νομικό, πολιτικό (διετέλεσε πρέσβης, υπουργός Εξωτερικών και πρωθυπουργός) και λογοτέχνη, μέλος της Real Academia Española, ο οποίος δημοσιεύει με το ψευδώνυμο Velisla σε αρκετά περιοδικά της εποχής του². Το συγκεκριμένο κείμενο δημοσιεύεται στο περιοδικό *La Ilustración, Periódico Universal*, τχ. 41 (12/10/1850) 326-27³ και αναδημοσιεύεται έκτοτε αρκετές φορές σε ισπανόφωνα περιοδικά π.χ. του Μεξικού (1851) και της Κούβας (1870)⁴. Το κείμενο μεταφράζεται στα γαλλικά στο εβδομαδιαίο εικονογραφημένο περιοδικό ποικίλης ύλης *La Semaine* από τον Jules Cohen⁵ ο οποίος προλογίζει τη μετάφρασή του «con un páraffo laudatorio [=με μια εγκωμιαστική παράγραφο]»⁶. Παρ' όλες τις προσπάθειές μας, δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε τη *Semaine*, εικάζουμε όμως ότι πιθανώς η μετάφραση θα είχε τον τίτλο «Comment on fait des romans», αν κρίνουμε από την πρώτη ελληνική μετάφραση «Τίνοι τρόπω γράφονται τα μυθιστορήματα» στη *Χρυσάλλιδα* το 1863⁷. Στην πρώτη ελληνική

2. Βλ. λήμμα http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Silvela. Σημαντικός θεωρείται και ο ομώνυμος παππούς του που εκδίδει μαζί με τον Pablo de Mendibil μια ανθολογία υποδειγματικών ισπανικών (ποιητικών και πεζογραφικών) κειμένων για τη μελέτη της ισπανικής: Pablo de Mendibil y Manuel Silvela, *Biblioteca Selecta de Literatura Española, o modelos de Eloquencia y Poesia, tomados de los escritores mas célebres desde el siglo XIV hasta nuestros dias y que se dedican al conocimiento y estudio de esta lengua*, Burdeos [=Μπορντώ] 1819.

3. Την πληροφορία περί του περιοδικού και του χρόνου δημοσίευσης την έχουμε από το εισαγωγικό σημείωμα του μεταφραστή στην εφ. *Figaro*. Τα ακριβή στοιχεία οφείλονται στην έρευνα του Carlos Rico στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ισπανίας, τον οποίο ευχαριστούμε και από τη θέση αυτή. Το κείμενο είχε περιληφθεί στη συλλογή *iii Sin Nombre!!! por Velisla*, Imprenta des los Señores Gasset y Loma, Madrid 1867, 19-37. Το βιβλίο τώρα και ηλεκτρονικά <http://books.google.com/books?id=Hn4pAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Sin+Nombre+Velisla&ei=PDieSZjKD6TmyASMrbHUAQ>. Ο πρόλογος του βιβλίου αυτού επαναλαμβάνεται πανομοιότυπος και στην έκδοση των *Απάντων* στην οποία και παραπέμπουμε: *Obras literarias de don Manuel Silvela de la Real Academia Española*, [Imprenta y fundicion de M. Tello], Madrid 1890, 7-14 και «El Perfecto Novelista», 23-41.

4. *La Ilustración mexicano* II (1851), 179-185 και *El Moro Muza*, 16 και 18 (16 και 30 Ιανουαρίου 1870). Αξίζει να σημειωθεί ότι το «El perfecto novelista» εμφανίζεται τρία χρόνια μετά τη σημαντική μελέτη του Ramón de Navarrete, *La novela española* (1847) και απηχεί τον προβληματισμό της εποχής του για το μυθιστορικό είδος. Βλ. σχετικά Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*, Cátedra, Μαδρίτη 1990, 138-144. Στον πρόλογο *Obras literarias* (ό.π. υποσ. 3, 9) ο Navarrete αναφέρεται ως ο άνθρωπος που εισήγαγε με κολακευτικό σημείωμα τον Σιλβέλα στον κύκλο του περιοδικού *Ilustración*.

5. Ο Silvela στον πρόλογο ("Al lector") ό.π. υποσημ. 3, 7-14 (= 11), αναφέρεται με εγκωμιαστικό τρόπο στον Jules Cohen, του οποίου το ύφος και ο ρυθμός προκάλεσαν την «envidia al gran Girardin!». Η πληροφορία αυτή είναι ερεθιστική, διότι ο Saint-Marc Girardin εμφανίζεται ως συνεργάτης και της εφημερίδας *La Semaine Universelle*, την οποία εξέδιδε ο Μαρίνος Παπαδόπουλος Βρετός στις Βρυξέλλες (1862-63), δηλαδή την ίδια χρονιά που μεταφράζεται το «Τίνοι τρόπω ...» στη *Χρυσάλλιδα*. Ενδεχομένως η μετάφραση του Cohen γίνεται (και) σε αυτή τη *Semaine*. Μέχρι στιγμής δεν μπορέσαμε να βρούμε κάποιο σώμα της εφημερίδας στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, παρά μόνον διαφημιστικές αγγελίες, όπως αυτές που παραθέτει η Αθηνά Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης. Η πορεία προς την "Πάπισσα Ιωάννα"*, Ιστός, Αθήνα 1993, 310, σημ. 5. Βλ. ακόμη αγγελία στα ελληνικά περί της εφ. «Γενική Εβδομάς», στο *Εθνικόν Ημερολόγιον διά το έτος 1863*, εκδιδόμενον υπό Μαρίνου Π. Βρετού, 288.

6. Οι πληροφορίες από τον πρόλογο του Σιλβέλα και το εισαγωγικό σημείωμα της εφ. *Figaro*. Εντοπίσαμε διαφημιστική καταχώριση της *Semaine* («Encyclopédie de la presse périodique, avec gravures et illustrations» (1846-52)) στην *Ilustración, Periódico Universal*, 1, 33 (13 Οκτωβρίου 1849) 264.

7. Η δημοσίευση σε δύο συνέχειες: *Χρυσάλλης*, 1, 22 (1863) 691-94, και 23 (1863) 713-17. Το περιοδικό σε ψηφιακή μορφή στη διεύθυνση <http://xantho.lis.upatras.gr/kosmopolis/index.php/xrysallis>

Οι παραπομπές μας στην ελληνική μετάφραση γίνονται στη *Χρυσάλλιδα*.



μετάφραση δεν υπάρχει όνομα μεταφραστή αλλά ούτε και συγγραφέα, απλώς σε υποσημείωση αναφέρεται αόριστα ότι:

*Η κατά των γραφόντων μυθιστορήματα σατύρα αυτή εγράφη το πρώτον ισπανιστί, μετεφράσθη δ' ακολούθως και εις την γαλλικήν, εξ ής μεταφέρομεν αυτήν εις το ημέτερον ιδίωμα. Η σατύρα αυτή, ως βλέπει ο αναγνώστης, είναι γεγραμμένη μετά πολλού άλατος και είναι μικρόν δείγμα του ισπανικού *hoimour* [διάβ. *humour*]. Ως εκ τούτου η καταχώρισις αυτής εν τη Χρυσσαλλίδι δεν αποβαίνει, νομίζομεν, όλως περιττή, και τόσῳ μάλλον καθ' όσον δεικνύει συνάμα και τους φιλολογικούς σκοπέλους από των οποίων οφείλουσι ν' απομακρύνωνται οι αποδύομενοι εις τον αγώνα της πεζογραφίας. (σ. 694)*

Όταν το 1884 ο Σιλβέλα διορίζεται πρεσβευτής της Ισπανίας στο Παρίσι, στο *Supplément litteraire du Dimanche* της εφ. *Figaro* (2/2/1884) ξαναδημοσιεύεται η μετάφραση του Jules Cohen (με κάποιες διαφοροποιήσεις)⁸, υπό τον τίτλο «*Comment on fait un roman*» στην οποία προτάσσεται το ακόλουθο σημείωμα:

M. Silvela, le nouvel ambassadeur d'Espagne, [...] est un écrivain fort distingué: ses oeuvres sont nombreuses; il a publié plusieurs volumes de nouvelles piquantes et de nombreux articles de critique dans la presse espagnole. La Illustracion [sic] a publié entre autres, en 1850, la chronique suivante, contenant un appréciation des plus justes, des méthodes que les romanciers modernes appliquent à la composition de leurs œuvres.

Cet article a été traduit en français à l'époque de sa publication, dans le journal La Semaine⁹.

Η δεύτερη αυτή γαλλική μετάφραση ξαναμεταφράζεται στα ελληνικά με τον τίτλο «Πώς συγγράφεται μυθιστόρημα» από τον Ν. Γ. Μαντζαβίνο¹⁰, σε χρόνο ρεκόρ¹¹ και δημοσιεύεται σε συνέχειες στην εφ. *Ακρόπολις* από τις 9/2/1884¹². Στη δεύτερη αυτή μετάφραση προτάσσεται ένα ενυπόγραφο εισαγωγικό σημείωμα του Μαντζαβίνου που μεταφέρει χωρίς παραπομπή, με μία ανακρίβεια και με αόριστο τρόπο τις πληροφορίες της εφ. *Figaro*.

Παρατίθεμεν κατωτέρω μετάφρασιν εκ του γαλλικού άρθρου τινός του νεωστί διορισθέντος Πρεσβευτού της Ισπανίας εν Παρισίοις κ. Σιλβέλα. Το άρθρον τούτο γραφέν ισπανιστί περί το 1855 μετεφράσθη τότε εις την γαλλικήν και δεόντως εξετιμήθη: εσχάτως νέα αυτού μετάφρασις πολλήν προύξηνσεν εν Παρισίοις θυμηδιάν.

8. Μία διαφορά που εντοπίζεται αμέσως είναι η παράλειψη της “*Advertencia*” [=Ειδοποίησης, Συμβουλή] που ακολουθεί τις δοκιμές της περιγραφής του γυναικείου κάλλους. Μεταφράζεται ως «*Σημείωσις*» στη *Χρυσσαλλίδα*, απαλείφεται από τη δεύτερη γαλλική και τη δεύτερη ελληνική μετάφραση. Συστηματική παραβολή της γαλλικής μετάφρασης με το ισπανικό πρωτότυπο καθώς και των δύο ελληνικών μεταφράσεων ετοιμάζει ο Νίκος Μαυρέλος.

9. Το συγκεκριμένο φύλλο στη διεύθυνση <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2740819.r=Figaro.langfr>

10. Ο Νικόλαος Γ. Μαντζαβίνος νομομαθής και βουλευτής της επαρχίας Πάλης το 1902 γεννήθηκε στην Κεφαλλονιά. Έγραψε και μετέφρασε νομικά άρθρα και εγχειρίδια, και δημοσίευσε στα *Ημερολόγια* και τα περιοδικά της εποχής του διηγήματα, αναμνήσεις, διαλέξεις και μεταφράσεις.

11. Πρέπει να συνυπολογιστεί βέβαια ότι στην Ελλάδα χρησιμοποιείται το Παλαιό Ημερολόγιο.

12. *Ακρόπολις*, 9 Φεβρουαρίου 1884, 10 Φεβρουαρίου 1884, 18 Φεβρουαρίου 1884. Ορισμένα από τα φύλλα της εφημερίδας δεν ανευρέθησαν. Επομένως δεν διαθέτουμε ολόκληρη τη δεύτερη ελληνική μετάφραση. Η *Ακρόπολις* σε ψηφιακή μορφή: <http://www.nlg.gr/digitalnewspapers/ns/pdfwin.asp?c=126&dc=9&db=2&da=1884>



Ο κ. Σιλβέλα διακεκριμένος συγγραφέας και κριτικός εκθέτει τας ποικίλας μεθόδους των νεωτέρων μυθιστοριογράφων περιγράφων αυτάς μετά λεπτοτάτης ειρωνείας και ακριβείας επαληθευσάσης την κριτικήν αυτού δεινότητα. Φρονούμεν ότι οι αναγνώσται της Ακροπόλεως δεν θα δυσσαρεστηθώσι βλέποντες τας στήλας της εφημερίδος των πληρουμένας, επ' ολίγων [sic], εκ μεταφράσεως συντόμου έργου ενός των διαπρεπεστέρων Ισπανών κριτικών.

Το γεγονός ότι δεν βρήκαμε τη μετάφραση της *Semaine* δεν μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε άμεσα τις τυχόν διαφορές μεταξύ των δύο γαλλικών μεταφράσεων που έγιναν από το ίδιο πρόσωπο. Επικεντρωθήκαμε στις διαφορές μεταξύ του ισπανικού πρωτοτύπου και της δεύτερης γαλλικής μετάφρασης και κατ' επέκταση των ελληνικών μεταφράσεων. Αναφέρουμε ορισμένες δειγματοληπτικά: α) Υπάρχουν ορισμένες παρανοήσεις που οφείλονται στο ότι ο μεταφραστής δεν συλλαμβάνει(;) και δεν αποδίδει την ειρωνεία του ισπανικού πρωτοτύπου. Για παράδειγμα η ειρωνική (βάσει των συμφραζομένων) φράση «*La novela por cartas, invención de Richardson, es de lo más verosímil que puede desearse*» (σ. 34) [=Το επιστολικό μυθιστόρημα, επινόηση του Ρίτσαρντσον, είναι από τα πιο αληθοφανή [είδη] που θα επιθυμούσε κανείς] αποδίδεται ως «*Le roman épistolaire, inventé par Richardson, se distingue des autres par sa profonde invraisemblance*», και ελληνικά στη Χρυσαιλίδα: «Το επιστολικόν μυθιστόρημα, ό επενόησεν ο Ρισαρδών, διακρίνεται δια το λίαν απίθανον των αναφερομένων», και στην εφ. Ακρόπολις: «Το επιστολικόν μυθιστόρημα εφευρεθέν υπό του Ρίχαρδον διακρίνεται των άλλων εκ της φοβεράς απίθανότητός του». β) Διασκευάζονται ή παραλείπονται όλα τα τμήματα που είναι δύσκολο να μεταφραστούν: π.χ. στην απαρίθμηση των ειδών του μυθιστορήματος συγκαταλέγεται και το μυθιστόρημα στο οποίο υπάρχει «έξωσις ενός ή δύο ορισμένων φωνηέντων». Ο Σιλβέλα μάλιστα ισχυρίζεται ότι ετοιμάζει τετράτομο μυθιστόρημα «*Clara*», στο οποίο χρησιμοποιούνται λέξεις που περιέχουν μόνον το φωνήεν α. Στη γαλλική μετάφραση το α γίνεται e και αναλόγως τροποποιείται το παράδειγμα, στην ελληνική μετάφραση το φωνήεν γίνεται ι και το παράδειγμα παραλείπεται. Και αντίστροφα ο γάλλος μεταφραστής προσθέτει στα λεκτικά παιχνίδια που αναφέρει ο Σιλβέλα το κρυπτόγραμμα που παρουσιάζεται στη *Physiologie du mariage* του Balzac¹³. γ) Επίσης είτε παραλείπονται όλα τα ισπανικά ονόματα συγγραφέων (π.χ. οι ιστορικοί Mariana, Masdeu, Zurita)¹⁴, φανταστικών συγγραφέων (Cide Hamete Benengeli)¹⁵, οι συζητήσεις για τον πρόλογο του *Rumbos peligrosos*, όλα τα στοιχεία δηλαδή που δεν έχουν απήχηση στους Γάλλους αναγνώστες, είτε αντικαθίστανται από σχετικά γαλλικά παραδείγματα. Έτσι η φράση οι φημισμένοι συγγραφείς αρχίζουν «*desde Apuleyo hasta Navarro Villoslada*¹⁶ inclusive» (σ. 23) μετατρέπεται στη γαλλική μετάφραση «*Apulée jusqu'à Alexandre Dumas inclusivement*». Και αντίστροφα (μάλλον για λόγους εθνικούς) η Mariana των

13. Βλ. Πίνακα παρακάτω.

14. Juan de Mariana, *Historiae de rebus Hispaniae* (1592), ο επίσης Ιησουΐτης Juan Francisco Masdeu, *Historia critica de Espana y de la cultura española* (1783-1805), και ο επίσημος χρονικογράφος της αυλής της Αραγωνίας Jerónimo Zurita y Castro, *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580).

15. Σύμφωνα με τον Θερβάντες (σε μια από τις εγκιβωτισμένες αφηγήσεις του *Δον Κιχώτη*) πρόκειται για τον Άραβα ιστορικό, ο οποίος υποτίθεται πως έγραψε πρώτος την ιστορία του *Δον Κιχώτη* με εξαιρετικά μεγάλη λεπτομέρεια στις περιγραφές. Διαβάζεται ως μεταμυθολογικό παιχνίδι.

16. Ο Navarro Villoslada (1818-1895) ήταν δημοσιογράφος και συγγραφέας ιστορικών μυθιστορημάτων (ενίοτε επιφυλλιδογραφικών), που αναφέρονται στη μεσαιωνική ισπανική ιστορία και στους πολέμους Βησιγότθων και Ισλάμ.



περίφημων δειγμάτων περιγραφής του γυναικείου κάλλους μετατρέπεται στα γαλλικά σε Marie. δ) Παραλείπεται ένα απόσπασμα, που σήμερα θα χαρακτηρίζαμε μεταμοντέρνα παρωδία, και το οποίο έλκει την καταγωγή του από τον Θερβάντες και τον Στερν, και θυμίζει τη υποσημείωση στο τέλος του προλόγου «Τοις εντευξομένοις» στην Πάπισσα Ιωάννα. Συγκεκριμένα στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου (Capítulo I) υπάρχει η ακόλουθη πρόταση «Este otro capítulo, en virtud de los progresos de la lógica moderna, se titulará IV porque viene después del I» [=Το επόμενο κεφάλαιο, λόγω της προόδου της μοντέρνας λογικής, θα τιτλοφορηθεί IV, διότι έρχεται μετά το I.] Μετά το κεφάλαιο I στο ισπανικό ακολουθεί το IV και κατόπιν το III. Στη γαλλική και τις ελληνικές μεταφράσεις έχουμε κανονική αρίθμηση κεφαλαίων.

Το κείμενο του Σιλβέλα προβάλλεται ως επιτομή εγχειριδίου για τη συγγραφή μυθιστορημάτων (για την ακρίβεια ως επιλεκτική δημοσίευση ορισμένων κεφαλαίων)¹⁷ προς χρήση των νέων συγγραφέων, εφόσον ο συρμός για τη γρήγορη και εύκολη παραγωγή πολύτομων μυθιστορημάτων αντικατέστησε την «ελαφράν ποιήσιν» δηλαδή την εύκολη σύνθεση πολύστιχων ποιημάτων. Χωρίζεται βασικά σε τρεις ενότητες.

Στην πρώτη ενότητα γίνεται λόγος για το πώς οι καινούριες «επιστημονικές» τάσεις (βοτανική, ζωολογία, ορυκτολογία) μπορεί να δώσουν, μέσω των σχετικών παρομοιώσεων, μια καινοτόμο χροιά στις κοινότοπες περιγραφές του γυναικείου κάλλους (*puella bella*). Ως κορυφαίος της λεπτολόγου σχολής θεωρείται ο Μπαλζάκ. Θα επανέλθουμε στο ζήτημα αυτό.

Στη δεύτερη ενότητα γίνεται λόγος για τα παρα-κειμενικά (τίτλοι, πρόλογοι), και τα κειμενικά (*incipit*, χρόνος δράσης, χαρακτήρες, πλοκή) στοιχεία του μυθιστορήματος. Ο τίτλος θεωρείται «κράχτης» για την πώληση ενός βιβλίου, μολονότι μπορεί να μην σχετίζεται κατ' ανάγκην με το περιεχόμενο. Αναφέρονται διάφορες ταξινομήσεις α) ως προς την έκταση: γίνεται λόγος για τους σχοινοτενείς τίτλους-περιλήψεις του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα (παράδειγμα: το *Rumbos peligrosos por donde navega con título de novelas la zozobranante nave de la temeridad, temiendo los peligrosos escollos de la Censura. Surga este tempestuoso mar D. Joseph de la Vega* (Antwerp 1684), έργο του καταλωνοεβραίου χρηματιστή του Άμστερνταμ José Penso de la Vega (1650-1692))¹⁸, και αντίστροφα για τους συντομότερους σχεδόν μονολεκτικούς τίτλους με το όνομα της ηρωίδας (οι οποίοι, πάντως, είχαν συνήθως και ένα δεύτερο μέρος μετά το διαζευκτικό). β) Ως προς το είδος: τίτλοι αριθμητικοί (με γαλλικά παραδείγματα χωρίς όνομα συγγραφέα)¹⁹, τίτλοι ρηματικοί *Απομνημονεύματα πέραν του τάφου* (*Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe*) – με ιδιαίτερο σχολιασμό για τον συρμό των απομνημονευμάτων –, τίτλοι θεματικοί (με μοναδικό παράδειγμα τίτλους έργων του Charles-Victor Prévot, vicomte

17. Πρβλ. το «Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας» του Ροΐδη «Προτιμότερον της παροχής εις το κοινόν αώρου έργου φαίνεται εις ημάς να παραθέσωμεν (αντί δεκαοκτώ κεφαλαίων) δύο ή τρία» (ό.π., 357).

18. Το πιο σπουδαίο του βιβλίο είναι το *Confusión de confusiones: diálogos curiosos entre un philosopho agudo, un mercader discreto, y un accionista erudito, describiendo el negocio de las acciones, su origen, su etimologia, su realidad, su juego, y su enredo*, Amsterdam, 1688, το πρώτο βιβλίο υπό μορφή διαλόγου για το χρηματιστήριο και την κερδοσκοπία.

19. Το *Los Cuarto hijos de Aymon* (σ. 28-29) είναι γαλλικό κείμενο του Μεσαίωνα σχετικό με τον Καρομάγγο (*Le quatre fils Aymon*), ενώ αγιολογικό κείμενο της Καθολικής εκκλησίας είναι το *Las once mil virgenes* (σ. 28), ακριβέστερα *Santa Ursula y las once mil virgenes*, πρβλ. και τη μνεία του Ροΐδη, *Η πάπισσα Ιωάννα, Άπαντα*, ό.π. σημ. 1, Α', 91.



d'Argincourt (1789-1856))²⁰. Σχετικά με τους προλόγους θίγεται η μεγαλοστομία τους. Στη συνέχεια γίνεται λόγος σε σατιρικούς τόνους για τον τρόπο έναρξης του μυθιστορήματος, για την αρχή των ρομαντικών μυθιστορημάτων (με διάλογο, εξωτερική εστίαση που συντηρεί το μυστήριο, περιγραφή καταιγίδων), για τον χρονότοπο δράσης, και για τους βασικούς ήρωες είτε των (μελοδραματικών) μυθιστορημάτων, δηλαδή την ασθενική «άναιμον» ερωμένη, τον φιλάργυρο πατέρα, τον προδότη, είτε των Αποκρύφων με τις μυστικές εταιρείες (εδώ μεταξύ άλλων υπονοείται ο Μπαλζάκ, *Histoire des Treize* (α' δημ. 1828, έκδ. 1833-39)).

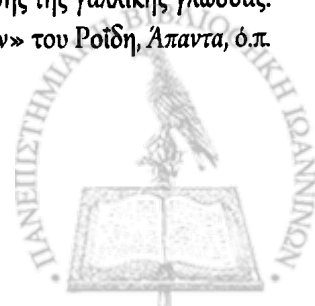
Τέλος στην τρίτη ενότητα γίνεται λόγος για τα διάφορα είδη του μυθιστορήματος (ειδυλλιακό, ανατολικό, επιστολικό, υποχθόνιο, κοινωνικό, ναυτικό, διαλογικό, οικονομικο-πολιτικό, αλγεβραϊκό²¹, γυμναστικό, εκφραστικό, αποσιωπητικό, με έξωση ορισμένων φωνηέντων, ιστορικό και τυπικό).

Παραθέτουμε σε πίνακα τα είδη, τα κυριότερα χαρακτηριστικά του κάθε είδους καθώς και αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς ή τα έργα που αναφέρει ο Σιλβέλα στη μετάφραση της *Χρυσοαλλίδος*, προσθέτοντας τον παρατιθέμενο ή υπονοούμενο τίτλο στο πρωτότυπο.

ΕΙΔΟΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ- ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ
Ειδυλλιακόν μυθιστόρημα	Το αρχαιότερον. Τα γνωστά χαρακτηριστικά. «Λαλούσι την καθαρεύουσαν»	Σκουδερή [λάθος], <i>Αστραία</i> , <i>Φλωριάν</i> , <i>Εστέλλα</i> , <i>Κεβάντης</i> , <i>Γαλάτεια</i> // Honoré d'Urfe, <i>Astrée</i> (1607-1627), Florian, <i>Estelle</i> (1787), Cervantes, <i>La Galatea</i> (1585)
Ανατολικόν μυθιστόρημα	Εγκιβωτισμένες αφηγήσεις	<i>Χίλιαι και μία νύχτες</i>
Επιστολικόν Μυθιστόρημα	Μη αληθοφανές	<i>Ρισαρδών Μέγας και Μικρός Γρανδισσών</i> , <i>Κλάρισση Χαρλόβη</i> // S. Richardson (1689-1761), <i>Clarissa Harlowe</i> (1748), <i>The History of Sir Charles Grandison in a series of Letters</i> (1753)
Υποχθόνιον μυθιστόρημα [gothic] [Υπόγειον μυθιστόρημα β' ελλ. μτφρ]	Κυρίως υπονοεί την ιστορική γοτθική μυθιστορία	Άννα Ρέδκλιφ [χωρίς αναφορά σε έργο].// Ann Radcliff (1764-1823), <i>The Castles of Athlin and Dunbayne</i> (1789), <i>The Mysteries of Udolfo</i> (1794). Η περιληψη που δίνεται αντιστοιχεί μάλλον στο πρώτο.

20. *Le Brasseur roi, chronique flamande du quatorzième siècle* (2 τόμοι, 1834), *Les Écorcheurs, ou l'Usurpation et la peste, fragments historiques*, 1418 (1833), *Le Chef des Pénitens noirs, ou le Proscrit et l'Inquisition* (5 τόμοι, 1828). Χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου συγγραφέα είναι οι απίθανες περιπέτειες, οι γκροτέσκες εικόνες και κυρίως ο εξωφρενικός τρόπος χρήσης της γαλλικής γλώσσας.

21. Πρβλ. την αλγεβρική εξίσωση και τα «αλγεβρικά σκότη» στο «Περιήγησις εις την Σελήνην» του Ροΐδη, Άπαντα, ό.π. σημ. 1, Α', 355 [α' δημοσίευση: *Αττικόν Ημερολόγιον* 1 (1866) 129-41].



Κοινωνικόν μυθιστόρημα	Σατιρική περιγραφή των μυθιστορημάτων στα οποία εκφράζεται συμπάθεια για τις δεινοπαθούσες τάξεις (χωρίς ο συγγραφέας να ανήκει σε αυτές), και προτείνονται σοσιαλιστικές (με την έννοια του 1848) λύσεις	Πιθανώς υπονοεί τη George Sand. Η λέξη «φαλανστήριον» (Fourier) ενδεικτική του ουτοπικού σοσιαλισμού
Ναυτικόν μυθιστόρημα		Απλώς ονόματα των Μαρινά [λάθος] και Σιή // Marryat (1792-1848), το δημοφιλέστερο <i>Mr. Midshipman Easy</i> (1836), και πρώιμος Sue (1804-1857), <i>Kernockle pirate</i> (1830) <i>Atar-Gull</i> (1831)
Διαλογικόν μυθιστόρημα	Αναφέρεται στους μακροσκελείς μονολεκτικούς διαλόγους των μυθιστορημάτων ευρείας κυκλοφορίας	Δυμά
Οικονομικοπολιτικόν μυθιστόρημα	Χρησιμοποιεί τους χαρακτήρες για τη διατύπωση οικονομικών θεωριών	Αρριέτη Μαρτινώ // H. Martineau (1802-1876), <i>Illustrations of Political Economy</i> (1830-32) πολύτομη σειρά ιστοριών για την εκλαΐκευση της πολιτικής οικονομίας. Από τα ονόματα που αναφέρει μάλλον πρόκειται για το «Gaverloch Tales»
Αλγεβραϊκόν μυθιστόρημα	Προτείνεται για το μέλλον ώστε να συνδυαστεί η μυθιστοριογραφία με τα μαθηματικά (διδύμωμον του Νεύτωνος) κατά το παράδειγμα του παραπάνω είδους	Υποθετικός μελλοντικός τίτλος: «A+B-Γ²=X Αλγεβραϊκόν μυθιστόρημα υπό του Δον Ρουπέρτου Καρέ Ρονδ Μόλλερα». Ο γάλλος και ο έλληνας μεταφρ. δεν αποδίδουν το λογοπαίγνιο: «... αλγεβραϊκόν μυθιστόρημα υπό του Ρουπέρτου Τετραγώνου Στρογγυλού δε Μυαλού»
Γυμναστικόν μυθιστόρημα	Πρόκειται για μυθιστορήματα περιπετειών που διαδραματίζονται στο παρελθόν	Δυμά, <i>Ascanio</i> , <i>Μοντεχρίστος</i> , <i>Τρεις τουφεκοφόροι</i> // A. Dumas, <i>Ascanio</i> (1843), <i>Le comte de Monte-Christo</i> (1845-46), <i>Les trois mousquetaires</i> (1844)
Εκφραστικόν μυθιστόρημα [η ακμή του συμπάτη με την ακμή του ρομαντισμού]	Αναφέρεται στα επιφωνήματα ή στις ηχοποιημένες λέξεις που αυγαταίνουν το επιφυλλιδογραφικό μυθιστόρημα	Fr. Soulié (1800-1847)



Αποσιωπητικό μυθιστόρημα	Αποσιωπητικά μετά από κάθε λέξη για τους ίδιους λόγους με το παραπάνω	D'Arincourt (1789-1856)
Μυθιστόρημα με έξωση ενός ή δύο φωνηέντων	Παράλληλο στην ποίηση οι ακροστιχίδες. Άρα ρητορικά παίγνια	Σε διαδικασία συγγραφής δικό του μυθιστόρημα «Κλάρα». Ο γάλλος μεταφραστής συμπληρώνει και τη <i>Physiologie du mariage</i> (1829) του Balzac. Μάλλον εννοεί το κρυπτόγραμμα της «Méditation XXV»
Ιστορικών μυθιστόρημα	α) Συρραφές παλαιότερων ιστορικών ή χρονογράφων, β) ρεαλιστικές λεπτομέρειες για να δοθεί η ψευδαισθήση του χρώματος της παλαιότερης εποχής χωρίς ουσία, γ) πολύλογα και πολύτομα	Προτεινόμενος τίτλος «Ο Γρύλλος του βασιλέως Δ. Σάνσου, ιστορικών μυθιστόρημα»
Τυπικών μυθιστόρημα	Μεθοδολογία για τη δημιουργία του κύριου ήρωα ως επίπεδου χαρακτήρα, δηλαδή ως (κωμικού) τύπου σε μικρής έκτασης μυθιστόρημα	

Το ισπανικό πρωτότυπο έχει τον τίτλο «Ο τέλειος μυθιστοριογράφος», ενώ ο τίτλος της γαλλικής μετάφρασης (Τίνοι τρόπω/Πώς) εντάσσει το κείμενο στην παράδοση της σάτιρας των «εγχειριδίων» τεχνογνωσίας (How-to) για τη συγγραφή μυθιστορημάτων, διηγημάτων κτλ.²² Δεν πρόκειται να υπεισεέλθουμε στο ζήτημα αυτό (θα είχε ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς την ύπαρξη ή την απήχηση τέτοιων εγχειριδίων στην Ελλάδα), θα περιοριστούμε μόνον σε ορισμένα ενδιαφέροντα, κατά τη γνώμη μας, στοιχεία, που υπογραμμίζουν τον σατιρικό χαρακτήρα του κειμένου.

α) Ενώ ο (γαλλικός) τίτλος και ο πρόλογος υπόσχονται οδηγίες προς νέους συγγραφείς, το κείμενο είναι μια παράδοξη σύζευξη οδηγιών και ιστοριογραφίας του μυθιστορήματος. Το «δέον» εναλλάσσεται κατά

22. Για τα σατιρικά εγχειρίδια και ιδίως για εγχειρίδια εν είδει διαλόγου μεταξύ κάποιου που θέλει να γίνει συγγραφέας και κάποιου που τον συμβουλεύει βλ. Susan Levine and Stuart Levine, «'How-to' Satire: Cervantes, Marryat, Poe», *Modern Language Studies* 16iii (Καλοκαίρι 1986), 15-26. Η επιλογή των συγκεκριμένων συγγραφέων και τα παραδείγματα είναι ενδιαφέροντα και μάλιστα σε σχέση και με τον Σίλβελα και με τον Ροΐδη, ενδεχομένως και με τον Ξενοπούλο του διηγήματος *Ελληνικού αγώνος το τριακοσιάδραχμον έπαθλον*, Αθήναι 1885. Βλ. επίσης μετάφραση και σχολιασμό του «Πώς να γράψετε ένα άρθρο για το Μπλάκουντ», *Ο σατιρικός Πόε*, [Εισαγ.-μετφρ.-σχολ. Νίκος Μαυρέλος], Σοκόλης, Αθήνα 2005, 13-32 και 83-104.



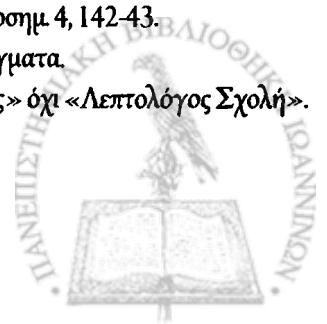
περίπτωση με την κριτική/σατιρική αντιμετώπιση του «γεγονότος». β) Η ομαδοποίηση των ειδών του μυθιστορήματος είναι ασύμβατη. Δηλαδή ορισμένα υφιστάμενα είδη (του παρελθόντος) ταξινομούνται μαζί με είδη τα οποία προτείνεται να δημιουργηθούν στο μέλλον (πράγμα που έτσι κι αλλιώς μάλλον δύσκολα μπορεί να επιτευχθεί, εξαιτίας των προϋποθέσεων στις οποίες βασίζονται)²³. γ) Επίσης ασύμβατη είναι η ανάμειξη τεχνικών (αφηγηματικών ή υφολογικών, όπως ο διάλογος ή τα αποσιωπητικά) με είδη μυθιστορήματος, έστω και αν συνεκδοχικά οι τεχνικές αυτές μπορεί να χαρακτηρίζουν συλλήβδην το λαϊκό μυθιστόρημα. δ) Η «ιστορική» θεώρηση της μυθιστοριογραφίας, εξάλλου, δεν αναφέρεται ούτε σε συγκεκριμένη περίοδο ούτε σε συγκεκριμένη χώρα. Η Ισπανική λογοτεχνία εκπροσωπείται εντελώς ελλειπτικά από τη Γαλάτεια του Θερβάντες (όχι από τον Δον Κιχώτη) και από τον Joseph de la Vega (δηλαδή μέχρι τον 17^ο αι.), ενώ τα νεότερα είδη τα εκπροσωπούν -σχεδόν ισότιμα- παραδείγματα από τη γαλλική και την αγγλική λογοτεχνία, με τη διαφορά ότι η γαλλική εκπροσωπείται αμιγώς από έργα ευρείας κατανάλωσης (D'Arlinecourt, Dumas, Sue, Soulié), ενώ η αγγλική από έργα που ανήκουν σε διευρυμένη ιστορική ακτίνα, σε διαφορετικά είδη, γράφονται από άντρες και γυναίκες, συνδυάζουν το τερπνό και το ωφέλιμο, και μπορεί να έγιναν δημοφιλή, δεν γράφτηκαν όμως όλα εξ αρχής με σκοπό το κέρδος²⁴. ε) Σε κάθε περίπτωση οι παραλείψεις ειδών, όπως π.χ. το ισπανικό πικαρικό μυθιστόρημα και η γαλλική παραλλαγή του, ή ο περιορισμός άλλων (όπως το ιστορικό μυθιστόρημα) σε δείγματα της λαϊκής εκδοχής τους (απουσιάζει π.χ. οποιαδήποτε μνεία του Sir Walter Scott) είναι εντυπωσιακές. ς) Η πρώτη ενότητα διαλαμβάνει τα σχετικά με την περιγραφή («την κατασκευήν εικόνων δια του καλάμου»).

Σκοπός του Σιλβέλα είναι να απομακρυνθεί από το απόθεμα κοινοτοπιών της παλαιότερης ρητορικής για το γυναικείο κάλλος και να προτείνει περιγραφές που συνδυάζουν την επιστημονική παράμετρο των ανθρών τότε φυσικών επιστημών (Βοτανική, Ζωολογία κτλ.) με τη ρητορική προϊστορία της περιγραφής (κατάλογος, παρομοίωση, αντίθεση). Το γεγονός ότι η ταξινομική δεινότητα ως χαρακτηριστικό της «επιστήμης» (μνημονεύεται ο Buffon) περιορίζεται στην απλή παρομοίωση των χαρακτηριστικών της εξωτερικής εμφάνισης με φυτά, ζώα και πολύτιμους λίθους κατά περίπτωση, δίνει στην επιστημονικότητα έναν τόνο καρικατούρας. Επίσης σατιρική είναι και εδώ η συμπερίληψη της Λεπτολόγου Σχολής (δηλαδή της τάσης της λεπτομερούς περιγραφής)²⁵ στην ομάδα των άλλων σχολών που χαρακτηρίζονται με βάση το αντικείμενο. Το ενδιαφέρον με τη Λεπτολόγο/Λεπτολογική (στη β' μετρ.) Σχολή είναι ότι αρχηγός της («corifeo») θεωρείται ο Μπαλζάκ. Η (μόνη άμεση) αναφορά στον Μπαλζάκ παραπέμπει –έστω και παρωδιακά– στη ρεαλιστική περιγραφή η οποία χαρακτηρίζεται από την ταξινόμηση, την υιοθέτηση της επιστημονικής ανάλυσης και την

23. Εντελώς ειρωνικά δηλαδή το «τέλειο μυθιστόρημα» είναι ένα μυθιστόρημα που δεν έχει γραφεί ακόμη, που δεν εδράζεται σε καμιά από τις γνωστές συμβάσεις της μυθιστοριογραφίας, και βρίσκεται σε διαδικασία γραφής ή προτείνεται από τον ίδιο τον Σιλβέλα. Αξίζει, πάντως, να σημειώσουμε ότι την εποχή εκείνη στην Ισπανία εγκαινιάζεται μια σειρά μυθιστορημάτων επιφυλλιδιογραφικού τύπου με τον τίτλο «El novelista universal» από τον συγγραφέα και εκδότη Wenceslao Ayguals de Izco. Η σειρά περιλαμβάνει όλα τα είδη που σατιρίζει ο Σιλβέλα. Το γνωστότερο μυθιστόρημα του Ayguals έχει τον τίτλο *Maria, o la hija de un jornalero* [=Μαρία ή η κόρη ενός μεροκαματιάρη] (1845) που μεταφράζεται γαλλικά από τον Sue. Βλ. σχετικά Navas Ruiz, *El Romanticismo español* ό.π., υποσημ. 4, 142-43.

24. Η διαπίστωση αυτή δεν εμποδίζει τον Σιλβέλα να κάνει αρνητικά σχόλια και γι' αυτά τα δείγματα.

25. Στο «Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας» ο Ροϊδης χρησιμοποιεί τον όρο «λεπτομερής μέθοδος» όχι «Λεπτολόγος Σχολή». Γενικότερα κάνει λόγο για μεθόδους και όχι για Σχολές (ό.π. σημ. 1, 358).



επιμονή στη λεπτομέρεια. Και είναι η μόνη, έστω και έμμεση, αναφορά στον Ρεαλισμό.

Είναι ενδιαφέρον ότι ακριβώς στο περί περιγραφής τμήμα του άρθρου του Σιλβέλα παραπέμπει ο νεαρός Ξενόπουλος στο «Περί κάλλους» (1885), και ότι το ίδιο τμήμα (με τον αόριστο χαρακτηρισμό «Ισπανική διάκρισις και κατάταξις») διασκευάζει ο Ροΐδης στο αδημοσίευτο «Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας» (1896). Τώρα που διαθέτουμε το ισπανικό πρωτότυπο, τη γαλλική και τις ελληνικές μεταφράσεις έχουμε ένα επί πλέον έκτυπο δείγμα του τρόπου με τον οποίο ο Ροΐδης οικειοποιείται, και «ενσωματώνει σιωπηρά»²⁶ (παρ' όλη την αόριστη χρήση εισαγωγικών) το συγκεκριμένο κείμενο μετασχηματίζοντάς το «οπωσούν ως οι λογοκλόποι τας ξένας ιδέας»²⁷. Με αφορμή την έκδοση του τόμου Γεωργίου Κασδόνη, *Ελληνικά διηγήματα μετά των εικόνων των συγγραφέων*, Αθήναι 1895, το «εγχειρίδιο» μυθιστοριογραφίας μετασχηματίζεται σε «Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας» (χωρίς να εντοπίζονται ουσιώδεις διαφορές μεταξύ των δύο ειδών), και από τις οδηγίες προς μέλλοντες διηγηματογράφους απομονώνεται η περιγραφή, που, όπως ήδη επισημάναμε, ανταποκρίνεται με σατιρικό τρόπο στη ρεαλιστική και ιδίως στη μπαλζακική περιγραφή. Ο Ροΐδης διασκευάζει με προσφυή τρόπο τον Σιλβέλα προσθέτοντας α) μια σύντομη ιστορία της ρητορικής για την περιγραφή του γυναικείου κάλλους από τις «τριάδες»²⁸ του ισπανικού μεσαίωνα, τα βυζαντινά κείμενα και τα δημοτικά τραγούδια, μέχρι τις καινούριες μεθόδους στις οποίες η ρητορική συναντά την επιστήμη (ως αντικείμενο και μέθοδο), και β) την περιγραφή της ασχήμιας, οι κατάλογοι της οποίας είναι εξίσου ρητορικοί και λειτουργούν αντιθετικά. Είναι πολύ πιθανόν ότι το περί κάλλους μέρος της μελέτης του Ροΐδη προϋπήρχε (από το 1884 ή και νωρίτερα) και σε αυτό προστέθηκε και το πρώτο τμήμα περί των «γραφόντων Ελλήνων».

Τώρα που ταυτίσαμε την ισπανική πηγή μπορούμε ίσως να αντιληφθούμε τη συρραφή των δύο μερών του ροϊδικού κειμένου, εξαιτίας της οποίας πιθανώς έμεινε αδημοσίευτο. Μπορούμε επίσης να το διαβάσουμε σε καινούρια συμφραζόμενα και να μην το θεωρήσουμε ούτε ως «έγκαιρη αντίδραση στη ντετερμινιστική λογοτεχνία στην οποία οδήγησε η νατουραλιστική μέθοδος»²⁹, ούτε ως μεταμοντέρνο αφήγημα που παίρνει

26. Δημηρούλης, «Ένα αφήγημα για το αφήγημα», ό.π., 53. Το «Εγχειρίδιον» μας παρέχει και ένα δείγμα σατιρικής παρανόησης, δηλαδή παραποίησης του νοήματος του πρωτοτύπου: Την περιγραφή κάθε κατηγορίας πρέπει να την αναλαμβάνουν οι ειδικοί (π.χ. την Ορυκτολογική «διευθυνταί μεταλλείου» κατά τον Σιλβέλα ή «έμπειροι αδαμαντοπώλαι» κατά τον Ροΐδη), «προς αποφυγήν αξιοθρηνήτων συγχύσεων», όπως αυτή που παρατήρησε ο Ροΐδης σε «προσφότο[υ] τεύχο[υ]ς της Ποικίλης Στοάς»: «η κόρη [...] είχε το χρώμα του αμεθύστου», δηλαδή, όπως εξηγεί ο Ροΐδης, «ήτο ιόχρους ως οι χολεριώντες και οι απαγχονισμένοι» (σ. 360). Έρευνά μας στο περιοδικό έδειξε ότι πράγματι στο άρθρο του Ιωάννου Αρσένη, «Προ της εικόνας της (Παρασκευή Παππακώστα)», *Ποικίλη Στοά*, έτ. ΙΒ' (1896) 303-04 υπάρχει η μεταφορά αλλά με την ακόλουθη σωστή διατύπωση: «με τα εξ αμεθύστου ωραία χείλη της»! Η παραπομπή, πάντως, μας βοηθά στην ακριβή χρονολόγηση του «Εγχειριδίου» στις αρχές του 1896.

27. *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Άπαντα ό.π., Α', 188.

28. Δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε την ισπανική πηγή. Βλ., ωστόσο, το κατατοπιστικό άρθρο του Francisco A. Marcos-Marín, «Masculine beauty vs. Feminine beauty», *Multicultural Iberia: Language, Literature and Music*, [Επιμ. Dru Dougherty], University of California at Berkley, 1999, 22-39, ιδίως 34-35. Αν πιστέψουμε τον Ξενόπουλο, που έχει στην «Περί κάλλους» μελέτη του ανάλογη αναφορά σε παρόμοιες ισπανικές «τριάδες» (σ. 307), φαίνεται ότι τόσο οι «τριάδες», όσο και τα χαρακτηριστικά της τέλει καλλονής «εθνολογικώς», ήταν κοινός τόπος σε περιοδικά και Ημερολόγια της εποχής «από της Εοτίας μέχρι του Καζαμία» (σ. 307-08).

29. Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης* ό.π., 274.



«συχνά τη μορφή φιλολογικής μελέτης ή σχολαστικής ανάλυσης, παίζοντας με παραδόσεις, συμβάσεις, και κανόνες, διαθλώντας ή διασπώντας το συγγραφικό 'υποκείμενο', αντιδικώντας με τη 'φυσικότητα' της γραφής και τις προσδοκίες του αναγνώστη»³⁰.

Μένει να προσθέσουμε δύο λόγια για τις ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα στον δεκαοκτάχρονο Ξενόπουλο του «Περί κάλλους» και στον εξηντάχρονο Ροΐδη του «Εγχειριδίου», όσον αφορά τις κοινές πηγές τους. Ο Ξενόπουλος στο δοκίμιό του αυτό αντλεί από περίπου σύγχρονά του δημοσιεύματα και βιβλία (μεταξύ των οποίων η *Πάπισσα Ιωάννα*, με την οποία διαλέγεται, σ. 301-02) και παραθέτει επιμελώς τις πηγές του. Τη συνήθεια αυτή, όπως ομολογεί στην αυτοβιογραφία του, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*³¹, την αποδίδει στον Ειρηναίο Ασωπίο, στον κύκλο του οποίου συχνάζε και στο περιοδικό του οποίου δημοσίευσε τη μελέτη του «Περί κάλλους». Ο Ασωπίος

τη γέμισε... παραπομπές, γιατί ό,τι γράφαμε εννοούσε να είναι 'μεμαρτυρημένον'. Αυτό το λέει ο Πλάτων ή ο Σπινόζα-ε, καλά, και πού το λέει; Έπρεπε να υποσημειώνουμε βιβλίο, κεφάλαιο, παράγραφο, σελίδα, και κάποτε το κείμενο αυτολεξεί. Αλλά με τη βοήθειά του, και με την απέραντη βιβλιοθήκη του, δεν μας ήταν και τόσο δύσκολο να φαινόμαστε σοφοί... Του αφιέρωσα το 'Τριακοσιάδραχμο Έπαθλο' [...] και μου ήρθε η ιδέα να γράψω μια εκτενή μελέτη με την ιστορία και τα παράδοξα των αφιερώσεων³². Και στη μελέτη αυτή, ο Ασωπίος πάλι πρόσθεσε τόσες πληροφορίες και τόσες παραπομπές, ώστε κατήντησε διπλή.

Ο Ειρηναίος Ασωπίος, γιος του Κωνσταντίνου³³, εκδότης της *Χρυσάλλιδος*, αργότερα εκδότης του *Αττικού Ημερολογίου*, συνεργάτης στα νιάτα του γαλλικών και γαλλόφωνων περιοδικών και εφημερίδων, φίλος του Ροΐδη³⁴, μέντορας του Ξενόπουλου μοιάζει να είναι ο κρίκος που ενώνει το «Περί κάλλους» και το «Εγχειρίδιον Διηγηματογραφίας». Διερωτάται κανείς: Δεν θα μπορούσε να είναι και ο μεταφραστής του «Τίνι τρόπω γράφονται τα μυθιστορήματα»³⁵;

30. Δημηρούλης, «Ένα αφήγημα για το αφήγημα», ό.π., 55.

31. Γρηγορίου Ξενόπουλου, *Άπαντα*, τόμ. Α', Μπίρης, Αθήνα 21972, 196-97.

32. Η μελέτη περί αφιερώσεων είναι στο ύφος του άρθρου του Σιλβέλα.

33. «Του Ασωπίου μαθητής ο Ροΐδης, όσο κι αν είναι μαθητής κριτικώτερος και τελειότερος από το δάσκαλο. Αλλά και τα δύο του πολύκροτα φυλλάδια και η μελέτη του περί Βαλαωρίτη και το κορυφαίο έργο του τα 'Είδωλα', όσο κι αν τα σημάδεψε διαφορετικά η προκοπή της επιστήμης από το 1854 ως το 1877 και ως το 1894, συντροφικά γνωρίσματα δείχνουν, όχι μόνον την κατά Σούτσων αντιπάθεια και την αγάπη προς το Σολωμό [...] αλλά και μια κάποια φτώχεια γνώμης ελεύτερης και μια υπερτροφία γεννημένη από τα ξένα κείμενα» Κ. Παλαμάς, *Γράμματα Α'* στα *Άπαντα*, 6, Γκοβόστης, Αθήνα χ.χ. 161. Για τη σχέση Κωνσταντίνου Ασωπίου και Ροΐδη βλ. Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης*, ό.π., 233-41 κ.α.

34. Για τη σχέση Ειρηναίου Ασωπίου και Ροΐδη βλ. Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης*, ό.π., 72-75 κ.α.

35. Είναι, πάντως, άξιο παρατηρήσεως ότι ο Μαντζαβίνος δεν κάνει κανένα σχόλιο για την προγενέστερη μετάφραση στη *Χρυσάλλίδα*. Όταν ο Ξενόπουλος παραπέμπει στη σύγχρονή του μετάφραση της *Ακροπόλεως*, προφανώς δεν γνωρίζει την προγενέστερη μετάφραση. Να υποθέσει κανείς ότι και οι παλαιότεροι (Ασωπίος, Ροΐδης) δεν μπόρεσαν να ταυτίσουν τις δύο μεταφράσεις ή ότι εθεώρησαν πως το κείμενο της *Ακροπόλεως* με το όνομα του Σιλβέλα ολοκλήρωνε την πληροφόρηση για το συγκεκριμένο κείμενο;



ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΗ-HENRICH

ΙΕΡΟΣΥΛΗ ΙΔΕΟΛΗΨΙΑ ΚΑΙ ΣΑΡΚΑΣΜΟΣ: ΔΟΜΙΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ ΣΤΟΝ ΠΑΛΑΙΟ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΜΑΤΕΣΙ

*Δεν παραδέχτηκε πως είναι αγύρτης, ούτε και
όταν έκανε αγυρτείες, εγώ οδεύω για θεός, έκρινε (σ. 14).*

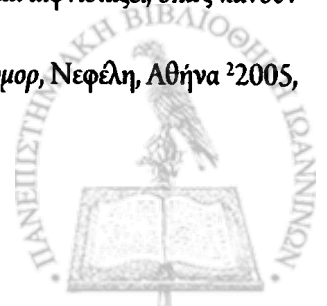
Έργο υπέρτατης έντασης και οργής θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το παραπάνω μυθιστόρημα του Παύλου Μάτεσι, ακριβώς όπως προφανώς θέλει ο ίδιος να μορφώνει τα κείμενά του: «Η απουσία υψηλού πάθους είναι προσβολή... Το αίτημα “η λογοτεχνία να καθρεφτίζει τη ζωή” αποτελεί αναιδή ματαιοπονία. Δε βλέπω για ποιο λόγο να γραφτεί ένα μυθιστόρημα καθημερινής ζωής. Και άχρηστο είναι και τη ζωή προσβάλλει»¹. Πιστός στο δόγμα αυτό μας χάρισε ένα πλούσιο λογοτεχνικό έργο στο οποίο, αρνούμενος τη μίμηση της πραγματικότητας, προσπαθεί να απεικονίσει τα σκοτεινά βάθη της ανθρώπινης ψυχής, όταν αυτή αρνείται τις συμβατικές ατραπούς αντίληψης και επικοινωνίας, όταν απομονωμένη στη μοναξιά και την ετερότητά της επιτρέπει στο υποσυνείδητο να δημιουργήσει έναν ατομικό περικλειστο αντι-κόσμο, στον οποίο ισχύουν οι νόμοι της φαντασίας και ανατρεπτικός ανορθολογισμός, στοιχεία που οδηγούν τα κείμενα σε αφηρημένα, μεταφορικά επίπεδα. Ιδίως το θεατρικό του έργο, τοποθετημένο στο χώρο του παράλογου, οδηγεί σε έκρηξη κάθε πραγματικότητα. Αλλά και στα αφηγηματικά βιβλία του δε διστάζει να εγγράψει το υπερλογικό², σε διαφορετικές αναλογίες βέβαια, πολύ έντονα π.χ. στο *Σκοτεινό οδηγό*, λιγότερο στη *Μητέρα του σκύλου*, το *Πάντα καλά*, το *Μύρτο* ή τον *Αλδεβαράν*. Μέλημά του αποτελεί σταθερά η αναπαράσταση της εσωτερικότητας των λογοτεχνικών μορφών, η απόδοση της συνειδησιακής τους ροής που κάποτε καταλήγει σε εσωτερικό μονόλογο.

Η λογοτεχνία του Μάτεσι κινείται στο σύνολό της στο στίγμα της ειρωνείας, της παρωδίας, του σαρκασμού, στο στίγμα των ανατρεπτικών στρατηγικών αφήγησης³ που του επιτρέπουν την αποστασιοποίηση

1. Παύλος Μάτεσις, «Ο Παλιός την Ημερών: Διαβατήριο», *Αλφειός* 5-6 (1995) 45-46, παράθεμα από Πεφάνη, βλ. υποσ. 10.

2. Πετυχημένος χαρακτηρισμός του Βάλτερ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003, 196: «Τα έργα του Μ. δεν προσεγγίζονται με σχήματα ερμηνευτικά αλλά με το βίωμα του καλλιτεχνικού είναι τους. Και γι' αυτό ο κόσμος τούτος είναι μαγικός και μαγεύει και τρομάζει και αιφνιδιάζει, όπως κάνουν πάντα το άγνωστο και το απρόσμενο».

3. Βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Ειρωνεία, σάτιρα, παρωδία, χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, όπου συστηματική παρουσίαση των κατηγοριών της ανατρεπτικής γραφής.



από κάθε παραδοσιακή, συμβατική αντίληψη περί αρχών, αξιών και δεσμευτικών επιταγών. Έτσι προχωρεί στην αποδόμηση των ιδεολογιών της θρησκείας, της πατρίδας, της κοσμιότητας, ακόμα και μία φορά και της αγάπης ή καλοσύνης, αποκαλύπτοντας συγχρόνως το επαχθές πρόσωπο της υποκρισίας, ιδίως της κοινωνικής, της φαυλότητας, της μισαλλοδοξίας. Για τους ήρωες, ωστόσο, που αγαπά έχει τρόπους να αποδυναμώνει το σαρκασμό, να τους φωτίζει με καλοπροαίρετη ειρωνεία, πβ. π.χ. τη Παραού και πολλά από τα «θετικά» πρόσωπα στη *Μητέρα του σκύλου*⁴. Το φιλοσοφικό-αισθητικό υπόστρωμα των κειμένων του φαίνεται να οδηγεί διακριτικά προς το κίνημα του ρομαντισμού, ειδικότερα την κατηγορία της ρομαντικής ειρωνείας (Κωστίου ό.π., 123-153), η οποία εξελιγμένη, μεταλλαγμένη και εμπλουτισμένη με το στοιχείο του υπερρεαλισμού τού παρέχει ένα εξαιρετικό εργαλείο στην εκτέλεση ενός προφανούς προγράμματος ανατροπής σχεδόν όλων των καθιερωμένων αξιών⁵. Με το κίνημα του ρομαντισμού, όπως διατυπώθηκε κυρίως από τον Friedrich Schlegel⁶ και τον επαναστατικό πρώιμο κύκλο της Ιένας, συνδέουν το Μάτεσι η αποκήρυξη του ορθολογιστικού Διαφωτισμού και η εισαγωγή στοιχείων που αυτός είχε εξορίσει από το πολιτισμικό του μοντέλο, μυθολογία, θρησκεία, αλλά και την τρέλα, την έκσταση, την ηδυπάθεια. Εδώ ανήκει ακόμα η αντίληψη για την αυτοσυνειδησία της λογοτεχνικής πράξης, η οποία επιτρέπει στο δημιουργό την αυτοαναφορική επαναφορά και μετακίνηση μοτίβων και προσώπων από το ένα κείμενο στο άλλο, (πβ. τη Παραού που εμφανίζεται μέσα στο μυθιστόρημα *Σκοτεινός οδηγός* και επιχειρεί να ταυτιστεί με την εκεί πρωταγωνίστρια Μυρτάλη, για να ανατρέψει στο τέλος –τυπικά ρομαντικά– την προσπάθειά της αποταυτιζόμενη και ειρωνευόμενη το συγγραφέα που δεν είναι επαρκής)⁷, εδώ ανήκουν ακόμα αυτοειρωνεία, αποσπασματικότητα, παρεκβάσεις, η αντίληψη της μη οριστικότητας⁸.

Οι ήρωες του Μάτεσι ζουν μέσα στον ερμητικό κόσμο τους σε μια επώδυνη ετερότητα⁹ και μερικοί απ' αυτούς την βιώνουν συνειδητά, πράγμα που τους πλουτίζει με μια αύρα τραγικότητας, παρόλο το σαρκασμό με τον οποίο τους μεταχειρίζεται συχνά ο συγγραφέας. Το αναπόδραστο της μοίρας τους αποτελεί ένα

4. Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Σάτιρα και ειρωνεία: Στοιχεία ανατροπής της τραγικότητας στο *Η Μητέρα του σκύλου* του Παύλου Μάτεσι», *Νεοελληνικός πολιτισμός. Παράδοση και νεωτερικότητα*, [Επιμ. Javier Alonso Aldama y Olga Omatos Sáenz], Universidad del País Vasco, (Vitoria/Gasteiz) 2007, 29-340.

5. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Εξέλιξη και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18ος αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι», *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, [Επιμ. Κωνσταντίνος Δημάδης], Πρακτικά Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Βουκουρέστι 2006), Αθήνα 2007, 617-626.

6. Berbeli Wanning, *Friedrich Schlegel, eine Einführung*, Wiesbaden, χ.χ. (πρόκειται για πρόσφατο έργο). Βλ. και το κεφάλαιο του ρομαντισμού στους Wolfgang Beutin κ.ά., *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2008, 202-227.

7. Πβ. εδώ το αξεπέραστο θεατρικό του Πιραντέλλο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, κατεξοχήν δείγμα προβληματισμού πάνω στην πράξη γραφής, που ίσως βρίσκεται και στην αρχή της σχετικής άκρως ενδιαφέρουσας έμπνευσης του Μάτεσι. Βλ. και Χρυσομάλλη-Henrich, «Εξέλιξη και μεταλλαγή», ό.π., 624.

8. Χρυσομάλλη-Henrich, ό.π., 618-619.

9. Για την ετερότητα ως βασική κατηγορία του ματεσιτικού έργου βλ. Γιώργος Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 2001, (σχετικά με το Μάτεσι, 242-248).



αρχετυπικά τραγικό στοιχείο και καθώς λέει ο Πεφάνης¹⁰ «διαβιούν σε ένα ύψος υπαρξιακής έντασης άκρως επικίνδυνο, όπου χαρά και οδύνη λιώνουν στο ίδιο μέταλλο. Αυτή είναι η ύβρις, ήτοι η ακριβή τους γνώση, η τραγική τους ποιότητα». Τον αρχετυπικό χαρακτήρα τονίζει στο έργο του Μάτεσι και η διακειμενική χρήση της μυθολογίας, αρχαίας και χριστιανικής. Ακόμα και σε μυθιστορήματα όπως το *Μύρτος* και το *Αλδεβαράν*, όπου το στοιχείο δεν κυριαρχεί απόλυτα, η μυθολογία αποτελεί ένα πολιτισμικό υπόβαθρο δόμησης. Στο *Σκοτεινό οδηγό* υπερτερεί η αρχαία μυθολογία, ενώ στον *Παλιό των ημερών* η ιδιότυπη ανάμειξή της με τη χριστιανική και η προσέγγιση προς το Σικελιανό. Η σημασία της διακειμενικότητας ως αρχαίου εργαλείου της λογοτεχνίας δεν μπορεί να τονιστεί αρκετά, αποτελεί το μέσο ένταξης των έργων στο πολιτισμικό φάσμα αιώνων ανθρώπινης δημιουργίας, πεδίο ανταλλαγών, προεκτάσεων, διαφοροποιήσεων και διαλόγου¹¹.

Ο Παλιός των ημερών¹²

Τρεις άξονες που διαπλέκονται στενά δομούν το κείμενο, επικεντρωμένοι και οι τρεις στο βασικό θέμα της ιερόσυλης ιδεοληψίας που αφορά τόσο τον αγύρτη «άγιο», όσο και το θρησκόληπτο λαό, που όχι μόνο αποδέχεται τη δράση του, αλλά και τον εξωθεί περαιτέρω: Ο πρώτος άξονας αφορά το σύμπλεγμα ταύτισης Ζάγρου-Διόνυσου-Χριστού, ο δεύτερος το αμφιλεγόμενο πρόσωπο του Ελισσαίου, αίτιου και αιτιατού της δράσης, και ο τρίτος το λαό που, από θεατής και δέκτης, εισέρχεται με βία στα δρώμενα εντεινοντας και επιταχύνοντας την εξέλιξή τους. Χωροχρονική ασάφεια αποδυναμώνει την όποια ρεαλιστικότητα των περιεχομένων που αποκτούν έναν αφηρημένο χαρακτήρα εντεινόμενο από την αδιάσπαστη σαρκαστική διάθεση του δημιουργού. Αν και αυτή η ασάφεια δεν είναι πλήρης (κάπου εμφανίζονται χωροφύλακες με τη σημαία και γίνεται λόγος για το βασιλιά), η δράση κινείται σε μια από τις πολιτιστικές προϋποθέσεις υποτιθέμενη και αρνητικά ιδεατή Ελλάδα, σε έναν ου-τόπο και ου-χρόνο. Έτσι μπορούν να λάβουν χώρα αφύσικα φαινόμενα και βίαια θαύματα που παράγονται περισσότερο από την εσωτερική προδιάθεση και ισχυρή επιθυμία των ηρώων, παρά από κάποια αντικειμενική πραγματικότητα. Ο ορθολογισμός έχει ολότελα εγκαταλείψει τις μορφές αυτές που κινούνται σ' έναν ερμητικά κλειστό, αποκλειστικά δικό τους κόσμο, αιχμάλωτες της τέλει ματεσικής μυθολασίας.

Θα μπορούσε ακόμα να ισχυριστεί κανείς πως το μυθιστόρημα αυτό αποτελεί μέσα στο συγγραφικό σύμπαν του Μάτεσι το αποκορύφωμα μιας προσπάθειας αποτύπωσης της ετερότητας: Ο θρησκόληπτος απατεώνας και θεοβλαβής αγύρτης Ελισσαίος –όπως αυτοβαφτίζεται– ονειρεύεται από μικρό παιδί την αγιοσύνη και φαντάζεται πως κατέχει ή μπορεί να αποκτήσει θαυματοποιές δυνάμεις, που για να τις ελέγξει, δε διστάζει να σκοτώσει ανθρώπους με την πρόθεση μετά να τους αναστήσει. Βία κάθε μορφής, το εντελώς αντίθετο δηλαδή μιας αγιοτικής παρουσίας, σφραγίζει την ύπαρξη και τη δράση του αδίστακτου «ήρωα». Κι ωστόσο κάτι τραγικό εμφωλεύει σ' αυτήν την προσωπικότητα που η φιλοδοξία της ευαγγελίζεται άλλα επίπεδα, τα οποία δεν μπορεί να προσεγγίσει διαφορετικά. Ως ανταγωνιστής του εμφανίζεται ο Ζάγρος,

10. Γιώργος Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *Θέματα...*, ό.π., 215.

11. Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Heppich, «Η φενάκη της γραφής. Διακειμενικότητα, αυτοαναφορικότητα και ειρωνεία στο έργο της Ευγενίας Φακίνου», *Πόρφυρας* 108 (2003) 199-226, όπου και βιβλιογραφία.

12. (Αθήνα 1994, οι παραπομπές στη 12^η έκδ., 2000)



πατέρας ενός δολοφονημένου μωρού, το οποίο φυσικά ο Ελισσαίος δεν κατορθώνει να αναστήσει, και ο οποίος ορκίζεται να εκδικηθεί το θάνατο του παιδιού του. Ο Ζάγρος, ωστόσο, μια από τις ελάχιστες μορφές που λειτουργούν μέχρι ενός σημείου ορθολογικά, κατά τη διάρκεια της δράσης χάνει τον ανταγωνιστικό του χαρακτήρα μετατρέπόμενος σε συναγωνιστή του Ελισσαίου, όταν ανάμεσά τους δημιουργείται ομοφυλοφιλικός έρωτας, η εξύμνηση του οποίου αποτελεί έναν από τους στόχους και αυτού του κείμενου (πβ. *Αλδεβαράν*, όπου όμως πρόκειται για ανεκπλήρωτο, πλατωνικό έρωτα)¹³. Η δόλια πρόθεση του Ζάγρου να ενισχύσει υποκριτικά τις ελπίδες του άλλου για υπερφυσική δύναμη, για να τον γκρεμίσει μετά στα Τάρταρα απογυμνώνοντάς τον από την ψευδαίσθηση, λειτουργεί μόνο ενμέρει, επειδή σε ενδιάμεσα διαστήματα τυφλώνεται ολότελα από το ομοφυλοφιλικό πάθος. Ο λαός, διψασμένος για υπερφυσικά θαύματα που θα εκλάμπρυναν τη θλιβερή του καθημερινότητα, εξωθεί στα άκρα τον αγύρτη και το βοηθό του. Η βία και ο παραλογισμός παίρνουν το πάνω χέρι οδηγώντας στο φόνο του Ζάγρου. Πολύ συνοπτικά αυτό είναι το ελάχιστο ρεαλιστικό πλαίσιο στο οποίο κινείται το κείμενο.

Ωστόσο ο συγγραφέας δεν είχε την πρόθεση ούτε τη ματαιοπονία (βλ. πιο πάνω) να γράψει ένα κείμενο καθημερινής ζωής. Πολύ γρήγορα αντιλαμβάνεται ο αποδέκτης ότι πρέπει να κατευθύνει την ανάγνωσή του προς μεταφορικά, αλληγορικά και συμβολικά σχήματα σύλληψης και ερμηνείας. Οφθαλμοφανής είναι π.χ. η συγγραφική πρόθεση στην επιλογή των ονομάτων των μορφών, οι οποίες χάρη σ' αυτά διαγράφουν ένα λαμπρό διαπολιτιστικό τόξο συνδέοντας διακειμενικά την αρχαία μυθολογία με τη νεότερη γραμματεία, τα παγανιστικά με τα χριστιανικά στοιχεία. Στο επίπεδο αυτό είναι που πρέπει να εξεταστεί το παράδοξο αυτό κείμενο και να επιχειρηθούν στρατηγικές προσέγγισης και κατανόησής του:

Το πρώτο διακειμενικό πλέγμα αναφορών και διασυνδέσεων αφορά το Ζάγρο, το όνομα του οποίου παραπέμπει στο επίθετο του Διόνυσου *ζαγραίος* (Orph. fr. 210, *Liddell Scott*) και στο *Ζαγρέα*, γιο του Δία και της Περσεφόνης που κομματιάστηκε από τους Τιτάνες και αναστήθηκε ως γιος της Σεμέλης και θεός Διόνυσος με την επονομασία Βάκχος¹⁴. Το στοιχείο αυτό αποτελεί τη βασική βαθμίδα για την άνοδο στην κλίμακα των πιθανών ταυτίσεων, στις Βάκχες του Ευριπίδη και τη σύλληψη του Σικελιανού που, στην προσπάθεια σύζευξης της αρχαίας με τη νεότερη κληρονομιά, στις μεγάλες συνθέσεις του επιχειρεί επανειλημμένα την ταύτιση Διόνυσου-Χριστού. Ήδη στην πρώτη συνάντηση Ελισσαίου-Ζάγρου, ο πρώτος προσφέρει με εισαγωγικό υπαινιγμό στο δεύτερο μια τσότρα κρασί (σ. 26). Χωρίς την παρουσία του Ζάγρου, χάρη στην οποία ο Ελισσαίος ανελίσσεται στην ιερόσυλη ψευδαίσθησή του, δε θα ήταν σε θέση να πραγματοποιήσει κανένα από τα «θαύματά» του, αλλά εναπόκειται στη θέληση του συγγραφέα να οδηγήσει το σύνολο στην ίδια κοίτη με το υψιπετές έργο του Σικελιανού χαρίζοντάς του έτσι μια ποιοτική διάσταση που ξεπερνά την πεζολογία της όποιας πραγματικότητας.

Είναι γνωστό πως η λογοτεχνική παραγωγή του Μάτεσι, τόσο τα αφηγηματικά όσο και τα θεατρικά κείμενά του, κινούνται στην περιοχή της νεοτερικότητας, την οποία συχνά υπερβαίνουν με τολμηρά άλματα

13. Βλ. K. Chryssomalli-Henrich, "Das Werk von Pavlos Matesis im Zeichen der romantischen Ironie, und *Aldebaran*: Die Suche nach der Liebe", υπό έκδοση στο περ. *Philia*.

14. Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen, I, Götter- und Menschheitsgeschichten*, dtv³1977, 197-215.



εγκαθιστώντας την παράνοια, την τρέλα, τις εμμονές στο κέντρο της εσωτερικότητας του ατόμου που δημιουργεί, καθώς είπαμε, ένα δικό του περικλειστο κόσμο¹⁵, όπου όλα είναι δυνατά, όπως στο θέατρο του παραλόγου. Με το Σικελιανό συναντάται ο Μάτεσης πρώτα στη φιλοσοφική εκτίμηση του ορθού λόγου – όπως σωστά επισημαίνει ο Ε. Καψωμένος¹⁶, «ο ποιητής ελάχιστη αρμοδιότητα αναγνωρίζει στον Ορθό Λόγο ως όργανο αληθινής γνώσης» – και ακόμα στον τονισμό του ερωτικού στοιχείου, στο οποίο μέσω των μύθων αποδίδεται ο αρχαϊκός, θρησκευτικός του προσανατολισμός¹⁷, «ο Έρωτας ως ο βαθύτερος ρυθμός της δημιουργίας, η ουσία της αθανασίας, η αιώνια πηγή της ζωής»¹⁸, εδώ με τη μορφή του ομοφυλοφιλικού έρωτα. Η παρουσία του Σικελιανού μπορεί να ανιχνευθεί σ' ολόκληρο το μυθιστόρημα, επειδή η βασική θέση ταύτισης Ζάγρου-Διόνυσου-Χριστού πρέπει να αναχθεί σ' αυτόν, και είναι αυτή που στηρίζει το κειμενικό οικοδόμημα. Εκτός από τα ονόματα, σημαντικότερα σήματα εκπέμπουν θεμελιακές έννοιες της μυστηριακής ορφικής λατρείας, που ως γνωστό συνδέεται τόσο με τον Απόλλωνα όσο και με το Διόνυσο, με τους διάφορους βαθμούς κάθαρσης και μύησης: Η άμπελος του Διόνυσου, σύμβολο της έκστασης που οδηγεί από τον έρωτα στο θάνατο (χθόνιος Διόνυσος-Πλούτωνας), το φως του ήλιου, η ορφική κραυγή και το σπουδαιότερο, το εκατόφυλλο ρόδο, σύμβολο εναρμόνισης των αντινομιών σ' έναν κοινό ρυθμό¹⁹, στο Μάτεσι αποδοχή και υποταγή στο αναπόδραστο της μοίρας. Ο Ελισσαίος ζωγραφίζει το Ζάγρο ως ανθισμένο νέο άντρα στη θέση του βρέφους στο εικόνισμα μιας Βρεφοκρατούσας: «[Κι αυτή, λέει ο παπάς] έβγαλε ρίζες και ρίζωσε στο τέμπλο και γύρω της κρέμονται σταφύλια και οι ρίζες τους σέρνονται μέσα στο ιερό άσπρες και νερούλες» (σ. 193)²⁰.

Το φως του ήλιου, είτε με την παρουσία, είτε με την απουσία του αναλαμβάνει συμβολικό ρόλο στη δόμηση των εννοιών (σ. 210, 211, 213): «Τότε ο Ελισσαίος τον έσφαξε στον ήλιο» (σ. 214). «Και κοίταξε τον ήλιο που ήταν ολοστρόγγυλος. Και τότε ο ήλιος πέτρωσε... έβλεπε τον ήλιο που είχε καταρρεύσει και πετρώσει ακίνητος... και μετά δεν έβλεπε καθόλου τον ήλιο. Και τότε κατάλαβε πως είχε πεθάνει» (σ. 215). Στη χαμένη τραγωδία του Αισχύλου *Βασσάροι* ο Ορφείας ανεβαίνει στο Παγγαίο να τιμήσει τον («κισσέα και βακχέα») Απόλλωνα με τον ανατέλλοντα ήλιο, όπου τον κατασπαράζουν οι εορτάζουσες Βάκχες²¹. Χαρακτηριστική είναι η παραλλαγή στην οποία το κομμένο κεφάλι του Ορφεία κηδεύεται στο Βακχείο της Λέσβου, ενώ η λύρα του αφιερώνεται στο ναό του Απόλλωνα, «όπως ταίριαζε στη διονυσιακή μοίρα και την απολλώνια

15. Πρβλ. μια, μέχρις ορισμένου σημείου, συγγενή αντίληψη (αλλά όχι και πραγματοποίηση) περί λογοτεχνίας του Γιώργου Χειμωνά, του οποίου η έντονα συνειρμική γραφή καταργώντας τη δράση κυριαρχείται από τον υπαρξιακό τρόπο που εκκινείται και καταλήγει σε ακρωτηριασμούς, διαμελισμούς, ευνουχισμούς και κανιβαλισμούς ιδωμένους ως αρχετυπικές ιερουργίες μέσα σε ένα αφηρημένο χωροχρονικό διηγετικό.

16. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Εισαγωγή στη λυρική σκέψη του Σικελιανού*, Τυπ. Ευρ. Θεμελή, Γιάννενα 1969, 8.

17. Ο.π., 28.

18. Ο.π., 22.

19. Ο.π., 32.

20. Πρβλ. τη θαυμάσια κύλικα του Μονάχου, όπου ο ιστός του πλοίου στο οποίο βρίσκεται ο Διόνυσος, μετατρέπεται σε άμπελο, από όπου κρέμονται σταφύλια.

21. Kerényi, *Die Mythologie*, ό.π., 224.



φύση του Ορφέα»²². Η νέκεια του Ορφέα προς αναζήτηση της Ευρυδίκης τον συνδέει επιπλέον με το Διόνυσο που ως θεός επέτυχε την επάνοδο της μητέρας του Σεμέλης στη ζωή. Ενώ ο Ορφέας θεωρείται γιος του Απόλλωνα, υπάρχει και μια παραλλαγή σύμφωνα με την οποία πατέρας του ήταν ο Οίαγρος, αυτός που κυνηγάει μόνος του, στοιχείο που τον συνδέει με το Ζαγρέα-Διόνυσο. Σαφής είναι η συνδετική γραμμή Απόλλων-Ορφέας-Διόνυσος, την οποία τονίζει ρητά ο Σικελιανός, και όχι μόνο στο *Διθύραμβο του Ρόδου*.

Όταν ο Ελισσαίος σκοτώνει το Ζάγρο, αφήνει μια κραυγή που την κρατούσε από τη γέννησή του μισοτελειωμένη μέσα του, «η στιγμή ήταν αξιότιμη και το υπόλοιπο της κραυγής βρήκε θέση επάξια, ήταν στιγμή χωρισμού» (σ. 215). Ο μύθος του Ορφέα διδάσκει ότι, όταν η Ευρυδίκη κλήθηκε πίσω στο βασίλειο των νεκρών, ακούστηκε μια τριπλή κραυγή, η φωνή της αναπόδραστης μοίρας²³. Η άρτια εναρμόνιση των μυθικών στοιχείων με τα μυθοπλαστικά συμφραζόμενα, η ενσωμάτωση και η αφάνισή τους μέσα στο μοντέρνο κείμενο αποτελεί μια από τις σταθερές επιτεύξεις του Μάτεσι που χειρίζεται άριστα το εργαλείο της διακειμενικότητας.

Το στοιχείο, ωστόσο, που οδηγεί άσφαλτα στο αχνάρι του Σικελιανού είναι το εκατόφυλλο ρόδο, οι αναφορές του οποίου πλαισιώνουν την αρχή και το τέλος της διαπλεγμένης ζωής των δύο ηρώων δηλώνοντας τον τελικό βαθμό μύησης τους στη μυστική, προσωπική τους λατρεία και στο υπερβατικό επίπεδο της σικελιανικής ολοκλήρωσης, την αποδοχή του αδιάλειπτου συνεχούς ζωής και θανάτου και την εξύψωση των μνημένων στη μία πνοή του σύμπαντος: Η ανάμνηση του δολοφονημένου μωρού συνδέεται για το Ζάγρο με τη μυρωδιά ξερών ροδόφυλλων (σ. 173, 174, 179, 197, 198, 206, 208, 209, 212) με τα οποία έκλεισαν το ανοιχτό στοματάκι, εισαγωγικό πρελούδιο του εκκωφαντικού τέλους που θα ακολουθήσει. Η μυρωδιά του ξερού τριαντάφυλλου, ειδοποιό στοιχείο επικείμενου θανάτου, πληροφορεί τον Ελισσαίο για το πλήρωμα του χρόνου (σ. 208, 209), ενώ ο Ζάγρος προσπαθεί ήδη απεγνωσμένα και μάταια να επαναφέρει την ανάμνηση του παιδιού του με τη βοήθεια της ευωδίας, η οποία επικαλύπτεται διαρκώς από την όψη του Ελισσαίου. Το γονικό φίλτρο έχει αποδυναμωθεί εντελώς, τώρα πια είναι μόνον ο Ελισσαίος, ο πρώην εχθρός, το αντικείμενο μίσους και λατρείας του Ζάγρου, αυτός με τον οποίο συντελείται η μύηση που από τον έρωτα οδηγεί στο θάνατο: «Γύρισε στην κρύπτη. Ο Ζάγρος τον περίμενε και περίμενε. Έτρωγε ένα εκατόφυλλο τριαντάφυλλο. Ένα-ένα φύλλο» (σ. 212). Στο *Διθύραμβο του Ρόδου* ο Σικελιανός πορεύεται με τον Ορφέα και τους πιστούς του το μακρύ δρόμο της μύησης που θα οδηγήσει στη θυσία και που διασυνδέει τα συμφραζόμενα της αρχαϊκής διονυσιακής-ορφικής με τη χριστιανική μυθολογία. Η ιερότητα παραμένει αλώβητη:

*το Ρόδο το εκατόφυλλο τους δίνω,
το σύμμετρο εκατόφυλλο, όπου όλα
τα φύλλα του ένα και καθένα είν' όλα
της μύησης το στεφάνωμα!*²⁴

22. Ο.π., 225.

23. Ο.π., 223.

24. Άγγελος Σικελιανός, *Άπαντα VIII, Θυμέλη Α'*, Ίκαρος, Αθήνα 1950, 52, στ. 583 κ.ε. Ακόμα και η διατύπωση του Μάτεσι «ένα-ένα φύλλο» οδηγεί στο «ένα και καθένα» του Σικελιανού.



Στον Παλαιό των Ημερών ο Ζάγρος, που έχει πια υπεισέλθει στο ρόλο του Διόνυσου-Χριστού, ξέρει επίσης πως ήγγικεν η ώρα να αποχωρήσει από τον κόσμο τούτο τιμωρώντας με το θάνατό του το μύστη και ερωμένο του, αφαιρώντας του τη δύναμη να θαυματουργεί και αφήνοντας πίσω του την ευωδία του εκατόφυλλου, μεταφορική δήλωση της ύπαρξής του στη γη. Ο Ορφείας του Σικελιανού αποχωρώντας αφήνει πίσω του το ρόδο που

ξερό 'ναι όλο και πιότερο ευδάει –
πηγή της τέλειαις Μνήμης και του Πόνου
και του Σκοπού (ό.π., στ. 667-9).

Το αίτημα ωστόσο του ποιητή που επεδίωκε υψηλούς σκοπούς με τη διάδοση του μυστικού μηνύματος της μύησης,

Ορφεία, δώσε
το Ρόδο και σ' εμάς, και δώσ' το σ' όλους (ό.π., στ. 404-5)
δώσ' το
το Ρόδο στους λαούς, Ορφεία ... (στ. 408-9)

εκπίπτει στο κείμενο του Μάτεσι, ο οποίος σαρκάζοντας προβάλλει περισσότερο τον αγυρτικό χαρακτήρα δρώντων και δρωμένων, παρόλο που σπάνια χαριεντίζεται και αυτός με μεταφυσικές εκδοχές. Σ' αυτό το σημείο είναι πολύ σημαντικό να τονίσουμε ότι στη διάρκεια ολόκληρου του κειμένου δομείται μεθοδικά η ταύτιση του Ζάγρου με το σικελιανικό σχήμα του Διόνυσου-Χριστού: Το πρώτο όνομα του Ζάγρου, Πελάγιος, επαναφέρει τη μνήμη του Διόνυσου με το θαύμα της αμπέλου στο πλοίο και συμφύρεται αμέσως με το Χριστό στη ρήση του Ελισσαίου, «ο ίδιος ποτέ δε θα σας ξαναπεί το μη μου άπτου» (σ. 89). Όταν ο λαός αποφασίζει Σεπτέμβριο μήνα να γιορτάσει Πάσχα (σ. 156-158) τιμά το Ζάγρο Νεκρό, το Ζάγρο εν Τάφω, το Ζάγρο Άκρα Ταπεινώση, βάζει στον Επιτάφιο σφαγμένο λαγό και αρνί, χορεύει και τελεί σεξουαλικά όργια. Όταν αργότερα το δράμα πλησιάζει στο τέλος του, οι γυναίκες, σωστές μαινάδες, ξεγυμνώνουν το Ζάγρο, προσπαθούν να τον βιάσουν και να κόψουν με ψαλίδια κομμάτια από τη σάρκα του (σ. 182, 194). Ο ίδιος ο Ζάγρος ξεριζώνει, όπως η Αγαθή του Ευριπίδη, το χέρι ενός παραλοϊσμένου (σ. 142). Ιδιαίτερα πολύτιμη διακειμενική αναφορά έχουμε με τη σπάνια λέξη «πιστρόφια» (σ. 203), που τη φωνάζει ο λαός βλέποντας το Ζάγρο να γυρνάει από την απομόνωσή του (όπως ο Χριστός από την έρημο), τα πιστρόφια του Νυμφίου, σπάνια έννοια που συναντάται στο Σικελιανό:

κι ετοιμαστείτε γρήγορα στο μυστικό πιστρόφι
του Θεού που σας επρόσμενεν απ' άμετρο καιρό!²⁵

Η επιμονή του Σικελιανού στην ταύτιση Διόνυσου-Χριστού καταλήγει στη συντέλεση μιας μυστικής ενότητας των δύο σ' ένα ανώτερο μεταφορικό επίπεδο:

Ω μυστικά κατορθωμένο σώμα,
σώμα της θυσίας,

25. Άγγελος Σικελιανός, Πάσχα των Ελλήνων, Άπαντα, Δ', 69, στ. 255-6.



αντίδωρο αμέτρητων ψυχών,
 Εσταυρωμένη Βάκχε,
 ω τσακισμένη από το βάρος των τσαμπιών
 αθάνατη κληματαριά! (Γ', στ. 82-86).

Είναι ζήτημα όμως αν θα πρέπει να θεωρήσουμε τα ενωμένα σώματα των εραστών ως σώμα που αντιστοιχεί, σύμφωνα με τη γνώμη του Καναδού νεοελληνιστή και μεταφραστή του μυθιστορήματος στα γαλλικά J. Bouchard, στο μυστικό σώμα μιας νέας εκκλησίας που θέλουν να ιδρύσουν οι δύο, «une Église, dont ils sont le Père et le Fils, ou le Précurseur et l' incarné»²⁶. Είναι περισσότερο ο ομοφυλοφιλικός έρωτας που προβάλλεται, επενδυμένος με κάποια αρχετυπική ιερότητα, γιατί ο Ζάγρος δεν ενδιαφέρεται για καμιά εκκλησία, ενώ ο θεοβλαβής Ελισσαίος είναι αυτιστικά επικεντρωμένος στην απόκτηση προσωπικών θαυματουργικών δυνάμεων. Τουλάχιστον έξι σαφείς αναφορές του κειμένου (σ. 73, 74, 168, 211, 213, 215) μας οδηγούν σ' αυτή την αντίληψη, ανατρέποντας κατά το προσφιές σχήμα εργασίας του Μάτεσι και τη βασική συνδήλωση του τίτλου «Παλαιός των ημερών»²⁷, η οποία αρχικά μας προϊδεάζει για την αντίστοιχη ονομασία του Θεού στην Παλαιά Διαθήκη. Εδώ πρόκειται για το Θεό-Έρωτα²⁸. Άλλωστε η έντονα σαρκαστική διάθεση του συγγραφικού αφηγητή απογυμνώνει τους δρώντες από κάθε ιεροφάνεια.

Η σικελιανική σύνθεση «Διόνυσος επί λίκνω»,
 ενώ αποπάνω από την κούνια Σου θα γέρνει
 η σκιά της μιας Σου παντοδύναμης Αμπέλου
 γλυκό μας βρέφος, Διόνυσέ μας και Χριστέ μας! (Δ', στ. 90-92)

μας πλησιάζει έμμεσα στη βλάσφημη Βρεφοκρατούσα του Ελισσαίου με τον ενήλικο Ζάγρο στη θέση του βρέφους, από την οποία φύτρωσε κλήμα· κι εδώ ανατρεπτική χρήση μιας αρχικά θετικής ποιητικής ταύτισης.

Η διακειμενική ταύτιση του Ζάγρου με το Χριστό της Καινής Διαθήκης διατρέχει ολόκληρο το κείμενο που διανθίζεται με πάμπολλα παραθέματα αυτούσια ή και ελαφρώς παραλλαγμένα: π.χ. (σ. 74, 214) «εις χείρας σου, κύριε, παραθήσομαι το κορμί μου» (πβ. «πνεύμα μου» στο Ευαγγέλιο)· (σ. 75) «αυτός πλέον είναι ο αμνός μου, έλεγε... αυτός μου έχει λαμπρύνει την στολήν της ψυχής», η έννοια αμνός (σ. 54, 56, 75, 174, 199, 213, 214)²⁹. Ο λαός περιμένει να δει τον τύπον των ήλων και οι δύο αγύρτες καρφώνουν τελικά τα χέρια του Ζάγρου και δημιουργούν τα σημάδια, ο λαός φρίττει και ενθουσιάζεται (σ. 86-88). Στις περιοδείες τους μέσα στον περίκλειστο ου-τόπο των ορεινών χωριών βιώνουν καλοσύνη αλλά και βία: «Τη μια του στρώνετε βάγια

26. Jacques Bouchard, "Le 'corps mystique' dans L' Ancien des Jours de Pavlos Matessis", *Le corps dans la Langue, la Littérature, l' Histoire, les Arts et les Arts du Spectacle*, [Επιμ. Anna Jacobidès Andrieu], XVIIIe Colloque international de Néohellénistes des Universités francophones, Paris 2005, 201. Μια παραλλαγή φαντάζεται και ο Bouchard, «ένα νέο σώμα μυστικό, χάρη στη δύναμη της φρενιτιδίας τους».

27. Αναφορά της έννοιας στις σ. 61, 73, 74, 168, 211, 213, 215.

28. Χρυσομάλλη-Henrich, «Εξέλιξη και μεταλλαγή», ό.π., 625.

29. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, 2, στήλη 376 κ.ε.: Στην Κ. Διαθήκη η λέξη αμνός εμφανίζεται μόνο 4 φορές (Ιω. α' 29, 36, Πράξ. η' 32 και Α' Πετρ. α' 19) αποτελεί μεσσιανική προσωνυμία του Ιησού Χριστού. Στην Αποκάλυψη 28 φορές η λέξη «αρνίον».



να περάσει, την άλλη λιθοβολείτε... Άντε με το καλό και τον ακάνθινο στέφανο» (σ. 99-100). Ο Ελισσαίος, πεπεισμένος πως έχει να κάνει με το Χριστό, παρακαλεί το Ζάγρο να του φανερώσει το μυστικό του Θεού, κι αυτός απαντάει, «το μυστικό του Θεού είμαι εγώ» (σ. 125), ρήση που, απεκδυόμενη το μυστικισμό, προσγειώνει τον αποδέκτη (όχι όμως και τον Ελισσαίο, που δεν καταλαβαίνει) στη γυμνή και κάθε άλλο παρά ιερή πραγματικότητα. Από τις πληγές του Ζάγρου ρουφούν οι γυναίκες το αίμα, «τώρα μεταλάβετε για όλη σας τη ζωή, και για το ψυχορράγημά σας, τους έλεγε ο Ελισσαίος» (σ. 187). Η πιο πετυχημένη επέμβαση, ωστόσο, σε ευαγγελικό παράθεμα γίνεται όταν η θεια-Μαλαβίτα ρωτάει το Ζάγρο, «ώστε διμελίσαντο τα ιμάτιά σου και σένα;» (σ. 188) διασυνδέοντας αριστοτεχνικά τα μέλη του Διόνυσου που κομματιάστηκαν από τους Τιτάνες με τα ενδύματα του Χριστού στο σταυρό, τα οποία διμελίσαντο οι στρατιώτες μεταξύ τους³⁰.

Ο δεύτερος άξονας που διατρέχει το κείμενο δομώντας και διασυνδέοντας τον πρώτο του Ζάγρου με τον τρίτο του λαού, είναι αυτός που αφορά τη μορφή του Ελισσαίου, από την οποία αφορμάται ο γενεσιουργός μύθος του μυθιστορήματος: Ένα απλό χωριατόπουλο που ήδη σε παιδική ηλικία καταλαμβάνεται από την ιδέα της θαυματουργικής αγιοσύνης και την επιθυμεί τόσο βαθιά, που δε διστάζει ούτε μπροστά στο φόνο για να δοκιμάσει τις δυνάμεις του. Κάθε μορφής βία του είναι ευπρόσδεκτη προκειμένου να πετύχει τους σκοπούς, για τους οποίους στην αρχή της «καριέρας» του έχει σαφή αντίληψη του αγυρτικού χαρακτήρα τους. Αργότερα, η παρουσία του Ζάγρου, για τον οποίο φαντάζεται πως είναι ο Χριστός, τον οδηγεί στην ψευδαισθησι κατοχής θαυματουργικών δυνάμεων και η ιδεοληψία του ξεπερνώντας τα όρια της ιεροσυλίας τον ταυτίζει με τον Προφήτη Ελισσαίο της Παλαιάς Διαθήκης. Δίπλα στην Καινή Διαθήκη και τις συγκρητιστικές προσπάθειες του Σικελιανού, αυτό είναι το περαιτέρω νήμα διακειμενικών συνδέσεων στο μυθιστόρημα.

Ο Προφήτης Ελισσαίος, μαθητής του Προφήτη Ηλία, μαχητής του καταδυναστευόμενου Ισραήλ και υπέρμαχος του Θεού Ιεχωβά, κατέχει όλη την αγριότητα και αποφασιστικότητα του στρατευμένου. Έτσι και ο Ελισσαίος του μυθιστορήματος, ως άγγελος σκότους, «προς τα όπου κοιτάζε, γινόταν νύχτα» (σ. 16), εκτελεί πολλά θαύματα βίας και βιασμών: Κοιτάζει εντατικά κάποιον άσχετο άντρα κι αυτός παίρνει φωτιά και καίγεται, (σ. 12), (πβ. Προφ. Ελισσαίος, Septuaginta 1, 8-17), πυρκαγιά καίει το σπίτι και τους γονείς του Ζάγρου, (σ. 17). Δέρνοντας άγρια έναν παραλυτικό τον αναγκάζει να σηκωθεί, (σ. 22). Ξεπαρθενεύει τη δαιμονιζόμενη, (σ. 23). Γκαστρώνει τρεις παντρεμένες που δεν έμεναν έγκυες, (σ. 25) (πβ. Προφ. Ελισσαίος Septuaginta 4, 8-18). Φυλακίζει στο γουρνοσταλιό το παιδάκι που τον κοροϊδεύει, (σ. 28) (πβ. Προφ. Ελισσαίος που σκοτώνει τα παιδάκια, Septuaginta 2, 23-25). Ματιάζει την κόρη του ψάλτη που τελικά πεθαίνει, (σ. 30). Προκαλεί θύελλα που αρπάζει τη στέγη της εκκλησίας, την οποία μισεί, (σ. 33). Σκοτώνει το μωρό του Ζάγρου και οργίζεται που δεν καταφέρνει να το αναστήσει, (σ. 46). Σε μια τριπλά επαναφερόμενη παρέκβαση προσπαθεί να αναστήσει μια μόλις αποδημήσασα λεχώνα βιάζοντάς την και το καταφέρνει μόνο την τρίτη φορά, όταν ο Ζάγρος, αρχίζοντας το έργο της υπονόμευσης, τον πείθει ότι έχει τη δύναμη. (Για την επαναφερόμενη παρέκβαση παρακάτω.) Η σαρκαστική στάση του αφηγητή επανατοποθετεί τα δρώμενα στο επίπεδο της λογικής αποφενακίζοντας τη μαγεία και τις ψευδαισθήσεις: «Σε όλα τα χωριά ο Ζάγρος με τον Ελισσαίο είχαν χαρίσει θαύματα, σε ορισμένα μάλιστα είχαν επιφέρει καταστροφή, λιμό και λοιμό και έτσι όλοι

30. Βλ. Bouchard, "Les corps Mystique", ό.π., 202, ο οποίος για τη μετάφραση δημιούργησε ένα καινούριο ρήμα: bardacher.



είχαν δοκιμαστεί και δεν ένωσαν αποπαίδια του Θεού», (σ. 129). Είναι ο άγριος Θεός της Παλαιάς Διαθήκης. Ο βλάσφημος Ελισσαίος δε διστάζει να θεωρήσει τον εαυτό του Ιωάννη Βαπτιστή και να τελέσει με το Ζάγρο μια παρωδία βάφτισης στο ποτάμι του χωριού (σ. 72-73), να ταυτιστεί με τον αναστημένο Λάζαρο (σ. 13, 20, 21, 22)³¹, ενώ φοβάται αδιάκοπα πως από την κορφή του βουνού θα κατέβει ο Προφήτης Ηλίας να τον πάρει. Εξαρτημένος από το Ζάγρο, βρίσκει θαυματουργές δυνάμεις που θα τις χάσει, όταν εκείνος τον αναγκάζει να τον σκοτώσει με τα ίδια του τα χέρια. Τώρα πια δεν είναι παρά ένας άσχημος δολοφόνος. Στο σχήμα της ιδεοληψίας του ο Ελισσαίος είχε καθορίσει τους ρόλους των δυο τους, ο ίδιος θα ήταν ο Πατήρ και ο Ζάγρος ο Υιός, σχέση που στο τέλος του κειμένου αντιστρέφεται ενμέρει, σχήμα προσφιλές στην αφηγηματική τεχνική της ρομαντικής ειρωνείας, όταν ο Ελισσαίος προσφωνεί το Ζάγρο πατέρα (σ. 209) και εκείνος του λέει «είσαι το παιδί μου, Ελισσαίε» (σ. 214), μάλλον όμως εννοώντας «το κατασκευασμά μου». Η αμφίθυμη αυτή σχέση λήγει με το μαχαίρωμα του Ζάγρου από τον Ελισσαίο, κάτι που σύμφωνα με το γενικό μύθο του κειμένου απηχεί την αιματηρή θυσία του Χριστού στο σταυρό («μόνο εσένα θα δεχτώ να με σταυρώσεις», σ. 213). Και όμως, στο οριακό αυτό σημείο της λύσης του δράματος εισβάλλει και πάλι η αρχαιοελληνική διακειμενικότητα διαπλέκοντας τους πολιτισμικούς κύκλους της ελληνικής παράδοσης: Υψώνοντας το μαχαίρι λέει ο Ελισσαίος το ομηρικό ημιστίχιο «εν δε φάει και όλεσσον», από τη μάχη γύρω από το νεκρό σώμα του Πάτροκλου που θέλουν να σώσουν οι Αχαιοί, ενώ γύρω τους ο Δίας έχει ρίξει πυκνή ομίχλη³² και ο Αίας τον παρακαλεί να στείλει φως. Ο Ελισσαίος υψώνει τα μάτια στον ήλιο και μαχαιρώνει το Ζάγρο. Το φως ως πλαίσιο θανάτου και θυσίας, γραμμή που ενδεχομένως οδηγεί και προς τους Ορφικούς.

Ο λαός αποτελεί τον τρίτο άξονα δόμησης του κειμένου. Η θρησκοληψία, ο ανορθολογισμός και η λαχτάρα για υπερβατικότητα που χαρακτηρίζουν τη μορφή του Ελισσαίου προέρχονται από το λαό –γιατί είναι παιδί του λαού– και επιστρέφουν σ' αυτόν ενισχυμένα από την αγιοτική μανία του τελευταίου. Η δράση του Ελισσαίου είναι δυνατή μόνο στο πλαίσιο μιας τέτοιας κοινωνικής ομάδας, ο ουτοπικός χαρακτήρας της οποίας συνάδει με την ουτοπικότητα χώρου και χρόνου που κυριαρχεί στο μυθιστόρημα. Υπερρεαλιστικά στοιχεία σκηνογραφίας και δράσης τονίζουν αυτόν το χαρακτήρα χαρίζοντας στο κείμενο την ατμόσφαιρα του θεάτρου του παραλόγου που γνωρίζουμε από τα κυρίως θεατρικά του Μάτεσι. Στις παρεκβάσεις, που αφορούν την αντί-δραση του λαού στα θαύματα και στα μη θαύματα του Ελισσαίου, το θεατρικό στοιχείο είναι έντονο. Αλλά και ο αφηγητής δηλώνει νωρίς (σ. 17): «Όλα τα σπίτια είχαν πόρτες και παράθυρα ... στη δύση, σαν καθισμένα όλα τα χωριά να δουν μία παράσταση που θα παιζόταν εκεί στο άνοιγμα, ή σαν περιμένοντας έναν σωτήρα που στολιζόταν και ετοιμαζόταν εκεί απ' έξω και μετά θα τους ερχόταν σαν ανατολή ηλίου εκ δυσμών». Το φυσικά αδύνατο μιας τέτοιας εκδοχής τονίζει από την αρχή το παράλογο των δρω-

31. Βλ. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία*, 8, στήλη 61, για το Λάζαρο που κατέφυγε στην Κύπρο, όπου έγινε ο πρώτος της αρχιεπίσκοπος, και για τα πολλά λαογραφικά έθιμα με θεατρικά δρώμενα σχετικά με τη μορφή του. Επονομαζόταν «αγέλαστος». Βλ. ακόμα *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία*, 6, στήλη 914, για το αρχαίο λιμάνι της Ιόππης, σήμερα Γιάφα, όπου είχε βρεθεί ο Λάζαρος και όπου έγινε η ανάσταση της Ταβιθά.

32. *Ιλιάς*, Οξφόρδη, 2, 17, 647. Ο Αίας παρακαλεί το Δία να στείλει φως: (645) Ζευ πάτερ, αλλά συ ρύσαι υπ' ήμερος νίας Αχαιών / ποίησον δ' αίθρην,δος δ' οφθαλμοίσιν ιδέσθαι. / εν δε φάει και όλεσσον, επεί νύ τοι εύαδεν ούτως. [Μετφρ. Καζαντζάκη-Κακριδή: (645) Και μες στο φως πια τότε χάλα μας, αφού το θέλεις τόσο].



μένων στο μυθιστόρημα.

Οι παρεκβάσεις, στοιχείο αγαπητό στην τεχνική της ρομαντικής ειρωνείας, που διασπά τη συνθετική ενότητα του κειμένου αμφισβητώντας την οριστικότητα του λογοτεχνικού αποτελέσματος, αφορούν εδώ το λαό που αντιδρά στην αταξία, την οποία φέρνει προγραμματικά ο Ελισσαίος, εντείνοντάς την, και είναι πλήρεις υπερρεαλιστικών στοιχείων. Ακριβώς αυτή τη θεωρητική αντίληψη εκφράζει η τριπλή επαναφορά (σ. 9, 35, 67) του επεισοδίου της νεκρής λεχώνας συμβολίζοντας συγχρόνως και την ψυχική πορεία του ήρωα, μέχρι να πεισθεί πως κατέχει τις θαυματουργές δυνάμεις. Από τις υπόλοιπες παρεκβάσεις³³ αυτή του Νάθαν (σ. 91 κ.ε.) και των θαμάτων που δεν έγιναν (σ. 137 κ.ε.) καυτηριάζουν την κοινωνική υποκρισία, ενώ του Ταξιάρχη (σ. 115 κ.ε.) σκηνοθετείται τέλεια ως μικρό θεατρικό του παραλόγου, θυμίζει έντονα το *Προς Ελευσίνα* του συγγραφέα και προσφέρει μια εκρηκτική υπερρεαλιστική εικονοποιία. Όπως εκεί, πρόκειται και εδώ για μια «διαβατήρια τελετουργία»³⁴, ο νεαρός Ταξιάρχης καθισμένος σ' έναν Επιτάφιο πορεύεται περιμένοντας το θάνατο, ακολουθούμενος από την πρώην πόρνη Ντομένικα (τη μετονομασμένη Πανδαισία του *Σκοτεινού Οδηγού*) κι ένα βαλσαμωμένο παγόνι που λίγο αργότερα, αντιδρώντας στα ανήκουστα που συμβαίνουν, ανοίγει τα φτερά του και πετάει πάνω από τη θάλασσα (σ. 117, 159, 164). Από τις υπόλοιπες παρεκβάσεις ενδιαφέρουσα είναι προπάντων αυτή του Μυώτα και της ωραίας γυναίκας του, που ίσως τη σκοτώνει το «αμείλικτο κάλλος» της (*Σκοτεινός οδηγός*, σ. 186), της οποίας την εικόνα κάνει ο Ελισσαίος ως Βρεφοκρατούσα που γεμίζει σταφύλια (σ. 163 κ.ε.). Η παραδοξότητα των υπερρεαλιστικών στοιχείων χαρίζει ανάπαυλα και ενμέρει μια ποιητική ανάσα στο κείμενο αυτό το τόσο φορτισμένο από διακειμενικούς μεταπλασμούς και σαρκαστική διάθεση: Το σπίτι του ψάλτη μετακινείται μόνο του και έρχεται προς τον Ελισσαίο, (σ. 27). Η σκεπή της εκκλησίας χάνεται από την ανεμοζάλη που προκαλεί ο Ελισσαίος, (σ. 33), και αργότερα σκεπάζουν το τέμπλο με μια ομπρέλα για να μη βρέχεται, (σ. 58) (πβ. γενικά την παρουσία της ομπρέλας στο έργο του Μάτεσι). Ο ηλιακός δίσκος θρυμματίζεται σαν γυάλινο νεροπότηρο πίσω από το βουνό, (σ. 101). Οι ψυχές και οι ίσκιοι των ανθρώπων βγαίνουν από μέσα τους και παραμονεύουν γύρω τους, (σ. 101, 148, 210). Φυσικά υπάρχουν και πολλά σημεία, όπου το παράδοξο ανατρέπει την καθιερωμένη τάξη των πραγμάτων: Η γυναίκα του Ζάγρου τραγουδάει στο μωρό της πριν ακόμα πεθάνει «νεκροφιλημένο μου, λειψανάκι μου» (σ. 44, 45), το κηδεύει ντυμένη νύφη στα άσπρα μέσα στη στεφανοθήκη της, (σ. 47), και μετά την κηδεία ανυψώνεται από το έδαφος (σ. 48). Το κείμενο ολόκληρο διατρέχεται ωστόσο και από λίγες φωνές λογικής που έρχονται από μερικούς συμμετέχοντες, όπως ο παπάς και ο ψάλτης του χωριού, κυρίως η θεια-Μαλαβίτα, το πιο ρεαλιστικά λογικό πρόσωπο του κειμένου – και βεβαίως ο αποστασιοποιημένος ειρωνικός αφηγητής που, με μαύρο χιούμορ, με σαρκασμό και παρωδία ιδίως των ιερών κειμένων³⁵, αυτοτοποθετείται σε θέση εποπτείας ενισχύοντας τον αντιρεαλιστικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος, πράγμα που αφορά τόσο τα

33. Καρυανός και Νεόκοσμος, δίδυμοι, (σ. 76 κ.ε.). Νικόδημος Βαραλής και ο θάνατος του παιδιού του, (σ. 129 κ.ε.). Προσπάθεια κατασπαραγμού του Ζάγρου, (σ. 182) κ.ε.

34. Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού*, ό.π., 130

35. Βλ. ενδιαφέρουσες σκέψεις των συμμετεχόντων στο Αφιέρωμα *Θρησκεία και λογοτεχνία της Νέας Εστίας 1765* (Μάρτιος 2004).



δρώμενα όσο και τη γλωσσική του επιφάνεια.

Η ειρωνεία δεν αφορά μόνο τα πλάσματα του συγγραφέα, αλλά κι αυτόν τον ίδιο, εμβολιασμένη στις αυτοαναφορικές εγγραφές των κατοπινών έργων, στις οποίες επανέρχονται μορφές και στοιχεία των προηγούμενων διαλύοντας την ψευδαίσθηση της εκάστοτε ρεαλιστικότητας και αποκαλύπτοντας τη διαδικασία γραφής. Η Παραού, που είδαμε στην αρχή της εργασίας μας να ξεφυντώνει απροσδόκητα στο μυθιστόρημα της Μυρτάλης *Σκοτεινός οδηγός* (σ. 144-163), γίνεται έκφραση της συγγραφικής αυτοειρωνείας που χλευάζει το ίδιο της το έργο («ο νονός δεν είναι επαρκής», σ. 152) παραχωρώντας δικαίωμα λόγου στις χάρτινες, τις μη υπαρκτές υπάρξεις που κατασκεύασε η ίδια. Η Παραού, από την οποία προφανώς δε γλιτώνει και τόσο εύκολα ο συγγραφέας, επανέρχεται δριμύτερη στο *Πάντα καλά* (σ. 382-385) συστήνοντάς τον με τρυφερότητα στην Αρσενία ως σωτήρα όλων των μορφών, «γράφει τη ζωή σου, έγραψε και τη δική μας, δε μας αφήνει αυτός να χαθούμε» (σ. 383) και δείχνοντάς τον που περπατάει δίπλα της με ένα σωματικό εγώ. Στην ίδια παρέκβαση εμφανίζεται η αναφορά του Ελισσαίου από τον *Παλαιό των ημερών*, που βγαίνει από τη θάλασσα κρατώντας το νεκρό κορμί του ωραίου Ζάγρου: «Εκείνος που κατέγραψε τη ζωή σου δεν επιτρέπει να χαθούμε. Μεριμνήσε να ζήσω και να διασώσω το κορμί που κρατώ. Σε χαιρετώ και με λένε Ελισσαίο», (σ. 384). Στο *Σκοτεινό οδηγό* (σ. 48) ο Μάτεσις αναφέρεται με ενδιαφέρον παράθεμα στον *Παλαιό των ημερών*: «Ο λαός έσφαξε το Μεσσία. Επειδή ο Μεσσίας, είπαν στους κυβερνήτες, είναι σαν την Αλήθεια. Που οφείλει να προχωράει δίχως να ερμηνεύεται ούτε να καταλαβαίνεται, ένα βήμα πιο μπροστά από τον Άνθρωπο, και ποτέ ο Άνθρωπος να μην την προφταίνει. Αυτό ο Καλλίγονος το είχε διαβάσει σε ένα άλλο ευαγγέλιο, ερωτικό αυτό, το έλεγε ένας Ζαγρέας».

Αυτή η αυτοαναφορική διακειμενικότητα εξασφαλίζει τη σφαιρικότητα του προσωπικού συγγραφικού σύμπαντος, στο οποίο δράστες, δράση και δρώμενα μπορούν να μετακινούνται άνετα επεκτείνοντας και ολοκληρώνοντας παλαιά και νέα συμφραζόμενα.

Οι μορφές στον *Παλαιό των ημερών*, σκληρές και ανελήτες, ζουν την ιδιότυπη, «χάρτινη» ζωή τους στέλνοντας στον αποδέκτη τα αλληγορικά μηνύματα των αποτρόπαιων πράξεών τους και τους συμβολισμούς μιας άλλης ελληνικότητας, αντίστροφης των καθιερωμένων απόψεων: «Επεθύμησα να είναι αυτό το βιβλίο σε ένα χώρο “προ ηθικής”, “προ δικαιοσύνης”, όπως θα λέγαμε “προ Χριστού”. Γραμμένο έτσι όπως θα υπαγόρευαν τα αρχέγονα, αρχετυπικά ένστικτά μας και οι εξ αυτών συγκινήσεις», μας διδάσκει ο ίδιος ο Μάτεσις (σ. 45)³⁶.

36. Μάτεσις, «Ο Παλαιός των ημερών: Διαβατήριο», ό.π., 45. Παράθεμα κατά Πεφάνη, βλ. υποσ. 10.



ANNA ZIMBONE

ΤΟ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ: ΤΑΞΙΔΙ ΕΝΟΣ ΜΥΘΟΥ

Με τους Ελεύθερους πολιορκημένους – δηλαδή άντρες, γυναίκες και παιδιά που δεν είναι μόνο ήρωες και μάρτυρες αλλά, για να χρησιμοποιήσω ένα χαρακτηρισμό του Καραντώνη, «ένα ζωντανό έπος» – η μικρή πόλη του Μεσολογγίου υψώθηκε σ'ένα από τα πιο σταθερά σύμβολα του ποιητικού ελληνικού στερεώματος: «από φυσικός χώρος, μεταμορφώνεται ουσιαστικά σε ηθικό πεδίο ψυχολογικής τάξεως, όπου οι άνθρωποι αγωνίζονται να αντιμετωπίσουν την ίδια την ιστορική και τη φυσική αναγκαιότητα»¹. Κι επειδή ο Σολωμός δεν ήταν μόνο ποιητής, αλλά και μάρτυρας ιστορικών γεγονότων, θέλησε να εκφράσει, σε ικανό μέρος του έργου του, ό,τι πιο βαθύ του προσέφερε η εποχή του, δηλαδή, τον Αγώνα του ελληνικού λαού για την ανάκτηση της ανεξαρτησίας. Έτσι διακρίνει ως χαρακτηριστικό πρότυπο αυτού του αγώνα, ακριβώς την αντίσταση του Μεσολογγίου, υπόδειγμα της μοίρας της Ελλάδας, αλλά και όλων των λαών που πολεμούν για την απελευθέρωσή τους. Και ο μύθος του Μεσολογγίου θα αποκτήσει, χάρη στους λυρικούς και ειλικρινείς στίχους του ποιητή, μία μοναδική ισχύ, στην Ελλάδα, αλλά και σ'ολόκληρη την Ευρώπη².

Μύθος του Μεσολογγίου, λοιπόν, στο εσωτερικό του ευρύτερου 'μύθου της Ελλάδας' που είναι ασφαλώς λογοτεχνικής μήτρας. Στα χρόνια του φιλελληνισμού, όντως, τη νέα συλλογιστική για τη χρήση και το νόημα της 'ιστορίας' συνοδεύει παράλληλα μία ανανέωση των μελετών του μύθου. Με άλλα λόγια γίνεται δεκτή η απαίτηση να καταστεί ο μύθος σαφής, διά μέσου ενός γνήσιου ριζώματος «στο πάτριο έδαφος». Παρατηρείται γενικότερα στους συγγραφείς της ρομαντικής γενιάς μία δεσμευτική προσέγγιση μεταξύ ιστορίας και έθνους, με την έννοια πως το ένα καθορίζει το περίγραμμα του άλλου. Δηλαδή, το έθνος είναι η ιστορία³.

1. Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, «Ο Διονύσιος Σολωμός και το χρέος της ποίησης απέναντι στο Μεσολόγγι», *Η νεοελληνική σύνθεση. Θέματα και κατευθύνσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Νεφέλη, Αθήνα, 71-80, 1999, 71.

2. Είναι γνωστή η άνθιση σ'ολόκληρη την Ευρώπη μιας ποιητικής παραγωγής πλούσιας σε συμμετοχή και συγκίνηση, με θέμα ακριβώς τη θυσία της ελληνικής πολιτείας. Στην Ιταλία, ανάμεσα στους πολλούς Ιταλούς λογοτέχνες που ψάλλουν το Μεσολόγγι, έχω αναφέρει αλλού (πρβλ. Anna Zimbone, «Το σύμβολο του Μεσολογγίου στις δύο όχθες του Ιονίου πελάγους. Ένα μικρό σημείωμα», *Πόρφυρας* 2000, (Αφιέρωμα στον Διονύσιο Σολωμό), 95-96, 247-256) τους Giuseppe Regaldi, Francesco Gherardi Dragomanni, Carlo Angiolini, Tommaso Sgricci. Εδώ επιθυμώ να προσθέσω μεταξύ των ποιητών, τον A. Aleardi, *Le prime Storie*, Minelli, Ροβίγκο 1857 και το μεγάλο ποιητή Giosuè Carducci, φλογερό πατριώτη και ρεπουμπλικάνο που στην ωδή *Scoglio di Quarto*, μία από τις *Odi Barbare*, αναφέρεται στο Μεσολόγγι υμνώντας το επικό κατόρθωμα των Χιλίων του Garibaldi.

3. Πρβλ. L. Mascilli Migliorini, «Il mito della Grecia in Italia tra politica e letteratura», *Indipendenza e Unità nazionale in Italia e in Grecia*, Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα 2-7 Οκτωβρίου 1985), Olschki, Φλωρεντία 1987, ό. π., 52-53.



Σ' αυτό το έδαφος είναι ώριμη η συνάντηση ανάμεσα στον μύθο και την ιστορία, επειδή είναι αμφότερα στην ουσία αφηγήσεις γύρω από την καταγωγή μίας κοινωνίας. Γίνεται έτσι υποχρεωτική η αναφορά στην Ελλάδα, γιατί η Ελλάδα είναι, όχι μόνο τυπικά, η γη της απώτερης δυτικής καταγωγής, αλλά εκείνη που δεν ξεχωρίζει τη μυθική διήγηση από την ιστορική, συμπεριλαμβάνοντάς τες στη δημιουργική διάσταση μίας εθνικής καλλιέργειας.

Συνεπώς, το Μεσολόγγι εξισώνεται με τις Θερμοπύλες· ας διαβάσουμε π.χ. τα λόγια του ιστορικού Κωνσταντίου Τριανταφύλλη σε μία πραγματεία δημοσιευμένη στη Βενετία το 1885, σχετικά με την πρώτη πολιορκία του Μεσολογγίου, το 1822:

Μετά το θάνατο του αρχαίου Λεωνίδα οι Πέρσες πέρασαν τις Θερμοπύλες και κατέλαβαν την Ελλάδα· μετά το θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη οι Τούρκοι αποσύρθηκαν. Να σε τι ο μοντέρνος ήρωας ήταν πιο τυχερός από τον αρχαίο⁴.

Επίσης, σε μία πραγματεία του τέλους του χιλια οχτακόσια του Ιταλού μελετητή Gabba για τη νομική θέση των γυναικών, αναφέρονται, δίπλα σε λαμπρά παραδείγματα αρχαίων Ελληνίδων, οι γυναίκες του Μεσολογγίου και οι τόσες σύζυγοι και θυγατέρες των παληκαριών και των κλεφτών που αντιστάθηκαν στους Τούρκους, και ανανέωσαν και καμιά φορά ξεπέρασαν σε φρόνηση και ηρωισμό τις μακρινές προγόνους τους⁵.

Μία παρόμοια προσέγγιση βρίσκουμε στις σελίδες που ο συγγραφέας και πατριώτης Ippolito Nievo (1831-1861) αφιερώνει στην Ελληνική επανάσταση, στις *Εξομολογήσεις ενός Ιταλού (Confessioni di un italiano, 1867)*⁶. Όπως στον ιταλικό έτσι και στον ελληνικό πόλεμο για την ανεξαρτησία, ο Βενετός αφηγητής τονίζει την αυθόρμητη λαϊκή συμμετοχή, τα εθελοντικά κατορθώματα ατόμων ή ομάδων. Το μυθιστόρημα σκιαγραφεί την εξέλιξη, την ωρίμαση του ατόμου ως μικροσκοπική προσωπογραφία της ανάπτυξης, της εθνικής αφύπνισης. Η φάση είναι ουσιαστικά επαναστατική: στρατιωτική δράση, περιπέτειες, απρόοπτα συμβάντα και, περισσότερο από τα ηρωικά κατορθώματα, οι Έλληνες πρωταγωνιστές, οι οποίοι φέρνουν στη ζωή του ήρωα μία ασυνήθιστη πνοή. Ο συγγραφέας μάς θέτει απέναντι στον πόθο των νεαρών Ιταλών πατριωτών να συμμετάσχουν στην άμυνα του Μεσολογγίου και ολόκληρης της Ελλάδας:

[...] αλληλοξεσηκώνονταν οι δύο νεαροί· κι ο καθένας ονειρευόταν την ηρωική δόξα του Μπότσαρη ή τον έξοχο θάνατο του Τζαβέλλα. [...] θα έφευγε για την Ελλάδα για να υπερασπιστεί το Μεσολόγγι κατά του Μουσταφά Πασά! (922).

Και μας συγκινεί παρουσιάζοντάς μας το πάθος της αδελφής του πρωταγωνιστή που σε μία επιστολή προς τον αδελφό της, αφού περιέγραψε τον ηρωισμό ανδρών και γυναικών της Ελλάδος, αναφωνεί: «Έτσι, Κάρλο, τα έθνη ανασταίνονται!» Και συνεχίζει:

[...] νομίζω πως ο αιώνας του Λεωνίδα ακόμα δεν πέρασε. [...] Υψηλάντης, Μαυροκορδάτος, Κολοκοτρώνης

4. Κ. Τριανταφύλλης, "L'assedio di Missolonghi", *L'Ateneo Veneto* 19 (1885) 474-496.

5. C.F. Gabba, *Della condizione giuridica delle donne: studi e confronti*, Unione Tipografico-Editrice, Τορίνο 1880, 455-456.

6. Και αν από τη μία αναφέρει τα πατριωτικά άσματα του Ρήγα, από την άλλη, την άνοιξη του 1859, αναμένοντας να συναντήσει τον Garibaldi, θα μεταφράσει τα δημοτικά τραγούδια της μοντέρνας Ελλάδας, και ιδιαίτερα το κλέφτικο έπος.



... είναι ονόματα ηρώων που σε κάνουν να ξεχνάς τον Μιλτιάδη, τον Αριστείδη, τον Κίμωνα και τους άλλους αρχαίους η μνήμη των οποίων ξαναζει εδώ στα έργα των απογόνων ... Στείλε μας τα παιδιά σου: για να είναι καλοί Ιταλοί συμφέρει να γίνουν λιγάκι Έλληνες και τότε θα δούμε ό,τι δεν είδαμε ως τώρα (913-915).

Ιδανική Ελλάδα, λοιπόν, μυθική Ελλάδα, αλλά πλάι στη μυθική Ελλάδα της Επανάστασης, άξια να παραβληθεί με τη δόξα των προγόνων. Και μια αρετή του δυτικού φιλελληνισμού υπήρξε ακριβώς το ότι έστρεψε την προσοχή των Ευρωπαίων διανοουμένων από την ιδανική πατρίδα στην μοντέρνα Ελλάδα, που δεν έτυχε πάντα κατανόησης, και που ως επί το πλείστον είναι ανεπαρκώς γνωστή.

Πράγματι δεν υπάρχει αμφιβολία, όπως ισχυρίζεται ένας Ιταλός μελετητής⁷, πως το φιλελληνικό κίνημα μεταξύ του 1820 και 1830 ήταν η μεγαλύτερη εκδήλωση της πίεσης που η κοινή γνώμη μπορούσε να ασκήσει στις πολιτικές των κυβερνήσεων και στις αποφάσεις της διπλωματίας. Και προσθέτει: «Ποιητές, ζωγράφοι, συγγραφείς, αλλά και δημοσιογράφοι και τραπεζίτες, έδωσαν μια γερή βοήθεια στον αγώνα του ελληνικού λαού που έμοιαζε σαν να ενσάρκωνε με εξαιρετικό και υποβλητικό τρόπο εκείνη την αφύπνιση των εθνών προορισμένη να καταστεί το πιο σημαντικό δεδομένο της ευρωπαϊκής ιστορίας του 19^{ου} αι.». Επιπλέον, «Η ανάμνηση της αρχαίας Ελλάδας, προπύργιο του ευρωπαϊκού πολιτισμού απέναντι στην ανατολίτικη βαρβαρότητα, αλλά και η αντίταξη Χριστιανισμός/Μωαμεθανισμός, έδιναν στον ελληνικό απελευθερωτικό αγώνα μία ιδιαίτερη γοητεία» (αυτόθι, 44).

Οι πιο ηρωικές σελίδες της ελληνικής Επανάστασης περιγράφηκαν και δραματοποιήθηκαν με αφθονία λεπτομερειών στο μεγάλο ψηφιδωτό των *Ελληνικών Σκηνών* (*Scene Elleniche*, 1η έκδ. 1846), λυρικό έργο του Brofferio, αξιόλογη μορφή λόγιου και πολιτικού αντικοφορμιστή και αντικληρικού.

Γράφει στην εισαγωγή της δεύτερης έκδοσης, του 1863:

Επίμων στο καθήκον το οποίο μου ανέθεσαν να διαπαιδαγωγήσω τον ιταλικό λαό στην ιερή αγάπη της πατρίδος, να του διδάξω να γίνει άξιος της ελευθερίας με το μεγαλείο, να την κερδίσει με το θάρρος, να την διατηρήσει με την αρετή, και μη δυνάμενος, διά της σκληρότητας των κυβερνήσεων, να μιλά ανοιχτά, σκέφτηκα να γράψω την ιστορία της Ελληνικής ανεξαρτησίας με στόχο να αφυπνίσω την νωθρή Ρώμη με το παράδειγμα της επαναστατημένης Αθήνας.

Οι συνθήκες της Ιταλίας δεν ήταν διαφορετικές από της Ελλάδας: η μία υπηρετούσε τον Τούρκο όπως η άλλη τον Αυστριακό· μία τεράστια δύναμη βάραινε από την Κωνσταντινούπολη πάνω στην ελληνική γη, όπως από τη Βιέννη ένας μισητός ζυγός βάραινε πάνω στο ιταλικό έδαφος· μια ίδια συνθήκη συνταγμένη με το ματωμένο σπαθί από νικητές βασιλείς έθετε τα σκοινιά στα πόδια, τις αλυσίδες στο λαιμό των δύο πιο έξυπνων εθνών, των πιο ελεύθερων και δυνατών του κόσμου· γράφοντας λοιπόν για τους Έλληνες, εγώ ήθελα να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους οι Ιταλοί, γράφοντας για τους Τούρκους εγώ ήλπιζα ο λόγος να αντηχεί εχθρικά στους Αυστριακούς. [...] Από αυτή τη φλογερή σκέψη γεννήθηκαν οι Ελληνικές Σκηνές. [...] Για τους Έλληνες η περατωμένη νίκη είναι στο Βόσπορο· για τους Ιταλούς η Εθνική ένωση είναι στον Τίβερη· οι μεν θα έχουν ένδοξη ειρήνη στη Ρώμη, οι δε δεν

7. Z. Ciuffoletti, "Il mito della Grecia in Italia tra politica e letteratura", *Indipendenza e Unità nazionale in Italia e in Grecia*, ό. π., 47.



μπορούν να την έχουν παρά μόνο στην Κωνσταντινούπολη⁸.

Στον Πρόλογο υπάρχουν αναφορές στον Αλφαιό, στον τάφο του Θεμιστοκλή, στις στάχτες του Μεσολογγίου. Κι ακόμα:

[...] ποια γη είναι πιο ποιητική από την ελληνική γη; Πού ποτέ τα μεγάλα γεγονότα συνδυάστηκαν με πιο μεγάλες μνήμες; Πού εξοχότεροι άνθρωποι περπάτησαν πάνω σε εξοχότερα λείψανα; Πόση ποίηση παρατηρώντας σε τόσο μεγάλη απόσταση χρόνου πάνω στο ίδιο έδαφος τον Λεωνίδα και τον Μπότσαρη, τον Πελοπίδα και τον Μιαούλη, τον Μιλτιάδη και τον Κανάρη, τον Ξέρξη και τον Ιμπραήμ, τον Τυρταίο και τον Ρήγα, τον Όμηρο και τον Βύρωνα! ... [...]

Ονόμασα Ελληνικές Σκηνές τις απεικονίσεις πολλών κύριων γεγονότων και τόπων της νέας Ελλάδος, [...] ανακαλώντας στη μνήμη το χαμόγελο του Ανακρέοντα, τον αναστεναγμό της Σαπφώς, το άσμα του Αλκαίου για να μετριάσω το θρήνο της Χίου, τις κραυγές της Σφακτηρίας, τα δάκρυα του Μεσολογγίου [...] (σσ. XVII-XVIII).

Αξιολύπητοι, ξεσχισμένοι, εξαντλημένοι, με ισχνά μάγουλα, βαθουλωμένα μάτια, ανακατωμένα μαλλιά, με μαυρισμένα ρούχα από τη σκόνη, με τα χέρια μελανιασμένα από το αίμα εμφανίστηκαν στις πύλες της Σάλωνα οι πρόσφυγες του Μεσολογγίου, σαν πτώματα παρμένα από το θάνατο, σαν φαντάσματα που ξέφυγαν από την άβυσσο. [...] (302).

Η Νουμαντία ξεπεράστηκε από το Μεσολόγγι!⁹.

Αποσυρθείτε, ω φαντασίες του ποιητή! Όπου η ιστορία είναι τόσο εύγλωττη, τι τάχα θα μπορούσε να προσθέσει η ποίηση; Τα συμβάντα του Μεσολογγίου είναι τόσο μεγάλα, που κάθε τολμηρό πέταγμα της φαντασίας θα ήταν πάντα κατώτερο από τη γώσσα της αλήθειας. Σιωπή, ω φαντασίες του ποιητή! Εγώ αφηγούμαι το μοιραίο τέλος της ιερής πόλης· αφηγούμαι την καταστροφή του Μεσολογγίου (224).

[...] Τα βάσανα της Ελλάδας και το μαρτύριο της ιερής Πόλης συγκίνησαν την Ευρώπη, η οποία έβγαλε μια κραυγή πόνου και αγανάκτησης στη θέα ενός λαού τόσο ηρωικού και τόσο εγκαταλειμμένου (260).

Η προσωινμία της Ιερής Πόλης συναντιέται συχνά, έτσι όπως ξαναβρίσκεται και στη σικελική ιστοριογραφία για τη Μεσίνα, μια άλλη μαρτυρική πόλη που συνδέεται με το Μεσολόγγι από τους τοπικούς χρονογράφους για την ηρωική της άμυνα ενάντια στους Βουρβώνους το 1848 (μίλησα επ' αυτού αλλού)¹⁰. Ας διαβάσουμε, π.χ., ακόμα στον Τριανταφύλλη:

8. A. Brofferio, *Scene Elleniche*, adorna di 500 intagli intercalati nel testo e 40 finissime incisioni in acciaio, con cenni e illustrazioni sull'antica Grecia del cav. Amedeo Peyron, B', Stabilimento Tipografico Fontana, Torino (στο B', 13ο μέρος, *Missolunghi*, 295-392) 1863, VIII, XIV.

9. Η αρχαία πόλη της Hispania Tarraconensis φημίζεται για τον ηρωισμό της στην επανάσταση κατά των Ρωμαίων που κατέληξε στην πολιορκία και στην καταστροφή της: ισοπεδώθηκε, γύρω στο 133, από τον ύπατο Κορνήλιο Σκιπίωνα Αιμιλιανό. Την αναφορά στη Νουμαντία – που παρομοιάζεται και με το Σάγουνδο, κατεστραμμένο με τη σειρά του από τον Αννίβα το 219 π. Χ. - την ξαναβρίσκουμε σ' ένα άλλο ποιητικό φυλλάδιο, *La Grecia*, όπου ο G. Muoni, (*La letteratura filellenica nel Romanticismo italiano*, Società Editrice Libreria, Μιλάνο 1907) λέει στ. 53-54: "Missolunghi e sue mura fumanti/fien più conte fra secoli mille/di Sagunto, le sacre faville/non cedranno a Numanzia l'onor".

10. Πρβλ. Zimbone «Το σύμβολο του Μεσολογγίου», ό.π., 250-256.



Έτσι έπεσε η ιερή πόλη του Μεσολογγίου, αλλά ο βρόντος της πτώσης του που τρόμαξε την Ελλάδα, συγκίνησε τον κόσμο. Όλες οι χριστιανικές δυνάμεις ύστερα από αυτό το γεγονός άρχισαν να ευνοούν την ελληνική υπόθεση, εξ ου δικαίως μπορεί να επιβεβαιωθεί πως από τον τάφο του Μεσολογγίου αναστήθηκε ελεύθερη και ανεξάρτητη η Νέα Ελλάδα¹¹.

Όντως, η ιδέα του μαρτυρίου έχει συνοδέψει συχνά τον απελευθερωτικό Αγώνα για να τον εξυψώσει στη σφαίρα του ιερού. Η συνάφεια μεταξύ Ελλάδας και Ιταλίας, σ' αυτό το επίπεδο ευαισθησίας, μπορεί να γίνει αντιληπτή στο θέατρο, στην τοπική αρθρογραφία¹² και στην ελάσσονα λογοτεχνία¹³ όπου είναι δυνατό να επισημανθούν οι επιδράσεις που το ελληνικό παράδειγμα μπορεί να έχει ασκήσει στον ιταλικό θρησκευτικό πατριωτισμό¹⁴.

Άλλη προσωνυμία που αποδίδεται στην Ελλάδα είναι 'αδελφή'¹⁵. Την Ελλάδα την έβλεπαν σαν μία αδελφή στις συμφορές της Ιταλίας («αρχαία αδελφή της Αυσονίας» την χαρακτηρίζει ο Brofferio). Οι φιλελεύθεροι Ιταλοί ένωσαν πραγματικά τον ελληνικό λαό ως αδελφό λαό· στην τύχη του είδαν απεικονισμένη την τύχη της Ιταλίας. Θεώρησαν πως ο ελληνικός λαός θυσιαζόταν για όλους τους καταπιεσμένους λαούς. Ιδιαιτερότητα όντως του ιταλικού Φιλελληνισμού υπήρξε ο 'απελευθερωτικός' χαρακτήρας: μιλούσαν για την Ελλάδα για να υπονοήσουν και την Ιταλία. Επίσης η αυστριακή πολιτική ήταν, όπως και τον 18ο αιώνα, φιλοτουρκική, κι αυτό ήταν ένας λόγος παραπάνω ώστε οι Ιταλοί πατριώτες να υποστηρίζουν τους Έλληνες επαναστάτες. Το ελληνικό κίνημα εισερχόταν επί πλέον στο ευρύτερο εθνικό και δημοκρατικό κίνημα που μέχρι το προηγούμενο έτος είχε συγκλονίσει ολόκληρη τη νότια Ευρώπη: Ισπανία, Πορτογαλία, Νεάπολη και Πεδεμόντιο.

Ο καθορισμένος παραλληλισμός μεταξύ της ιταλικής και της ελληνικής υπόθεσης, και ο θαυμασμός για την λαϊκή ενότητα που εκδηλώθηκαν στον Αγώνα, προκύπτουν από αυτούς τους στίχους του Niccolò Tommaseo¹⁶:

11. Πρβλ. Τριανταφύλλη «L' assedio di Missologhi», ό.π., 496.

12. Βλ. «Το σικελικό Μεσολόγγι» (*Vincere o Morire* 12.9.1848, 4), «ένα νέο Μεσολόγγι» (*Rapporto del comandante generale del campo di Taormina A. Pracanica*, *Vincere o Morire* 12.9.1848, 43) «τη σικελική Βαρσοβία και Μεσολόγγι» (*Memorie della Rivoluzione Siciliana* 1898, 152). Από την άλλη μεριά ο Calà Ulloa, πολιτικός, λόγιος, νομομαθής και συγγραφέας πολυάριθμων γραπτών πολεμικών-απολογητικών υπέρ των Βουρβώνων, αναφερόμενος στην πολιορκία της Γκαέτας (1860-1861), μιλάει για «ένα ναπολιτάνικο Μεσολόγγι» (P. Calà Ulloa, *Delle presenti condizioni del Reame delle Due Sicilie*, per P. Calà Ulloa, Marchese di Favale e Rotondella, Ρώμη, 1862, 13-14). Πρβλ. Zimbone «Το σύμβολο του Μεσολογγίου», ό.π., 252 κ. ε.

13. Ευρεία η παραγωγή επί του θέματος, πρβλ. εκτός από τους προαναφερθέντες συγγραφείς, τους G. Cozzi, "L'assedio di Missolunghi", στο *Poesie contemporanee*, Celli e Rocchi, Φλωρεντία 1830. A. Mezzanotte, *Fasti della Grecia nel XIX sec. Poesie liriche*, Tip. N. capurro, Πίζα 1832. G. B. Cipro, "La caduta di Missolunghi", azione tragica in 5 atti, στο *Opere teatrali*, τόμ. Β', Andreola, Βενετία 1833. L. Spessa, *Missolunghi caduta il dì 23 aprile 1826*, stanze, Palvella, Τρεβίζο 1833. F. Bagnara, *L'ultimo giorno di Missolunghi*, La Fenice, Βενετία 1832-33. G. Coppi, "L'assedio, ossia gli ultimi giorni di Missolunghi", στο *Novelle interessanti e istruttive e dilettevoli*, Μιλάνο 1839. A. Tamburrini, *La caduta di Missolunghi*, Sicca, Πάντοβα 1846. G. Nicolini, "La resa di Missolunghi", στο *Poesie*, Le Monnier, Φλωρεντία 1860. De Lectis, *Un italiano a Missolunghi*, Barbini, Μιλάνο 1874.

14. P.G. Camaiani, "La religiosità patriottica nel '21 greco e nel '48 italiano", *Indipendenza e Unità nazionale in Italia e in Grecia*, ό.π., 73.

15. Η αδελφοσύνη Ιταλίας - Ελλάδας είναι το θέμα και ενός τραγουδιού του Felice Bisazza από τη Μεσίνα. Ο Muoni 1907, 44, αναφέρει δύο στίχους του, γεμάτους πάθος και έξαρση: *Incoronate dello stesso fiore / Grecia e Italia non avran che un cuore*.

16. Πρβλ. R. Ciampini, *Studi e ricerche su Niccolò Tommaseo*, Ρώμη 1944. Ο Tommaseo έδωσε, με την μετάφρασή του των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, το πιο λαμπρό ντοκουμέντο του ιταλικού λογοτεχνικού Φιλελευθερισμού.



Βλέπεις, η Ιταλία εσένα κοιτάζει, και με επιθυμία
 Σύμμαχο εσένα λέει, κι εσέ αδελφή·
 όχι λιγότερο ενοχη απέναντι του Θεού,
 όχι λιγότερο από σένα πληγωμένη κι όχι λιγότερο ωραία.

Γενικότερα η ανεξαρτησία της Ελλάδας είχε βαθύ αντίκτυπο επειδή αντιπροσώπευσε και μία πρώτη επιτυχία του δικαιώματος των λαών να αποφασίζουν για τον εαυτό τους, και την πρώτη εφαρμογή στην Ευρώπη της 'αρχής της εθνικότητας', γεννημένης από τις επαναστατικές ιδέες¹⁷. Παντού οι επαναστάσεις που συγκλόνισαν τις τρεις χερσονήσους της Μεσογείου, όπως σ'ένα σύστημα συγκοινωνούντων δοχείων, ήταν έργο μυστικών οργανώσεων: των μασόνων στην Ισπανία και την Ιταλία, των καρμπονάρων στη νότια Ιταλία, της Φιλικής Εταιρείας στην Ελλάδα. Μολονότι όλος ο λαός έλαβε μέρος στην εξέγερση, το αποτέλεσμα εξαρτήθηκε, στην Ελλάδα όπως και αλλού, από την επέμβαση των μεγάλων δυνάμεων και στην περίπτωση της Ελλάδας μάλιστα εξαρτήθηκε και από το ότι η ευρωπαϊκή κοινή γνώμη αισθάνθηκε αυτή τη χώρα και τις περιπέτειές της ως απαραίτητο μέρος της χριστιανικής Ευρώπης και της ευρωπαϊκής πνευματικής ένωσης.

Στο πλαίσιο αυτό δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι το Μεσολόγγι θα αναφερθεί ως υπόδειγμα αποφασιστικότητας και ηρωισμού από τον μεγαλύτερο πολιτικό και πατέρα του ιταλικού Risorgimento (Παλιγγενεσία), τον Giuseppe Mazzini, ιδρυτή της Νεαρής Ιταλίας (*Giovine Italia*), που οδήγησε το κίνημα και σε ευρωπαϊκό επίπεδο, τη Νεαρή Ευρώπη¹⁸ (*Giovine Europa*). Και εκτός από τον ιταλικό κλάδο, τον πολωνικό, τον γερμανικό και τον ελβετικό, σκέφτηκε και μία Νεαρή Ρωσία, μία Νεαρή Αυστρία, μία Νεαρή Αγγλία, μία Νεαρή Ισπανία, μία Νεαρή Γαλλία, και μία Νεαρή Ελλάδα.

Η ουσιαστική πρωτοτυπία της Νεαρής Ιταλίας δεν αποκλείει καθόλου την περίπτωση ότι πολλά στοιχεία της αντλούνταν από την ισχυρότατη μυστική οργάνωση, την Καρμπονερία. Όπως στην Καρμπονερία, έτσι και στην Νεαρή Ιταλία όλοι οι ομόσπονδοι έπρεπε να διαλέξουν ένα «πολεμικό όνομα από τον Μεσαίωνα ως εμάς»¹⁹. Καρμποναρική γέυση έχουν πολλές διατάξεις της Νεαρής Ιταλίας, π.χ. στο σύνθημα: «Τι ώρα είναι;» το παρασύνθημα ήταν: «Η ώρα του αγώνα». Για τους διαδότες επίσης υπάρχει μία λέξη που αλλάζει κάθε μήνα ή κάθε τρεις μήνες. Ο ένας ρωτάει: «Τώρα;», κι ο άλλος απαντάει: «Πάντα»²⁰.

17. Η ελληνική Επανάσταση, όπως είναι γνωστό, έδωσε ένα σημαντικό χτύπημα στην Ιερή Συμμαχία που αποδείχτηκε κατακερματισμένη μπροστά στην ελληνική εξέγερση, και με την Πρωσία και την Αυστρία απομονωμένες μέσα στο συντηρητικό τους πνεύμα.

18. Επαναστατική ρεπουμπλικανική Εταιρεία που επιδίωκε να δημιουργήσει ένα κοινό πρόγραμμα ανάμεσα στις ευρωπαϊκές δημοκρατικές ομάδες. Πρβλ. S. Pozzani, *La "Giovine Europa" e la "Giovine Grecia"*. http://www.Domusmazziniana.it/vecchi/1991/91_1/Pozzani.htm [online Ιούν. 2008]. Για την Νεαρή Ευρώπη, πρβλ. επίσης G. Tramarollo, "L'europeismo di Mazzini", *Bollettino della Domus Mazziniana*, Πίζα 1984, I, 5-23 και *La Giovine Europa 150 anni dopo*, Κρεμόνα 1984.

19. A. Luzio, *Giuseppe Mazzini, carbonaro: nuovi documenti degli archivi di Milano e Torino*, [επιμ. A. Luzio], Fratelli Bocca Editori, Ρώμη 1920, 116.

20. Luzio, *Giuseppe Mazzini*, ό.π., 116-117.



Ενδιαφέρουσες επ' αυτού οι δηλώσεις μερικών μαρτύρων σε πολιτικές δίκες του 1833, κατά τους οποίους οι απλοί ομόσπονδοι αναγνωρίζονταν ακριβώς με ερωτήσεις και απαντήσεις: μία από τις ερωτήσεις ήταν: «Τι σκέπτεσαι;» και η απάντηση: «Το Ιερό Μεσολόγγι». Οι διαδότες έκοβαν την τελευταία λέξη: ο ένας πρόφερε: «Μέσο», κι ο άλλος απαντούσε: «λόγγι», μολονότι πολλοί στρατιώτες νέοι δεν πολυκαταλάβαιναν αυτή την βυρωνική ανάμνηση²¹.

Επίσης ενδιαφέρουσες μερικές φράσεις του Mazzini που αναφέρονται στο Μεσολόγγι:

Νέοι της Ιταλίας εγερθείτε! Εγερθείτε στα όρη! Εγερθείτε στην πεδιάδα! Εγερθείτε σε καθεμία από τις πόλεις σας! Εγερθείτε όλοι και παντού! Δε βλέπετε πως η άμεση και γενική εξέγερση είναι σίγουρη νίκη χωρίς τις θυσίες της νίκης;

Εγερθείτε όλοι και για όλους! Δεν είστε όλοι εσείς τέκνα μιας ίδιας Ιταλίας, σε αναζήτηση μιας ίδιας Πατρίδας; Γιατί αποκαλείτε μεγάλους τους αγωνιστές της επαναστημένης Ελλάδας; Δεν μπορείτε να είστε μεγάλοι σαν αυτούς; Οι Έλληνες ήταν ένα εκατομμύριο απέναντι σ'έναν εχθρό δέκα φορές ισχυρότερο· αλλά σπλίστηκαν όλοι, ορκίστηκαν να θαφτούν κάτω από τα ερείπια των σπιτιών τους αντί να προσευχηθούν μπροστά στην Ημισέληνο, κράτησαν τον όρκο τους στο Μεσολόγγι και νίκησαν. Κάνετε σαν αυτούς· θα νικήσετε σαν αυτούς²².

Και μιλώντας για τις τραγωδίες του Goethe και για το υψηλό απόκρυφο συναίσθημα που καμιά φορά αναπτύσσεται στην ανθρώπινη ψυχή, ο ίδιος ισχυρίζεται:

Δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς την ύπαρξή του: δεν υπάρχει ο άνθρωπος τόσο δυστυχής, που δεν έχει νιώσει ποτέ στη ζωή του την επίδραση αυτής της μυστηριώδους παρόρμησης, και την ψυχή του να αποσπάται από τη λάσπη με την οποία είναι φτιαγμένο το πλάσμα, και την καρδιά να επαναστατεί μέσα του ανυπόμονα σαν σκλάβος που προσπαθεί τη φυγή από τη φυλακή του [...]. Αυτό το συναίσθημα είναι πάντα ρίζα ό,τι πιο έξοχου και πιο μεγάλου μας παρουσιάζει η ανθρώπινη φυλή, η δύναμή του εκδηλώνεται σε χίλιες μορφές και το φύσημά του πνέει στους στίχους του Δάντη και στις μελωδίες του Ροσίνι, όπως στο μαρτύριο των υπερασπιστών των Ψαρών και του Μεσολογγίου²³.

Και για τις αιτίες που εμπόδιζαν την εξάπλωση της ελευθερίας στην Ιταλία:

Η Ιταλία έχει πεθάνει; Ω! Υπάρχει μία ζωή σ' αυτή την πεσμένη Ιταλία που δεν γνωρίζει το θάνατο! Ίσως, [...] αν ένα γεγονός, ένα μόνο γεγονός, αλλά μεγάλο, αλλά ισχυρό, αλλά τρομερό μιας απελπισμένης θέλησης, [...] είχε συγκλονίσει τις διάνοιες, ίσως να αποσπούσαμε από το χέρι του χρόνου την ώρα της ανάστασης, ίσως η πολεμική κραυγή για θάνατο βγαλμένη μέσα από τα οχυρώματα της πόλης [...] να έσπαγε το λήθαργο αιώνων, να υποκινούσε

21. Luzio, Giuseppe Mazzini, ό.π., 117.

22. Giuseppe Mazzini, *Ai giovani d'Italia* (1864) στο *Pensiero e azione: scritti scelti di Giuseppe Mazzini*, Felice Momigliano, Alessandro Levi compilato da Felice Momigliano, La Nuova Italia, Φλωρεντία 1960, 215.

23. *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, [Επιμ. του συγγραφέα (dell'autore)], G. Daelli, Μιλάνο (= Anna T. Ossani, *Letteratura e politica in Giuseppe Mazzini*, Argalia, 1973), 93-94. Η παραπομπή είναι παρμένη από τη μετάφραση του Φάουστ, επιμ. Mazzini, που κυκλοφόρησε στο *L'Indicatore livornese*, 11-12 Μαΐου 1829.



στην εκδίκηση τα εκατομμύρια αβέβαιων μεταξύ της ελπίδας και της δειλίας· η δύναμη όμως ενός παραδείγματος είναι άπειρη και από τα συντρίμια του Μεσολόγγιου ηγέρθη η Ελλάδα [...]²⁴.

Και τέλος, στη συλλογή των στοχασμών του:

Ο Ναπολέων έπεσε, ο Βύρων έπεσε. Με τον Ναπολέοντα χάθηκε ο πολιτικός ατομικισμός, με τον Βύρωνα ο ποιητικός ατομικισμός. Η Αγία Ελένη και το Μεσολόγγι έχουν δύο τάφους στους οποίους βρίσκονται τα λείψανα μίας ολόκληρης εποχής²⁵.

Παλιγγενεσία ελληνική, λοιπόν, Παλιγγενεσία ιταλική: πολλαπλότητα των σχέσεων σε μία από τις φωτεινότερες εποχές της ιστορίας μας, της ανάλογης εθνικής λύτρωσης και της απόκτησης της ελευθερίας. Ένας αγώνας για την ανεξαρτησία, για την ενότητα, για την ίδια την αναγνώριση της εθνικής αξιοπρέπειας στη μία και στην άλλη όχθη της θάλασσας που μας χωρίζει. Ένας αγώνας στεφανωμένος από την τελική επιτυχία, έστω σε χρόνους διαφορετικής διάρκειας, αλλά με τις ίδιες μεγάλες θυσίες και για την Ελλάδα όπως και για την Ιταλία. Και στις δύο όχθες το ίδιο παράδειγμα: το Μεσολόγγι.

Και γυρνώντας στον Σολωμό, ο μεγάλος ποιητής είχε συλλάβει άριστα τις υπερεθνικές ηθικές προεκτάσεις του ιστορικού γεγονότος της Εξόδου. Το Μεσολόγγι στους στίχους του δεν είναι απλώς μία λογοτεχνική μεταφορά που υπακούει σε αισθητική αναγκαιότητα. Στη μαρτυρική πόλη διαισθάνεται και διακρίνει ένα διαχρονικό σύμβολο που ανακεφαλαιώνει την ανθρώπινη εξέλιξη ως μία οικουμενική επιθυμία για ελευθερία, για ελπίδα σ'έναν κόσμο πιο δίκαιο και εν πάση περιπτώσει σ'έναν κόσμο καλύτερο. Ήταν το δικό του όνειρο, αλλά είναι και το δικό μας.

24. Giuseppe Mazzini, *Scritti editi e inediti*, [Επιμ. του συγγραφέα], G. Daelli, Μιλάνο, I, Politica, 190-192.

25. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, ό.π., 263.

