

**3. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ
ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ
ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**

Μικρασιατική καταστροφή, κοινωνία και λογοτεχνία ²⁷

Από την πρώτη διαμόρφωση του νεότερου εθνικού πυρήνα μέχρι και τις αρχές του εικοστού αιώνα κύρια προσπάθεια του ελληνισμού υπήρξε η εθνική απελευθέρωση. Στη Μεγάλη Ιδέα, σαν εδαφικό ιδανικό, προσαρμόστηκε εξ ολοκλήρου ο παλμός και η λειτουργία του εθνικού βίου και σ' αυτήν υποτάχθηκαν, και εν μέρει θυσιάστηκαν, άλλες επιδιώξεις εσωτερικής κοινωνικής δραστηριότητας. Ο ειδικός αυτός ιστορικός προσανατολισμός του νεοελληνικού εθνισμού υπήρξε συνάρτηση της διασποράς του ελληνικού στοιχείου στον ανατολικό-μεσογειακό χώρο, ο οποίος για πολλούς αιώνες πρόσφερε το πεδίο της μεγαλύτερης οικονομικής και πολιτιστικής δράσης της φυλής. Ήδη από τους νικηφόρους πολέμους του 1912-1913 το εθνικοαπελευθερωτικό έργο είχε κιόλας συντελεσθεί σε αξιόλογη κλίμακα. Αμέσως δε κατόπιν, με τη Συνθήκη των Σεβρών (1920), και τη Μικρασιατική εκστρατεία, η εξάπλωση του ανερχομένου ελληνισμού φαινόταν να φθάνει στο μεσουράνημά της.

Το όραμα κατέρρευσε με τη Μικρασιατική καταστροφή (1922) και μάλιστα κατά τρόπο αμετάκλητο. Αυτής οι συνέπειες δεν περιορίζονται στην εισροή των προσφύγων και στις θετικές ή αρνητικές συνέπειες που προέκυψαν από την εγκατάστασή τους. Το 1922 αποτελεί ορόσημο της νεοελληνικής ιστορίας. Το έθνος αποκόπηκε απότομα από τον καθιερωμένο ανατολικομεσογειακό του περίγυρο και βρέθηκε μπροστά σε εντελώς νέους ιστορικούς όρους, προς τους οποίους έπρεπε, χωρίς χρονοτριβή, να προσαρμοσθεί, για να επιβιώσει. Άλλαξαν τα μέτρα και οι κατηγορίες σκέψεις.

Η ελληνική κοινωνία και οικονομία, αυτή που περιλαμβάνεται στα όρια του ελεύθερου κράτους, δεν διαθέτει πια, ύστερα από το 1922, τις γνώριμες ανατολικομεσογειακές διεξόδους της προγενέστερης υλικής δραστηριότητάς της, ούτε μπορούσε να υπολογίζει, όσο άλλοτε, στην ενίσχυση του απόδημου ελληνισμού. Φορτωμένη η κοινωνία του ελεύθερου κράτους με μια μακραίωνη οικονομική υπανάπτυξη καθώς αντιμετώπιζε μια επιδείνωση του υπερπληθυσμού της από την προσθήκη του προσφυγικού στοιχείου, ήταν υποχρεωμένη να συγκεντρώσει τις οικονομικές της δυνάμεις στο εσωτερικό της. Το αίτημα οικονομικής ανάπτυξης εμφανιζόταν έτσι η μοναδική υλική βάση για την επιβίωση και την πρόοδο του έθνους. Η διαδικασία όμως αυτής της αλλαγής προϋπέθετε υποχρεωτικά τη μεταβολή στις καθιερωμένες κοινωνικές σχέσεις και στο παραγωγικό υπόβαθρο που αντιστοιχούσε σ' αυτές.

²⁷ Το κείμενο που παραθέτουμε (εδώ χωρίς τις αρχικές του υποσημειώσεις) αποτελεί απόσπασμα από το βιβλίο του Δημήτρη Τσάκωνα, *Λογοτεχνία και κοινωνία στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1987, σσ. 101-108.

Στην ίδια περίοδο συντελέστηκαν στα Βαλκάνια και στην Ανατολή μεγάλες εθνικές και κοινωνικοπολιτικές μεταβολές, με τις οποίες -σε συνδυασμό προς την παράλληλη επιδείνωση των αντιθέσεων των Μεγάλων Δυνάμεων- η υπάρχουσα γεωπολιτική διάρθρωση της περιοχής ανατράπηκε. Η Ελλάδα, αφού έχασε τις περισσότερες θέσεις τις οποίες προηγουμένως κατείχε στον ανατολικομεσογειακό χώρο, έπρεπε να γυρέψει και εξασφαλίσει μια νέα γεωπολιτική ισορροπία, στην κρίσιμη διασταύρωση των τριών ηπείρων και του διεθνούς ανταγωνισμού.

Από την ανατροπή τόσο των οικονομικοκοινωνικών, όσο και των γεωπολιτικών όρων ετίθετο υποχρεωτικά και η αλλαγή στον πολιτικό και πνευματικό προσανατολισμό του έθνους. Η Μεγάλη Ιδέα ως κύριο φορέα της είχε στις τελευταίες φάσεις της τον αστικό φιλελευθερισμό. Η κατάρρευσή της και συγχρόνως η όξυνση του εσωτερικού κοινωνικού ζητήματος, προκάλεσαν ένα γενικότερο κλονισμό της αστικής πολιτικής ιδεολογίας. Γι' αυτό η ελληνική δημοκρατία, που με τις λόγχες τους οι στρατιωτικοί επέβαλαν, έπρεπε με την αποτομή του βασιλιά να αποκτήσει ένα ευρύτερο κοινωνικό περιεχόμενο, διασταυρώνοντας και γονιμοποιώντας τα σοσιαλιστικά ρεύματα. Οικονομική ανάπτυξη, μεσογειακή γεωπολιτική και κοινωνική δημοκρατία απαρτίζουν τις τρεις θεμελιακές και αλληλένδετες κατηγορίες επιδιώξεων για την ανασύνταξη των δυνάμεων του Έθνους από τότε που η Μεγάλη Ιδέα εδέχθη ήττα αιτιωτική. Με τη Μικρασιατική ήττα επήλθε ένας βαθύτατος κλονισμός της ιστορικής υπόστασης και πορείας του έθνους. Το έθνος δίνει την εντύπωση, ότι αφού βρέθηκε σε μια καμπή της ιστορικής του διαδρομής, δεν είναι σε θέση να βρει διέξοδο. Η διέξοδος από την κρίση του ελληνισμού μπορούσε να διασφαλισθεί μόνο εφόσον θα επραγματοποιείτο μια καθολική μεταβολή στους οικονομικοκοινωνικούς, γεωπολιτικούς, πολιτικούς και πνευματικούς όρους και τις σχέσεις που διέπουν τη ζωή του έθνους. Ο ρόλος του Ε. Βενιζέλου έχει τελειώσει και κανείς, ούτε και ο Α. Παπαναστασίου, δεν μπορεί να προβάλει μια θερμουργό αναδημιουργική πνοή.

Βαρύτατη υπήρξε για τον τόπο η ηθική επίδραση της ήττας του 1922. Η πρώτη μεταπολεμική δεκαετία ήταν παντού μια περίοδος αναβρασμού, για τους νεότερους ήταν μια περίοδος απελπισίας. Οι πρεσβύτεροι τους βούλιαζαν τότε στο λιμάνι της Σμύρνης όχι μόνο τις δυνάμεις τους, αλλά και τα ιδανικά τους, και την αυτοπεποίθησή τους. Στα 1922 έπαυσαν να έχουν εμπιστοσύνη στην Ελλάδα. Αδίστακτα ο τόπος άρχισε να ζει χωρίς γενναία και ευγενικά συναισθήματα, χωρίς την ανάγκη να ξεπεράσει τον εαυτό του, χωρίς καμία έξαρση. Η καταστροφή έπνιξε κάθε πνοή ιδεαλισμού, ή μεγέθυνε το αίσθημα της φυγής και των παραισθήσεων.

Απέναντι στη γραφή του δημοτικιστικού νατουραλισμού και του θετικισμού, του βολонταρισμού και του φολκλωρισμού, ορθώθηκε η καινούργια αντίληψη της νέας γενιάς του

1920. Από το πνεύμα της υγείας περνάμε στο πνεύμα της παρακμής. Από την ποίηση των πραγμάτων περνάμε στην ποίηση της κενότητας των πραγμάτων, στην ποίηση του πόνου. Στο σύνθημα του Παλαμά «ο ποιητής ζει μέσα στην κοινωνία», η νέα ευαισθησία αντιπαραθέτει την άποψη ότι «ο ποιητής ζει μέσα στην ποίηση», δηλ. μέσα σ' ένα διακεκριμένο από τη ζωή χώρο.

Η γενιά του 1880 αγωνιζόταν να φθάσει στην ελληνική γη, η γενιά του 1920 αγωνίζεται να δραπετεύσει απ' αυτήν. Οι νέοι δεν ζητούν πλέον την εκπλήρωση των υποσχέσεων του θεού, αλλ' επιδιώκουν να έλθουν σ' επαφή με το κοινωνικά απαγορευμένο και αποδοκιμασμένο. Αναζητούν μία χώρα εξωτική, έξω από την καθημερινότητα, τη χώρα του απόλυτου, της αληθινής ζωής και δημιουργίας. Η ιδέα ενός χαμένου παραδείσου, η αναζήτηση μιας αυθεντικής ουσίας μακριά από την κατάθλιψη της κοινωνικής ζωής, αποβαίνουν βασικά στοιχεία μέσα στην ιδεολογία του Μεσοπολέμου. Ασφυξία, καταθλιπτική ατμόσφαιρα, αδιέξοδο, αποτελούν τις βασικές ψυχικές προϋποθέσεις με τις οποίες προσεγγίζεται η κοινωνική πραγματικότητα.

Δεν είναι υπερβολή ότι στο Μεσοπόλεμο η έκφραση στο χώρο της ελληνικής τέχνης και ειδικότερα στην ποίηση χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από το πνεύμα που ονομάστηκε «παρακμιακό». Ακόμη μεγαλύτερη ήταν η απήχηση αυτού του φαινομένου στη γενικότερη περιρρέουσα ιδεολογική ατμόσφαιρα των δύο δεκαετιών του Μεσοπολέμου. Άλλωστε δεν είναι τυχαία η ευρύτατη γοητεία που και σήμερα ακόμη ασκούν στους συγχρόνους μας οι κορυφαίοι παρακμιακοί ποιητές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, ή το ρεμπέτικο τραγούδι. Οι ποιητές αυτοί ονομάστηκαν απ' τη φιλολογική κριτική «παρακμιακοί» επειδή έγραφαν με τον τρόπο των γάλλων «παρακμιακών» και συμβολιστών του τέλους του 19ου αιώνα. Ο χαρακτηρισμός αυτός ήταν ταυτόχρονα και ένας σαφής υπαινιγμός για τη διανόηση στην εποχή της παρακμής της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Τι κοινό υπάρχει ανάμεσα στην Ελλάδα μετά το 1921-22 και στη Γαλλία των 15 τελευταίων ετών του 19ου αιώνα, ώστε, παρά τη χρονική απόσταση που τις χωρίζει, να εκφράζονται και οι δύο στην τέχνη με τις λεγόμενες «παρακμιακές» και συμβολιστικές μορφές; Μερικοί ερευνητές, στην προσπάθειά τους να εξηγήσουν το φαινόμενο αυτό, έχουν αναφερθεί στην απογοήτευση από τη Μικρασιατική καταστροφή. Άλλοι την εξήγηση του παρακμιακού πνεύματος απέδωσαν στη συντριβή της Μεγάλης Ιδέας, άλλοι στην κόπωση από τη δεκαετή πολεμική προσπάθεια της χώρας, άλλοι στη φυσιολογική εξάντληση του παλαμισμού.

Οι «παρακμιακοί» από άποψη τεχνοτροπίας υπηρετούν το κίνημα του συμβολισμού. Το νέο αυτό πνευματικό κίνημα στην προσπάθειά του ν' απομονωθεί απ' τις επιθέσεις της κοινωνίας για να επικοινωνήσει με την απόλυτη ομορφιά, να κατασκευάσει τη σκότη του, μέσα

στην οποία πεθαίνοντας δημιουργεί, στάθηκε το πρώτο καθαρά καλλιτεχνικό ηφαίστειο στην ιστορία: ένα κίνημα που εγγράφεται και εξαντλείται στον νεοπαγή χώρο της «καθαρής τέχνης», αποστειρωμένο από οποιαδήποτε πρόσμιξη κοινωνικών στοιχείων. Είναι η εποχή όπου αναπτύσσεται η αντίληψη για καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, το αίτημα για «καθαρή ποίηση» και η αναζήτηση της καθαρής μορφής. Η τέχνη αποβάλλει έτσι τον μεγαλόπνοο κοινωνικό - μεταρρυθμιστικό χαρακτήρα της και περιπίπτει σε ελάσσονες ευπαθείς τόνους και διαστάσεις με πρωταρχική ενασχόληση την εκχέρσωση και περιχαράκωση ενός αποκλειστικά δικού της χώρου. Ιδανικό του συμβολισμού γίνεται η όσο το δυνατόν πληρέστερη αποξένωση από τις συνθήκες της κοινωνικής διαβίωσης, ο ολοκληρωτικός εγκλεισμός της ζωής του καλλιτέχνη μέσα στο κρησφύγετο της τέχνης.²⁸

Κοινό χαρακτηριστικό όλων των παραλλαγών του συμβολισμού είναι ο ριζικός διαχωρισμός ανάμεσα σε δυο κόσμους: στον τριτομμένο κόσμο της ζωής και στον μεγάλο κόσμο του ωραίου και της τέχνης. Η συνθηκολόγηση μπροστά στη ζωή είναι ανανδρία, έλεγχος, ενώ η φυγή απ' αυτόν τον κόσμο εδώ είναι η μόνη θαρραλέα και αγωνιστική πράξη. Η κοινωνική ζωή θεωρείται πλέον σαν μια «χαμένη υπόθεση», ενώ ο εγκλεισμός της ζωής μέσα στην αναζήτηση του απόλυτου αποβαίνει ο μεγάλος στόχος. Στο εξής, ο καλλιτέχνης μισεί και φοβάται τη ζωή και μόνιμο άγχος του γίνεται η δραπέτευση απ' αυτήν. Όμως, βέβαια, για την τέχνη το αποφασιστικό σημείο δεν είναι η φυγή, αλλ' η χρήση που της γίνεται.

Συνέπεια αυτού του εξάλλου διχασμού ήταν ότι η φυγή προς την τέχνη έλαβε έτσι το χαρακτήρα μιας φυγής προς το μέτωπο, προς τα χαρακώματα, προς την ανταρσία. Η ανταρσία αυτή, με την πάροδο του χρόνου, διευρύνεται όλο και περισσότερο στον τρόπο ποιητικής γραφής. Στο νεοεισαγόμενο ποιητικό καθεστώς της νεοτερικής γραφής δεν μπορεί να γίνει λόγος για προβολή ενός ορθοδόξου λογικού ειρμού στην ποιητική συνέχεια ούτε συγκροτημένων συναισθημάτων ή πλαστικών ιδεών. Αντί των πλαστικών ιδεών προβάλλει διάχυτη και ένζωη πνευματικότητα: αντί των αποστρογγυλωμένων συναισθημάτων η διάχυτη και μεταβατική παρουσία συγκινήσεων. Αντί των πλαστικών εικόνων περνούν «μυθοεικόνες» και «οράματα», δεδομένα πλαστικώς ασύλληπτα. Έπειτα, το ποίημα ως οργανισμός δεν προβάλλει σαν κάτι τετελεσμένο, αλλά σαν κάτι, που τελείται μπρος μας τώρα. Έχει χάσει τη λογική στερεότητα του, είναι ασπόνδυλο και η λογική του είναι ψυχολογική και αισθητική, η λογική φαντασιώσεων και ονείρου. Το σύνολο δεν αποτελεί «σύνθεση» με την έννοια της υπαγωγής σε μια στέρεη τάξη, αλλά προβάλλει εκρηκτικά σαν φυσιογνωμία *sui generis*, χωρίς στερεές αναλογίες, με ανταποκρίσεις κρυφές και όμως τόσο υπαρκτές ποιητικά! Η

²⁸ (Σημ. του επιμ.) Για το συμβολισμό στην ποίηση βλ. αποσπάσματα από σχετικές μελέτες στην ιστοσελίδα του δικτυακού τόπου του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας (στο σύνδεσμο «περιεχόμενα»): <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/REVMATA/Symbolismos/Symbolismos.htm>.

«φυσιογνωμία» ενός ποιήματος αποτελείται από διαρκείς δεσμευμένες ελευθερίες. Η τεχνική του δεν στηρίζεται πια σε κανόνες στιχουργίας, σε εφευρήματα ρυθμών και ομοιοκαταληξίες, σε στροφικά σχήματα. Άλλοτε μόνο με τις προϋποθέσεις αυτές υπήρχε ποίημα· τώρα αναζητούν τους ελεύθερους εκείνους συνδυασμούς, μέζ' από τους οποίους θα αλωθεί το ρευστό της ποίησης.²⁹

Αν η παραδοσιακή ποίηση ήταν ποίηση φωνής, η νεότερη είναι ποίηση της σιωπής: μιλάει με όσα υπονοεί μάλλον. Στη μοντέρνα ποίηση αυτής της τάξης, μας προσφέρεται ένας μύθος ατομικός, που το βάθος του δύσκολα συλλαμβάνεται: είναι μια δημιουργία ατομική ανεπανάληπτη, φορέας μιας συγκίνησης πνευματικής, απαραλλήλιστης, που δεν μπορεί να γεωμετρηθεί με το νου ακριβώς, επειδή είναι μαζί συγκίνηση, σκέψη και ζωή, μοιάζει αποτέλεσμα μυστικών συνηγήσεων, έργο μουσικό, αφού όλα αλληλοεισδύονται, αλληλοφωτίζονται.

Στο ρομαντισμό η ζωή ήταν γεμάτη ενώ η τέχνη παρέμενε κενή. Με το συμβολισμό η ζωή αδειάζει, ενώ η τέχνη γεμίζει, το συναίσθημα της διασύνδεσης με το άπειρο είναι πολύ πιο έντονο με τα μάτια κλειστά, παρά ανοικτά. Με την εξόντωση της Μεγάλης Ιδέας, που επιτείνει το συναίσθημα της γενικής δυσφορίας, «η μαύρη περιφέρεια που ονομάστηκε Μεσοπόλεμος» εμφανίζεται για τη νέα γραφή σαν το μεγάλο ορόσημο ενός τέλους, μιας καταστροφής, ή ακόμη και μιας άλλης αρχής. Ο γερμανικός ρομαντισμός και ο γαλλικός συμβολισμός ονειρεύτηκαν να σπάσουν το σχήμα των πραγμάτων και των ανθρώπων, για να φθάσουν έτσι στη μεγάλη ουσία, της οποίας ένα μικρό μόριο εγκλείουμε όλοι μέσα μας. Έτσι η ποίηση της «παρακμής» και ο συμβολισμός συνδέονται με την παράδοση του αντι-διαφωτισμού και του αντι-κλασικισμού.

Η ελληνική στροφή προς το συμβολισμό, που εκδηλώνεται εντυπωσιακά μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, έχει στην πραγματικότητα αρχίσει αργά αλλά σταθερά τουλάχιστον 10-12 χρόνια πριν από το ορόσημο του 1922. Όμως τότε θα πρέπει να δεχθούμε ότι το λεγόμενο «πνεύμα της παρακμής» στην ελληνική ποίηση αναπτύχθηκε στην Ελλάδα σχεδόν παράλληλα με το εθνικό ανορθωτικό κίνημα που προήλθε από την Επανάσταση του Γουδί (1909), ότι

²⁹ (Σημ. του επιμ.) Για τις νέες ποιητικές μορφές που εμφανίζονται στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (πεζόμορφη ποίηση, ελεύθερος στίχος) βλ. το άρθρο της Άννας Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», Παλίμνηστον 5 (Δεκέμβριος 1987), σσ. 159-175, στην *Ηλεκτρονική Βιβλιοθήκη Λογοτεχνικών και Κριτικών Κειμένων* του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας: <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm> - στην ίδια ιστοσελίδα και για τον ελεύθερο στίχο βλ. αποσπάσματα α) από το βιβλίο του Ηλία Π. Βουτιερίδη, *Νεοελληνική στιχουργική*, Αθήνα 1929, και β) από το άρθρο του Ευριπίδη Γαραντούδη, «Για το σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο (Η επαναφορά παραδοσιακών μετρικών σχημάτων)», Ποίηση 1 (1993).

δηλαδή ο συμβολισμός στην τέχνη και το κίνημα για την εθνική και κοινωνική ολοκλήρωση στη χώρα μας συνυπήρξαν.

Είναι μια εποχή ταραγμένη από αλληλοσυγκρουόμενα ιδεολογικά ρεύματα, κρίσιμα και χαοτικά, χωρίς διέξοδο, ένα μεσοδιάστημα κενού ανάμεσα στο κλονιζόμενο κύρος των παλαιών αξιών και σε μια νέα κατάσταση, που εγκυμονεί διόγκωση των παραισθήσεων, που αναβλύζουν από έναν επαρχιακά στιλβωμένο εγωισμό (Κεντροδεξιά), ή το κοσμοπολίτικο διέξοδο της φυγής (σοσιαλίζοντες). Σε τέτοιες μεταβατικές στιγμές που καμιά αξία ή πίστη δεν αντέχει για να στηρίξει τη ζωή, δημιουργείται μια ιδιαίτερη ψυχολογία του σκεπτικισμού και της απογοήτευσης. Οι νέοι προπάντων, που με τα πρώτα τους βήματα βρίσκονται αντιμέτωποι με μια τέτοια κατάσταση οδηγούνται προς την αμφιβολία και διακατέχονται από αίσθημα ασφυξίας, γίνονται άτομα υπερτροφικά, κυκλωμένα απ' το μηδέν και το εγώ.

Πρόκειται για παθητική αδράνεια και απροσδιόριστη νοσταλγία κοντοτιέρων της απόδρασης, για μια φευγαλέα ωραιопάθεια πληγωμένων από ευαισθησία αποδημητικών. Στη θέση της μεταφυσικής τοποθετούσαν την υπαρξιακή αναγκαιότητα ή την ομορφιά με τη γενναιότητα της ηδονής και την τόλμη αντίκρου στον ηθικό κώδικα (αυτοασωτία). Λογοτεχνία φυγής. Η φυγή, συνεχής απόδραση από τον καθημερινό περίγυρο για ένα νέο κόσμο και μια νέα ζωή, γεμάτη ένταση, ποίηση, πάθος και λυρισμό, που να ξεφεύγει από το συνηθισμένο, ήταν ο πόθος όλων των λεπτών και τρυφερών ψυχών και όλων των ποιητικά καλλιεργημένων ανθρώπων, που δεν μπορούσαν να προσαρμοστούν στα πράγματα ή που η προσέγγισή τους τους προξενούσε τον αποτροπιασμό.

Δεν στερείται σημασίας ότι η στροφή πολλών ελλήνων διανοουμένων κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στο σοσιαλισμό θεωρήθηκε σαν μια αριστερή προσέγγιση του απόλυτου. Πολύ περισσότερο εξέφρασε το πνεύμα ενός νέου μεσσιανισμού, παρά μια ωρίμανση των εσωτερικών κοινωνικών και ιδεολογικών σχέσεων. Το Κομμουνιστικό Κόμμα διείδε σ' αυτό το φαινόμενο έναν εκσυγχρονισμένο μυστικισμό, με αριστερή μορφή και θρησκευτικό περιεχόμενο. Για τούτο και, μολονότι έδρεπε τους καρπούς αυτής της στροφής, δεν έπαυε να επισημαίνει τους κινδύνους που εγκυμονούνταν. Διανοούμενοι όπως ο Κ. Βάρναλης, ο Π. Πικρός, ο Μ. Κανέλλης, ο Τ. Ανθίας, ο Θ. Κορνάρος και άλλοι κατηγορήθηκαν ότι, παρ' όλη την προσχώρησή τους στο σοσιαλισμό, δεν είχαν εγκαταλείψει τη φιλοσοφική διάθεση της «παρακμής», τον «πεσιμισμό», την ιδεολογία της «ντεκαντέντσιας», ότι έβλεπαν το σοσιαλισμό σαν ένα «καλλιτεχνικό ζήτημα», με την ψυχολογία της «μποέμικης επιπολαιότητας», ή ακόμη σαν ένα ζήτημα θαυματουργής αντιστροφής της αστικής κοινωνίας. Ο «Ριζοσπάστης» και το κομματικό περιοδικό «Νέοι Πρωτοπόροι» κατηγορήσαν τον Γ. Ρίτσο ότι αναφερόταν στον Μαρξ σαν να ήταν ένα υπερφυσικό ον, ένα «είδωλο προλεταριακής λατρείας». Μυστικιστικός

ήταν ακόμη ο τρόπος με τον οποίο εγκωμιάζονταν οι μπολσεβίκοι, ο Λένιν, το προλεταριάτο. Είναι πλέον αναμφισβήτητο ότι κατά το Μεσοπόλεμο οδηγήθηκε στο μαρξισμό σημαντικό μέρος του «πνεύματος της παρακμής» και της φυγής, πράγμα που δείχνει αμφίπλευρη παθογένεια.

Το ζήτημα της «ελληνικότητας»³⁰

Η διένεξη που συνοψίζεται στο σχήμα «ελληνικότητα - κοσμοπολιτισμός», συνεχίζεται καθ' όλη τη διάρκεια και αυτής της περιόδου. Όταν το 1921 ο Κλέων Παράσχος (κριτικός της λογοτεχνίας) διαπιστώνει την έλλειψη «ελληνικών έργων» στη σύγχρονή του λογοτεχνική παράδοση, προκαλεί την άμεση αντίδραση του περιδιοδικού *Μούσα*: «Κάθε τεχνίτης είναι ελεύθερος να εργαστεί ανεξάρτητα κι όπως μπορεί ή του αρέσει. Αν καταφέρει να παρουσιάσει ένα αληθινό έργο τέχνης, το έργο αυτό θα είναι ελληνικό, γιατί το έκανε Έλληνα τεχνίτης, και μόνο γι' αυτό». Ο αυτοπροσδιορισμός, εξάλλου, της νεοελληνικής λογοτεχνίας (η αναδιατύπωση του ζητήματος της ελληνικότητας και συγχρόνως ο ορισμός της σχέσης της ελληνικής με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία) υπήρξε το βασικότερο θεωρητικό πρόβλημα και για τους εκπροσώπους της γενιάς του '30. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι από το θεωρητικό αυτό πρόβλημα ξεκινά ο Γ. Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα* (1929), το μανιφέστο -όπως χαρακτηρίστηκε- της γενιάς του '30.

Η εμπλοκή που προκαλεί η ανακύκλωση του ζητήματος της «ελληνικότητας», διαγράφει σε μεγάλο βαθμό και το πλαίσιο των ιδεολογικών και λογοτεχνικών διεργασιών, οι οποίες συντελούνται στον ελληνικό χώρο, καθώς υπαγορεύει ουσιαστικά και το μέτρο της σχέσης της νεοελληνικής με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Η «ελληνικότητα» λειτουργεί περίπου ως φίλτρο ενσωματωμένο στους αγωγούς, διαμέσου των οποίων η ευρωπαϊκή λογοτεχνία μετακινείται στην Ελλάδα. Το φίλτρο αυτό αποδεικνύεται σε ορισμένες περιπτώσεις εξαιρετικά αποτελεσματικό, ακόμη και στις πιο προωθημένες εκδοχές του ελληνικού μοντερνισμού, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την επιχείρηση «εξελληνισμού» της υπερρεαλιστικής κίνησης, που αναλαμβάνει, στα τέλη της δεκαετίας του 1930, ο Οδυσσέας Ελύτης.

Με αυτή την ιδεολογική εμμονή θα πρέπει ασφαλώς να σχετίζονται, ως ένα βαθμό, και οι όποιες αναντιστοιχίες υπάρχουν αυτή την περίοδο ανάμεσα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία. Η παράδοση λ.χ. της «ημιεπίσημης αντικουλτούρας» (η ιδεολογική δηλαδή ροπή η οποία εμφανίζεται στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, για να κυριαρχήσει

³⁰ Αποσπάσματα από τη μελέτη του Π. Βουτουρή, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα*, τ. Α₂, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σσ. 283-309.

στα χρόνια του μεσοπολέμου με το νταντά και τον υπερρεαλισμό: η πρόκληση, η άρνηση του συστήματος και των αξιών, η επανάσταση, η αναδιοργάνωση του κόσμου και των συνειδήσεων) δεν εκδηλώνεται με ανάλογο τρόπο στη νεοελληνική λογοτεχνία. Αλλά και πιο ήπια καλλιτεχνικά ρεύματα -όπως ο συμβολισμός- όταν πρωτοεκδηλώνονται στον ελληνικό χώρο, στιγματίζονται από ένα μέρος κριτικής ως «ξενομανία», ασύμβατη με το ελληνικό περιβάλλον και την ελληνική ιδιοσυγκρασία.

Το ζεύγμα «ελληνικότητα - ευρωπαϊσμός» ορίζει, κατά συνέπεια, μια βασική παράμετρο των λογοτεχνικών ζυμώσεων που συντελούνται στο πλαίσιο των τριών δεκαετιών που εξετάζουμε. Κατά τα άλλα, το πολυσυζητημένο πρόβλημα της «ηθογραφίας» εξακολουθεί να παραμένει -καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου- ανοιχτό, να επιδέχεται διάφορες ερμηνείες και να αποτελεί αφορμή για διαφωνίες. Συνυφασμένο με το ζήτημα της ηθογραφίας είναι και το διαζευκτικό σχήμα «υπαιθρος - πόλη», αν και οι επιλογές της πεζογραφίας συγκλίνουν ολοένα και περισσότερο προς τον δεύτερο όρο του ζεύγματος: από το 1890 και εξής η «αστική ηθογραφία» εκτοπίζει γρήγορα την τάση του αγροτικού ειδυλλιακού διηγήματος. Η μετατόπιση αυτή από το αγροτικό στο αστικό περιβάλλον συμβαδίζει, εκ πρώτης όψεως, με την ενηλικίωση και την ώριμη, κατά κάποιον τρόπο, φάση της ρεαλιστικής πεζογραφίας. Κατά τη δεύτερη ωστόσο δεκαετία του αιώνα, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της πεζογραφίας και μέσα από το σχήμα «αντικειμενικό - εσωτερικό» ή καλύτερα μέσα από την ειδολογική διάζευξη «ρεαλισμός - συμβολισμός».

Τέλος, γύρω στα 1920, η ροπή προς τη «σοσιαλιστική τέχνη» αντιδιαστέλλεται προς τη λεγόμενη «αστική τέχνη» και συστήνει ένα ακόμη διαζευκτικό σχήμα. Το ζήτημα της ιδεολογίας, σε μια εποχή έντονων κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων, αποβαίνει, όπως είναι φυσικό, καθοριστικό και για τη λογοτεχνία.

Αυτό που με βεβαιότητα μπορούμε να διακρίνουμε στη νεοελληνική λογοτεχνία, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, είναι μια εντυπωσιακή πολυμορφία και πολυφωνία. Εάν οι όροι που διαμορφώνουν τις διάφορες λογοτεχνικές τάσεις δεν είναι εξ ορισμού άσχετοι με τους κοινωνικούς όρους και τις κοινωνικές ανακατατάξεις, τότε και το φαινόμενο της λογοτεχνικής πολυφωνίας θα πρέπει ασφαλώς να σχετίζεται με την εικόνα που παρουσιάζει η ελληνική κοινωνία αυτή την εποχή: αλλεπάλληλοι (από το 1897 και εξής) πόλεμοι, στρατιωτικά κινήματα, πολιτικός φανατισμός, δολοφονίες και εκτελέσεις, εσωτερική μετανάστευση, Μικρασιατική καταστροφή, προσφυγιά. Με άλλα λόγια δηλαδή, μια κοινωνία σε κατάσταση χαοτικής ρευστότητας, στο πλαίσιο της οποίας βρίσκουν πρόσφορο έδαφος και αναδεικνύονται οι ιδεολογικές αντιθέσεις και οι κάθε λογής φυγόκεντρες τάσεις. Μέσα σ' αυτή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, η λογοτεχνία λειτουργεί συγχρόνως ως κάτοπτρο, αλλά και ως

παραγωγός ιδεών: κατεργάζεται συνθετικά οράματα, τα οποία επιμένουν στη συνέχεια και τη διάρκεια, ή αντιθέτως συστηματοποιεί την αποσύνθεση, ιδεολογικοποιεί την παρακμή, καλλιεργεί τον εθνικισμό, στρατεύεται στην υπόθεση της κομμουνιστικής επανάστασης, ανοίγεται σε κοσμοπολιτικά ταξίδια και περιπλανήσεις, ανακαλύπτει νέα ιδεολογικά ή λογοτεχνικά είδωλα.

3.1. ΠΟΙΗΤΕΣ

3.1.1. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ (1863-1933)



Κ. Π. Καβάφης: Λυρικός και στοχαστικός, προηγήθηκε της εποχής του³¹

Η διασημότερη εικόνα του Κ.Π. Καβάφη είναι εκείνη που μας παρέδωσε στα 1919 ο Ε.Μ. Φόρστερ. Περιγράφει τον ποιητή ως «έναν Έλληνα κύριο με ψαθάκι, που στέκει απολύτως ακίνητος σε ελαφρήν απόκλιση προς το σύμπαν». Ο Καβάφης ήταν τη χρονιά εκείνη 57 ετών. Εξακολουθούσε να εργάζεται στην ελεγχόμενη από τους Άγγλους Υπηρεσία Αρδεύσεων του αιγυπτιακού κράτους, και ζούσε συντηρητικό και μονήρη βίο στο διαμέρισμά του της οδού Λέψιους 10, στο κέντρο της Αλεξάνδρειας. Πολύ κοντά βρισκόταν το Ελληνικό Νοσοκομείο και η ορθόδοξη εκκλησία του Αγίου Σάββα. Εξίσου κοντά και τα πορνεία της

³¹ Παρατίθεται το ομότιτλο άρθρο του Δημήτρη Δασκαλόπουλου, βιβλιογράφου και ποιητή, που δημοσιεύτηκε στις 22-11-1999 στην εφημερίδα *Τα Νέα*, βλ.: http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16598&m=N18&aa=1.

περιοχής. «Πού θα μπορούσα να ζήσω καλύτερα;», συνήθιζε να λέει. «Κάτω από μένα ο οίκος ανοχής θεραπεύει τις ανάγκες της σάρκας. Κι εκεί είναι η εκκλησία όπου συγχωρούνται οι αμαρτίες. Και παρακάτω το νοσοκομείο, όπου πεθαίνουμε». Εκεί, πράγματι, πέθανε στις 29 Απριλίου του 1933, ημέρα των γενεθλίων του. Ήταν ακριβώς εβδομήντα χρόνων.

Προερχόταν από άλλοτε εύπορη και πολυμελή οικογένεια, που αποδεκατίστηκε σύντομα. Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια στις 17/29 Απριλίου του 1863. Ήταν το ένατο και τελευταίο παιδί του Πέτρου-Ιωάννη Καβάφη και της Χαρίκλειας, το γένος Γεωργάκη Φωτιάδη από την Πόλη. Η γέννηση του ποιητή βρήκε την οικογένεια σε περίοδο οικονομικής και κοινωνικής ακμής. Ο πατέρας του διατηρούσε την επιχείρηση «Καβάφης και Σία», εμπορευόταν μπαμπάκι (οι συνεφερόμενες από τους Αιγυπτιώτες λέξεις «βάμβαξ-άναξ») μαρτυρούσαν την προτίμηση των Ελλήνων παροίκων για το κερδοφόρο αυτό εμπόριο) αλλά, όταν πέθανε το 1870, φαίνεται ότι δεν άφησε επαρκή περιουσία για να συντηρηθεί αξιοπρεπώς η Χαρίκλεια και τα παιδιά της, τα περισσότερα από τα οποία ήταν ανήλικα. Η Χαρίκλεια διέλυσε το σπιτικό της στην Αλεξάνδρεια και κατέφυγε στην Αγγλία, όπου θα είχε την υποστήριξη των συγγενών του άντρα της και όπου θα μπορούσαν ευκολότερα να βρουν εργασία οι μεγαλύτεροι γιοι της. Εγκαταστάθηκαν στο Λίβερπουλ και στη συνέχεια στο Λονδίνο. Για τα συνολικώς πέντε χρόνια της παραμονής του νεαρού ποιητή στην Αγγλία, δεν διαθέτουμε εξακριβωμένες πληροφορίες. Θα πρέπει να παρακολούθησε σχολικά μαθήματα και να καλλιέργησε την αγγλική γλώσσα, στην οποία θα γράψει αργότερα διάφορα άρθρα και ημερολογιακές σημειώσεις. Στα 1877 η Χαρίκλεια επιστρέφει με τα παιδιά της στην Αλεξάνδρεια, αλλά θα εγκαταλείψουν εκ νέου την πόλη, λόγω πολιτικών γεγονότων. Στα χρόνια αυτά ο Καβάφης εγγράφεται στο Λύκειο «Ερμής» του Κωνσταντίνου Παπαζή και θα συναντήσει εκεί τους μετέπειτα στενούς φίλους του: τον άτυχο Μικέ Ράλλη (πέθανε το 1889 και ο ποιητής έχει κρατήσει ημερολόγιο για την αρρώστια και τον θάνατό του) και τον Στέφανο Σκυλίτση. Όταν στα 1882 ξεσπάει η εξέγερση του Άραμπι, ο αγγλικός στόλος πολιορκεί και βομβαρδίζει την Αλεξάνδρεια. Η Χαρίκλεια και τα παιδιά, όπως και όλοι οι ξένοι που ζουν στην πόλη, θα πάρουν και πάλι τον δρόμο της φυγής. Θα καταφύγουν στον Γεωργάκη Φωτιάδη στην Κωνσταντινούπολη όπου, κατά μεταγενέστερη μαρτυρία της Ρίκας Σεγκοπούλου, εκδηλώθηκαν για πρώτη φορά οι ομοφυλοφιλικές τάσεις του ποιητή, με τον εξάδερφό του Γ. Ψύλλιαρη. Το χρονολογικώς πρώτο κείμενο που σώζεται στο Αρχείο του ποιητή, γραμμένο αγγλικά υπό τον βαρύγδουπο τίτλο «Κωνσταντινουπολιάς. Ένα έπος», είναι ακριβώς το ημερολόγιο του ταξιδιού προς την Πόλη.

Επιστρέφοντας στην Αλεξάνδρεια το 1885, ο Καβάφης θα προσπαθήσει να απασχοληθεί, ανεπιτυχώς, σε διάφορες εργασίες. Μεταξύ άλλων, την εποχή εκείνη διαθέτει κάρτα εισόδου στο Χρηματιστήριο ως δημοσιογράφος της εφημερίδας «Τηλέγραφος». Προσλαμβάνεται τελικώς το 1892 στην Υπηρεσία Αρδεύσεων και θα εργαστεί εκεί για 30 συναπτά χρόνια. «Τι

τον έκανε να μείνει σ' αυτή την υπηρεσία, δεν το γνωρίζουμε», γράφει ο Τσίρκας. «Ίσως να ήθελε ένα μικρό και σταθερό μισθό από μια δουλειά χωρίς απαιτήσεις, ώστε να του αφήνει χρόνο για την ποίηση». Στο μεταξύ έχει αρχίσει στο οικογενειακό του περιβάλλον σειρά θανάτων, που θα συνεχιστεί και στα επόμενα χρόνια. «*Πένθη της οικογένειας, χωρισμοί, / αισθήματα δικών μου, αισθήματα / των πεθαμένων τόσο λίγο εκτιμηθέντα*», θα γράψει αργότερα στο ποίημα «Απ' τες εννιά». Σε διάστημα περίπου είκοσι ετών, πεθαίνουν: ο αδερφός του Πέτρος-Ιωάννης, ο παππούς του Γεωργάκης Φωτιάδης και ο εξάδερφός του Γ. Ψύλλιαρης στην Πόλη, η πολυαγαπημένη μητέρα του Χαρίκλεια (για την αρρώστια και τον θάνατό της υπάρχει άλλο ημερολόγιο του ποιητή), τα αδέρφια του Γεώργιος, Αριστείδης, Αλέξανδρος, Παύλος και, τέλος, ο Τζων, που πρώτος μετέφρασε σε ανύποπτο χρόνο ποιήματα του Καβάφη σε αγγλική γλώσσα. Προς το τέλος του 1907 ο ποιητής εγκαθίσταται στο διαμέρισμα του δευτέρου ορόφου της οδού Λέμιους 10. Η ζωή του πια δένεται, και σε μεγάλο βαθμό ταυτίζεται, με την ιστορία και την καθημερινότητα της Αλεξάνδρειας. Οι δημόσιες εμφανίσεις του είναι λιγιστές και οι μετακινήσεις του από την πόλη ελάχιστες, για την ακρίβεια τα σύντομα ταξίδια του στην Αθήνα.

Έρχεται για πρώτη φορά στην ελληνική πρωτεύουσα το 1901. Έχει ήδη μια δεκαπενταετή παρουσία στην ποίηση, με δημοσιεύσεις σε περιοδικά του περιφερειακού ελληνισμού (το πρώτο του ποίημα «Βακχικόν» εμφανίζεται στο περιοδικό *Έσπερος* της Λειψίας το 1886), σε ετήσιες εκδόσεις ημερολογίων και σε αθηναϊκά έντυπα. Στην παραγωγή του αυτής της περιόδου ανιχνεύονται ορισμένες ιδιαιτερότητες, αλλά τίποτε δεν προοιωνίζεται τη μετέπειτα εξέλιξή του. Στο ημερολόγιο αυτού του πρώτου αθηναϊκού ταξιδιού του καταγράφονται χαρακτηριστικές λεπτομέρειες από την πρωτεύουσα της εποχής εκείνης και είναι άκρως ενδιαφέρουσα η οπτική μέσα από την οποία βλέπει τα δημόσια κτίρια, τους δρόμους, τους ανθρώπους και τις συνήθειες της καθημερινής ζωής. Η θετικότερη γνωριμία που κάνει στην Αθήνα είναι με τον Γρηγόριο Ξερόπουλο, ο οποίος θα γράψει, δυο χρόνια αργότερα, το περιβόητο άρθρο του για τον ποιητή στα «Παναθήναια», άρθρο που δεν καθιέρωσε τον Καβάφη, όπως συχνά λέγεται, αλλά απέκτησε εκ των υστέρων ιστορική σημασία.³² Εν τω μεταξύ στην Αλεξάνδρεια κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αναπτύσσεται έντονη πνευματική κίνηση. Αρχίζουν να κυκλοφορούν λογοτεχνικά περιοδικά, εκδίδονται ελληνικά βιβλία, πολλά από τα οποία είναι πρώτες εκδόσεις έργων Αθηναίων συγγραφέων, δημιουργείται αμφίδρομη επικοινωνία μεταξύ Αλεξάνδρειας και Αθήνας. Τα ποιήματα του Καβάφη γίνονται δεκτά άλλοτε με ενθουσιασμό, κυρίως από τους νέους, και άλλοτε με δυσμενή σχόλια και διαμαρτυρίες. Τα στοιχεία που ξενίζουν και ενοχλούν είναι πολλά: η μεικτή γλώσσα του, που δε συμμορφώνεται με τις προσαγές του άκρατου δημοτικισμού («καραγκιόζη της δημοτικής», τον

³² (Σημ. του επιμ.) Βλ. το συγκεκριμένο άρθρο στην ιστοσελίδα του περιοδικού *Περίπλους*, τεύχος 36 (1993): <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Periplous/36/5.html>.

απεκάλεσε ο Ψυχάρης), η καινοφανής θεματολογία του, ο έντονος και απροκάλυπτος ηδονισμός, που γρήγορα θα τον μιμηθούν ελάχιστον ποιητές του μεσοπολέμου, και ακόμη η εντελώς ιδιότυπη εκδοτική συμπεριφορά του. Ανατυπώνει από τα περιοδικά ή τυπώνει αυτοτελώς μεμονωμένα ποιήματα και τα μοιράζει σε φίλους και θαυμαστές, εντός και εκτός Αλεξάνδρειας, κρατώντας με λογιστική σχολαστικότητα καταλόγους διανομής. Με τον καιρό, τα μονόφυλλα αυτά αποτελούν «συλλογές», κάποτε με ελαφρώς παραλλαγμένο περιεχόμενο και με ιδιόχειρες προσθήκες και διορθώσεις του σε στίχους.

Η φήμη του συνεχώς ανεβαίνει. Ο θρύλος ενός περίεργου ποιητή, ο οποίος ζει ανάμεσα σε παλαικά έπιπλα υπό το φως των κεριών, εξαπλώνεται διαρκώς. Ο ίδιος ο Καβάφης, μα και το διαμέρισμα όπου ζει, αρχίζουν να αποτελούν αξιοθέατα της Αλεξάνδρειας. Οι επισκέπτες στην οδό Λέψιους πληθαίνουν. Εκτός από τους Αλεξανδρινούς νέους που τον επισκέπτονται τακτικά, ανακυκλώνοντας φιλολογικά κουτσομπολιά και τροφοδοτώντας ανούσιες αντιπαραθέσεις, θα περάσουν κατά διαστήματα από το διαμέρισμά του ο Ε.Μ. Φόρστερ, ο φουτουριστής Φιλίππο Τομμάζο Μαρινέτι, ο Αντρέ Μωρουά, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Γ. Δ. Κορομηλάς, ο Κώστας Ουράνης, η Μυρτιώτισσα. Στα χρόνια αυτά, η ειρωνεία που κυριαρχεί σε πολλά ποιήματά του επαληθεύεται από την πραγματικότητα: με μεσολάβηση του τότε υπουργού Γ. Χαριτάκη, ο οποίος παλαιότερα είχε γράψει στην Αλεξάνδρεια μιαν αξιολογή μελέτη για τον ποιητή, του απονέμεται από τον δικτάτορα Πάγκαλο το παράσημο του Φοίνικος. Βραβεύεται ένας ποιητής που υμνούσε τα γυμνά σώματα, από έναν δικτάτορα που μέτραγε το μήκος της φούστας στις γυναίκες! Φίλοι της καβαφικής ποίησης (κάποτε και άκριτοι θαυμαστές) μιμούνται τους ποιητικούς του τρόπους, ενώ οι αντίπαλοί του παρωδούν κάθε του ποίημα, συχνά με άπρεπα υπονοούμενα. Για να υποστηρίξει αποτελεσματικότερα το έργο του, όταν κλείνουν τα αλεξανδρινά περιοδικά *Νέα Ζωή* και *Γράμματα*, ο Καβάφης αισθάνεται την ανάγκη ενός προσωπικού εντύπου. Τον Δεκέμβριο του 1926 κυκλοφορεί το περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη*. Ο ποιητής δεν αναφέρεται στις σελίδες του ως εκδότης ή διευθυντής, αλλά κατά τον Τσίρκα το περιοδικό «ουσιαστικά όχι μόνο διευθύνεται, αλλά και στηρίζεται οικονομικά» από τον Καβάφη. Σήμερα γνωρίζουμε ότι τα περισσότερα από τα ανυπόγραφα σχόλια επικαιρότητας που υπάρχουν σε κάθε τεύχος της «Αλεξανδρινής Τέχνης» είναι γραμμένα διά χειρός Καβάφη.

Από το 1930 ο ποιητής αρχίζει να έχει ενοχλήσεις στον λάρυγγα. Τελική διάγνωση: καρκίνος. Την άνοιξη του 1932, έπειτα από σύσταση των γιατρών του, έρχεται για τελευταία φορά στην Αθήνα. Η υποδοχή που του επιφύλαξαν φίλοι και θαυμαστές ήταν εντυπωσιακή και επιστεγάστηκε με το αφιέρωμα του περιοδικού *Ο Κύκλος* του Απόστολου Μελαχρινού, το πρώτο ουσιαστικό αφιέρωμα στο έργο του. Ποιητές και συγγραφείς της πρωτεύουσας τον γνωρίζουν για πρώτη φορά από κοντά. Οι εντυπώσεις που αποκομίζουν είναι αντιφατικές.

Νοσηλεύεται στον Ερυθρό Σταυρό και υφίσταται τραχειοτομία. Χωρίς φωνή πια, γράφει λέξεις σε μικρά χαρτιά για να επικοινωνεί με τους επισκέπτες του. Καταβεβλημένος, αποσύρεται για ανάρρωση σε ξενοδοχείο της Κηφισιάς. Ύστερα από μέρες, με προστατευτικό κασκόλ γύρω από τον λαιμό του, θα επισκεφτεί το εργαστήρι του γλύπτη Μιχάλη Τόμπρου, όπου θα φωτογραφηθεί για μια προτομή, που δεν έγινε ποτέ. Είναι οι τελευταίες φωτογραφίες της ζωής του. Ο Γ. Κ. Κατσίμπαλης, που τον συνάντησε εκείνες τις ημέρες, τον περιγράφει στον Σεφέρη ως «ένα παραδοξότατο γερόντιο» που κάθε τόσο έβηγε «και ξεφύσαγε σα φυσητήρι μέσα από τη μετάλλινη σωλήνα του». Η τελική εντύπωση του παλαμολάτρη Κατσίμπαλη είναι χαρακτηριστική: «Δυο παμπόνηρα και σπάνιας διεισδυτικότητας μάτια, με μια γλυκύτητα στο κάτω μέρος του προσώπου, ολόγυρα στο στόμα και στο πηγούνι. Δε μοιάζει καθόλου με ό,τι σκίτσο, φωτογραφία κ.λπ. έχεις δει ως σήμερα. Φυσιογνωμία από τις πιο ενδιαφέρουσες κι εντυπωσιακές». Οι αθηναϊκές εφημερίδες της εποχής παρακολουθούν με ενδιαφέρον τις εδώ κινήσεις του και γράφουν άρθρα για τον άνθρωπο και το έργο του. Όταν αναχωρεί για την Αλεξάνδρεια, τον κατευοδώνουν στον Πειραιά πολλά γνωστά ονόματα της λογοτεχνίας. Παρά ταύτα, η πρόσληψη της ποιήσής του από τη γενιά του '30 παραμένει εντυπωσιακά αντιφατική και εκτείνεται από την πλήρη άρνηση έως την επιφυλακτική αποδοχή και την ανεπιφύλακτη παραδοχή. Θα χρειαστεί να περάσουν αρκετά χρόνια για να μεταστραφούν οι αρνητές του. Η υγεία του επιδεινώνεται συνεχώς και στις αρχές Απριλίου 1933 μεταφέρεται από τον Αλέκο και τη Ρίκα Σεγκοπούλου (ο Σεγκόπουλος είχε οριστεί γενικός κληρονόμος του, βάσει διαθήκης του 1923) στο Ελληνικό Νοσοκομείο της Αλεξάνδρειας, όπου και θα πεθάνει στις 29 Απριλίου. Σύσσωμος ο αθηναϊκός Τύπος αναγγέλλει τον θάνατό του με συγκίνηση, δίνοντας όμως μεγαλύτερη δημοσιότητα και περισσότερο χώρο στην ειδησεογραφία για τον θάνατο της ελληνικής καταγωγής Γαλλίδας ποιήτριας κόμισσας ντε Νοάιγ, που πέθανε την ίδια ημέρα. Όπως έγραψε ο Γ.Π. Σαββίδης, «στις 29 Απριλίου 1933 (ημέρα των γενεθλίων του) ο κύριος Κωστής Πέτρου Φωτιάδης Καβάφης, χάρη σε μια εκπληκτική συνέπεια της Μοίρας απέναντι στον ακριβέστερο εξόριστο άρχοντα του ελληνικού λόγου, έκλεισε στην γενέτειρά του τον εβδομηντάχρονο κύκλο της επίγειας ζωής του, και πέρασε στον κύκλο της αιωνιότητας: έγινε, οριστικά, ο Καβάφης».

Η περίπτωση του είναι μοναδική στα νεοελληνικά γράμματα. Ξεκίνησε ως μέτριος Φαναριώτης, πέρασε από τον παρνασισμό και τον συμβολισμό, για να καταλήξει σ' έναν εκπληκτικής ευστοχίας και ήθους ρεαλισμό. Τα ποιήματά του, λυρικά και δραματικά κατά βάση, έχουν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Στους στίχους του κυκλοφορεί ένας ολόκληρος λαός επώνυμων και ανώνυμων προσώπων, φυσιογνωμίες ιστορικές και ψευδοϊστορικές, μορφές της μυθολογίας, μα και της σύγχρονης του Αλεξάνδρειας. Τα περιστατικά που μας αφηγείται βρίσκονται στο περιθώριο της επίσημης Ιστορίας. Προτιμά να κινείται περισσότερο στις περιοχές του ελληνιστικού κόσμου και στις πολιτικές και θρησκευτικές ίντριγκες του

Βυζαντίου, παρά στην αρχαιοελληνική κοινωνία. Το σύνολο του έργου του (τα 154 ποιήματα του «Κανόνα», τα «Κρυμμένα», τα «Αποκηρυγμένα», και τα πεζά του κείμενα) υποβάλλουν τη φυλετική συνοχή και συνείδηση ολόκληρου του ελληνικού κόσμου. Ο Γ. Π. Σαββίδης, στον οποίον οφείλει πολλά η καβαφική φιλολογία, δήλωνε το 1963 ότι μπορούμε ανεπιφύλακτα να ονομάσουμε τον Καβάφη εθνικό ποιητή. Στην ποίησή του συγκλίνουν και συγχωνεύονται με μοναδικό τρόπο ποικίλα ρεύματα, ενώ ταυτόχρονα διαγράφεται καθαρά το πρόσωπο του ελληνικού μοντερνισμού. Όπως συμβαίνει με όλους τους μείζονες ποιητές, ο Καβάφης προηγήθηκε της εποχής του και, όπως έχει παρατηρηθεί, «μίλησε για τον έρωτα και τον θάνατο, για τη βία και τη μέθη της εξουσίας, για τον πολιτικό ομορτουτισμό και τη διάμνευση των μεγάλων ιδανικών». Είναι ο πρώτος Έλληνας ποιητής με τόση μεγάλη απήχηση στο εξωτερικό, σχεδόν σε όλες τις γλώσσες. Είναι, επιπλέον, ο μοναδικός μέχρι στιγμής σύγχρονος Έλληνας ποιητής, που έχει επηρεάσει σε τέτοια έκταση και με τόση διάρκεια νεώτερους ξένους ποιητές σε πολλές χώρες. Η φωνή του ακούγεται καθαρά και σε ολόκληρη τη μεταπολεμική ελληνική ποίηση, η οποία, μετά τον Καβάφη, γράφεται διαφορετικά στην Ελλάδα.

«Ο Καβάφης μεταγγίζει στον ποιητικό του λόγο τα αισθήματα του εγκλεισμού, του αποκλεισμού, της μοναξιάς»³³



Την ίδια εποχή (την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα) που ο Παλαμάς κατεργάζεται ποιητικά την ιδέα της ενότητας και της ανασύστασης του ελληνικού πολιτισμού, εξυψώνοντας τον ποιητή και την ποίηση σε απρόσιτες -στους κοινούς ανθρώπους- σφαίρες, ο Καβάφης μεταγγίζει στον ποιητικό του λόγο τα αισθήματα του εγκλεισμού, του αποκλεισμού, της μοναξιάς, της μονοτονίας, του αδιεξόδου και της σωματικής φθοράς: «Τείχη» (1897), «Οι ψυχές των γερόντων» (1901), «Τα παράθυρα» (1903), «Τρώες» (1905), «Μονοτονία» (1908), «Η πόλις» (1910).

Κατ' αναλογία, τα πρόσωπα που δρουν στα ποιήματα του Καβάφη είναι κατά κανόνα στερημένα από υψηλά οράματα. Πρόκειται, στις περισσότερες περιπτώσεις, για ανθρώπους απατημένους, εγκλωβισμένους στο παρόν, οι οποίοι προσμένουν καρτερικά -χωρίς ελπίδα και

³³ Αποσπάσματα από τη μελέτη του Π. Βουτουρή, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα*, ό.π. (βλ. σημ. 30).

δύναμη να αντιδράσουν- την επόμενη καταστροφή. Αυτό βεβαίως δε σημαίνει ότι έχουμε να κάνουμε με επίπεδους χαρακτήρες. Αντίθετα, η επίγνωση του αδιεξόδου, οι ταλαντεύσεις και οι αμφιβολίες τους προσδίδουν στους καβαφικούς ήρωες δραματικό βάθος και τους καθιστούν εξαιρετικά περίπλοκους.

Η κριτική διακρίνει, ως γνωστόν, τα ποιήματα του Καβάφη (στην παραγματικότητα η διάκριση γίνεται από τον ίδιο τον Καβάφη), με βάση τη θεματική τους, σε τρεις κατηγορίες: *φιλοσοφικά, ιστορικά, ερωτικά*. Το σχήμα της καβαφικής ποίησης συμπληρώνεται με μια επίσης γενικά αποδεκτή -από την καβαφική κριτική- περιοδολόγηση: *α. ρομαντική περίοδος (1882-1891/94), β. παρνασσική και συμβολιστική περίοδος (1891/94-1899/1904), γ. περίοδος του ποιητικού ρεαλισμού (1903-1933)*. Τα ταξινομικά αυτά σχήματα, με τα οποία επιχειρείται η τακτοποίηση του καβαφικού έργου και η τοποθέτησή του (ειδικά για το δεύτερο) κατά μήκος ενός χρονικού ανύσματος, είναι και χρήσιμα και εύχρηστα, με την προϋπόθεση όμως ότι δεν εξαφανίζουν από την οπτική μας τη συγχρονική διάσταση του έργου· την ενότητα δηλαδή και τις επικαλύψεις των περιοχών και των περιόδων του.

Με βάση πάντως το δεύτερο σχήμα, θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι, κατά την πρώτη περίοδο, ο Καβάφης φαίνεται εγκλωβισμένος στους ποιητικούς, εκφραστικούς και θεματικούς τρόπους του αθηναϊκού ρομαντισμού. Η παρουσία ποιητών όπως οι Δ. Βαλαβάνης, Σπ. Βασιλειάδης, Ι. Καρασούτσας, Δ. Παπαρρηγόπουλος, είναι κάτι περισσότερο από εμφανής:

*Εάν η γη καλύπτεται με σκότος, μη
φοβείσαι.
Μη ό,τι είναι έρεβος νόμιζε διαρκές.
Φίλε, πλησίων ηδονών, ανθών, κοιλά-
δων είσαι.
Θάρρει, και βάδισον εμπρός. Ιδού το
λυκανγές!*

(«Ο ποιητής», *Αποκηρυγμένα*, 1886)

Η επαφή του ωστόσο, γύρω στα 1892, με τον ευρωπαϊκό παρνασσισμό και το συμβολισμό θα συμβάλει ώστε να υπερβεί την κενή ρητορεία, την εξωστρέφεια και το ρομαντικό στόμφο. Κατά τη διάρκεια της δεύτερης περιόδου γράφονται ορισμένα από τα πιο γνωστά καβαφικά ποιήματα: «Κεριά», «Ένας γέρος», «Τείχη», «Τα παράθυρα», «Περιμένοντας τους βαρβάρους», «Che fece... il gran rifiuto». Ό,τι χαρακτηρίζει τα ποιήματα αυτής της περιόδου είναι η στροφή προς το εσωτερικό -«μια έφοδος στο σκοτάδι», όπως ονομάστηκε- η

οποία αποτελεί και την απαρχή μιας επίμονης αναζήτησης στα ενδότερα στρώματα ενός συνειδητοποιημένου ποιητικού εγώ.

Στις αρχές του αιώνα σημειώνεται η δεύτερη τομή, η οποία σηματοδοτεί και την αφετηρία του καβαφικού ρεαλισμού. Πρόκειται για την ώριμη περίοδο του Καβάφη, η οποία διαρκεί ως το θάνατό του. Σημαντικά δείγματα αυτής της περιόδου είναι τα ποιήματα: «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών», «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ», «Ρωτούσε για την ποιότητα», «Μέρες του 1908», «Μύρης: Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», «Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», «Εν πορεία προς την Σινώπην», «Ας φρόντιζαν», «Στα 200 π.Χ.», «Εις τα περίχωρα της Αντιόχειας». Σταθμός στην πορεία προς την ποιητική ωριμότητα θεωρήθηκε, επίσης από την κριτική, το 1911 και εν συνεχεία το 1917/18, όταν ο Καβάφης -ελευθερωμένος από κάθε είδους εξωτερικές δεσμεύσεις- αποτολμά την ομολογία της ομοφυλοφιλίας του και φθάνει σε έναν απροκάλυπτο και τολμηρό ερωτικό λόγο· την αποτύπωση μιας ερωτικής σχέσης απαλλαγμένης από κάθε συναλλαγή ή υπολογισμό: μιαν απογύμνωση -με άλλα λόγια- του ερωτικού σώματος και συγχρόνως μιαν απογύμνωση του ποιητικού λόγου από τα μεταφορικά και παραβολικά του φορτία:

*Μέσα στα καπηλειά και τα
χαμαιτυπεία
της Βηρυτού κυλιέμαι. Μεσ σ' ευτελή
κραιπάλη
διάγω ποταπώς. Το μόνο που με σώζει
σαν εμορφιά διαρκής, σαν άρωμα που
επάνω
στη σάρκα μου έχει μείνει, είναι που
είχα δυο χρόνια
δικό μου τον Ταμίδη, τον πιο εξαίσιο
νέο,
δικό μου όχι για σπίτι ή για έπαυλι
στον Νείλο.*

(«Μέσα στα καπηλειά», 1926)

Ο ποιητικός «ρεαλισμός» (ο όρος χρησιμοποιείται, ήδη από το 1917, από τον Βρισμιτζάκη και εν συνεχεία, το 1932, πιο συστηματικά από τον Άγρα) αφορά κυρίως αυτή τη διπλή απογύμνωση, αλλά συγχρόνως και την αίσθηση -ερωτική σε ορισμένες περιπτώσεις- της

ιστορίας. Εξάλλου, η ποιητική εμπειρία, το ερωτικό βίωμα, και η (ιστορική) μνήμη, διαπλέκονται σε έναν ενιαίο κύκλο.

Ειδικότερα, η σχέση του καβαφικού έργου με την ιστορία απασχόλησε σημαντικό μέρος της κριτικής. Από την ψυχαναλυτική προσέγγιση του Τίμου Μαλάνου (η οποία θεώρησε την προβολή της ιστορίας ως ενσυνείδητη επιλογή του Καβάφη, προκειμένου να αποκρύψει τη σεξουαλική ετεροδοξία του), ως το Σεφέρη, ο οποίος προσεγγίζει το ζήτημα της ιστορικής σκηνοθεσίας των καβαφικών ποιημάτων χρησιμοποιώντας ως κλειδί τον όρο «αντικειμενική συστοιχία» του T. S. Eliot. Ο ποιητής -γράφει ο Σεφέρης- προκειμένου να εκφράσει τη συγκίνησή του, εφευρίσκει μια «σκηνοθεσία καταστάσεων, ένα πλαίσιο γεγονότων» στο οποίο τοποθετεί τους ήρωές του. Έτσι και ο Καβάφης -πάντα κατά το Σεφέρη- εφαρμόζει επίμονα αυτή τη μέθοδο, χρησιμοποιεί αυτό το «μέσον» προκειμένου να αποφύγει την απλαισίωτη έκφραση της συγκίνησης. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το θεωρητικό σχήμα με τα «τρία κλειδιά», που διατυπώνει στα 1958 ο Τσίρκας: πρώτο κλειδί της καβαφικής ιστορικής μεθόδου είναι «η λόγια πηγή, το ιστορικό γεγονός», δεύτερο κλειδί «το σύγχρονο, το πραγματικό γεγονός», και τρίτο «τα βιώματα του ποιητή, το ψυχικό γεγονός». Η αρμονική, ταυτόχρονη, λειτουργία των τριών κλειδιών προσδίδει στο καβαφικό ποίημα το βάθος: «βάθος χρόνου, βάθος οράματος, βάθος σκέψης, βάθος συγκίνησης». Στα πιο πρόσφατα χρόνια, ο Γ. Δάλλας (1974) επιχειρεί μια «χαρτογράφηση» της ιστορικής εμπειρίας του Καβάφη και προεκτείνει την ιστορικότητα και σε άλλες αισθητικές κατηγορίες και περιοχές του καβαφικού έργου. Τέλος, στα 1983 ο Δ. Ν. Μαρωνίτης διακρίνει τον «ιστορικό» καβάφη από το «μυθολογικό» και «προϊστορικό», και προτείνει την κλίμακα «προϊστορία - μυθολογία - ιστορία» ως δείκτη της ποιητικής πορείας και εξέλιξής του.

Ο Καβάφης έχει οριστικά καταξιωθεί σήμερα ως ένας από τους σημαντικότερους -παγκοσμίως- ποιητές του 20^{ου} αιώνα. Το έργο του αποδεικνύεται εξαιρετικά ανθεκτικό στο χρόνο και, μ' αυτή την έννοια, κλασικό. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί η αργοπορημένη ανταπόκριση και πρόσληψη του έργου του από την κριτική -συγκριτικά, βεβαίως, με άλλους σύγχρονους αθηναίους ομοτέχνους του. Η αργοπορία αυτή πρέπει να οφείλεται ασφαλώς στον αιρετικό και ιδιότυπο χαρακτήρα του έργου, αλλά -ενδεχομένως- και στην εκδοτική τακτική που ακολούθησε ο ίδιος ο Καβάφης. Είναι γνωστό ότι ο Αλεξανδρινός απέφυγε να εκδώσει, όσο ζούσε, το σύνολο του ποιητικού του έργου. Αντίθετα, τα ποιήματά του κυκλοφορούσαν σε ιδιωτικές εκδόσεις («μονόφυλλα», «τεύχη», «συλλογές»). Η πρώτη συγκεντρωτική έκδοση της αναγνωρισμένης καβαφικής ποίησης πραγματοποιήθηκε το 1935. Σήμερα κυκλοφορούν έγκυρες εκδόσεις των «αναγνωρισμένων», «ανέκδοτων» και «αποκηρυγμένων» ποιημάτων του Καβάφη (με τη φιλολογική επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη), ενώ αναμένεται η έκδοση των «ατελών» ποιημάτων που βρέθηκαν στο αρχείο του.

Ήξερε ο Καβάφης ελληνικά;

Ο Καβάφης δεν μπορούσε να υποτάξει τις καλλιτεχνικές-ποιητικές εκφραστικές του ανάγκες σε ένα «γλωσσικό μοντέλο»³⁴

Το ερώτημα: «ήξερε ο Καβάφης ελληνικά;» το προκάλεσε η διαβόητη για το δογματισμό της απόφαση του Σεφέρη για τους «τρεις ποιητές μας», Σολωμό, Κάλβο και Καβάφη, που «δεν ήξεραν ελληνικά».

Σε μια πρόσφατη μελέτη μου για τη γλώσσα του Σολωμού παρατηρούσα ότι η προκλητική αυτή παρέμβαση του Σεφέρη συνεξέφραζε, την ιστορική εκείνη στιγμή (1936/37), «τη νέα προσπάθεια για την επίσημη, εκ των άνω, επιβολή της νέας, “δημοτικής”, “εθνικής” κοινής με τη Νεοελληνική Γραμματική (1941) του Μ. Τριανταφυλλίδη, της οποίας προπαγανδιστής και πάτρωνας ήταν ακριβώς ο ανώτατος πολιτικός προϊστάμενος (και) του Σεφέρη: ο Ι. Μεταξάς».

Ο Καβάφης και οι άλλοι δύο συγκατηγορούμενοί του στο έκτακτο γλωσσοδικείο του Σεφέρη είχαν, παρά τις μεγάλες διαφορές μεταξύ τους, ένα κοινό γνώρισμα: ήταν και οι τρεις Έλληνες της Διασποράς, που είχαν περάσει όλη τη ζωή τους, όπως π.χ. και ο Κοραΐς, έξω από την Ελλάδα, σ’ ένα πολυγλωσσικό περιβάλλον, ήταν και οι τρεις πολύγλωσσοι και είχαν την εξαιρετική τύχη να μην πάνε ποτέ σ’ ελληνικό σχολείο -και επομένως δεν ήταν καθόλου προδιατεθειμένοι να ξαπλώσουν, μετά θάνατον και παρά τη θέλησή τους, στη «δημοτικιστική» κλίση του Μεταξά, του Σεφέρη, του Τριανταφυλλίδη ή οποιουδήποτε άλλου “Προκρούστη” της γλωσσικής «εθνικής ενότητας».

Θα συνοψίσω εδώ, προκαταβολικά, τα πορίσματα μιας συστηματικότερης μελέτης για τη γλώσσα (της ποίησης) του Καβάφη:

- α) Το γλωσσικό μίγμα των ελλήνων εμπόρων της Διασποράς αποτελούσε τη βάση της γλώσσας του Καβάφη.
- β) Η ποιητική γλώσσα του Καβάφη αποτελεί ένα μίγμα, του οποίου βασικό υλικό είναι η μητρική του γλώσσα και η γλώσσα που μιλιόταν στο άμεσο κοινωνικό του περιβάλλον· σ’ αυτό έχουν προσμιχθεί γλωσσικά στοιχεία που έχουν αντληθεί από τους αρχαίους και τους μεσαιωνικούς Έλληνες συγγραφείς, που διάβαζε ο Καβάφης.

³⁴ Παραθέτουμε επιφυλλίδα του Γ. Βελουδή που δημοσιεύτηκε στις 13-04-2003 στην εφημερίδα *Το Βήμα*, http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13837&m=B63&aa=2&cookie=

γ) Το γλωσσικό αυτό μίγμα υποστηρίζεται θεωρητικά από την αντίληψη του Καβάφη για τη συνέχεια της ελληνικής γλώσσας -μια αντίληψη που εκτείνεται σ' ολόκληρη την ελληνική ιστορία.

δ) Ο Καβάφης έμεινε συνειδητά αμέτοχος στο «γλωσσικό αγώνα» που πυροδότησε το *Ταξίδι* (1888) του Ψυχάρη -σ' αντίθεση με τους Έλληνες της «εμπορικής» Διασποράς Π. Βλαστό και Α. Πάλλη- ταυτόχρονα, δεν πήρε μέρος στους (ψευτο-)εθνικούς αγώνες, που συγκλόνισαν την Ελλάδα της εποχής του: ο Καβάφης ήταν και στα «εθνικά» ζητήματα, όπως και στην ποίησή του, ένας «κριτικός ρεαλιστής».

ε) Ο Καβάφης δεν μπορούσε να υποτάξει τις καλλιτεχνικές-ποιητικές εκφραστικές του ανάγκες σε ένα «γλωσσικό μοντέλο» -ούτε του Κοραή, του Κόντου ή του Ψυχάρη.

Ένα υποτιθέμενο γλωσσικό «λάθος», η χρήση του «λανθασμένου» λαϊκού τύπου της προστακτικής *επέστρεφε* στο ομότιτλο ποιητικό μικρογράφημα του Καβάφη (1904/1909/1912), που προξένησε τόση αμηχανία στους μελετητές του, μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα αριστοτεχνικό εκφραστικό μέσο της ποιητικής του: Ο Καβάφης ήξερε, βέβαια, και τον ορθό τύπο της προστακτικής *επίστρεφε*, επέλεξε όμως, μ' εξαιρετική ποιητική ευφυΐα, το λαϊκό *επέστρεφε*, για να εκφράσει, και «φωνητικά», την έννοια της «επανάληψης». Η κεντρική, για το συντομότατο αυτό ποίημά του, έννοια αυτή εκφράζεται όχι μόνο με πολλούς γλωσσικούς δείκτες (συχνά, πάλι, όταν... όταν), αλλά και με την επανάληψη, και μάλιστα το διπλασιασμό, των τεσσάρων φωνηέντων (ε) του τίτλου στο «εσωτερικό» του ποιήματος: *επέστρεφε και παίρνε με*.

Ο Καβάφης ήξερε την (αρχαία, μεσαιωνική και νέα) ελληνική γλώσσα, όπως άλλωστε και τη μετρική, πολύ καλύτερα από το Σεφέρη και τους άλλους πτυχιούχους της Νομικής: σαν επιστήμονας γλωσσολόγος.

Τα γλωσσικά ενδιαφέροντά του επέδειξε ο Καβάφης με την κριτική του παρέμβαση στο έργο δύο (νεο)ελληνιστών, του άγγλου J. Blackie (1891) και του γάλλου H. Pernot (1918), ενώ τη γλωσσολογική του ιδιοφυΐα απέδειξε μ' ένα μικρό αλλά πρωτότυπο «ετυμολογικό» άρθρο του για την ορθογράφηση του ονόματος «Χρίστος» (*Χρίστος και όχι Χρήστος*, 1901). Ο Καβάφης τεκμηριώνει, πειστικά και οριστικά, την ορθή γραφή του ονόματος «Χρίστος», ετυμολογώντας το από το αρχαίο επίθετο «Χριστός». Τα ερμηνευτικά του επιχειρήματα τα αντλεί ο Καβάφης με εκπληκτική ευστροφία από αρχαία και νεότερα παραδείγματα, για να καταλήξει στο διπλό συμπέρασμα ότι ο παρατονισμός του ονόματος (Χρίστος>χριστός) εξηγείται πρώτον μεν από τον κανόνα μετακίνησης του τόνου από τη λήγουσα στην παραλήγουσα, σε αρχαία επίθετα, όταν γίνονται κύρια ονόματα, «και δεύτερον με την ευσεβή συνήθειαν να διαφέρει κατά τύπον από του θείου επιθέτου».

Με τη δεύτερη αυτή παρατήρησή του ο Καβάφης υποδεικνύει, χάρη στις μαρτυρημένες ανθρωπολογικές του μελέτες, ένα γλωσσικό φαινόμενο άγνωστο ακόμα και σε πολλούς - πανεπιστημιακούς- γλωσσολόγους: την ανάγκη για τη διάκριση ανάμεσα στο «βέβηλο» και τον «ιερό» τύπο μιας λέξης. Στα «ονοματολογικά» παραδείγματα του Καβάφη μπορούμε να προσθέσουμε την αντιπαράθεση του «βέβηλου» *Σταύρος* στο «ιερό» *σταυρός*.

Πάνω στην ίδια διάκριση «ιερό» vs. «βέβηλο» στηρίζονται όχι μόνο οι χριστιανικές λέξεις-ταμπού *ύδωρ-νερό*, *άρτος-ψωμί*, *οίνος-κρασί* κ.ά., αλλά και η αρχαία, «ειδωλολατρική», απαγόρευση της ονοματοθεσίας των θνητών με τα ονόματα των θεών τους. Η μεταγενέστερη παραλαβή των πρώην «ιερών» αυτών ονομάτων (Ερμής, Άρτεμις, Αθηνά, Αφροδίτη κ.ά.) από τους χριστιανούς σήμαινε, εννοείται, και τη «βεβήλωση», την αποϊέρωση, των αρχαίων θεϊκών ονομάτων.

Ο Καβάφης και ο αναγνώστης³⁵

Σήμερα, ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης δεν έχει αναγνώστες-αρνητές. Στο δεύτερο, κυρίως, μισό του 20ού αιώνα κέρδισε την καθολική αποδοχή. Παράλληλα, η λογική των προσμετρήσεων και των κατατάξεων τον συμπεριλαμβάνει στους πέντε έξι ποιητές παγκόσμιας εμβέλειας και ακτινοβολίας.

Πρόκειται, φυσικά, για την πιο περίεργη και σπάνια περίπτωση Έλληνα ποιητή. Από τότε που τον πρωτοπαρουσίασε στο ανυποψίαστο αθηναϊκό κοινό ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, κύλησαν μέχρι σήμερα εκατό ολόκληρα χρόνια. Σ' αυτά τα χρόνια, τριάντα προθανάτια και εβδομήντα μεταθανάτια, η ποίηση του Καβάφη πέρασε από ποικίλες, θετικές και αρνητικές, διακυμάνσεις και αποτιμήσεις. Όλες αυτές έχουν, σχεδόν καθολικά, καταγραφεί από τις συνοπτικές σχηματοποιήσεις και εκτιμήσεις της γραμματολογικής λογικής και των βιβλιογραφικών καταγραφών.

Πάντως, ακόμα και σήμερα, παρ' όλο το βιβλιογραφικό πληθωρισμό και τη σωρεία άρθρων και μελετών, ένα ειδικό θέμα και πρόβλημα εξακολουθεί να παραμένει κάπως ρευστό και συγκεχυμένο. Θέλω να πω ότι παραμένει δύσκολο μάλλον πρόβλημα να προσδιορισθούν χρονικά δύο επίμαχα σημεία. Το πρώτο: πότε αρχίζει η καβαφική ποίηση να εισβάλλει συστηματικά και περισσότερο πληθωρικά στην αθηναϊκή ποιητική αγορά και να γίνεται πιο

³⁵ Παραθέτουμε απόσπασμα από το βιβλίο του Νικήτα Παρίση, *Κ. Π. Καβάφης - Σχόλια σε ποιητικά κείμενα. Δοκίμιο ερμηνευτικής ανάγνωσης*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σσ. 20-28 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

ανεπιφύλακτα αποδεκτή από το ελλαδικό ποιητικό και κριτικό κατεστημένο; Το δεύτερο σημείο: πότε ο ποιητικός λόγος του Καβάφη φθάνει στο κορυφαίο επίπεδο της καθολικής αποδοχής και κατάφασης και της ουσιαστικότερης γνωριμίας και υποδοχής από ευρύτερα στρώματα αναγνωστών;

Σ' αυτό το διπλό πρόβλημα, οι ποικίλες μέχρι σήμερα βιβλιογραφικές και ευρύτερες καταγραφές και μελέτες μάς βοηθούν σημαντικά. Μπορεί δηλαδή κανείς να καταγράψει τους διαδοχικούς σταθμούς, καθώς και τους αναβαθμούς μιας δύσκολης κλίμακας που ανέβηκε σταδιακά η ποίηση του Καβάφη μέχρι να φθάσει στην τελική της δικαίωση και αποδοχή. Συγκεκριμένα, θα μπορούσε κανείς, με πολύ αδρές γραμμές και σχηματοποιήσεις, να επισημάνει, έστω και αυτοερωτώμενος, τα ακόλουθα στοιχεία:

α) η τελευταία προθανάτια 15ετία (1918-1933) του ποιητή δεν είναι μήπως η κρισιμότερη φάση για την εισβολή του Καβάφη στην ποιητική αγορά της Αθήνας και για μια πρώτη, έστω και ασταθή, καθιέρωσή του στο κάπως ευρύτερο φιλότεχνο κοινό;

β) ο θάνατος του ποιητή, στις 29 Απριλίου του 1933, δεν προσφέρει μια ευκαιρία για μια πρώτη μεταθανάτια αποτίμηση της ποίησής του και για το πρώτο ουσιαστικό αφιέρωμα αθηναϊκού περιοδικού;

γ) η περιώνυμη έκδοση του καβαφικού *Κανόνα* στα 1935, η γνωστή ως έκδοση Καλμούχου, παρ' όλα τα σφάλματα που της καταμαρτυρούν και το πληθωρικό εκτυπωτικό μπαρόκ, δεν προσφέρει στο αναγνωστικό κοινό, έστω και σε περιορισμένη κλίμακα, το πρώτο συγκεντρωτικό corpus της καβαφικής ποίησης;

δ) η πρώτη ελλαδική έκδοση του καβαφικού *Κανόνα* από τον Ίκαρο στα 1948 δε συντελεί στην ουσιαστικότερη διάδοση του ποιητή σε ευρύτερα στρώματα αναγνωστών;

ε) η περιώνυμη μελέτη του Στρατή Τσίρκα *Ο Καβάφης και η εποχή του* στα 1958, με τις όποιες υπερβολές και ακρότητες, δεν εγκαινιάζει μιαν αλλαγή στη στάση της αριστερής κριτικής και διανόησης απέναντι στον Αλεξανδρινό και δεν αποτελεί μια ουσιαστική αφετηρία ή και σταθμό για τις καβαφικές μελέτες;

στ) το ισχυρό ξάφνιασμα που προκάλεσε το 1963 το αφιέρωμα του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* δεν υποδηλώνει μια σχεδόν ολική μεταστροφή της επίσημης τότε Αριστεράς απέναντι στην καβαφική ποίηση και δεν οριστικοποιεί την αποδοχή ενός *παρακμια* ποιητή από αναγνώστες προσανατολισμένους σε άλλη ιδεολογία κείμενα;

ζ) εξάλλου, η δίτομη μικρόσχημη και πολύ χρηστική έκδοση που επιμελήθηκε ο Γ. Π. Σαββίδης πριν από 40 χρόνια, δεν είναι το καταληκτικό γεγονός που εγγράφει οριστικά τον Καβάφη στις αναγνωστικές προτιμήσεις του ελληνικού κοινού;

Βέβαια, για το γράφοντα το θέμα ή και το πρόβλημα της αναγνωστικής υποδοχής και εξάπλωσης του Καβάφη εξετάζεται εδώ μάλλον παρένθετα και με πολύ στενή γραμματολογική και βιβλιογραφική όραση. Πρόθεσή μου δεν είναι να εμπλακώ στο χαοτικό εύρος της καβαφικής βιβλιογραφίας. Βρίσκω δηλαδή ότι για τα μέτρα και τις προδιαγραφές αυτής της εργασίας, θα είχε πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον ένα άλλο θέμα: αυτό δηλαδή που είναι περισσότερο παροντικό και συσχετίζει πιο άμεσα τον ποιητή Καβάφη με το σύγχρονο αναγνώστη.

Πώς λειτουργεί, λοιπόν, η καβαφική ποίηση για το σύγχρονο αναγνώστη; ή και αντίστροφα: ο σύγχρονος αναγνώστης, όχι βέβαια ο ειδικός αλλά αυτός που ανήκει στην έστω αναγνωστική μειοψηφία των εραστών της ποίησης, τι αποκομίζει από την επαφή του με το λόγο του ποιητή;

Η καβαφική ποιητική *ρητορική*, με συγκρατημένο τεχνοτροπικά βηματισμό και με μια αριστοκρατικά φροντισμένη ένδυση γλωσσικής λιτότητας, δε δημιουργεί τον άμεσο και τον επιφανειακό αναγνωστικό ενθουσιασμό. Ο Καβάφης δεν είναι ο ποιητής της λυρικής αιθρίας και της ρητορικής έξαρσης· ούτε ο ποιητής που προκαλεί την εύκολη συναισθηματική διέγερση ή και διάχυση. Η ποίησή του δε δονεί τις εύκρουστες και τις πάνω χορδές της ψυχής. Δε σκορπίζει τον αναγνώστη ούτε τον κάνει να πάλλεται αστόχαστα και απερίσκεπτα. Τον συγκρατεί σε μια προκαθορισμένη και σταδιακά ανελυσόμονη ένταση στοχαστικής ευστάθειας. Δεν εισβάλλει απότομα και άμεσα στην ψυχική ενδοχώρα του αναγνώστη. Τον συνεπαίρνει σταδιακά με μια διαδικασία έντεχνα σκηνοθετημένης και αργόσυρτης ή και υπόκωφης υποβολής. Ακόμα και στα κάπως πιο γκρίζα ποιήματα, σ' αυτά που εγγράφεται ο έγκλειστος, ο ηττημένος και ο δαπανημένος άνθρωπος, ο αναγνώστης δε βουλιάζει στο μαύρο χρώμα· δεν αισθάνεται να τον πνίγει ο κλοιός μιας συναισθηματικής-ψυχικής ασφυξίας. Ο ηττημένος στον Καβάφη διατηρεί μια αξιοπρέπεια ή ακόμα και κάποια καύχηση.

Τι, λοιπόν, φουσκώνει στην ψυχή και τη σκέψη του σύγχρονου αναγνώστη που διαβάσει το λόγο του Καβάφη; Πρώτα πρώτα η αποδοχή του ποιητή· αποδοχή χωρίς ερωτηματικά και επιφυλάξεις. Ο λόγος, καταρχήν, του ποιητή δεν του φαίνεται ανοίκειος. Καθώς δεν είναι ποιητικά τραγουδιστικός ούτε έντονα και κακόχητα ρυθμικός, ο αναγνώστης τον νιώθει πιο πολύ ως μια οικεία φθεγγόμενη φωνή που το ήθος της του θυμίζει τον κυματισμό και το ηχώχρωμα ενός φροντισμένου καθημερινού λόγου. Ίσως αυτός να είναι ένας από τους λόγους που η ποίηση του Καβάφη δημιουργεί, τις περισσότερες τουλάχιστον φορές, αναγνωστική οικειότητα, καθώς και την αίσθηση μιας άμεσης ή και αυτόματης αποδοχής.

Δεν είναι όμως μόνο αυτή η σχέση αναγνωστικής οικειότητας. Ίσως, μάλιστα, αν την αξιολογούσαμε βαθύτερα, θα βρίσκαμε ότι μάλλον είναι μια σχέση «ακουστικής» περισσότερο αίσθησης, έστω κι αν αυτό το άκουσμα του ποιητικού λόγου το νιώθουμε κυρίως εσωτερικά. Μ' ένα λόγο: η αναγνωστική-ακουστική οικειότητα στέκεται πάντα λίγο πριν από την εισχώρηση και τη διείσδυση του αναγνώστη στο νοηματικό βάθος του ποιητικού κειμένου. Αυτονόητο, βέβαια, ότι είναι κάτι το ιδιαίτερα σημαντικό. Το να αναπτύσσεται δηλαδή η αίσθηση μιας οικειότητας με ένα κείμενο αποβαίνει στοιχείο και γεγονός ξεχωριστά υποβοηθητικό: ο αναγνώστης νιώθει, καταρχήν, φίλιο και όχι απωθητικά αιχμηρό το έδαφος της λογοτεχνικής γραφής. Αυτό, ακριβώς, τον κάνει να προχωρεί στην πιο λεπτομερειακή ανίχνευση του ποιητικού τοπίου.

Μια αναγκαία όμως διευκρίνιση, για να μην παρερμηνευθούν τα πράγματα. Το να νιώθω αναγνωστικά-ακουστικά ένα λόγο οικείο και φιλικό, αυτό δε σημαίνει πάντα ότι ο συγκεκριμένος λόγος είναι και νοηματικά ανοικτός, αντιληπτικά μαλακός και κατανοητικά εύπεπτος. Κι αυτό φαίνεται καθαρά στην περίπτωση του Καβάφη. Πρόκειται δηλαδή για ποιητικό λόγο που δεν ερεθίζει τόσο το εύκολο συναίσθημα και τις πρωτογενείς ψυχικές αντιδράσεις του αναγνώστη. Πιο πολύ, στο στάδιο της μετα-αναγνωστικής διεργασίας, ο καβαφικός λόγος διεγείρει τη στοχαστική διάθεση. Ο αναγνώστης, για τα πιο σημαντικά τουλάχιστον ποιήματα, πιο πολύ σκέφτεται αυτό που διάβασε και λιγότερο το *αισθάνεται* ως μια κατάσταση εσωτερικής-ψυχικής διέγερσης. Μια τέτοια διαπίστωση μας οδηγεί σε ένα μάλλον σωστό συμπέρασμα: το καβαφικό ποίημα, για να αλωθεί ως συνολικό κειμενικό νόημα, προϋποθέτει να μη μένει ο αναγνώστης στη λεκτική επιφάνεια της ποιητικής γραφής, αλλά να διεισδύσει στο βάθος και στο βυθό του κειμένου. Αυτή δηλαδή η ποίηση χρειάζεται να αναγνωσθεί με μια ιδιαίτερα στοχαζόμενη αναγνωστική πρόθεση.

Τα πράγματα, βέβαια, γίνονται πολύ πιο δύσκολα για τα λεγόμενα *ιστορικά* ποιήματα του Καβάφη. Τα κείμενα αυτά έχουν πάνω τους ένα φορτίο από υπαινικτικές συνήθως αναφορές σε πρόσωπα και πράγματα, που χρονικά ανήκουν σ' ένα μακρινό *τότε*. Η ανάγνωσή τους χρειάζεται και κάτι άλλο: να ανασύρει δηλαδή, κατά κάποιον τρόπο, ο αναγνώστης αυτή την ιστορική επένδυση της ποιητικής γραφής και να αναζητήσει τη λεπτή και την καίρια ποιητικά στιγμή που η ιστορική σκηνοθεσία μεταστοιχειώνεται σταδιακά σε αυτόνομο κειμενικό νόημα: δηλαδή σε μετα-ιστορικό στοχασμό και ποιητική ιδεολογία.

Αν, όμως, τα επενδυμένα στο ποίημα ιστορικά στοιχεία είναι θολά ή και σκοτεινά για τον αναγνώστη, τα πράγματα (στην ουσία το ποιητικό κείμενο) γίνονται πολύ πιο δύσκολα. Θέλω να πω ότι, σε μια τέτοια περίπτωση, δυσχεραίνεται ή και δεν αναπτύσσεται μια άμεση συνομιλητική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη. Δημιουργείται κατάσταση

αναγνωστικής αμηχανίας, εμπλοκής ή και αδιεξόδου. Συμβαίνει δηλαδή ο μέσος αναγνώστης να μην μπορεί να δει τα ιστορικά πρόσωπα, πραγματικά ή επινοημένα, ως σύμβολα που εκφράζουν συγκεκριμένες θέσεις και στάσεις στη ζωή.

Σ' αυτές τις περιπτώσεις, που ο ποιητικός λόγος είναι βαρύς και φορτωμένος με πρόσωπα-σύμβολα, ο αναγνώστης χρειάζεται τη συνδρομή του ερμηνευτή. Στην ουσία, βέβαια, το ίδιο το ποίημα χρειάζεται το λόγο της ερμηνείας. Αυτό και μόνο καταδειχνει το αυτονόητο: ότι δηλαδή η ποίηση γενικά (και ειδικά πολλά ποιήματα του Καβάφη) εγγενώς περιέχει και προβάλλει από μόνη της το αίτημα του ερμηνευτικού σχολιασμού. Θέλω να πω ότι ο διαμεσολαβητικός ρόλος της ερμηνείας δε συνιστά αναγνωστική εκζήτηση ή πολυτέλεια, αλλά ανάγκη που απορρέει από το λόγο και τη λογική του ποιητικού κειμένου.

Η παγκοσμιότητα της ποίησης του Καβάφη³⁶

Κανένας ίσως έλληνας ποιητής δεν υπήρξε τόσο καλός κριτικός αναγνώστης του έργου του όσο ο Καβάφης. Η φράση «ο Καβάφης είναι ποιητής του μέλλοντος», την οποία διοχέτευε εντέχνως στο ευρύτερο κοινό μέσω του στενού περιβάλλοντος των θαυμαστών του, υπαγορευόταν, είναι φανερό, λιγότερο από ματαιοδοξία και περισσότερο από την επίγνωση ότι θα ερχόταν μια εποχή που η ασύμβατη με τα ποιητικά δεδομένα του καιρού του ποίησή του θα επιβαλλόταν ως μεγάλη ποίηση, όχι μόνο μέσα στο περιορισμένο νεοελληνικό πλαίσιο. Ο Καβάφης γνώριζε ότι ο ποιητικός του λόγος, που με τόσο κόπο και με τόση τέχνη είχε διαπλάσει μέσα από την αναχώνευση ποικίλων στοιχείων των ποιητικών τεχνοτροπιών του 19ου αιώνα και της αρχαίας ελληνικής εποχής, θα γινόταν, παρά την ιδιοτυπία του, όχι μόνο δεκτός στον ποιητικό κανόνα αλλά και θα διαμόρφωνε τον κανόνα περισσότερο απ' όσο συνήθως τον διαμορφώνει ένα έργο που έρχεται να προστεθεί σ' αυτόν. Αυτό σκέφτεται κανείς όταν παρατηρεί το μέγεθος της διεθνούς απήχησης του Καβάφη σήμερα. Βιβλία για την ποίησή του τυπώνονται σε διάφορες γλώσσες· διεθνή συνέδρια διοργανώνονται σε διάφορες χώρες· μελέτες με τίτλους όπως «Ωντεν και Καβάφης», «Ουγκκαρέτι και Καβάφης», «Πλάτεν και Καβάφης» δημοσιεύονται σε διεθνή περιοδικά· τα ποιήματά του παρέχουν το θεματικό υλικό σε έργα μειζόνων ζωγράφων και μουσουργών· διδάσκονται σε τμήματα όχι μόνο νεοελληνικών σπουδών αλλά και συγκριτικής φιλολογίας των ξένων πανεπιστημίων.

³⁶ Κείμενο του Νάσου Βαγενά, καθηγητή της Θεωρίας και Κριτικής της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, που δημοσιεύτηκε στις 11-07-1999 στην εφημερίδα *Το Βήμα*, βλ.:

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhna.print_unique?e=B&f=12633&m=B10&aa=1&cookie=

Η σημερινή απήχηση της καβαφικής ποίησης τόσο στους Έλληνες όσο και στους ξένους αναγνώστες της, αποκτά τις διαστάσεις φαινομένου, όταν σκεφτούμε ότι ο Καβάφης, που είναι ένας χρονικά παλαιός ποιητής, δεν διαβάζεται ως ένας ποιητής που είχε ξεχαστεί και που ανακαλύπτεται εκ νέου. Ως προς τους Έλληνες, η μελέτη της αναγνωστικής του τύχης δείχνει ότι διαφορετικά από εκείνη του νεότερου του Σικελιανού -ο οποίος, έπειτα από μια περίοδο αναγνωστικής παραμέλησης, φαίνεται να επανεκτιμάται, και δικαίως, σήμερα, όμως ως παλιός ποιητής- η γοητεία της ποίησης του Καβάφη, από την εποχή του θανάτου του (1933) έως σήμερα, παρουσιάζει μιαν ανοδική πορεία, και ότι ο Καβάφης διαβάζεται και σήμερα -για την ακρίβεια, σήμερα διαβάζεται περισσότερο- με την αμεσότητα με την οποία διαβάζεται ένας σημερινός ποιητής. Το ίδιο θα λέγαμε και για την απήχηση του στους ξένους αναγνώστες, η οποία στο επίπεδο του ευρύτερου κοινού γίνεται αισθητή από τη δεκαετία του 1960 και εξής. Ο ποιητής που γράφει τα ποιήματά του στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα διαβάεται ως ποιητής και μάλιστα χαρακτηριστικός του τέλους του 20ού αιώνα.

Ένα από τα στοιχεία που το αποδεικνύουν αυτό, από τα πλέον δηλωτικά του φαινομένου το οποίο προσπαθώ να περιγράψω, μας το παρέχει η μελέτη της παρωδίας της καβαφικής ποίησης. Η διασκεδαστική και εξαιρετα σχολιασμένη συναγωγή που εξέδωσε πέρυσι ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος με τον τίτλο *Παρωδίες καβαφικών ποιημάτων* (εκδόσεις Πατάκη) αποτελείται από 170 ελληνικές (γιατί υπάρχουν και ξενόγλωσσες) παρωδίες που εμφανίστηκαν σε χρονικό διάστημα ογδόντα ετών (1917-1997). Ο αριθμός, όπως δηλώνει ο επιμελητής της έκδοσης, είναι χαρακτηριστικός, όχι εξαντλητικός. Ο Δασκαλόπουλος παρατηρεί ότι το πλήθος των παρωδιών της καβαφικής ποίησης αποτελεί «ένα πολύ ενδιαφέρον και αδιερεύνητο κεφάλαιο της καβαφικής φιλολογίας, παρόμοιο του οποίου δεν θα συναντήσουμε να υπάρχει, σε τόσην έκταση και διάρκεια, γύρω από το έργο κανενός άλλου νεοέλληνα λογοτέχνη». Και πράγματι, η διάρκεια της διάθεσης για παρωδήση του καβαφικού ποιητικού τρόπου είναι κάτι περισσότερο από αξιοσημείωτη, αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι η παρωδιακή διάθεση, όπως το δείχνει η μελέτη της παρωδίας, είναι περισσότερο ισχυρή την εποχή που εμφανίζονται τα παρωδούμενα έργα. Αλλά δεν είναι μόνο η διάρκεια. Είναι και το γεγονός ότι στο βιβλίο του Δασκαλόπουλου ο αριθμός των παρωδιών με το πέρασμα του χρόνου αντί να μειώνεται, όπως θα ήταν φυσικό, αυξάνεται, πράγμα που ασφαλώς συμβαίνει και με τον πραγματικό αριθμό των καβαφικών παρωδιών: ενώ για τα πρώτα πενήντα χρόνια από την εμφάνιση της πρώτης παρωδίας καβαφικού ποιήματος (1917-1966) το βιβλίο περιέχει 73 παρωδίες, από το 1970 ως το 1997, δηλαδή για ένα διάστημα 27 ετών, οι παρωδίες είναι 97.

Ο Δασκαλόπουλος διευκρινίζει ότι συγκροτεί τη συναγωγή του με παρωδίες κατά τον συνήθη ορισμό της παρωδίας ως κωμικής μίμησης ενός έργου, και όχι με την ευρύτερη έννοια του όρου, που περιλαμβάνει και την υπέρβαση της κωμικής μίμησης και προσδιορίζεται ως

επανάληψη με διαφορά: όχι μόνο περιπαικτική και ευτράπελη αλλά και ομολογη και εμπλουτιστική· που περιλαμβάνει δηλαδή και έργα τα οποία χαρακτηρίζονται με τη φράση *a la maniere de*. Για τα ποιήματα αυτά, τα γραμμένα «με τον τρόπο του Καβάφη», αλλά και για τα ποιήματα με θέμα τον ίδιο τον Καβάφη, ο Δασκαλόπουλος ετοιμάζει μια δεύτερη συναγωγή, η οποία πιστεύω πως θα δείξει ότι η απήχηση της καβαφικής ποίησης στους έλληνες ποιητές, από την εποχή του θανάτου του Καβάφη ως σήμερα, ακολουθεί και αυτή μιαν αύξουσα πορεία.

Λέω «στους έλληνες ποιητές», γιατί η τύχη του καβαφικού έργου στο εξωτερικό είναι ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο της καβαφικής φιλολογίας, το οποίο μόλις τον τελευταίο καιρό έχει αρχίσει να ερευνάται συστηματικότερα. Δεν αναφέρομαι τόσο στην υποδοχή του Καβάφη από το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, κύριο τεκμήριο της οποίας είναι οι αθρόες για τα εμπορικά δεδομένα της ποίησης πωλήσεις των καβαφικών μεταφράσεων. Ενωώ κυρίως την απήχηση του Καβάφη στους ξενόγλωσσους ομοτέχνους του, η οποία είναι πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι θα μπορούσε κανείς να φανταστεί. Αυτό δείχνουν τα πορίσματα ενός ερευνητικού προγράμματος του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, ο σκοπός του οποίου ήταν να καταγράψει την «παρουσία» του Καβάφη στο έργο ξένων ποιητών: να συγκεντρώσει ποιήματα που έχουν γραφεί κατά μίμηση, κατ' επίδραση, σε συνομιλία με την ποίηση του Καβάφη, ή που έχουν ως θέμα τον ίδιο τον Καβάφη. Παρ' ότι η έρευνα περιορίστηκε σε είκοσι μόνο χώρες, επιβεβαίωσε αυτό που είπαμε στην αρχή: ότι ο Καβάφης διαβάζεται σήμερα, ακόμη και μέσα από μετάφραση, ως ένας σημερινός ποιητής. Επιβεβαίωσε, ακόμη, ότι ο Καβάφης έχει αποκτήσει το κύρος και την αίγλη ενός παγκόσμιου ποιητή. Έδειξε, τέλος, ότι η γοητεία της καβαφικής ποίησης έχει προκαλέσει τη δημιουργία ενός πλήθους ξένων ποιημάτων, τα οποία λόγω της σχέσης τους με το καβαφικό έργο, αλλά και της συγκινησιακής έντασης αυτής της σχέσης, αποτελούν (μαζί με τα αντίστοιχα ελληνικά) μιαν ιδιότυπη κατηγορία ποιημάτων, τα οποία θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «καβαφογενή».

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Κωνσταντίνο Καβάφη³⁷

- Αγγελάκης Α., *Καβάφης καθ' οδόν: δέκα φαντασιώσεις πάνω στον Καβάφη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1984.
- Άγρας Τ., *Κριτικά. Τόμος Πρώτος. Καβάφης-Παλαμάς*, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Ερμής, Αθήνα, 1980.
- Απέργης Π., *Τρία πρόσωπα. Εμμανουήλ Ροΐδης, Κ. Π. Καβάφης, Κώστας Βάρναλης. Εισαγωγή στην εποχή και το έργο τους*, Ιωλκός, Αθήνα, 1980.

³⁷ Από την ιστοσελίδα: http://www.philology.gr/bibliographies/nef_kavafis.html.

- Anton J., *Η ποίηση και η ποιητική του Κ. Π. Καβάφη. Αισθητικοί οραματισμοί και αισθησιακή πραγματικότητα*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Βρισμιτζάκης Γ., *Το έργο του Κ.Π. Καβάφη*, πρόλογος και φιλολογική επιμέλεια: Γ.Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, 1985.
- Γιαλουράκης Μ., *Καβάφης: από τον Πρίαπο στον Καρλ Μαρξ*, Θεωρία, Αθήνα, 1984.
- Γιουσενάρ Μ., *Κριτική παρουσίαση του Κωνσταντίνου Καβάφη*, μτφρ: Γ. Π. Σαββίδης, Χατζηνικολής, Αθήνα, 1983.
- Δάλλας Γ., *Καβάφης και Ιστορία. Αισθητικές λειτουργίες*, Ερμής, Αθήνα, 1974.
- Δάλλας Γ., *Σπουδές στον Καβάφη*, Ερμής, Αθήνα, 1987.
- Δάλλας Γ., *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*, Στιγμή, Αθήνα, 1984.
- Δάλλας Γ., *Ο ελληνισμός και η θεολογία στον Καβάφη*, Στιγμή, Αθήνα, 1986.
- Δαλμάτη Μ., *Κ.Π. Καβάφης. Μελέτη*, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, 1964.
- Δασκαλόπουλος Δ., *Βιβλιογραφία Κ.Π. Καβάφη 1886-2000*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα, 2003.
- Δασκαλόπουλος Δ., *Καβάφης - Εγγονόπουλος*, Διάπτων, Αθήνα.
- Δασκαλόπουλος Δ., *Παρωδίες καβαφικών ποιημάτων (1917-1997)*, Πατάκης, Αθήνα, 1997.
- Δασκαλόπουλος Δ., Στασινοπούλου Μ., *Ο βίος και το έργο του Κ.Π. Καβάφη*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002.
- Δημαράς Κ.Θ., *Σύμμικτα, Γ'. Περί Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια: Γ.Π. Σαββίδης, Γνώση, Αθήνα, 1992.
- Haas D. - Πιερής Μ., *Βιβλιογραφικός οδηγός στα 154 ποιήματα του Καβάφη*, Ερμής, Αθήνα, 1984.
- Ιβανοβίτσι Β., *Καβάφης, Σεφέρης, Σικελιανός, Εξάντας*, Αθήνα, 1979.
- Ιλίνσκαγια Σ., *Κ.Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ου αιώνα*, Κέδρος, Αθήνα, 1993.
- Ιωάννου Γ., *Ο της φύσεως έρωσ. Παπαδιαμάντης, Καβάφης, Λαπαθιώτης. Δοκίμια*, Κέδρος, Αθήνα, 1986.
- Καραβίας Π., *Οκτώ μορφές. Σολωμός, Καβάφης, Ουράνης, Καρυωτάκης, Δραγούμης, Καζαντζάκης, Παράσχος, Θρύλος*, Ίκαρος, Αθήνα, 1979.
- Καραγιάννης Β., *Σημειώσεις από την Γενεαλογία του Καβάφη και ομοιότητα αναπαραγωγή του χειρογράφου της "Γενεαλογίας"*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 1983.
- Καραμπίνη - Ιατρού Μ. (καταγραφή-επιμέλεια), *Η βιβλιοθήκη Κ.Π. Καβάφη - Αρχείο Καβάφη*, Ερμής, Αθήνα, 2003.
- Καράογλου Χ., *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης: 1918-1924*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1985.
- Καράογλου Χ., *Εκτός ορίων. 2 + 1 κείμενα για τον Καβάφη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000.
- Καραπαναγόπουλος Α., *Ο Κ.Π. Καβάφης ήταν χριστιανός;*, Δωδώνη, Αθήνα, 1993.
- Καραπαναγόπουλος Α., *Ο Κ.Π. Καβάφης. Συζητήσεις με τη Ρίκα Αγαλλιανού-Καραγιάννη, πρώην Σεγκοπούλου*, Δωδώνη, Αθήνα, 1985.
- Κατσιμπαλός Γ.Κ., *Βιβλιογραφία Κ.Π. Καβάφη*, Τυπογραφείο Σεργιάδη, 1943.
- Κοκόλης Ξ.Α., *Πίνακας λέξεων των 154 Ποιημάτων του Κ.Π. Καβάφη*, Ερμής, Αθήνα, 1976.

- Κοκόλης Ξ.Α., “Θερμοπόλες” και “Πάρθεν”. Ένα πλην κι ένα συν στην ποίηση του Καβάφη, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1985.
- Κωνσταντινίδης Θ., *Χρονολογημένοι τίτλοι ποιημάτων του Κ.Π. Καβάφη*, Νεφέλη, Αθήνα, 1983.
- Keeley E., *Η Καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μτφρ.: Τζένη Μαστοράκη, Ίκαρος, Αθήνα, 1979.
- Λεωνίτης Γ., *Καβαφικά Αυτοσχόλια*. εισαγωγικό σημείωμα: Τίμος Μαλάνος, Αλεξάνδρεια 1942 και Αθήνα 1977.
- Λεοντάρης Β., *Καβάφης ο έγκλειστος*, Έρασμος, Αθήνα, 1997.
- Liddell R., *Καβάφης. Κριτική Βιογραφία*, μτφρ.: Καίτη Λογοθέτη - Άντερσον, Ίκαρος, Αθήνα, 1980.
- Liddell R., *Καβάφης. Μια βιογραφία*, Γκοβόστης, Αθήνα, 2002.
- Μαλάνος Τ., *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης (Ο άνθρωπος και το έργο του)*, Δίφρος, Αθήνα, 1957.
- Μαλάνος Τ., *Καβάφης 2, Φύλλα τετραδίου και άλλα*, Γ. Φέξης, Αθήνα, 1963.
- Μαλάνος Τ., *Ο Καβάφης απαραμόρφωτος*, Πρόσπερος, Αθήνα.
- Μαλάνος Τ., *Ο Καβάφης έλεγε...*, Πρόσπερος, Αθήνα.
- Μαρωνίτης Δ.Ν., *Ο Καβάφης και οι νέοι. Συζήτηση του Δ. Μαρωνίτη με τους μαθητές του*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984.
- Μερακλής Μ. Γ., *Τέσσερα δοκίμια για τον Κ.Π. Καβάφη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1985.
- Μητσάκης Κ., *Εν φαντασία και λόγω. Μελέτες για την ποίηση του Κ. Π. Καβάφη*, Έλλην, Αθήνα, 2001.
- Μπρόντσκι Γ., *Υπερασπίζοντας τον Καβάφη*, μτφρ.: Δ. Τριανταφυλλίδης, Αγκυρα, Αθήνα, 2003.
- Minucci P.-M., *Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, μτφρ.: Β. Ηλιόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα 1987.
- Νικηταρίδης Ν., *Λογοτεχνικά οράματα από την Καβαφική ποίηση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.
- Ντελόπουλος Κ., *Ιστορικά και άλλα πρόσωπα στην ποίηση του Καβάφη. Βιο-Βιβλιογραφική έρευνα*, 1972 (Και δεύτερη έκδοση “αναθεωρημένη και ανασυνταγμένη”, με τίτλο *Καβάφη ιστορικά και άλλα πρόσωπα. Ιστορική, φιλολογική και βιβλιογραφική έρευνα*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 1978).
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., *Κ.Π. Καβάφης*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα.
- Παπαευγενίου - Κότσιρα Φ., *Καβάφης, ο στοχαστής της αγωνίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1998.
- Παπανούτσος Ε., *Παλαμάς - Καβάφης - Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα, 1985.
- Παρίσης Ν., *Κ.Π. Καβάφης. Σχόλια σε ποιητικά κείμενα. Δοκίμιο ερμηνευτικής ανάγνωσης*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003.
- Περίδης Μ., *Ο Βίος και το Έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη*, Ίκαρος, 1948.
- Πιερής Μ. (επιμέλεια), *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2000.
- Πιερής Μ. (επιμέλεια), *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (Επιλογή κριτικών κειμένων)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1994.
- Πιερής Μ., *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του “μέσα” - “έξω” στην ποίηση του Καβάφη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992.
- Πιερής Μ. - Χάας Ντ., *Βιβλιογραφικός οδηγός στα 154 ποιήματα του Καβάφη*, Ερμής, Αθήνα, 1984.
- Πουλής Σ., *Θρησκευτικές αντιλήψεις του ποιητή Κ. Καβάφη*, Γκοβόστης, Αθήνα.

- Pontani P.M., *Επτά Δοκίμια & Μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, πρόλογος: Γ.Π. Σαββίδης, εισαγωγή: Μ. Ρεγί, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1991.
- Ράιος Δ., *Κ. Π. Καβάφη Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου Ποιητού εν Κομμαγηνή 595 μ.Χ.*, Αθήνα, Παπαδήμας, 2001.
- Ρηγόπουλος Γ., *Ut pictura roesis. Το εκφραστικό σύστημα της ποίησης και της ποιητικής του Κ. Καβάφη*, Σμίλη, Αθήνα, 1991.
- Σαββίδη Λ. (επιμέλεια), *Λεύκωμα Καβάφη 1863-1910*, Ερμής, Αθήνα, 1983.
- Σαββίδης Γ.Π., (επιμέλεια), *Ο Καβάφης του Σεφέρη, Α΄*, Ερμής, Αθήνα, 1984.
- Σαββίδης Γ.Π., *Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη (τρία δημόσια μαθήματα)*, Ίκαρος, Αθήνα, 1993.
- Σαββίδης Γ.Π., *Μικρά καβαφικά, Α΄ και Β΄ τόμος*, Ερμής, Αθήνα, 1985 και 1987 αντιστοίχως.
- Σαββίδης Γ.Π., *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και Σχόλιο. Βιβλιογραφική Μελέτη*. έκδοση Ταχυδρόμου, 1966 (και ανατύπωση: Ίκαρος 1991).
- Σαββίδης, Γ. Π., *Κ.Π. Καβάφης και Γρ. Ξενόπουλος. Ανασύνθεση μιας λογοτεχνικής σχέσης, 1901-1944*, Ερμής, Αθήνα, 1994.
- Σαρεγιάννης Ι.Α., *Σχόλια στον Καβάφη*, πρόλογος Γιώργου Σεφέρη, εισαγωγή και φροντίδα Ζήσιμου Λορεντζάτου, Ίκαρος, Αθήνα, 1964.
- Σιατόπουλος Δ., *Παλαμάς - Καβάφης: δύο ποιητές, δύο κόσμοι*, Πανέζης, Αθήνα.
- Σκαρτσής Σ.Λ. (επιμέλεια), *Πανεπιστήμιο Πατρών. Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα Κ.Π. Καβάφη*, Γνώση, Αθήνα, 1984.
- Σομμαρίπας Φ., *Καβάφης Κ. Μια άλλη υπόθεση*, Εξάντας, Αθήνα, 1990.
- Σουλιώτης Μ., *58 σχόλια στον Καβάφη*, Ύψιλον, Αθήνα, 1993.
- Τζουβέλης Π., *Ταξίδι στην Ιστορία με τον Καβάφη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- Τσίρκας Σ., *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Κέδρος, Αθήνα, 1958.
- Τσίρκας Σ., *Ο πολιτικός Καβάφης*, Κέδρος, Αθήνα, 1971.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://www.snhell.gr> (Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία, κείμενα ποιημάτων και πεζών του Καβάφη, ηλεκτρονικό ανθολόγιο αναγνώσεων ποιημάτων, φωτογραφίες, βιβλιογραφία, κατάλογος των περιεχομένων του Αρχείου Καβάφη).
2. <http://www.e-yliko.sch.gr/Fyy1/glossa/filogkavf1.htm> (Εκπαιδευτική Πύλη του ΥΠΕΠΘ· παρέχει επιλεγμένους συνδέσμους για τον ποιητή).
3. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
4. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikiPois1.htm> (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας· ανθολογούνται ποιήματα του Καβάφη συνοδευόμενα από σχόλια).

5. http://www.papaki.panteion.gr/_private/kabafis/index.htm (ανθολόγιο ποιημάτων).
6. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikiPezografia.htm> (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας· παρατίθεται το διήγημα του Καβάφη «Εις το φως της ημέρας»).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Επιλεγμένα αποσπάσματα κειμένων της παλαιότερης και νεότερης κριτικής για το έργο του Καβάφη (επιμέλεια συλλογής κειμένων: Νικόλαος Κοκκινάκης), στην Εκπαιδευτική Πύλη του ΥΠΕΠΘ: <http://www.e-yliko.sch.gr/Fyyl/glossa/fikavkrit1.htm>.
2. Χριστόφορος Μηλιώνης, «Κ.Π. Καβάφης - “Αλεξανδρινοί Βασιλείς”», Φιλολόγος 114 (Χειμώνας 2003-2004), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/filologos/114/24.html>.
3. Ξενοφώντας Α. Κοκόλης, «“Κι έμεινε ολόγυμνος” - Το τελευταίο ποίημα που τύπωσε ο Καβάφης», Πανδώρα 14 (Νοέμβριος 2003-Μάης 2004), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Pandora/14/3a.html>.
4. Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία* («Ο Μπόρχες, ο Καβάφης και ο Λαβύρινθος της Ειρωνείας», αποσπάσματα), Αθήνα, εκδ. Στιγμή, 1994, σσ. 107-123, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
5. Γ. Βρισμιτζάκη, «Οι κύκλοι της “Κόλασης” του Δάντη στην ποίηση του Καβάφης», *Το έργο του Κ. Π. Καβάφη*, Πρόλογος και Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1975, σσ. 43-53, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
6. Ε. Π. Παπανούτσου, «Ο διδακτικός Καβάφης», *Παλαμάς - Καβάφης - Σικελιανός*, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1977⁴, σσ. 204-211 και 213-222, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
7. Ε. Π. Παπανούτσου, «Η διδακτική ποίηση», *Παλαμάς - Καβάφης - Σικελιανός*, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1977⁴, σσ. 225-228, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
8. Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ο Καβάφης και ο γαλλικός Παρνασσισμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση», περ. Παρουσία, τόμ. Β' (1984), σσ. 72-74, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
9. Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό», *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1984⁵, σσ. 388-392, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.

10. Γιώργος Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1984⁵, σσ. 324-363,
<http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
11. Λίζυ Τσιριμώκου, «Νεκρομαντική τέχνη. Η επιτάφια καβαφική ποίηση», *Εσωτερική ταχύτητα*, Αθήνα, εκδ. Άγρα, 2000, σσ. 303-322,
<http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
12. Νταϊάνα Χάας, «Κ. Π. Καβάφης, “ελληνικότητα” και “οικουμενικότητα”», *Νέα Εστία* 1761 (Νοέμβριος 2003), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/neaest/1761/9.html>.
13. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Καβάφης: ελληνικός και οικουμενικός», *Νέα Εστία* 1761 (Νοέμβριος 2003), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/neaest/1761/5.html>.
14. Αγγέλα Καστρινάκη, «Ο Καβάφης και οι καλλιτέχνες - Η διακριτική γοητεία του υπαινιγμού», *Νέα Εστία* 1761 (Νοέμβριος 2003), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/neaest/1761/13.html>.
15. Νίκος Εγγονόπουλος, «Καβάφης, ο τέλειος», *Η Λέξη* 174 (Μάρτιος - Απρίλιος 2003),
<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/lexi/174/7.html>.
16. Γιώργος Σεφέρης (Παρουσίαση: Γ.Π. Σαββίδης), «Υστερόγραφο στη Δοκιμή “Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι”», *Η Λέξη* 174 (Μάρτιος - Απρίλιος 2003),
<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/lexi/174/10.html>.
17. Αντώνης Φωστιέρης, «Ούτος εκείνος;», *Η Λέξη* 174 (Μάρτιος - Απρίλιος 2003),
<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/lexi/174/17.html>.
18. Ευγένιος Αρανίτσης, «Κ.Π. Καβάφης», *Η Λέξη* 174 (Μάρτιος - Απρίλιος 2003),
<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/lexi/174/22.html>.
19. Μανόλης Λαμπρίδης, «Η πεζολογία στη σύγχρονη ποίηση και ο Καβάφης (Νύξεις για μελέτη)», *Η Λέξη* 174 (Μάρτιος - Απρίλιος 2003), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/lexi/174/27.html>.
20. Ζωή Καρέλλη, «Νύξεις», *Η Λέξη* 174 (Μάρτιος - Απρίλιος 2003),
<http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/lexi/174/43.html>.
21. Γιάννης Δάλλας, «Ο Καβάφης του Τέλλου Άγρα (από τα ανέκδοτα προσχέδια των μελετών του)», *Πόρφυρας* 110 (Ιανουάριος - Μάρτιος 2004), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Porfiras/110/6.html>.

22. Αποσπάσματα από τη μελέτη του Γιώργου Σεφέρη, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό» (*Δοκίμες*, Πρώτος τόμος (1936-1947), εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1984⁵) στο περιοδικό *Φιλολόγος* 115 (Ανοιξη 2004), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/filologos/115/16.html>.
23. Ανδρονίκη Μαστοράκη, «Καβάφης - Καρυωτάκης ... Ποιήματα ποιητικής», στον κόμβο για τον πολιτισμό *Archive.gr* (δημοσίευση: 30-01-2004), <http://www.archive.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=40>.
24. Μάρη, Θεοδοσοπούλου, «Αλεξανδρινού αναδιφήσεις» (Ένα “πανοπτικόν” των πρόσφατων καβαφικών εκδόσεων), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 18-01-2004), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14067&m=S02&aa=1&cookie=.
25. Νάσος Βαγενάς, «Διαφορετικοί, αλλά πόσο;» (Παλαμάς - Καβάφης), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 16-03-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13814&m=B65&aa=1&cookie=.
26. Roderick Beaton, «Ποιητές του αισθητισμού και του ελληνισμού» (Παλαμάς - Καβάφης), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 16-03-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13814&m=B66&aa=1&cookie=.
27. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «...ποιητής ωμολογημένης πρωτοτυπίας...» (Παλαμάς - Καβάφης), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 16-03-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13814&m=B68&aa=1&cookie=.
28. Νάσος Βαγενάς, «Κ.Π. Καβάφης: Ένας ιδιαίζων ποιητής», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 04-05-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13852&m=B43&aa=1&cookie=.
29. Δημήτρης Μαρωνίτης, «Καβαφικά» (1), «Καβαφικά» (2), «Καβαφικά» (3), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 26-10-2003, 02-11-2003, 09-11-2003), http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14000&m=B43&aa=1.
http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14005&m=B46&aa=1.
http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14011&m=B46&aa=1.
30. Νάσος Βαγενάς, «Ο κόσμος του Καβάφη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 09-11-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14011&m=B43&aa=1&cookie=.
31. Δημήτρης Τζιόβας, «Η ομοφυλοφιλία του Καβάφη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 14-12-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14041&m=B51&aa=1&cookie=.

32. Δημήτρης Μαρωνίτης, «Υπεροψία και μέθη» (1), «Υπεροψία και μέθη» (2), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 06-04-2003, 13-04-2003),

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13831&m=B62&aa=1&cookie=
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13837&m=B62&aa=1&cookie=.

33. Μίμης Σουλιώτης, «Η τόλμη του Καβάφη και οι προκαταλήψεις για το έργο του», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 19-03-2000),

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12879&m=B12&aa=1&cookie=.

34. Νάσος Βαγενάς, «Ο Καβάφης σε μετάφραση», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 19-12-1999),

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12792&m=B03&aa=1&cookie=.

35. Νάσος Βαγενάς, «Οι ποιητικές “συνομιλίες” του Καβάφη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 12-09-1999), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12695&m=B10&aa=2&cookie=.

36. Λίζυ Τσιριμώκου, «Καβαφικά παλίμνηστα», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 17-08-1997),

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12442&m=S03&aa=1&cookie=.

37. Δημήτρης Μαρωνίτης, «Καβάφης - Σεφέρης: παράλληλοι;», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 22-09-1996), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12395&m=B05&aa=1&cookie=.

38. Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Ο Καβάφης και η μικροϊστορία», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 06-06-2003),

http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CA%E1%E2%DC%F6%E7%F2&a=&id=11394952.

39. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Ο Καβάφης και η κριτική», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 06-06-2003),

http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CA%E1%E2%DC%F6%E7%F2&a=&id=68768904.

40. Νίκος Ξυδάκης, «Αν ευτυχής ή δυστυχής είμαι δεν εξετάζω...» (Ο Καβάφης και η μουσική), εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 06-06-2003),

http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%C5%E3%E3%EF%ED%FC%F0%EF%F5%EB%EF%F2&a=&id=3803208.

41. Μικέλα Χαρτουλάρη, «Κωνσταντίνος Καβάφης: σε ελαφρήν απόκλιση προς το Σύμπαν» (Παρουσίαση του βιβλίου της Μαρίας Στασινοπούλου και του Δημήτρη Δασκαλόπουλου, *Ο Βίος και το Έργο του Κ.Π. Καβάφη*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2002), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 07-12-2002),

http://ta-nea.dolnet.gr/print_article.php?entypo=A&f=17510&m=P28&aa=1.

42. Μάριος Μπέγζος, «Ο Καβάφης και η Εκκλησία» (Η Εκκλησία είναι για τον Αλεξανδρινό μια πανδαισία οπτικών, ακουστικών και οσφρητικών ερεθισμάτων. Ήταν εκκλησιαστικός άνθρωπος με

ιδιάζοντα τρόπο και σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί ποτέ να χαρακτηριστεί θρησκευτικός τύπος), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 16-06-2001),

http://ta-nea.dolnet.gr/print_article.php?entypo=A&f=17065&m=N06&aa=1.

43. Μανώλης Πιμπλής, «Ντομινίκ Γκρανμόν, ο μεταφραστής του Καβάφη» (Στήριγμα των φαντασιώσεών μας η Ελλάδα), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 22-01-2000),

http://ta-nea.dolnet.gr/print_article.php?entypo=A&f=16648&m=R30&aa=1.

44. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Οι τελευταίες φωτογραφίες του Καβάφη», εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 13-06-1998),

http://ta-nea.dolnet.gr/print_article.php?entypo=A&f=16161&m=P04&aa=2.

3.1.2. ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ (1884-1951)



Ο Άγγελος Σικελιανός γεννήθηκε το 1884 στη Λευκάδα, όπου μεγάλωσε και ολοκλήρωσε τις βασικές του σπουδές. Φοίτησε για ένα διάστημα στη Νομική Σχολή του Πανεπιστήμιου Αθηνών, αλλά εγκατέλειψε γρήγορα τον αρχικό του στόχο για να αφοσιωθεί στην μεγάλη του αγάπη, την ποίηση. Ξεκίνησε την ποιητική του πορεία το 1904 μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Ακρίτας* και ένα χρόνο αργότερα έφυγε για τη Λιβύη, όπου έγραψε τον *Αλαφροΐσκιωτο*, έργο που εκδόθηκε το 1909 γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία. Το 1907 παντρεύτηκε την αμερικανίδα Εύα Πάλμερ, η οποία του συμπαραστάθηκε στην προσπάθεια αναβίωσης των *Δελφικών Εορτών* της αρχαιότητας.

Το 1924 το ζεύγος Σικελιανού εγκαταστάθηκε στους Δελφούς, όπου ασχολήθηκε συστηματικά με την υλοποίηση της *Δελφικής Ιδέας*. Το Μάιο του 1927 εγκαινιάστηκαν οι *Δελφικές Εορτές* που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στον ελλαδικό χώρο, αλλά είχαν απήχηση και στο εξωτερικό. Το 1930 πραγματοποιήθηκαν οι δεύτερες *Δελφικές Εορτές* με την παρουσία πολιτικών παραγόντων και με εξίσου μεγάλη επιτυχία με τις πρώτες. Όμως η όλη προσπάθεια κατέληξε σε οικονομική καταστροφή και η Εύα επέστρεψε στην Αμερική.

Το 1938 ο Σικελιανός γνωρίστηκε με τη δεύτερη γυναίκα του, την Άννα Καραμάνη, την οποία παντρεύτηκε δύο χρόνια αργότερα. Στην κηδεία του Κωστή Παλαμά, το 1943, απήγγειλε το ποίημα *Ηχήστε οι σάλπιγγες*, φανερώνοντας την ευαισθησία και την αγωνία του για την τύχη του ελληνικού λαού στα χρόνια του πολέμου. Το 1946 προτάθηκε δύο φορές από την Εταιρεία Ελλήνων λογοτεχνών για το βραβείο Νόμπελ, τη δεύτερη μάλιστα από κοινού με τον Νίκο Καζαντζάκη. Το 1947 προτάθηκε ξανά -αυτή τη φορά από ομάδα ευρωπαίων συγγραφέων- για το ίδιο βραβείο και εκλέχτηκε πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών. Το 1950 έπαθε εγκεφαλική συμφόρηση και πέθανε το 1951. Την επόμενη χρονιά πέθανε και η Εύα Σικελιανού, η οποία είχε έρθει στην Ελλάδα το 1952, και τάφηκε στους Δελφούς.

Ποιητής λυρικός και οραματιστής³⁸

Ο Άγγελος Σικελιανός τιμήθηκε πρόπερσι και αξίζει να ξανατιμηθεί του χρόνου, από τη μία στην άλλη χιλιετία, ως εμπνευστής της *Δελφικής Ιδέας*, εβδομήντα χρόνια ύστερα από την πρώτη και τη δεύτερη υλοποίησή της. Ιδέα που δεν είχε συλληφθεί και περατωθεί απλώς τις δύο χρονικές στιγμές των παραστάσεων που ξέρουμε, το 1927 και 1930. Η Εύα, «συνεργός» του από τότε και κατόπι νοερά, ως τη στιγμή που ήρθε και αναπαύτηκε για πάντα στους Δελφούς (1952), μαρτυρεί πως από την αρχή της γνωριμίας τους, από την εποχή του *Αλαφροΐσκιωτου* ακόμη, τον απασχολούσε η πραγμάτωση της *Δελφικής Ιδέας*.



Η ιδέα αυτή που η υλοποίησή της, προς τα μέσα της ζωής και της δημιουργίας του, υπήρξε ένας απ' τους πρώτους στόχους του πνευματικού προσανατολισμού του, δεν αποτελούσε ούτε θεωρία ενός υπέρμαχου, ούτε νοσταλγία ενός προσκυνητή του αρχαίου πνεύματος, αλλά έμπνευση ενός ποιητή που μέσα από τη θητεία του στη γη και στην παράδοσή του οραματίζεται το μέλλον της φυλής του και της ανθρωπότητας. Γη του η Λευκάδα όπου γεννήθηκε το 1884 και η Αττική από όπου έδραμε διαχρονικά σε όλη την Ελλάδα. Μια Λευκάδα που δεν είναι η Κέρκυρα του πνεύματος του Σολωμού, αλλά είναι η γενέτειρα, που

³⁸ Παραθέτονται αποσπάσματα από το ομότιτλο άρθρο του Γιάννη Δάλλα, ποιητή και καθηγητή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, που δημοσιεύτηκε στις 20-12-1999 στην εφημερίδα *Τα Νέα*, βλ.: http://ta-nea.dolnet.gr/nea-web/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16622&m=N16&aa=1.

του αποκάλυψε τη φύση και τα έργα του ανώνυμου λαού. «*Με του νησιού μου τ' όνομα / και με τη βοήθεια του λαού / στο Ιόνιο πέλαγος έριζα / το εφτάπυργο καράβι / της μάχης*» έγραφε. Νησί, που, πιο πολύ από όλα τα άλλα του Ιονίου, επικοινωνούσε με το πνεύμα της αντικρινής κλεφταρματολικής Ακαρνανέας και πιο πάνω της Ηπείρου. «Φύση-Λαός-Φυλή» και «Ιστορία» είναι ο δεύτερος, ο δηλωμένος από τον ίδιο πιο πλατύς προσανατολισμός της ποίησής του. Ενώ ο τρίτος και ωριμότερος από όλους είναι αυτός που ξεκινά από την Αθήνα και έχει σημάδι του ιερό, την Ελευσίνα· μάλιστα τη «μυστική» κατάληξη αυτού του δρόμου, την απέσπασε από την αφαίρεσή της και την αναβάπτισε στο δράμα των νεότερων επιταγών της ιστορίας. [...]

Η μυθολογία του αρχαίου, του χριστιανικού και του ανατολικού, εντέλει, κόσμου τού προσφέρει άλλοτε αυτούσια τα σχήματα και άλλοτε τα προσχήματα του θεματικού και ιδεολογικού ιστού των ποιημάτων του. Πίσω του η παραδοσιακή ποιητική, την οποία και συνέχιζε, υπαγόρευε σε κάθε ποιητή το αίτημα να ανατρέχει στη μυθολογία και στα θέματά της, ώστε να τα εξυμνεί πιστά και να τα αναπαράγει. Και μπροστά του, στην επόμενη και μεθεπόμενη δεκαετία, ο μετασυμβολισμός και ο μοντερνισμός αντέστρεψε τη στάση και εγκαινιάζοντας την τακτική της μυθικής μεθόδου πήρε και χρησιμοποίησε τους μύθους ως μοτίβα αναφοράς στη σύγχρονη εποχή, όπως λ.χ. έκανε με τον Καισαρίωνα ή την Ιθάκη του Καβάφη, με τον Τειρεσία του Έλιοτ, με τον Οδυσσέα ιδιαίτερα του Πάουντ και πρωτοποριακότερα ο Τζόυς με τους παράγωγους σε μας Ελήνηορες, Ατρείδες και Αργοναύτες του Σεφέρη.

Τρεις είναι οι περίοδοι του έργου του και της ποιητικής του:

Πρώτη περίοδος: Αλαφροΐσκιωτος, Ραψωδίες του Ιονίου, Λυρικά (Σειρά Πρώτη). Η περίοδος αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί, από την άποψη του θεματολογίου και του στόχου των εμπνεύσεών του, ως περίοδος ελληνοκεντρική. Και από την άποψη του υποκειμένου διακρίνεται εδώ η οργανική έφεση του αφηγητή για αυτογνωσία. Γύρω από τον άξονα του «εγώ» δεν αναγνωρίζεται απλώς, αλλά εγγράφεται, σκιρτά και περιφέρεται ο γενέθλιος χώρος, ο λαός, η φύση, η παράδοση. Έννοιες μεστές και περιληπτικές ακόμη και στους επιμερισμούς τους: ο χωριάτης, η μοιρολογήτρα, ο γιαλός με τα γελάδια, ο αετός, ο ασφοδελώνας· ο Κεραμεικός, η Γλαύκη, η Λυγιά, η Αναδυομένη, η Αφροδίτη Ουρανία, ο Σπαρτιάτης ο Παντάρκης, η Παρηγορήτισσα, ο Μαβίλης, ο Μιστράλ.

Και ανάλογα εκτυλίσσεται το ποίημα. Με ανοιχτούς και παλμικούς κυματισμούς επάλληλων εικόνων και περιγραφών. Όπου προεξάρχει η συσσώρευση και η επίταση του λόγου. Με πληθώρα επιθέτων και απαστράπτουσες μεταφορές, με τις οποίες και δημιουργείται

μια εντύπωση καλειδοσκοπική. Γενικά παρευρισκόμαστε σε μια έμπνευση που εξακτινώνεται προς όλες τις πλευρές, πολυπρισματική.

Δεύτερη περίοδος: Πρόλογος στη ζωή, Μητέρα Θεού, το Πάσχα των Ελλήνων, Δελφικός λόγος. Η σκοπιά του ποιητή μετατοπίζεται από τη βάση στο εποικοδόμημα και από το «εγώ» του στις αξίες του πολιτισμού. Με μια αλληλοσυμπληρωματική δυναμική των πολιτισμικών της αντιθέτων: η Μητέρα Θεού και τα επεισόδια του Πέμπτου Ευαγγελίου, η Ελένη αλλά και η Παναγία, η Βηθλεέμ και οι Δελφοί, οι αρχαίοι Καθαρμοί και η Ανάσταση, σε αυτές τις σταθερές υψώνεται και προσηλώνεται εφεξής η έμπνευσή του. Και η ποίησή του γίνεται σε αυτήν τη φάση ιδεοκεντρική.

Στη θέση της αισθητικής ματιάς της πρώτης περιόδου σχεδιάζεται εδώ μια αντίληψη ηθικής και επικρατεί η έξαρση ενός πνευματικού φρονήματος. Έτσι στήνονται και τα ποιήματα ως σύνθεση πνευματική, συσπείρωση των ιδεών και αναγωγή του λόγου προς τα πάνω. Κυριαρχεί σε όλα κεντρομόλα κίνηση και μία ιθύνουσα αρχή που κατευθύνει προς την πυραμίδωση την έμπνευση. Από τα στοιχεία ύφους προεξέχει ο τόνος ο υμνητικός και η υποβολή. Είναι μία ποίηση, όχι όπως θα μπορούσαμε να πούμε για την προηγούμενη δυναμική, αλλά ως ρυθμός και ως δομή των νοημάτων τώρα μουσική.

Τρίτη περίοδος: Ακριτικά, Λυρικά (Σειρά Δεύτερη). Είναι η τελευταία ώριμη περίοδος της ποίησής του: μία περίοδος με τη βαθύτερη και επίκαιρη συνάμα σημασία ανθρωποκεντρική. Με την παρουσία και με την αξία του ανθρωποκεντρισμού της να ενισχύεται από τη σοφία και τα δόγματα παλαιότερων πολιτισμών. Και έτσι, μεταφέροντας με ένα παράδειγμα το κύρος μιας αλλοτινής σοφίας, ως τη σύγχρονη εποχή, ο ποιητής ανταποκρίνεται στην κλήση των καιρών. Μάλιστα, χρισμένη με την αυθεντία της αρχαίας της πηγής και με όλη την πνευματικότητα του βάθους της, μπόρεσε να λειτουργήσει μες στην εποχή του και ως ποίηση αγωνιστική: ως ποίηση ηθικοπολιτικής προσόδου. [...]

Η οικουμενικότητα του ποιητή³⁹

Πώς αποτιμάται σήμερα ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός, μισόν αιώνα μετά το θάνατό του; Όσοι μελετούμε ακόμα το έργο του υποστηρίζουμε ότι ο Σικελιανός αντιπροσωπεύει ένα από τα

³⁹ Παρατίθεται το ομότιτλο άρθρο του Ερατοσθένη Καψωμένου, καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 24-06-2001, βλ.: http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13295&m=B59&aa=1&cookie=.

μεγαλύτερα πνευματικά κεφάλαια του νέου ελληνισμού. Πώς γίνεται ωστόσο, «ο άρχοντας της λαλιάς μας», όπως τον αποκάλεσε ο Σεφέρης, να μην έχει τη θέση που του ανήκει στη νεοελληνική σκέψη, στη νεοελληνική παιδεία, στα ενδιαφέροντα του μέσου αναγνώστη; Φταίνε οι νοσηρότητες της ελληνικής πνευματικής αγοράς; φταίει το γεγονός ότι ο στοχασμός και ο λόγος του ποιητή προπορεύονταν σε μεγάλη απόσταση από την εποχή του και από τις αντιληπτικές δυνατότητες της συγκαρινής του κριτικής;

Ένα είναι βέβαιο. Μέσα στις ιστορικές συγκυρίες που ορίζουν την αρχή της νέας χιλιετίας, το πνευματικό έργο και η δράση του Σικελιανού αποχτούν μια νέα επικαιρότητα, που συναρτάται με ζωτικά προβλήματα και αιτήματα της εποχής μας. Η σημερινή επικαιρότητα του Σικελιανού συνοψίζεται σε τρία σημεία:

α. Ο Άγγελος Σικελιανός είναι ο πρώτος Έλληνας στοχαστής που σε μια περίοδο που η ιδέα της εθνότητας ήταν ιδεολογικά ατράνταχτη, αντιμετώπισε θεωρητικά την προοπτική μιας παγκόσμιας κοινωνίας, με στόχο βέβαια την απελευθέρωση και όχι την υποδούλωση των λαών· και γι' αυτό βασισμένης όχι στους στρατιωτικούς συνασπισμούς αλλά στους πολιτισμικούς θεσμούς.

β. Πριν ακόμα υπάρξει υποψία διαταραχής στην οικολογική ισορροπία του πλανήτη, ο Σικελιανός επεσήμανε, σε όλους τους τόνους, τις ολέθριες συνέπειες από τη μονομερή ανάπτυξη του βιομηχανικού και τεχνικού πολιτισμού και διακήρυττε την αναγκαιότητα ενός πολιτισμού εναρμονισμένου με τη φύση και τις ζωικές αξίες.

γ. Τη στιγμή που ο δυτικός ρασιοναλισμός θριάμβευε μέσω της διάδοσης και επικράτησης των υλιστικών του προεκτάσεων, ο Σικελιανός μιλούσε για το «αναπαλλοτρίωτο θρησκευτικό κεφάλαιο του ανθρώπου» και για τη σκοπιμότητα μιας σύνθεσης μυστικισμού και ορθολογισμού, που να διασώζει την ψυχοσωματική ενότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Οι θέσεις αυτές του Σικελιανού απορρέουν από μια συνολική κοσμοθεώρηση, που διατυπώνεται τόσο ποιητικά (μυθολογία) όσο και θεωρητικά (φιλοσοφική ερμηνεία) και περιλαμβάνει τον άνθρωπο, τη φύση και το σύμπαν σ' ένα ενιαίο σύστημα.

«Ποιητική αισθαντικότητα»

Ο ποιητής απορρίπτει τον τεχνητό διαχωρισμό σε θρησκευτική, θεωρητική και αισθητική λειτουργία και αποκαθιστά την ιδέα του γνήσιου δημιουργού «στην Κοσμική του περιωπή και

αποστολή», που ορίζεται από την τρισυπόστατη ενότητα του Ποιητή - Φιλοσόφου - Προφήτη, οδηγού και παιδαγωγού των λαών και υπεύθυνου απέναντι σ' ολόκληρο το Σύμπαν. Με μια τέτοια προοπτική, η ποιητική δημιουργία δεν αποτελεί μια περιθωριακή ενασχόληση του ποιητή, αλλά τον τρόπο να υπάρχει και να μετέχει στη δημιουργική ανέλιξη του Κόσμου. Όπως δείχνει ο σύνθετος όρος «*Λυρικός Βίος*», ο Σικελιανός ταυτίζει τη ζωή του με το έργο του, την *Ποίηση* με την *Πράξη*. Θεωρεί την «ποιητική αισθαντικότητα», το λυρισμό ως τη γνήσια μέθοδο «για την κεντρική κατάκτηση μιας ενιαίας και μείζονος συνείδησης της Ζωής». Τη «μέθοδο» αυτή ο Σικελιανός την προτείνει ως το μόνο αυθεντικό όργανο για τη διερεύνηση του Κοσμικού προβλήματος· και την αντιδιαστέλλει προς τη ρασιοναλιστική προσέγγιση, που τη θεωρεί μηχανιστική και αποσυνθετική. Μάλιστα στη «φοβερή ασθένεια της Λογοκρατίας» αποδίδει τη «σημερινή ηθική και ιστορική εξάρθρωση της Δύσης».

Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι από τη στιγμή που δόθηκε μονομερώς η προτεραιότητα στη νοητική λειτουργία εις βάρος όλων των άλλων ψυχικών λειτουργιών του ανθρώπου, ο δυτικός πολιτισμός λοξοδρομεί σ' ένα κατήφορο ολέθριας παρακμής, που τον σέρνει ολοένα και πιο μακριά από το γνήσιο λυτρωτικό του προορισμό. Η ουσία της παρέκκλισης εντοπίζεται στη διάλυση της αρχέγονης ενότητας ανθρώπου-Κόσμου, την ολέθρια αποξένωση από τη φύση, τον κατακερματισμό και την απώλεια της συνθετικής Κοσμικής συνείδησης, που σε άλλες εποχές εξασφάλιζε την αρμονική συμβίωση του ανθρώπου με όλα τα όντα. Οι «τρομαχτικές ιστορικές κοινωνικοπνευματικές συνέπειες» αυτής της παρέκκλισης είναι «Καπιταλισμός, Ρομαντισμός, Μηχανικός Πολιτισμός», που υποκαθιστούν το φυσικό με το τεχνητό, καθιερώνουν δηλαδή μια ριζική αντίθεση ανάμεσα στον ανθρώπινο πολιτισμό και τη φύση, επιβάλλοντας μια κατεύθυνση που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στην ολοκληρωτική καταστροφή της Ζωής.

Η εξυγίανση του ανθρώπου

Η κριτική αυτή του κυρίαρχου πολιτισμικού μοντέλου δεν οδηγεί διόλου το Σικελιανό στο μυστικισμό ή σε δυϊστικές μεταφυσικές λύσεις. Για τον ποιητή ο μονομερής προσανατολισμός είτε στο ρασιοναλισμό είτε στο μυστικισμό είναι συμπτώματα της ίδιας πολιτισμικής παρέκκλισης και καταλήγουν στα ίδια δυϊστικά μοντέλα, που συνεπάγονται τον εσωτερικό διχασμό του ανθρώπου και την υποτίμηση των ζωικών αξιών. Για το Σικελιανό η εξυγίανση του ανθρώπινου πολιτισμού θα προκύψει ακριβώς από την υπέρβαση αυτού του δυϊσμού και διχασμού. Και ο δρόμος για μια τέτοια υπέρβαση είναι η επανασύνδεση του ανθρώπου με τη φύση και τον ενιαίο κοσμογονικό ρυθμό. Με οδηγό τον ποιητή-προφήτη και όργανο την ποιητική αισθαντικότητα, η ανθρωπότητα καλείται να κατακτήσει την «καθαρή βιολογική αλήθεια», να διερευνήσει τα αιτήματα που εμπεριέχει και να προσαρμοστεί σ' αυτά,

δηλαδή να τα μετατρέψει σε ενεργό βίωμα και πράξη ζωής. Στην άποψη αυτή αναγνωρίζουμε ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής παράδοσης, που είναι η εναρμόνιση του πολιτισμού προς τη φύση και η «ισοτιμία ηθικών και φυσικών αξιών».

Ο Σικελιανός ξεκινά από μια βιωματική σύλληψη της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση που πραγματώνεται μέσα από τη διονυσιακή ταύτιση του έφηβου ποιητή με τον πάτριο φυσικό χώρο και τις αξίες του. Το βίωμα αυτό τροφοδοτεί μια πλησμονή ζωικής ευδαιμονίας και πληρότητας, που καθιστούν τη φύση ένα επίγειο παράδεισο ο οποίος εξασφαλίζει σε όλα τα όντα την ολοκλήρωση την ύπαρξής τους. Αυτό το πρότυπο εναρμόνισης του πολιτισμού προς τη φύση ο Ποιητής το αναγνωρίζει πρώτα στις αξίες του ντόπιου αγροτικού πολιτισμού. Στη συνέχεια επιχειρεί να το επιβεβαιώσει μέσα σε όλες τις εκφράσεις της ελληνικής παράδοσης, προκειμένου να θεμελιώσει στα χαρακτηριστικά του μια νέα κοσμολογία κι ένα νέο παγκόσμιο θρησκευτικό μύθο. Αυτόν τον οικουμενικό μύθο θα προβάλει ως γνώμονα μιας ριζικής πολιτισμικής ανανέωσης. Ο πυρήνας του συνοψίζεται στο αρχαίο μυθικό σχήμα: *φύση-άνθρωπος = μάνα-γιος*, που εκφράζει την κοινή καταγωγή όλων των όντων από την ίδια μήτρα και την προνομιακή θέση του ανθρώπου στο κέντρο της Κοσμογονίας. Απ' αυτή την κοινή καταγωγή προκύπτει η οικουμενική συνείδηση και ευθύνη του ανθρώπου. Την ιστορική θεμελίωση αυτής της αλήθειας θ' αναζητήσει ο Σικελιανός στους αρχαίους πολιτισμούς της μεσογειακής λεκάνης. Μέσα στις μυθικές τους παραδόσεις, η μορφή της μεγάλης Θεάς-Μάνας, στις ποικίλες ταυτόσημες εκδοχές της, αποτελεί, κατά το Σικελιανό, το συμβολικό αρχέτυπο της αρμονικής σχέσης του ανθρώπου με τον Κόσμο. Στη θηλυκή, ερωτική της φύση θ' αναγνωρίσει επιπλέον τη μυθικοθρησκευτική έκφραση της ιδέας ότι ο κοσμογονικός ρυθμός που συνέχει και ενοποιεί τα πάντα, έμψυχα και άψυχα, είναι ο *Έρωτας* ή το «*Sexus*», κατά τη θεωρητική του διατύπωση. Και η παρακμή του σύγχρονου λογοκρατούμενου και τεχνοκρατικού πολιτισμού οφείλεται ακριβώς στην απώλεια του οντολογικού και ουσιαστικά θρησκευτικού περιεχομένου του *Sexus*, που είχε ως συνέπεια τον εκφυλισμό του, από πυξίδα Κοσμικού προσανατολισμού, σε ψυχοπαθολογικό και κοινωνικό πρόβλημα.

Η Δελφική Ένωση

Ο Σικελιανός θέτει λοιπόν ένα πρόβλημα παρέκκλισης του ανθρώπινου πολιτισμού από το φυσικό του προορισμό. Εντοπίζει, μ' άλλα λόγια, το πρόβλημα στη ριζική αντίθεση του *πολιτισμού* προς τη *φύση*. Την αποτίμησή του αυτή ο ποιητής θα τη μεταγράψει μυθικά στη «μυστική Πρωτοεικόνα» της σταυρωμένης Θηλότητας, τη «*natura naturans perpetuam divinitatem*», που ακόμα η Δημιουργία δεν εκατάφερε «να την προβάλει ολόκληρη στο φως της ζωής» και που «καρφωμένη στον προαιώνιο σταυρό της, προσμένει πάντα τον άξιο Λυτρωτή».

Μέσα σ' αυτό το μυθικό σχήμα είναι ευδιάκριτο το αίτημα μιας ριζικής πολιτισμικής ανανέωσης κάτω από το φως των αρχαίων μητριαρχικών μύθων (και κατεξοχήν των Ελευσινίων μυστηρίων) που διασώζουν τον πυρήνα της μυστικής αλήθειας. Το αίτημα αυτό θα αναπτυχθεί και θεωρητικά και θα εξειδικευθεί, σε Κοσμικό επίπεδο, ως αίτημα υπέρβασης των αντιθέσεων και αποκατάστασης της αρχέγονης ενότητας, με την εναρμόνιση του ανθρώπου προς τη φύση και τις αξίες της· σε ατομικό επίπεδο, ως αίτημα συμφιλίωσης και εξισορρόπησης υλικών και πνευματικών αναγκών και τάσεων· σε κοινωνικό επίπεδο, ως αίτημα παγκόσμιας συναδέλφωσης των λαών.



Το αίτημα της παγκόσμιας συναδέλφωσης, επιστέγασμα όλης της υπαρξιακής διαλεκτικής του πορείας, ο ποιητής επιδίωξε να πραγματώσει με τη γνωστή *Δελφική Ιδέα*, που εκφράστηκε στη συγκεκριμένη χρονικά και τοπικά *Δελφική* του *Προσπάθεια* (1926-1932). Ο οικουμενισμός του Σικελιανού απορρέει από την οικουμενικότητα του πολιτισμικού προβλήματος που απαιτεί οικουμενικές λύσεις.

Ως «στίβο» της προσπάθειάς του ο Σικελιανός διάλεξε το χώρο του ιερού *Χρηστηρίου των Δελφών* («ομφαλό της γης», κατά τους αρχαίους), γιατί σ' αυτόν αναγνώριζε την «κοσμικά συνθετική πνευματική Εστία», που «κάτω από το ρυθμιστικό απολλώνιο πνεύμα αγκάλιασε, για μια μεγάλη ιστορική περίοδο, ολόκληρο το γήινο Μύθο» και φιλοξένησε «όλους τους θεούς και όλα τα ρεύματα του κόσμου ενίζοντάς τα». Στόχος της προσπάθειάς του ήταν να δημιουργήσει στον ίδιο αυτό χώρο ένα πνευματικό κέντρο οικουμενικής ακτινοβολίας, με άξονες: τις *Δελφικές Εορτές*, που θα συνδύαζαν την αναβίωση των αρχαίων αθλητικών και πνευματικών αγώνων με την αναβίωση της Τραγωδίας ως τέχνης μυσταγωγικής που ακτινοβολεί την αιωνιότητα του Μύθου· τη *Δελφική Ένωση*, μια νέα παγκόσμια πνευματική Αμφικτυονία που θα εργαζόταν για την ειρηνική συνεργασία και πνευματική ενότητα των λαών.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Άγγελο Σικελιανό⁴⁰

- Αλεξόπουλος Κώστας, «Ο τελευταίος ρομαντικός και χρήσεις του παρελθόντος», Η Λέξη 126, 3-4/1995, σ. 142-155.

⁴⁰ Από τον δικτυακό τόπο του *Εθνικού Κέντρου Βιβλίου*: <http://book.culture.gr>.

- Αλιβιζάτου Λιλή Κ., «Ο Άγγελος Σικελιανός και το βραβείο Nobel. Μερικά καινούρια στοιχεία από το αρχείο του Γιώργου Θεοδοκά», *Διαβάζω* 46, 9-10/1981, σ. 64-71.
- Αυγέρης Μάρκος, *Ο Σικελιανός: Κριτική μελέτη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1957.
- Βαλέτας Γ.Μ., «Σικελιανός Άγγελος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 21, Αθήνα, Πυρσός, 1933.
- Βογιατζόγλου Α., *Η Μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του "Προλόγου στη Ζωή" του Σικελιανού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999.
- Βρεττάκος Νικηφόρος, «Μια συνέντευξη με τον Άγγελο Σικελιανό», *Η Μάχη*, 4/6/1950.
- Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ο ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος του Αλαφροΐσκιωτου», *Παλίμνηστον* 12 (Ηράκλειο), 12/1992, σ. 205-222.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Η μέθη του μύθου», *Η Λέξη* 126, 3-4/1995, σ. 138-140.
- Γιοφύλλης Φ., «Συμπλήρωση στη Βιβλιογραφία Α. Σικελιανού», *Ο Βιβλιόφιλος Ε'*, 1-3/1951, αρ.1, σ. 6.
- Γρηγόρης Γεράσιμος (επιμέλεια - σύνθεση), *Σικελιανός 1884-1951. Βίος, Έργα, Ανθολογία, Κριτικές Εικόνες, Βιβλιογραφία*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, 1981 (εκδ. β' συμπληρωμένη).
- Δεληγιαννάκη Ναταλία Γ., «Ο Σικελιανός και η μεσαιωνική παράδοση (Ο Θάνατος του Διγενή και το Ακριτικό Έπος)», *Παλίμνηστον* (Ηράκλειο), 6/1989, σ. 125-149.
- Δημόπουλος Τάκης, *Σικελιανός ο ορφικός*, Αθήνα, Ίκαρος, 1981.
- Δημόπουλος Τάκης, *Σικελιανός. Η διαλεκτική ενός λυρικού βίου*, Αθήνα, Ίκαρος, 1971.
- Κάσσοσ Βαγγέλης, «Ο θάνατος ως θάμπος και έκφραση στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Ακτή* 14, Άνοιξη 1993, σ. 201-207.
- Καραντώνης Ανδρέας (επιμ.), *Παλαμάς - Σικελιανός - Καβάφης*, Αθήνα, Αετός, 1955 (στη σειρά Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 25).
- Καραντώνης Ανδρέας, «Αναδρομή στον Σικελιανό», *Από τον Σολωμό ως τον Μυριβήλη (λογοτεχνικά μελετήματα)*, σ. 264-278, Αθήνα, Εστία, 1969.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Άγγελος Σικελιανός», *Φυσιονομίες*, Τόμος πρώτος, σ. 376-398, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Άγγελος Σικελιανός», *Φυσιονομίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 362-413, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Κατσίμαλης Γ.Κ., *Βιβλιογραφία Α. Σικελιανού*, Αθήνα, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία Α.Ε., 1946.
- Κατσίμαλης Γ.Κ., «Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας Α. Σικελιανού», *Νέα Εστία ΝΒ'*, Χριστούγεννα 1952, αρ. 611, σ. 218-241.
- Καψωμένος Γ. Ερατοσθένης, «Άγγελου Σικελιανού Μήτηρ θεού: Ο μηχανισμός της μυθοπλασίας», *Πόρφυρας* 66 (Κέρκυρα), 6-10/1993, σ. 21-30.
- Κοκόρης Δημήτρης, «Άγγελος Σικελιανός: Μετρική ποικιλομορφία και ιδεολογικό σύμπαν», *Πόρφυρας* 66 (Κέρκυρα), 6-10/1993, σ. 50-56.
- Κοπιδάκης Μιχάλης Ζ., «Η αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο του Α. Σικελιανού. Σχόλια στην εικονοποιία του ποιήματος», *Παλίμνηστον* 4 (Ηράκλειο), 7/1987, σ.105-113.
- Κουμπάτης Ντίνος, *Ο αγνοημένος προφήτης Άγγελος Σικελιανός. Η μεταφυσική στη ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Γλάρος, 1981.

- Κουμπάτης Ντίνος, *Ο Άγγελος Σικελιανός δίπλα στην Εύα Πάλμερ*, έκδοση του Οργανισμού Επτανησιακού Θεάτρου, 1981.
- Μέντη Δώρα, «Άγγελος Σικελιανός: Η μυστική εφηβεία και το όραμα του ποιητή», Πόρφυρας 66 (Κέρκυρα), 6-10/1993, σ.46-49.
- Μπούρλος Γιώργος, *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού*, Αθήνα, Δίφρος, 1971.
- Ξύδης Θεόδωρος, *Άγγελος Σικελιανός*, Αθήνα, Ίκαρος, 1973 (και έκδοση β' Αθήνα, Ίκαρος, 1979).
- Πανσέληνος Ασημάκης, *Άγγελος Σικελιανός ή Τα πολιτικά πρόσωπα των θεών*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- Παπαδάκη Λία, *Το εφηβικό πρότυπο και η δελφική προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*, Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 1995.
- Παπανούτσος Ε.Π., *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, Αθήνα, Άλφα, 1949.
- Πολίτης Λίνος, «Α. Σικελιανός», *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 235-244, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985.
- Σαββίδης Γ.Π., «Βιβλιογραφικά στο Σικελιανό (1909-1945)», *Επιθεώρησις* Ηώς 7, 1966, αρ. 103, σ. 305-336.
- Σικελιανού Άννα, *Η ζωή μου με τον Άγγελο*, Αθήνα, Εστία.
- Σκαρτσής Σωκράτης Λ. (επιμέλεια), *Πρακτικά Δέκατου Έκτου Συμποσίου Ποίησης*, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1998.
- Τσούτσουρα Μαρία, «Το ιστορικό βάθος στην προβληματική και την αισθητική της αναβίωσης του χορού στις Δελφικές Γιορτές», Πόρφυρας 66, (Κέρκυρα), 6-10/1993, σ. 31-45.
- Φράγκου - Κικίλια Ρίτσα, «Ξαναδιαβάζοντας τον Άγγελο Σικελιανό», *Διαβάζω* 46, 9-10/1981, σ. 42-63.
- Φράγκου- Κικίλια Ρίτσα, *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*, Αθήνα, Θεωρία, 1984.
- Φυλακτός Ανδρέας, *Η πορεία της ποιητικής αυτογνωσίας του Άγγελου Σικελιανού*, Λευκωσία, έκδοση περ. Ακτή, 1992.
- Φυλακτός Ανδρέας, *Ο Λυρικός Βίος του Άγγελου Σικελιανού. Από το ατομικό στο ομαδικό πνεύμα*, Λευκωσία, έκδοση του περ. Ακτή, 1994.
- Φυλακτός Ανδρέας, *Ο μύθος και η λύρα. Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο "Λυρικό βίο". Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2003.
- Anton John P., «Σικελιανός Άγγελος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Carrieres Marcel, *Une contribution de Marque a l'idee meditareenne: Sikelianos et l' idee delphique*, Athenes, 1953.
- Ekdawi Sarah, «Το αντικείμενο του πόθου στους Ίμερους του Άγγελου Σικελιανού», *Ακτή* 14, Άνοιξη 1993, σ. 208-212.
- Jacquin Renee, *L'esprit de Delphes: Anghelos Sikelianos*, Aix en Provence, Universite de Provence, 1988.
- Sherrard Philip, «An approach to the meaning of myth in the poetry of Sikelianos», *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry. Essays in memory of C.A.Trypanis*, edited by Peter Mackridge, σ. 45-52, London, Frank Cass, 1996.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://www.snhell.gr/anthology/writer.asp?id=45> (Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού· αποσπάσματα από το έργο του ποιητή).
2. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

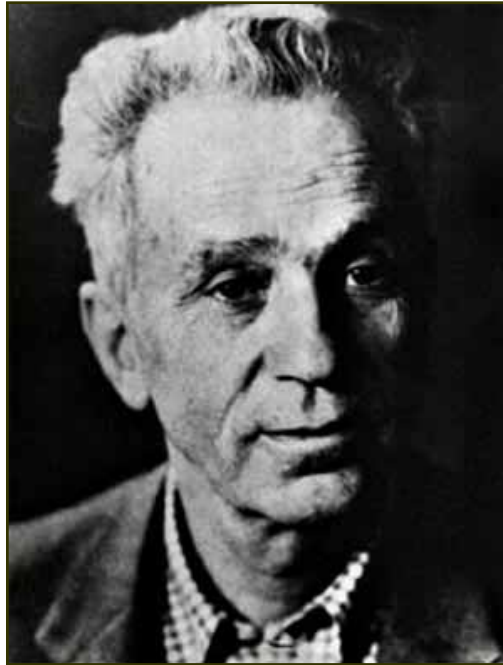
1. Άννα Σικελιανού, «Για τον Άγγελο Σικελιανό», Νέα Εστία 1740 (Δεκέμβριος 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/neaest/1740/4.html>.
2. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «Άγγελος Σικελιανός 1884-1951 (Συνοπτικό χρονολόγιο της ζωής του)», Αντί 749 (2 Νοεμβρίου 2001), <http://www.anti.gr/iss749/xronologio.htm>.
3. Γιάννης Δάλλας, «Σχόλια στη διαπολιτισμική βιοσοφία του Σικελιανού (“ο εν σιγή θερυζόμενος στάχης”», Πόρφυρας 101 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Porfiras/101/5.html>.
4. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και ο υπερρεαλισμός: για μια κριτική διερεύνηση της σχέσης ποιητικών προγόνων και επιγόνων», Ύλατρον 3 (Νοέμβριος 2002), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/ylatron/3/4.html>.
5. Λίνα Θωμά, «Το ποίημα του Σικελιανού “Στ’ Οσίου Λουκά το μοναστήρι”», Γράμματα και τέχνες 69 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1993), <http://www.philology.gr/articles/sikelianos.doc>.
6. Ξενοφώντας Α. Κοκόλης, «Σικελιανός - Σεφέρης: Μια κειμενική επαφή (και λίγα ακόμη)», Πανδώρα 12 (Νοέμβριος 2002-Μάιος 2003), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Pandora/12/3a.html>.
7. Άννα Κατσιγιάννη, «Ο Σικελιανός και η Βαλκανική Ιδέα - Ένα αθησαύριστο κείμενο του ποιητή», Αντί 749 (2 Νοεμβρίου 2001), <http://www.anti.gr/iss749/katsig.htm>.
8. Γιάννης Δάλλας, «Ένας σύγχρονος αρχαϊκός», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 24-06-2001), [http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13295&m=B60&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13295&m=B60&aa=1&cookie=)
9. Γιάννης Πλεμμένος, «Η αμερικανίδα που αγάπησε την Ελλάδα», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 15-12-2002), [http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13741&m=B62&aa=2&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13741&m=B62&aa=2&cookie=)
10. Θ. Κρίτας, «Η ιέρεια και ο θεός», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 20-07-1997),

[http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12438&m=B10&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12438&m=B10&aa=1&cookie=)

11. Κώστας Ρεσβάνης, «Άννα Σικελιανού: “Ζω για να θυμάμαι τον Άγγελο...”», εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 08-07-2000),

[http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16786&m=R30&aa=1.](http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16786&m=R30&aa=1)

3.1.3. ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ (1884-1974)



Ο Βάρναλης του ιδεαλισμού και της αμεριμνησίας ⁴¹

Θυμίζω τη χρονολογία: 1912. Ο ποιητής είναι ακόμα νέος: είκοσι εννέα ετών. Η λογοτεχνική του δραστηριότητα, ωστόσο, είναι ήδη αξιοσημείωτη, έστω κι αν δεν έχει δώσει ακόμα το σπουδαίο έργο. Από το 1902 βρίσκεται στην Αθήνα, όπου ήρθε για σπουδές με υποτροφία της Κοινότητας της Βάρνας, της ιδιαίτερης πατρίδας του. Δύο χρόνια αργότερα (1904), φοιτητής της Φιλοσοφικής Σχολής, δημοσιεύει ποιήματά του στο σημαντικότερο λογοτεχνικό περιοδικό της εποχής: στο *Νουμά*, ενώ την ίδια χρονιά δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή, τις *Κηρήθρες*, με πρόλογο του Στέφανου Μαρτζώκη και τρία χρόνια αργότερα (1907) είναι μέλος της ομάδας που εκδίδει το βραχύβιο ποιητικό περιοδικό *Ηγησώ*. Το 1908 παίρνει το δίπλωμά του και διορίζεται ελληνοδιδάσκαλος στην Αμαλιάδα, απ' όπου

⁴¹ Παρατίθεται το ομότιτλο άρθρο του Κ.Γ. Παπαγεωργίου, κριτικού της λογοτεχνίας, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* στις 23-03-2001, βλ.: http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%C2%DC%F1%ED%E1%EB%E7%F2&a=&id=60036244.

στέλνει για δημοσίευση, στο περιοδικό «Γράμματα» της Αλεξάνδρειας, το ποίημά του «Θυσία». Το 1910 αρχίζει μια έντονη μεταφραστική δραστηριότητα, που διαρκεί ως το 1916.

Το 1911 προάγεται σε σχολάρχη και διορίζεται στο σχολείο της Αργαλαστής του Πηλίου, απ' όπου, μετά την «έμμεση» εμπλοκή του στη γνωστή ιστορία των «Αθεικών» του Βόλου, μετατίθεται δυσμενώς στα Μέγαρα. Για να φτάσουμε στο καλοκαίρι του 1912, όπου μας παραπέμπει η παραπάνω φωτογραφία· μόλις δύο μήνες, ίσως και λιγότερο, πριν από τους Βαλκανικούς Πολέμους και ένα χρόνο πριν από την πρώτη επιστράτευσή του. «Το Σεπτέμβρη του 1912 -γράφει ο ίδιος- η ελληνική ζωή τραντάχθηκε από τα θεμέλιά της. Η ζωή της καθημερινής ρουτίνας με τις μικρομιζέριες της, με το πολιτικό κουτσομπολιό των εφημερίδων και της Βουλής, με το γλωσσικό και το σταφιδικό ζήτημα τινάχθηκε επάνω σοβαρή κι επίσημη και πήρε ορμές και πόζες ηρωικές. Η Ψωροκώσταινα πέταξε τα κουρέλια της και την ασκήμια των πρώιμων γηρατειών της και μεταμορφώθηκε ξαφνικά σε πολεμόχαρη Αθηνά, νέα κι ωραία και σοφή. Γενική επιστράτευση ενάντια στους “προαιώνιους” εχθρούς. Πρώτος βαλκανικός πόλεμος. Διάβαση των συνόρων. Νίκη του Σαρανταπόρου. Είκοσι κανόνια λάφυρα! Άνοιξε ο δρόμος για την Πόλη. Ο τρούλλος της Αγιά Σοφιάς άρχισε να φαίνεται από το παράθυρο κάθε αληθινού πατριώτη...».

Για να προλάβω πιθανές -και δικαιολογημένες- παρεξηγήσεις, σπεύδω να διευκρινίσω ότι αυτή η, υπέρ το δέον, επιθετική, σαρκαστική και αντιπολεμική διάθεση του ποιητή δεν εκφράζεται όταν συμβαίνουν τα γεγονότα αλλά αρκετά χρόνια αργότερα: το 1936, όταν πια έχει προσχωρήσει στο μαρξισμό. Το 1912, που μας ενδιαφέρει, έχει αρχίσει απλώς να υπονιάζεται την ανασταλτική, για κάθε προοδευτική κίνηση, δύναμη της πνευματικής αντίδρασης, την οποία εστιάζει κυρίως σε κάποιους πανεπιστημιακούς αντιδημοτικιστές και στο πανεπιστημιακό, εν γένει, κατεστημένο. Τα πολιτικά και τα ευρύτερα νοούμενα κοινωνικά ζητήματα της εποχής δεν φαίνεται να τον συγκινούν και να τον ενδιαφέρουν ιδιαίτερα. Είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, ακόμα δέσμιος των αρχών του ιδεαλισμού και, εμμέσως, του εθνικισμού, με τις οποίες γαλουχήθηκε στη γενέτειρά του, στον Πύργο της Ανατολικής Ρωμυλίας, όπου ανατράφηκε και διαπαιδαγωγήθηκε με το όραμα της Μεγάλης Ιδέας. «Ζούσαμε μέσα σ' έναν αδιάκοπο πατριωτικό παροξυσμό -γράφει αναφερόμενος στα παιδικά του χρόνια. Είχαμε χάσει το αίσθημα της πραγματικότητας και βλέπαμε τους Βουλγάρους σαν ξένους, σαν σφετεριστές της πατρικής μας κληρονομιάς. Το ξύλο, η καθαρεύουσα και η Μεγάλη Ιδέα μας είχαν κάνει το μυαλό μας κουρκούτι».

Το 1912 αποτελεί, σύμφωνα με όλους όσοι έχουν ασχοληθεί σοβαρά με τη ζωή και το έργο του Κώστα Βάρναλη, την απαρχή της ωριμότητάς του. Όλα όσα συμβαίνουν από τη σημαδιακή αυτή χρονιά ως το 1922 (Βαλκανικοί Πόλεμοι, Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος,

διεθνοποίηση των παραγωγικών δυνάμεων, Ρωσική Επανάσταση, Μικρασιατική Εκστρατεία και Καταστροφή), σε συνδυασμό, βεβαίως, με τις ιδιοσυγκρασιακές, πνευματικές και ιδεολογικές του καταβολές, αλλά και με τις συνθήκες του ατομικού του βίου, σε όλο αυτό το χρονικό διάστημα, συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας ξεχωριστής στάσης, τόσο απέναντι στη ζωή όσο και απέναντι στο φαινόμενο της τέχνης που, με τον καιρό, διαφοροποιείται ολοένα και περισσότερο από την αντίστοιχη στάση των συγκαιρινών του ποιητών. Η προσπάθειά του εξάλλου να δώσει έναν τόνο ξεχωριστό στα ποιήματά του είναι εξ αρχής φανερή. Το επισημαίνει πολύ νωρίς ο Στέφανος Μαρτζώκης, προλογίζοντας την πρώτη του ποιητική συλλογή, τις *Κηρήθρες*. «Ο νέος, τον οποίον παρουσιάζω -γράφει ανάμεσα στ' άλλα-, ημπορώ να το πω με μεγάλη μου χαρά, ότι είναι αληθινός ποιητής. [...] Δεν μοιάζει μ' άλλα ρυάκια, τα οποία δεν έχουν τίποτε δικό τους και, αν τα βλέπουμε να κυλούν, δεν μας παρουσιάζουν άλλο, παρά μόνο τη λάσπη, η οποία αποκλειστικώς είναι δική τους». Η προσπάθειά του να διαφοροποιηθεί από τους ομηλικούς του ποιητές είναι εμφανής και σε κάποια χειρόγραφα ποιήματά του που, με τον τίτλο *Πυθμένες*, είχε στείλει, φοιτητής ακόμα, με το δέος του μαθητεύομενου, στον Παλαμά, περιμένοντας με μεγάλη αγωνία τη γνώμη του· η οποία έφτασε κάποτε με τις εξής, ανάμεσα σε άλλες, επισημάνσεις: «...σας ευχαριστώ πολύ που μου edώσατε αφορμή να διαβάσω στίχους γραμμένους από έναν ποιητή. Στίχους που μπορεί κάποτε να τους λείπει κάποιο τελευταίο καθώς λέμε χτένισμα, μπορεί να θυμίζουν και άλλων ποιητών τρόπους, μα που σχεδόν πάντα λένε κάτι τι. Λέτε κάτι τι σε μερικά σας, πολύ ωραίο, και φανερώνετε προσπάθεια να φύγετε από τα μεταχειρισμένα».

Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ποίηση της «προεπαναστατικής» -ας την πούμε έτσι- περιόδου του Κώστα Βάρναλη, την πρόιμη δηλαδή ποίησή του και την -ας μου επιτραπεί η λέξη- ενδιάμεση· στοιχεία που αναπτύσσονται και γίνονται εναργέστερα και αποτελεσματικότερα κατά την περίοδο της ιδεολογικής του ένταξης και της ποιητικής του στράτευσης, είναι η έμφυτη ροπή του προς τη σάτιρα, η στενότερη σχέση που διατήρησε -στη ζωή και την τέχνη του- με τη ζωντανή καθημερινή και κοινωνική πραγματικότητα, «η αγάπη του για τα γήινα, οι εντονότατα αντιρομαντικές και αντιμυστικιστικές του τάσεις, αλλά και η αθυροστομία, και η επικούρεια βιοσοφία, ο εκφραστικός δυναμισμός και η πλαστικότητα της εικόνας» (Κώστας Στεργιόπουλος). Υπάρχουν βεβαίως και άλλα στοιχεία, που εντοπίζονται μόνο στην ποίηση της προεπαναστατικής, της ιδεαλιστικής του περιόδου και που, μολονότι τα συναντάμε και σε άλλους συγκαιρινούς του ποιητές, στην περίπτωση του αποκτούν μεγαλύτερο εννοιολογικό εκτόπισμα: αναφέρομαι στη στροφή του προς την κλασική αρχαιότητα, στον κάποτε ψυχρό αισθητισμό του, στη λατρεία του αρχαίου κάλλους, στη λατρεία της γυναίκας, στη διονυσιακή μέθη και σε ό,τι ελληνοκεντρικό, που πρέπει, δίχως αμφιβολία, να αποδοθεί στις πρώτες -μετά τον ταπεινωτικό πόλεμο του 1897- ελπιδοφόρες συνθήκες που δημιουργήθηκαν για τον τόπο με την επανάσταση στο Γουδί στα 1909.

Άλλο χαρακτηριστικό της ποίησής του, την ίδια πάντα περίοδο, είναι η υπερβολική επεξεργασία στην οποία υπέβαλε τα ποιήματά του προς αναζήτηση μιας ψυχρής μορφικής τελειότητας, ακολουθώντας τα διδάγματα των Γάλλων παρνασσιακών, με μίαν ανατρεπτική, ωστόσο, υποδαύλιση της επιφανειακής ψυχρότητας, από την πανταχού παρούσα -προφανή ή υποβόσκουσα- ερωτική του διάθεση και το διακαή, κάποτε με πρωτόγονο τρόπο, πόθο του για τη ζωή. Το ποίημά του «Θυσία», που, όπως αναφέρθηκε ήδη, έστειλε για δημοσίευση στα «Γράμματα» της Αλεξάνδρειας το 1909, θεωρήθηκε πολύ τολμηρό και για το θέμα του και αποτέλεσε την αφορμή να διασπαστεί η συντακτική ομάδα του περιοδικού: «Σ' αυτό το ποίημα -γράφει- παρουσιάζω έναν αρχαίο Έλληνα, που θυσιάζει την ημέρα των γάμων του ένα γαϊδούρι στον Πρίαπο. Για κείνη την εποχή του ολοφυρόμενου ρομαντισμού, αυτό το ρεαλιστικό ποίημα ξάφνιασε με την τολμηρότητά του. Επηρεασμένος από την αρχαία φιλολογία, κι από την ψευτοκλασική ποίηση του Ντ' Ανούντζιο, με τον έντονο βιταλισμό του, ήμουνά λάτρης της νιότης και της αισθητικής ζωής. Μισούσα κι απόφευγα από σύστημα τις λέξεις ψυχή, όνειρο, θάνατος. Ήτανε πολύ τετριμμένες, δεν είχανε κανένα ουσιαστικό νόημα: απλό πρόσχημα για να σκεπάζουν οι άνθρωποι της ρουτίνας τη φτώχεια της προσωπικότητάς τους». Βέβαια, δεν είναι μόνον αυτός ο ποιητικός τρόπος του Βάρναλη την περίοδο που μας ενδιαφέρει την περίοδο δηλαδή του ιδεαλισμού και της ιδεολογικής του αμεριμνησίας. Υπάρχουν και άλλα ποιήματα, εντελώς διαφορετικού συναισθηματικού και συγκινησιακού εκτοπίσματος.

Αλλά ας ξαναγυρίσω στη φωτογραφία με την ένδειξη: καλοκαίρι του 1912. Κράσι Κρήτης: στην αμεριμνη πόζα των ανθρώπων που περικλείονται σ' αυτήν, δηλωτική της αμεριμνησίας της στιγμής, δεν θα τολμούσα να πω της εποχής, όταν στα σπλάχνα της εγκυμονούνται πόλεμοι (οι Βαλκανικοί και ο Πρώτος Παγκόσμιος), μία λαϊκή επανάσταση, κοσμογονικές κοινωνικές ανακατατάξεις και άλλα, βαρύνουσας ιστορικής σημασίας, γεγονότα. Ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά: τον Ιούλιο του 1913 ο Βάρναλης επιστρατεύεται με τους απαλλαγέντες και αγύμναστους της κλάσης των ετών 1900-1902 και τους «εκ πολιτογραφίσεως αποκτήσαντας την ελληνικήν ιθαγένειαν». «Κάθε πρωί το προσκλητήριο του λόχου γινόταν μπροστά στα προπύλαια του Ζαπτείου. Όμορφα καλοκαιρινά πρωινά. Μεγάλος πειρασμός για σκάσιμο», γράφει για τις πρώτες μέρες της επιστράτευσής του. Και λίγο παρακάτω: «...από τις πρώτες μέρες κέρδισα την αντιπάθεια των υπαξιωματικών. Δεν άκουγα καλά τα παραγγέλματά τους κι αυτοί νομίσανε πως το έκαμνα επίτηδες. [...] Και για να γλυτώσουνε από μένα, με χαρακτηρίσανε «ανεπίδεχτο» και με στείλανε σ' ένα γρούπο από άλλους ανεπίδεχτους, [...] για να μάθω τι θα πει αριστερά, τι θα πει δεξιά, τι θα πει κλίνατε και τι θα πει μεταβολή».

Από το στρατό απολύεται το 1914 και επιστρέφει στα Μέγαρα. Το 1915 διορίζεται σχολάρχης στην Κερατέα της Αττικής. Επιστρατεύεται για δεύτερη φορά και υπηρετεί στη Λήμνο ως τον Ιούνιο του 1916. Το 1917 διορίζεται καθηγητής στο Α΄ Γυμνάσιο Πειραιώς. Βρισκόμαστε στα πρόθυρα της ιδεολογικής του μεταστροφής: στο τέλος της ιδεαλιστικής του περιόδου. Τα ραγδαία ιστορικά, πολεμικά και κοινωνικά γεγονότα, τόσο εκτός όσο και εντός Ελλάδος, σε συνδυασμό με τις συνεχείς περιπέτειες του ατομικού του βίου επιταχύνουν τις διαδικασίες της μετάβασής του στην αντίπερα ιδεολογική όχθη. Μέσα στην παρατεταμένη ατμόσφαιρα των πολέμων και των παντός είδους αντιπαραθέσεων, συνειδητοποιεί τους σκοτεινούς μηχανισμούς της καταστροφής και της διατήρησης της κοινωνικής ανισότητας και αδικίας. Όσπου φτάνουμε στα 1919, οπότε πηγαίνει -επί κυβερνήσεως Βενιζέλου- με υποτροφία στο Παρίσι και ζει, εκ του σύνεγγυς, το μεταπολεμικό κοινωνικό και καλλιτεχνικό γίγνεσθαι παρακολουθεί με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τις πνευματικές συζητήσεις, αναζητήσεις και ζυμώσεις και όλ' αυτά επισπεύδουν την, ούτως ή άλλως, κυοφορούμενη ιδεολογική μεταστροφή του. «Το Παρίσι εκείνη την εποχή ήτανε μεθυσμένο από χαρά», γράφει. «Μόλις είχε ξυπνήσει από τον τρομερό εφιάλτη του πολέμου και έπεσε με τα μούτρα στις υλικές και τις πνευματικές απολαύσεις. Στις Βερσαλίες ήτανε μαζεμένοι ένα σωρό διπλωμάτες όλων των εμπόλεμων κρατών, δηλαδή όλου του κόσμου, και συζητούσανε για τη συνθήκη της ειρήνης. [...] Πολλά σπουδαία λογοτεχνικά βιβλία κυκλοφορούσανε βγαλμένα από την κόλαση του πολέμου, κατά του πολέμου. Γαλλικά και ξένα. Μεγάλη δημιουργική ορμή στις εικαστικές τέχνες. Αυτή η μεταπολεμική περίοδος της γαλλικής ζωγραφικής στερέωνε την καλλιτεχνική ηγεμονία της Γαλλίας απάνου σ' όλον τον κόσμο».

Ο *Προσκυνητής*, που στέλνει το 1919 από το Παρίσι για δημοσίευση στο περιοδικό *Μαύρος Γάτος*, είναι το ποίημα με το οποίο αποχαιρετά οριστικά την ιδεαλιστική του περίοδο και, συνάμα, «ολοκληρώνει τις δυνατότητές του μέσα στα ιδεαλιστικά πλαίσια». Πρόκειται για ένα πολύστροφο και πολύστιχο ποίημα, που, δίκαια, θεωρείται ορόσημο ανάμεσα σε δύο περιόδους: στην πριν από το 1919 και στη μετά το 1920. Μετά τον *Προσκυνητή*, ο Βάρναλης θα βρεθεί στα «ακραία φυλάκια του μαρξισμού». Θα αποδεχτεί και θα υπηρετήσει -έξω από κομματικές κατευθυντήριες γραμμές-, με ειλικρίνεια και πάθος, τις αρχές του «ιστορικού υλισμού», όπως χαρακτηριστικά του άρεσε να λέει. Λίγο αργότερα, το καλοκαίρι του 1921, θα γράψει στην Αίγινα το *Φως που καίει*, το πρώτο, χρονολογικά, έργο της αριστερής, της στρατευμένης λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Από τη χρονιά αυτή και ύστερα, ό,τι γράφει κινείται, με άκρα συνέπεια, γύρω από το ίδιο ιδεολογικό κέντρο. Και οτιδήποτε καταθέτει διακατέχεται από μια διάθεση μαχητική, προασπιστική των νέων ιδεολογικών του θέσεων.

Ειπώθηκε ήδη ότι πολλά στοιχεία της πρώτης ποιητικής περιόδου του Βάρναλη διατηρούνται αυτούσια ή προσαρμοσμένα στις νέες, ιδεολογικά προσδιορισμένες, απαιτήσεις

της δεύτερης, της μαρξιστικής του περιόδου. Δεν είναι στις προθέσεις μου να εξετάσω ποια απ' αυτά τα στοιχεία επιβίωσαν, περισσότερο ή λιγότερο, ή συνέβαλαν -και σε ποιο βαθμό- στη διαμόρφωση του νέου αισθητικού του προτύπου. Εκείνο που νομίζω ότι προέχει αυτή τη στιγμή είναι να τονιστεί ότι ο Βάρναλης του 1912 έχει, ενδεχομένως ασυνειδητοποιήτα, διανύσει αρκετά σημαντικό δρόμο προς την ωρίμανση και δεν μπορεί παρά να έχει αρχίσει να διακρίνει, να διαισθάνεται μάλλον, τις περιορισμένες εκφραστικές δυνατότητες που του παρείχε ο ιδεαλισμός. Κάτι με κάνει να πιστεύω ότι η πορεία του προς το μαρξισμό είναι, από ένα σημείο και ύστερα, ιχνηλατίσιμη. Ίσως να μην ήταν προφανής, ήταν ωστόσο αναπόφευκτη και σταθερή. Έστω κι αν δεν προοιωνιζόταν, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο εξ αρχής, μπορεί να πει κάποιος ότι ορισμένα ιδιαίτερα στοιχεία της γραφής του (όπως λ.χ. η έμφυτη ροπή του προς τη ζωντανή πραγματικότητα, η εντονότατη κριτική του διάθεση, η σάτιρα, ο σαρκασμός, ο ενστικτώδης αντιρομαντισμός του, ακόμα και η πρόωμη -από τα φοιτητικά του χρόνια- συστράτευση του με την ομάδα του αγωνιστικού δημοτικισμού), όλ' αυτά, έστω εκ των υστέρων εξεταζόμενα, δεν είναι δυνατόν να μη συσχετιστούν με την αλλαγή της ιδεολογίας του και της τέχνης του.

Η ιδεολογική και συνακόλουθα η αισθητική μετακίνηση του Βάρναλη πραγματοποιήθηκε απολύτως φυσιολογικά, θα έλεγε κανείς με τη φυσικότητα της εξέλιξης ενός θάλλοντος φυσικού οργανισμού. Γι' αυτό και στην περίπτωση του παρατηρείται το εξής παράδοξο, όπως, πολύ εύστοχα, επισήμανε ο Κώστας Στεργιόπουλος: ενώ είναι γενικώς αποδεδειγμένο ότι στους περισσότερους, τουλάχιστον, ποιητές «η οποιαδήποτε ένταξη και στράτευση αποβαίνει συχνά για το έργο καταστροφική, στο έργο του Βάρναλη [...] έδρασε αναζωογονητικά και του έδωσε τη ραχοκοκαλιά που νωρίτερα του έλειπε: κάποιο ύψος μέσα στην όλη προσγείωσή του και κάποιο άλλο ήθος. Αναντίρρητα, ο μετά το 1920 είναι ο καλύτερος και ο ουσιαστικότερος Βάρναλης». Και τελειώνοντας: Με δεδομένο ότι η όποια ένταξη ή στράτευση, όσο αναζωογονητική κι αν αποδειχθεί εν τέλει για ένα έργο, δεν παύει να σημαίνει και το τέλος μιας αθωότητας· δεν παύει να αναστέλλει, ελάχιστα έστω, την απολύτως άμεση, πηγαία και αυθόρμητη ανταπόκριση στα όποια, εσωτερικά ή εξωτερικά, ερεθίσματα του όποιου ενταγμένου ή στρατευμένου. Γι' αυτό, παρακινούμενος να τελειώσω εκεί απ' όπου ξεκίνησα, τολμώ να ισχυριστώ, με αρκετή βεβαιότητα, ότι το καλοκαίρι του 1912, στο Κράσι, ήταν το τελευταίο ξένοιαστο καλοκαίρι του Κώστα Βάρναλη.

Κώστας Βάρναλης: «Φωτιά της κόλασης που ασάλευτον κρατεί με»⁴²

Στο ερώτημα «τι εκόμισεν ο Βάρναλης στον απερχόμενο αιώνα» θα μπορούσε να παραθέσει κανείς άλλα ερωτήματα, φαινομενικά εκτός θέματος, στην πραγματικότητα όμως απολύτως συναφή: Γιατί ο Βάρναλης δεν διαβάζεται τόσο όσο διαβαζόταν ως τη δεκαετία του '70; Γιατί, τις δύο τελευταίες δεκαετίες, η πανεπιστημιακή κριτική είτε τον «υποβίβασε» στην κατηγορία των ελασσόνων, βάζοντας δήθεν τα πράγματα στη θέση τους με τη μεζούρα της «αυθεντίας» της, είτε, στην καλύτερη περίπτωση, τον μνημείωσε ως γραμματολογικό έκθεμα ιστορικής αξίας; Γιατί αφήνουμε αφήφιστα να διαρρέει ένα, ενεργό συγκινησιακά, μέρος της γραμματειακής μας περιουσίας; Τι φταίει; Φταίει η διαβόητη κατάρρευση του οράματος ή μήπως ο επίσης διαβόητος μετασχηματισμός της ευαισθησίας (ποιητικής και γλωσσικής) σε συνδυασμό με τη σταδιακή επικράτηση των αισθητικών ιδεολογιών του μοντερνισμού;

«Φταίει το ζαβό το ριζικό μας!.. Φταίει το κεφάλι το κακό μας!» αντηχούν εντός μας κοροϊδευτική ρυθμική υπόκρουση οι βαρναλικοί στίχοι, που ανακαλούνται σχεδόν μοιραία, χαραγμένοι, θαρρείς, στο σώμα και τη μνήμη του ρήματος «φταίει». Το βέβαιον είναι ότι δεν φταίει το έργο του Βάρναλη, όπως, επίσης, είναι βέβαιον ότι η αναγνωσιμότητα και η κριτική ως όχημα της ετυμγορίας του χρόνου δεν αποτελούν ασφαλή μέτρα της στοχαστικής και συγκινησιακής εμβέλειας του καλλιτεχνικού προϊόντος. Άλλωστε, στην πραγματικότητα, η ποίηση του Βάρναλη δεν διαβάζεται λιγότερο από την ποίηση του Σολωμού, του Κάλβου, του Παλαμά ή του Σικελιανού. Όσο για τον χρόνο, δεν φαίνεται να είναι ο αθώος, αμερόληπτος κριτής που νομίζαμε, αντιθέτως, μοιάζει να λειτουργεί συχνά ως άλλοθι θεσμικών κριτικών λόγων προσδίδοντάς τους ψευδή αντικειμενικότητα και καθολικότητα. «Ο χρόνος θα κρίνει» λέγαμε όλοι παλαιότερα, εναποθέτοντας στη «φυσική» αυτή διαδικασία τις ελπίδες μας για απόδοση δικαιοσύνης. Σήμερα, μερικοί καχύποπτοι αρχίσαμε ν' αναρωτιόμαστε πώς θα κρίνει, μόνος του ή καθ' υπαγόρευσιν...

Το έργο του Βάρναλη, περισσότερο ίσως από το έργο των συγχρόνων του Σικελιανού και Καζαντζάκη, προσφέρεται σε μια προσέγγιση με τους όρους της αμφιλεγόμενης «αγωνίας της επίδρασης». Πράγματι, *Το Φως που καίει*, οι *Σκλάβοι πολιορκημένοι*, *Η Αληθινή απολογία του Σωκράτη* θα μπορούσαν να θεωρηθούν προκλητική παρανάγνωση ισχυρών προγόνων όπως ο Αισχύλος, ο Γκαίτε, ο Φλωμπέρ, ο Σολωμός, ο Πλάτων, ο Ξενοφών, ο Αριστοφάνης, ο Ραμπελαί, εν ονόματι μιας αλήθειας που εκείνοι δεν κατάφεραν να ανακαλύψουν. Θα μπορούσε ακόμη να αναγνωρίσει κανείς στο προσωπείο του τυφλού Οιδίποδα του *Προσκυνητή* την

⁴² Παρατίθεται το άρθρο της Θεανώς Μιχαηλίδου, διδάκτορος Φιλολογίας, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 08-11-1999, βλ.: http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16586&m=N28&aa=1.

εμβληματική μορφή της αγωνίας της επίδρασης. Ωστόσο, και ως δημιουργικές παρερμηνείες τα κείμενα του Βάρναλη αντιμετωπίστηκαν συχνά με επιφύλαξη στο πλαίσιο των ιστορικών και ιδεολογικών συνθηκών που επικράτησαν στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα. Επειδή όμως τα κριτήρια του εκάστοτε παρόντος δεν είναι εξ ορισμού ασφαλέστερα από τα κριτήρια του παρελθόντος, ας στρέψουμε λίγο το βλέμμα προς τα πίσω.

Σύμφωνα με δύο διαδομένους υποθετικούς λόγους της μεσοπολεμικής κριτικής, ο μεν Καρυωτάκης θα γινόταν μεγάλος ποιητής αν δεν αυτοκτονούσε, ο δε Βάρναλης θα ήταν μεγάλος ποιητής αν, κατά τη διατύπωση του Λ. Αλεξίου, «δεν είχε βαλθεί να λύσει τα προβλήματα του αιώνα» κηρύττοντας τις ιδέες του διαλεκτικού υλισμού. «Κυριολεκτική η αυτοχειρία του ενός, μεταφορική του άλλου...», θα σχολιάσουν μερικοί, εξισώνοντας χαϊρέκακα την αριστερή κοσμοαντίληψη του Βάρναλη με θάνατο πνευματικό, συναισθηματικό, καλλιτεχνικό κ.τ.λ. Η εξίσωση όμως αυτή ελέγχεται τουλάχιστον υπεραπλουστευτική, αφού παραβλέπει ότι η ιδεολογική ένταξη του ποιητή ήταν ταυτοχρόνως η άλλη όψη της ένταξής του στο «νόημα της τέχνης», έκφραση, διάσταση, συνέπεια της αφοσίωσής του στο *ποιείν*, άρα και στο *ζην*. Και εδώ μπορεί να ανιχνευτεί η αβόλετη μοίρα του βαρναλικού έργου από τον Μεσοπόλεμο ως τις μέρες μας: είτε «μείζον» είτε «έλασσον», αντιμετωπίστηκε, ως επί το πλείστον, απλουστευτικά, προβλήθηκε ή παραμερίστηκε για «λάθος» λόγους. Ο έπαινος ή η επίκρισή του οφείλονταν συχνά σε απλοϊκή ή προκατειλημμένη χρήση ιδεολογικών και μορφολογικών κριτηρίων. Έτσι, αισθητικές ιδεολογίες που απέρριψαν την κανονική έμμετρη ποίηση ως πληκτικό αναχρονισμό, την αναγκαιότητα της ανθρώπινης χειραφέτησης ως αφόρητη κοινοτοπία και το αίτημα της αντίστασης στο «του κρείττονος συμφέρον» ως προϊόν μανιχαϊκής σκέψης, έκλεισαν τους λογαριασμούς τους με τον «υπερτιμημένο» Βάρναλη κατατάσσοντάς τον επιεικώς στους ανανεωτές της παράδοσης. Από την άλλη, για αίτια αντιστρόφως ανάλογα, ο Βάρναλης χαιρέτιστηκε ως ο επαναστάτης ποιητής, ο πρωτοπόρος πρόμαχος των λαϊκών διεκδικήσεων, ο τελευταίος μάστορας του έλλογου περιεχομένου και της έμμετρης φόρμας, μετά τον οποίον η ποίηση εξέπεσε στην αρρυθμία και τον ερμητισμό του νεωτερικού στίχου. Και στις δύο περιπτώσεις η κύρια πολιτισμική συμβολή του στον απερχόμενο αιώνα απλουστεύεται. *Το Φως που καίει* (1922), οι *Σκλάβοι πολιορκημένοι* (1927), *Η Αληθινή απολογία του Σωκράτη* (1931), καμιά εικοσαριά σκόρπια ποιήματα και η μελέτη *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική* (1925), εν ολίγοις οι σημαντικότερες στιγμές της βαρναλικής παραγωγής, εξεικονίζουν την επώδυνη μετατροπή της ηθικής και του ήθους σε έργο / πράξη: νοερά ερωτηματικά και αποσιωπητικά, αμφιθυμίες και αμφισημίες παρεισδύουν ανάμεσα στις γραμμές διαμορφώνοντας μια ιδιότυπη εσωτερική διαλεκτική που συνιστά και τη δύναμη αυτών των κειμένων.

Ο πιο ακραίος, επαναστατικός οραματισμός του ανθρώπου, η κατάργηση των σχέσεων εξουσίας και εκμετάλλευσης, τροφοδοτείται εδώ, τόσο από την «κοροϊδία» των ιδεαλιστικών θεωρήσεων του κόσμου όσο και από έναν υπαρξιακής υφής διαβρωτικό σκεπτικισμό. Και αυτή ακριβώς η αντιπαλότητα ανάμεσα στη διαλεκτική υλιστική ανάγνωση της ανθρώπινης ιστορίας και στο υπαρξιακό σαράκι χαράζει την εσωτερική διαδρομή του βαρναλικού έργου «από το δράμα της συλλογής και της απελπισίας... στο γέλιο, στο πικρόγελο» και οροθετεί την επικράτειά του στην πολιτισμική μνήμη του 20ού αιώνα.

Το έργο του Βάρναλη χωρίζεται σχηματικά σε δύο περιόδους: η πρώτη (1902-19) περιλαμβάνει όλα τα ποιήματα που έγραψε πριν από τη μύησή του στον διαλεκτικό υλισμό, και η δεύτερη (1922-74) τα λυρικά και σατιρικά κείμενα που συνέθεσε μετά την ιδεολογική του μεταστροφή. Ο πολύστιχος *Προσκυνητής* (1919) δεν ανήκει ούτε στη μία ούτε στην άλλη περίοδο, λόγω του μεταβατικού χαρακτήρα του.

Μετά τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897, η σχετική ομοιομορφία της δημοτικιστικής στάσης έναντι της αρχαιότητας παρουσίασε τις πρώτες βαθιές ρωγμές. Οι παλαιότεροι, με επικεφαλής τον Παλαμά, συνέχισαν να θεωρούν το αρχαίο παρελθόν ως ζωοποιό σύμβολο στην υπηρεσία του παρόντος. Για τους νεότερους δημοτικιστές όμως, μεταξύ των οποίων και ο Βάρναλης, η αρχαία παράδοση έμελλε να λειτουργήσει, στην αρχή τουλάχιστον, ως ανεξάρτητο, αυτόνομο σύμβολο του ωραίου και της ζωικής ενέργειας, φαινομενικά αποδεσμευμένο από οιονδήποτε κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό.

Η έμφαση στην έννοια του ωραίου, η αντίληψη της τέχνης ως υπέρτατης αξίας, η δοξαστική προβολή των ενστίκτων, η τολμηρή χρήση των αρχαίων πηγών, η έλλειψη εθνικιστικού μυστικισμού, όλα συνιστούν κύρια συστατικά της βαρναλικής ποίησης ως το 1919. Εξαιτίας της πεζής, αντιποιητικής γλώσσας και της τραχιάς, ρεαλιστικής εικονοποιίας σε ορισμένα από τα ποιήματα της πρώτης περιόδου, ο Βάρναλης αναγνωρίστηκε από πολλούς κριτικούς της εποχής ως ο εισηγητής της λεγόμενης «ποιητικής επανάστασης του 1910».

Η περίοδος των άψογα τεχνουργημένων, σύντομων λυρικών ποιημάτων έκλεισε όταν ο Βάρναλης πήγε στο Παρίσι το 1919. Εκεί, μέσα σε μία πυρετώδη ατμόσφαιρα ιδεολογικών και καλλιτεχνικών ζυμώσεων, η ανάγκη για ανανέωση της ποιητικής του πρακτικής έγινε επιτακτική. Το ενδιαφέρον για την εθνική «συλλογική ψυχή» εισβάλλει για πρώτη φορά στην ποίησή του. Κεντρικός άξονας του *Προσκυνητή*, που δημοσιεύτηκε τρεις μήνες μετά την απόβαση του ελληνικού στρατού στη Σμύρνη, είναι η ιδεολογική αναπαράσταση του Ελληνισμού ως φορέα της ανθρώπινης ουσίας. Εν τούτοις, η εξιδανικευμένη εικόνα του έθνους

και του λαού υπονομεύεται στον επίλογο, όπου το πραγματικό και το ιδανικό παραμένουν ασυμφιλίωτα.

Ο ιδεαλισμός του Βάρναλη, έχοντας φθάσει στο απόγειό του, ή μάλλον ακριβώς γι' αυτό, κυφορούσε ήδη την αντίθεσή του, η οποία αισθητοποιείται «με φαντασία και πάθος» στα σημαντικότερα έργα της δεύτερης περιόδου: στις ποιητικές συνθέσεις *Το φως που καίει*, *Σκλάβοι πολιορκημένοι* και στο πεζογράφημα *Η αληθινή απολογία του Σωκράτη*. Και τα τρία ταλαντεύονται ανάμεσα στον πικρό σκεπτικισμό για την ανθρώπινη κατάσταση και στην ιστορική αναγκαιότητα της αταξικής κοινωνίας. Διαποτισμένα από βαθύτατα αντιεξουσιαστικό ήθος, αντιπαραθέτουν την πάσχουσα συνείδηση του διαφορετικού ατόμου στην εξανδραποδισμένη συνείδηση του «καλού» λαού. Η σύγκρουση της εξαιρετικής προσωπικότητας με την κοινωνία, ρομαντικός κοινός τόπος αποτυπωμένος ήδη σε έργα όπως η *Τρισεύγενη* (1902) του Παλαμά ή ο *Πρωτομάστορας* (1910) του Καζαντζάκη, οδηγεί εδώ στο επείγον αίτημα της ένωσης του συλλογικού με το ατομικό, έτσι ώστε η ακύρωση του μοναχικού πρωτοπόρου να συνεπάγεται το τέλος της αλλοτρίωσης του πλήθους και αντιστρόφως.

Στο *Φως που καίει*, δραματική συμβολική σύνθεση κατά το πρότυπο του *Φάουστ* του Γκαίτε και του *Πειρασμού του Αγίου Αντωνίου* του Φλωμπέρ, η κριτική της αρχαιοελληνικής και της χριστιανικής θεώρησης του κόσμου πραγματώνεται κυρίως με την αμφίσημη λειτουργία των συμβόλων του Προμηθέα και του Χριστού, τα οποία, παρά τη σατιρική ανατροπή τους, διατηρούν τον αρχετυπικό θετικό χαρακτήρα τους και την ανθρώπινη διάστασή τους.

Στους *Σκλάβους πολιορκημένους* ο αντίλογος με το σολωμικό έργο, η απομύθευση του πολέμου και της ιδεαλιστικής θεώρησης της ελευθερίας, γίνεται μέσω της ανατρεπτικής οικειοποίησης του χριστιανικού μύθου και της δημοτικής παράδοσης. Η ιδεολογική, θεματική και μορφική οργάνωση των *Σκλάβων Πολιορκημένων* φωτίζεται πληρέστερα αν το έργο διαβαστεί παράλληλα με τον *Σολωμό χωρίς μεταφυσική*. Η μελέτη αυτή του Βάρναλη, μαζί με τα μελετήματα των *Αισθητικών - Κριτικών*, είναι από τα σημαντικότερα κείμενα της νεοελληνικής κριτικής. Παρά τις αδυναμίες τους, που οφείλονται κυρίως στον προδρομικό τους χαρακτήρα, επισημαίνουν με οξύτητα και ευστοχία την ανεπάρκεια της μπρεσιονιστικής και διαισθητικής κριτικής, όσο και των ιδεαλιστικών αρχών που αποτελούν το θεωρητικό τους υπόβαθρο.

Η *Αληθινή απολογία του Σωκράτη* συμπληρώνει την κορυφαία σατιρική τριλογία της νεοελληνικής γραμματείας που περιλαμβάνει τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Σολωμού και την *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη. Ο διάλογος και ο αντίλογος ανάμεσα στο αρχαίο και το σύγχρονο, το ρεαλιστικό και το συμβολικό, τη σάτιρα και τον λυρισμό αποτελούν την καταστατική αρχή

του έργου. Ο βαρναλικός Σωκράτης, λειτουργώντας εξίσου ως απόστολος του ιδεαλισμού και μοναχικός κοινωνικός επαναστάτης, απολογητής των κοινωνικών διακρίσεων και προφήτης του αταξικού μέλλοντος, λάτρης και αρνητής της ύλης, ευαίσθητος εραστής της φύσης και ανελέητος σαρκαστής των ανθρωπίνων πραγμάτων, «κακός» πολίτης της κλασικής Αθήνας αλλά και της μεσοπολεμικής Ελλάδας, αναβιώνει και ταυτοχρόνως αμφισβητεί τον Σωκράτη του Πλάτωνα, του Ξενοφώντα και του Αριστοφάνη.

Αυτός ο διαλεκτικός συνδυασμός των αντιθέσεων που βασίζεται στην αμφισημία απουσιάζει από τα μεταπολεμικά έργα του Βάρναλη. Άλλωστε, μετά την απελευθέρωση, η ακραιφνώς λογοτεχνική του παραγωγή είναι μικρή. Γράφει όλο και λιγότερο, όλο και πιο δύσκολα. Πάνω από είκοσι χρόνια δουλεύει το μοναδικό θεατρικό του έργο *Ατταλος ο Τρίτος* (1972), στο οποίο πραγματεύεται το θέμα του αμοραλισμού της εξουσίας και της χαμένης επανάστασης. Η δικτατορία του '67 πυροδοτεί τη σαρκαστική του διάθεση. Καταφεύγει και πάλι στην ποίηση. Πικρόχολος σκεπτικισμός, ειρωνεία, αυτοσαρκασμός διαποτίζουν τα ποιήματα της τελευταίας συλλογής *Οργή λαού* (1975).

Όπως κι αν αναμετρήθηκε με τον αιώνα του ο Βάρναλης, είτε με τις επιφυλλίδες και τα χρονογραφήματά του, που αναβάθμισαν δραστικά τον ελληνικό δημοσιογραφικό λόγο, είτε με την ίδια την αφιλόδοξη και έντονη καθημερινότητά του, είτε με τον λογισμό και το όνειρο της ποίησής του, πάσχιζε πάντα να «μη φανεί μικρός στον εαυτό του, / να μη γελιέται και να μη γελάει, / να μη στολίζει μα να ξεγυμνώνει». Με την εξαίρεση του μεταίχμιακού *Προσκυνητή*, το έργο του δεν αφήνεται ποτέ σε ναρκισσευόμενες αναπαραστάσεις του Ελληνισμού ως υποστασιοποιημένης Ουσίας. Απαλλαγμένο από υπόρητες ξενοφοβίες, ρητούς λαϊκισμούς και έμμονες αναζητήσεις «ελληνικότητας», ανέτρεπε τις ηγεμονικές ερμηνείες του παρελθόντος και του παρόντος, προβάλλοντας ταυτόχρονα, όσο λίγα έργα στην νεοελληνική γραμματεία, τη διακειμενικότητα ως ποιητικό επινόημα, ως κριτική πρακτική και ως εγγενή ιδιότητα της ίδιας της γραφής. Κυρίως, όμως, η μελαγχολική διαύγεια της σάτιράς του θεραπεύει υπαινικτικά την αριστερή εκδοχή της ρομαντικής ειρωνείας, ήτοι τη διάσταση ανάμεσα στην πεπερασμένη ύπαρξη του ανθρώπου και στα ολιστικά οράματά του. Και όσοι, θύματα της αναγνωστικής τυφλότητας που προκαλεί η ευκολία προκατειλημμένων κατηγοριοποιήσεων, όπως «απλοϊκό, μανιαϊκό, ξεπερασμένο, μαλλιαρό, παραδοσιακό, κ.λπ.», συρρικνώνουμε το έργο του Βάρναλη σε λίγους γνωμικούς στίχους, πρακτικά αποποιούμε ελαφρά τη καρδία ό,τι πολυτιμότερο μας κληροδότησε: έξοχες ποιητικές παραλλαγές πάνω στο θέμα του πόνου «που μας κρατά και τον κρατούμε και της ενδιάθετης λαχτάρας για απόδραση απ' τη μάβρη τούτη Κόλαση: Άμποτε λίγο να δυνόμουν / για μια στιγμή να τρελαινόμουν, / ο σαλεμένος νους / και τα κλεισμένα τσίνορα / να μην ζαμώνουν σύνορα / και χώριους ουρανούς!». Στην παθητική μουσική του βαρναλικού στίχου ελεγειακή ή κοροϊδευτική, αδιάφορο ο άνθρωπος αναδεικνύεται ως ο κατ' εξοχήν τόπος

του πόνου, η αρχή και το τέλος του: «Δεν είναι αστάχια, μαλακό βελούδο να χαλάσεις, / δεν είναι γαλανή αμμουδιά στην άκρη της θαλάσσης. / Είναι φωτιά της Κόλασης, που ασάλευτον κρατεί με. / Αχ, έλα, θύμηση παλιά, και πες μου συ, ποιος είμαι!».

Όσο για τις αξιώσεις της τέχνης πάνω στη ζωή, αυτές λειτουργούν ως υπέρτατη φαντασίωση, για να υπονομευθούν τελικά από την πραγματικότητα: «Πίσω απ' τα λόγια μου, / πικρά φαρμάκι, / τι κόσμοι απέραντοι, / βυθοί λουλάκι! / Μάτι δε βρίσκεται να θαμπωθεί / κι αφτί δε βρίσκεται / να λιγωθεί!». Μετά το τέλος του μονολόγου της Καμπάνας στους Σκλάβους Πολιορκημένους, ο ποιητής, χωρίς αυταπάτες, προοιωνίζεται τις τύχες του έργου του σχολιάζοντας: «Κανένας δεν κατάλαβε τι έλεγε η Καμπάνα. Γιατί καθένας άκουγε τη δική του σκέψη». Μένει να αναρωτηθούμε πόσοι καταλάβαμε τι έλεγε το έργο του Βάρναλη και πόσο πρόθυμοι είμαστε τελικά να παραμερίσουμε τη δική μας σκέψη, με άλλα λόγια τις δικές μας προκαταλήψεις και καθηλώσεις, για να ακούσουμε τη φωνή του...

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Κώστα Βάρναλη ⁴³

- Απέργης Π., *Τρία πρόσωπα. Εμμανουήλ Ροΐδης, Κ. Π. Καβάφης, Κώστας Βάρναλης. Εισαγωγή στην εποχή και το έργο τους*, Ιωλκός, Αθήνα, 1980.
- Αργυρίου Αλεξ., «Πρόχειρο διάγραμμα της ποιητικής πορείας του Βάρναλη», *Ηριδανός* 1, 8-9/1975, σ. 75.
- Βαρίκας Βάσος, *Ο ποιητής Κώστας Βάρναλης*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1936.
- Βαρίκας Βάσος, *Κώστας Βάρναλης - Κώστας Καρυωτάκης*, Αθήνα, Πλέθρον, 1978 (έκδοση β΄).
- Βουρνάς Τάσος, «Ο Βάρναλης ο δάσκαλός μας», *Χρονικό '75*, σ. 77-79, Αθήνα, έκδοση του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου Ωρα, 1975.
- Γεράνης Στέλιος, *Κώστας Βάρναλης: σάτιρα, ποίηση και σοφία*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1985.
- Δάλλας Γιάννης, «Κώστας Βάρναλης», *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα*, σ. 207-244, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας - ιδρυτής: Σχολή Μοραΐτη, 1979.
- Δάλλας Γιάννης, *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση Βάρναλη*, Αθήνα, Κέδρος, 1988.
- Δάλλας Γιάννης, *Η σημασία και η χρήση ενός συμβόλου. Η μαϊμού στα κείμενα του Βάρναλη*, εκδ. Γαβρηλίδης, Αθήνα, 2003.
- Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, *Κώστας Βάρναλης. Τα πενήνταχρονα του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1957.
- Ζαρογιάννης Ιωάννης Χρ., *Βάρναλης και ιστορία. Ιδεολογική ανάπλαση και ανασύνθεση της ιστορίας. Μια σύγκριση με τις περιπτώσεις Καβάφη και Ρίτσου*, Αθήνα, 1995.
- Ζαρογιάννης Γιάννης, *Η πρόμη ποίηση του Βάρναλη και ο Σολωμός*, Αθήνα, Λωτός, 1997.

⁴³ Από τον δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Καραντώνης Ανδρέας, «Κώστας Βάρναλης», *Φυσιогνωμίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 202-223, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Κατηφόρης Νίκος, «Ο πεζογράφος Κώστας Βάρναλης», Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, *Κώστας Βάρναλης. Τα πενήντάχρονα του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982 (έκδοση β΄).
- Κουλουφάκος Κώστας, «Κριτική για τον Προσκυνητή», *Διαβάζω* 3-4, 10/1976, σ. 92-93.
- Λαμπρίδης Μ., *Η ταξική συνείδηση στο έργο του Κ. Βάρναλη*, Αθήνα, 1982.
- Λεντάκης Αντρέας, *Ρωμανός ο Μελωδός, Κώστας Βάρναλης και στρατευμένη τέχνη*, Αθήνα, Δωρικός, 1991.
- Μαλάνος Τίμος, *Κώστας Βάρναλης*, Αλεξάνδρεια, 1944.
- Μαλάνος Τίμος, «Βάρναλης Κώστας», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 12, Αθήνα, Χάρη Πάτση.
- Μαλάνος Τίμος, «Ο ποιητής Κώστας Βάρναλης», *Βάρναλης, Αυγέρης, Καρυωτάκης*, σ. 9-54, Αθήνα, Καστανιώτης, 1983.
- Μαράς Στάθης, *Κώστας Βάρναλης. Ιδεολογία και ποίηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.
- Μαρής Γιάννης, «Συνέντευξη με το Βάρναλη», *Ακρόπολις*, 27/5/1973.
- Μαρκελέζι - Λουκά Λουτσία, *Συμβολή στην εργογραφία του Κώστα Βάρναλη. Αισθητικά - Κριτικά (1911-1944)*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.
- Μιχαηλίδη Θεανώ Ν., «Βάρναλης Κώστας», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 2, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.
- Παπαγεωργίου Κώστας Γ. (επιμέλεια), *Κώστας Βάρναλης. Φιλολογικά Απομνημονεύματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.
- Παπαϊωάννου Μ.Μ., *Ο μεγάλος Βάρναλης*, Αθήνα, Κέδρος, 1958.
- Παράσχος Κλέων, «Ο Κώστας Βάρναλης», *Αναγέννηση Β΄*, 12/1987, αρ. 4, σ. 147.
- Σαββίδης Γ.Π., «Ο Βάρναλης νέος. Συμβολή σε μια συλλογική βιβλιογραφία του Βάρναλη», *Ηριδανός* 2, 10-11/1975, σ. 33.
- Σαββίδης Γιάννης, «Σημείωμα του επιμελητή» και η «Κριτική για τον Προσκυνητή», *Βάρναλης Κώστας. Προσκυνητής*, σ. 65-106 και 107-156, Αθήνα, Κέδρος, 1988.
- Στάθη Μαρία, *Κώστας Βάρναλης. Ιδεολογία και ποίηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.
- Σταύρακας Παναγιώτης Ε., *Κ. Βάρναλης. Οδύσσεια χωρίς επιστροφή*, Αθήνα, 1993.
- Στεργιόπουλος Κώστας, «Η πνευματική παρουσία και η ποίηση του Βάρναλη», *Περιδιαβάζοντας Α΄. Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη*, σ. 91-99, Αθήνα, Κέδρος, 1982 (πρώτη δημοσίευση στη Νέα Δομή 7, 1η/12/1976).

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://www.snhell.gr/anthology/writer.asp?id=56> (Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού· κείμενα ποιημάτων, ηλεκτρονικό ανθολόγιο αναγνώσεων ποιημάτων).
2. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

3. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikiPois.htm> (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας· ανθολόγιο ποιημάτων).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Κώστας Βάρναλης, «Ο αισθητικός ωφελισμός του Φώσκολου», *Αιολικά Γράμματα* 47-48 (Σεπτ.-Δεκ. 1978) σσ. 305-312 (Το άρθρο του Βάρναλη πραγματεύεται την “ωφελμιστική αντίληψη” της Τέχνης, που χαρακτηρίζει την εποχή του Φώσκολο, γενικότερα, και την ίδια την ποίησή του, ειδικότερα), <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.

2. Κώστας Βάρναλης, «Τέχνη και ηθική», *Αισθητικά - Κριτικά*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1958, σσ. 71-74 (Το άρθρο του Κώστα Βάρναλη πραγματεύεται τη σχέση της τέχνης με την ηθική. Σε μία συνοπτική αναδρομή στο παρελθόν εξετάζει την καλλιτεχνική σε σχέση με τη θρησκευτική και την ηθική αξία. Τα γυμνά αρχαιοελληνικά αγάλματα που κοσμούσαν το στάδιο στους πρώτους ολυμπιακούς αγώνες στην Αθήνα (1896) και οι γυμνές παραστάσεις στη “Δεύτερη παρουσία” του Μιχαήλ Άγγελου στην Καπέλα Σιξτίνα, αλλά και οι προσπάθειες κάλυψης της γυμνότητας και στις δυο περιπτώσεις δίνουν την αφορμή για μια διαπραγμάτευση του γυμνού στην τέχνη και της σχέσης της τελευταίας με τις επιταγές της ηθικής), <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.

3. Ο πρόλογος και το πρώτο κεφάλαιο από το έργο του Κώστα Βάρναλη, *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική*, παραθέτονται στην ιστοσελίδα: <http://www.in.gr/books/barnalhs/>.

4. Γιώργος Βελουδής, «Ο “Σωκράτης” του Βάρναλη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 08-07-2001), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13307&m=B57&aa=1&cookie=.

5. Mario Vitti, «Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με ’40 (Βάρναλης - Ρίτσος)», <http://www.eap.gr/programmes/elp/elp30/1.pdf>.

3.1.4. ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ (1896-1928)



Ο Κώστας Καρυωτάκης γεννήθηκε στην Τρίπολη στις 30 Οκτωβρίου 1896.⁴⁴ Στα παιδικά του χρόνια αναγκάστηκε να αλλάζει συνέχεια τόπο διαμονής εξαιτίας της εργασίας του πατέρα του. Πέρασε από το Αργοστόλι, τη Λευκάδα, τη Λάρισα, την Καλαμάτα, την Αθήνα και τα Χανιά.

Από το 1912 δημοσιεύει ποιήματα σε διάφορα παιδικά περιοδικά. Δεκαεπτά χρονών έρχεται στην Αθήνα, και γράφεται στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Στα τέλη του 1917 πήρε το πτυχίο του. Στη συνέχεια επιχείρησε να ασκήσει το δικηγορικό επάγγελμα, αλλά η έλλειψη πελατείας τον ανάγκασε να ζητήσει δημόσιο διορισμό. Έτσι διορίστηκε υπάλληλος (υπουργικός γραμματέας Α) στη Νομαρχία Θεσσαλονίκης. Μετά την οριστική απαλλαγή του από το στρατό, τοποθετήθηκε στη Νομαρχία Σύρου κι ύστερα βρέθηκε για μερικούς μήνες να ασκεί καθήκοντα νομάρχη στην Άρτα. Στη συνέχεια μετατέθηκε στην Αθήνα

⁴⁴ Βιογραφικό σημείωμα από την ιστοσελίδα: http://www.mathisis.com/nqcontent.cfm?a_id=2337.

και υπηρέτησε στη Νομαρχία Αττικής. Αισθανόμενος απέχθεια για την κρατική γραφειοκρατία την καυτηριάζει συχνά. Αυτό του στοιχίζει αντιπάθεια και διώξεις από τους ανωτέρους του, με αποτέλεσμα να μετατεθεί πολλές φορές στην επαρχία.

Το Φεβρουάριο του 1919 εκδίδει την πρώτη του ποιητική συλλογή *Ο πόνος των ανθρώπων και των πραγμάτων*, που δεν παίρνει καλή κριτική. Με τον φίλο του Άγη Λεβέντη εκδίδει τον ίδιο χρόνο το σατιρικό περιοδικό *Η Γάμπα*. Παρά την επιτυχία του το περιοδικό κυκλοφόρησε μόνο σε έξι τεύχη γιατί η αστυνομία απαγόρευσε την έκδοσή του.

Το 1921 κυκλοφορεί τη δεύτερη συλλογή του τα *Νηπενθή*. Την εποχή αυτή συνδέεται στενά με την ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη, συνάδελφό του στη Νομαρχία Αττικής. Το 1924 ταξιδεύει στο εξωτερικό, στην Ιταλία (Ρώμη), Γερμανία και Ρουμανία. Το Δεκέμβριο του 1927 εκδίδει την τελευταία του συλλογή, *Ελεγεία και Σάτιρες*.

Το Φεβρουάριο του 1928 αποσπάται στην Πάτρα και τον Ιούνιο στην Πρέβεζα. Αισθανόμενος αηδία και απόγνωση για τη ζωή αυτή της μικρής πόλης στέλνει απελπισμένα γράμματα σε συγγενείς και φίλους, περιγράφοντας την αθλιότητα και τη μικρότητα που κυριαρχεί εκεί. Στις 20 Ιουλίου αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή του. Αποπειράται να αυτοκτονήσει πέφτοντας γυμνός στη θάλασσα και προσπαθώντας μάταια επί δέκα ώρες να πνιγεί. Δεν τα καταφέρνει όμως γιατί ήταν καλός κολυμβητής. Το πρωί της επομένης, απτόητος, αγοράζει ένα περιστρόφο και πάει σε ένα καφενείο όπου φυτεύει μια σφαίρα στην καρδιά του. Στην τσέπη του αφήνει το τελευταίο του σημείωμα:

«Είναι καιρός να φανερώσω την τραγωδία μου. Το μεγαλύτερό μου ελάττωμα στάθηκε η αχαλίνωτη περιέργειά μου, η νοσηρή φαντασία και η προσπάθειά μου να πληροφορηθώ για όλες τις συγκινήσεις, χωρίς τις περσότερες, να μπορώ να τις αισθανθώ. Τη χυδαία όμως πράξη που μου αποδίδεται τη μισώ. Εζήτησα μόνο την ιδεατή ατμόσφαιρά της, την έσχατη πικρία. Ούτε είμαι ο κατάλληλος άνθρωπος για το επάγγελμα εκείνο. Ολόκληρο το παρελθόν μου πείθει γι' αυτό. Κάθε πραγματικότητάς μου ήταν αποκρουστική.

Είχα τον ίλιγγο του κινδύνου. Και τον κίνδυνο που ήρθε τον δέχομαι με πρόθυμη καρδιά. Πληρώνω για όσους, καθώς εγώ, δεν έβλεπαν κανένα ιδανικό στη ζωή τους, έμειναν πάντα έρμαιο των δισταγμών τους, ή εθεώρησαν την ύπαρξή τους παιχνίδι χωρίς ουσία. Τους βλέπω να έρχονται ολοένα περισσότεροι μαζί με τους αιώνες. Σ' αυτούς απευθύνομαι.

Αφού εδοκίμασα όλες τις χαρές!!! είμαι έτοιμος για έναν ατιμωτικό θάνατο. Λυπούμαι τους δυστυχημένους γονείς μου, λυπούμαι τα αδέρφια μου. Αλλά φεύγω με το μέτωπο ψηλά. Ημουν άρρωστος.

Σας παρακαλώ να τηλεγραφήσετε, για να προδιαθέσω την οικογένειά μου, στο θείο μου Δημοσθένη Καρυωτάκη, οδός Μονής Προδρόμου, πάροδος Αριστοτέλους, Αθήνας.

Κ.Γ.Κ.

[Υ.Γ.] Και για ν' αλλάξουμε τόνο. Συμβουλευώ όσους ξέρουν κολύμπι να μην επιχειρήσουνε ποτέ να αυτοκτονήσουν δια θαλάσσης. Όλη νύχτα απόψε επί δέκα ώρες, εδερνόμουν με τα κύματα. Ήπια άφθονο νερό, αλλά κάθε τόσο, χωρίς να καταλάβω πώς, το στόμα μου ανέβαινε στην επιφάνεια. Ωρισμένως, κάποτε, όταν μου δοθεί η ευκαιρία, θα γράψω τις εντυπώσεις ενός πνιγμένου.

Κ.Γ.Κ.»

Η ποίηση του Καρυωτάκη στον αντίποδα της παλαμικής μεγαληγορίας⁴⁵

Ο Κώστας Καρυωτάκης συγκλίνει σε αρκετά σημεία, με τον Καβάφη. Ο συσχετισμός των δύο ποιητών νομιμοποιείται (χωρίς φυσικά να παραβλέπονται οι μεταξύ τους διαφορές) από το γεγονός ότι το έργο τους εμφανίζεται να λειτουργεί ως αντίδοτο στις ποιητικές υπερβάσεις, στα συνθετικά οράματα, και στο μεσσιανισμό που χαρακτηρίζει την ποιητική προσπάθεια του Παλαμά και του Σικελιανού. Μ' αυτή την έννοια -σηματικά- θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι τέσσερις ποιητές συντάσσουν δύο «αντίμαχα» ζεύγη, τα οποία εκπροσωπούν ισάριθμες - τις σημαντικότερες ίσως- ροπές της νεοελληνικής ποίησης, στις πρώτες τρεις δεκαετίες του αιώνα: την ιδεολογική έπαρση και την προσγείωση του ποιητικού λόγου αντιστοίχως.

Ιδιαίτερα σημαντική, στην ποιητική διαδρομή τόσο του Καβάφη όσο και του Καρυωτάκη, είναι η σχέση τους με τον ευρωπαϊκό συμβολισμό. Για την αποκατάσταση της γραμματολογικής τάξης, ωστόσο, θα έπρεπε να σημειωθεί ότι η συμβολιστική ποίηση αρχίζει να καλλιεργείται στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα, κάτω από τη «βαριά σκιά του Παλαμά»: ο Παλαμάς δημοσιεύει -όπως είναι γνωστό- τα πρώτα του συμβολιστικά ποιήματα παράλληλα με τον Καβάφη, στις αρχές της δεκαετίας του 1890. Στους πρώτους συμβολιστές συγκαταλέγονται επίσης και άλλοι ποιητές: οι Κ. Χατζόπουλος, Ι. Γρυπάρης και Λ. Πορφύρας, οι οποίοι πρωτοεμφανίζονται με συμβολιστικά ποιήματα πριν από το 1900. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι ο συμβολισμός ανοίγει ένα πεδίο νεωτερικών ποιητικών «δοκιμών» και γίνεται κεντρικό σημείο αναφοράς στα χρόνια 1898-1899, κυρίως στο βραχύβιο περιοδικό *Η Τέχνη*.

⁴⁵ Αποσπάσματα από τη μελέτη του Π. Βουτουρή, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα*, ό.π. (βλ. σημ. 30).

Ορισμένοι κριτικοί διακρίνουν αυτή την πρώτη συμβολιστική τάση από μιαν αναβίωση και εμπλουτισμό της συμβολιστικής τεχνοτροπίας, η οποία ξεκινά μετά το 1910, με το Ρ. Φιλύρα ([1888-1942] *Ρόδα στον αφρό*, 1910) και τον Κ. Ουράνη ([1890-1953] *Spleen*, 1911). Σ' αυτή τη «νεοσυμβολιστική» («νεορομαντική» ή και «μετασυμβολιστική») -όπως ονομάστηκε- τάση εντάσσονται με το έργο τους οι περισσότεροι από τους ποιητές της γενιάς του 1920 (της γενιάς δηλαδή του Κ. Καρυωτάκη): Ν. Λαπαθιώτης (1888-1944), Κ. Καρυωτάκης (1896-1928), Τ. Άγρας (1899-1944), Μ. Παπανικολάου (1900-1943), Μαρία Πολυδούρη (1902-1930) κ.ά.

Οι ποιητές αυτοί θεωρήθηκαν ως «ομάδα» ή και «κίνημα» ακόμη (από κάποιους κριτικούς) εξαιτίας μιας αρνητικής σε γενικές γραμμές θυμικής διάθεσης, η οποία διαφαίνεται μέσα από τα συναισθήματα της πίκρας, της νοσταλγίας, της απελπισίας. Στα ποιήματά τους κυριαρχούν, ακόμη, εκείνα κυρίως τα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου που διακρίνονται για τον εφήμερο χαρακτήρα τους (λουλούδια, φθινοπωρινά φύλλα, σύννεφα): τα σύμβολα αυτά συνδέονται με το όνειρο, τον πόθο, τη φυγή και την παρακμή, ενώ κύριο μέλημα τους είναι και η μουσικότητα, η οποία υποβάλλεται με την υπονόμηση της υλικότητας των πραγμάτων. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι οι ποιητές αυτοί (πέρα από τις λανθάνουσες σχέσεις τους με τον αθηναϊκό ρομαντισμό) εντάσσουν την ποίησή τους στο πλαίσιο όχι τόσο της νεοελληνικής όσο της ευρωπαϊκής -κυρίως της γαλλικής- ποίησης. Εξυπακούεται, ωστόσο, ότι πέρα από τα σημεία σύγκλισης -τα οποία δημιουργούν την εντύπωση μιας λίγο ή πολύ ομοιογενούς ποιητικής τάσης- υπάρχουν και άλλα που τους διαφοροποιούν: δύσκολα θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να θεωρήσουμε ότι οι συγκεκριμένοι ποιητές τηρούν μιαν ενιαία στάση απέναντι στην παλαμική παράδοση ή το ρομαντισμό.

Ο Καρυωτάκης -ο σημαντικότερος αναμφισβήτητα ποιητής της γενιάς του- εμφανίστηκε στα 1919 με τη συλλογή *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*, για να ακολουθήσουν στα 1921 τα *Νηπενθή*. Με τα *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927), την τελευταία ποιητική συλλογή του, είχε ήδη επισκιάσει όλους τους ομοτέχνους του· έγινε -όπως σημείωνε ο Άγρας στα 1934- «*maître*», και «απέκτησε καλούς μαθητάς και κακούς μιμητάς». Τα ποιήματα που περιλαμβάνονται ειδικότερα στην πρώτη του ποιητική συλλογή κινούνται σε μια θεματική την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σε γενικές γραμμές συμβολιστική και παρνασσική. Από κει και πέρα, στις δύο επόμενες συλλογές, το έργο του Καρυωτάκη συνοψίζει, με τρόπο επιλεκτικό και συστηματικό, πολλές από τις ποιητικές αναζητήσεις της γενιάς του. Συγχρόνως, όμως, συστήνει μια διαφορετική ποιητική, η οποία βρίσκεται στον αντίποδα όχι μόνο της παλαμικής μεγαληγορίας, αλλά και της σύγχρονης του νεορομαντικής έξαρσης.

Έτσι, στα *Νηπενθή*, ο Καρυωτάκης υπονομεύει -με διακριτική έστω ειρωνεία- την ποιητική έπαρση (στην επόμενη συλλογή, η ειρωνεία θα γίνει και σκληρή και απροκάλυπτη) και αντιτάσσει στο παλαμικό πρότυπο το δικό του -του «άδοξου ποιητή»:

[...]

Και κάποτε οι μελλούμενοι καιροί:

«Ποιος άδοξος ποιητής» θέλω να πούνε

«την έγραψε μιαν έτσι πενιχρή

μπαλάντα στους ποιητές άδοξοι που

΄ναι;»

(«Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων»).

Δεν αρκείται όμως στο διάλογο μόνο με τον Παλαμά: στο ποίημα «Δον Κιχώτες» επιχειρεί την άμεση αντιπαράθεση και με μια νεορομαντική εκδοχή του «οδηγητή - ποιητή», την οποία απηχεί στην προκείμενη περίπτωση ο «Δον Κιχώτης», ένα σονέτο του Κ. Ουράνη (*Νουμάς*, 1920). Στο πρόσωπο του Δον Κιχώτη ο Ουράνης βλέπει ένα σύγχρονο Προμηθέα - ποιητή, ο οποίος με «μάτια εκστατικά» πορεύεται προς τα «γαλανά της χίμαιρας βασίλεια...»:

[...]

Στο πέρασμά του απ' τους πλατειούς

του κόσμου δρόμους, όσοι

τον συντυχαίνουν, για τρελλό τον

παίρνουν, τον κοιτάνε

τον δείχνει ο ένας του αλλουνού - κ'

ειρωνικά γελάνε.

Ω ποιητή! παρόμοια στο διάβα σου οι

κοινοί

ανθρώποι χασκαρίζουνε. Άσε τους

να γελάνε:

Οι Δον Κιχώτες παν μπροστά κ' οι

Σάντσοι ακολουθάνε.

Δύο εβδομάδες αργότερα, πάλι στο *Νουμά*, ο Καρυωτάκης δημοσιεύει -ως απάντηση- το δικό του Δον Κιχώτη, ανατρέποντας πλήρως το ρομαντικό πρότυπο του Ουράνη: προσγειώνει τον ήρωα του Θερβάντες στην πραγματικότητα και αποκαθιστά τα ανθρώπινα μέτρα του:

Δον Κιχώτες

Οι Δον Κιχώτες πάνε ομπρός και
 βλέπουνε ως την άκρη
 του κονταριού που εκρέμασαν σημαία
 τους την Ιδέα.
 Κοντόφθαλμοι οραματιστές, ένα δεν
 έχουν δάκρυ
 για να δεχτούν ανθρώπινα κάθε
 βρισιά χυδαία.

Σκοντάφτουνε στη Λογική και στα
 ραβδιά των άλλων,
 αστεία δαρμένοι σέρνονται καταμεσής
 του δρόμου,
 ο Σάντσοσ λέει «δε σ' το 'λεγα;», μα
 εκείνοι των μεγάλων
 σχεδίων αντάξιοι μένουνε και:
 «Σάντσο, τ' άλογό μου!»

Έτσι αν το θέλει ο Θερβαντές, εγώ
 τους είδα, μέσα
 στην μίαν ανάληγη Ζωή, του
 Ονείρου τους ιππότες
 άναντρα να πεζέψουνε και, με πικρήν
 ανέσα,
 με μάτια ογρά, τις χίμαιρες ν'
 απαρηθούν τις πρώτες.

Τους είδα πίσω να 'ρθουνε
 -παράφρονες, ωραίοι
 ρηγάδες που επολέμησαν γι'
 ανύπαρχτο βασίλειο-
 και σαν πορφύρα νιώθοντας
 χλευαστικά πως ρέει,
 την ανοιχτή να δείζουμε μάταιη
 πληγή στον ήλιο.

Η προσγγείωση, ωστόσο, του ποιητή στην πραγματικότητα και ο συγχρωτισμός του με το πλήθος, αποτελεί μια επώδυνη εμπειρία, η οποία προοδευτικά (στα *Ελεγεία και Σάτιρες*) οδηγεί τον τραγικό -πλέον- ποιητή στη συντριβή:

[*Άλογα μαύρα...*]

Άλογα μαύρα, θίασος ιπποδρομίου

πετούνε

οι σκέψεις τώρα, φεύγοντας τη

μάστιγα του λόγου.

Κ' είμαι ένας κλόουν τραγικός, που οι

άνθρωποι θα δούνε

να παίζει, να συντρίβεται με την οπλή

του αλόγου.

Ο «τραγικός κλόουν» (η φράση συνοψίζει το τραγικό και το κωμικό που υποδηλώνει και ο τίτλος της συλλογής *Ελεγεία και Σάτιρες*) διαστέλλεται, εδώ, με το παλαμικό και ρομαντικό πρότυπο του ισόθεου ποιητή και υποδεικνύει συγχρόνως την άφευκτα τραγική του κατάληξη. Ο τραγικός ποιητής, πιασμένος στο δίχτυ του ποιητικού του λόγου από τη μια και του αλόγου των σκέψεών του από την άλλη, συντρίβεται με την οπλή του αλόγου, εκτεθειμένος μάλιστα στη δημόσια θέα («που οι άνθρωποι θα δούνε...»).

Το συγκεκριμένο θέμα -της δημόσιας έκθεσης και συντριβής του ποιητή- είναι καίριο στην ποιητική διαδρομή του Καρυωτάκη. Μάλιστα, η τραγική μοίρα του ποιητή δε θα μπορούσε παρά να θεωρηθεί ως φυσιολογική απόληξη της πτώσης του από το υψηλό βάθρο, στο οποίο τον είχαν τοποθετήσει ο Παλαμάς και ο Σικελιανός. Η σχέση του ποιητή με το πλήθος -ένα μείζον ζήτημα στο θεωρητικό προβληματισμό του Παλαμά- τοποθετείται έτσι από τον Καρυωτάκη σε τελείως διαφορετική βάση: ο ποιητής εξομοιώνεται με το πλήθος, διατηρεί ωστόσο τη φωνή του -και αυτό τον καθιστά ευάλωτο θύμα και «θέαμα». Οι «άλλοι» -ο όχλος- συστήνουν μια ανταγωνιστική κατηγορία, και σπρώχνουν (με τη λογική τους) τον ποιητή στην άβυσσο. Και σ' αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται και η συνταύτιση του Καρυωτάκη με το Ρ. Φιλύρα, και κατ' επέκταση η εχθρική διάθεσή του απέναντι στο πλήθος, η οποία ερμηνεύθηκε αμήχανα από την κριτική ως «μισανθρωπία».

Ο Φιλύρας, ο οποίος πρόσφερε τον ανυπεράσπιστο εαυτό του στη δημόσια χλεύη και στην «κοινή διασκέδαση», εκφράζει με τρόπο επιθετικό αυτήν ακριβώς τη στάση:

*Όχλε λαέ, βαρβάρων σπέρμα νόθο,
πού τη βρίσκεις την κρίση και χτυπάς
στη ρίζα τον ακόρεστό μου πόθο;
Α, μαστροπέ, στην άβυσσο με πας!*

Η συνηγορία, τώρα, του Καρυωτάκη απέναντι στο Φιλύρα αφορμάται από την επίγνωση της κοινής τους μοίρας. Ήδη, στο «Δον Κιχώτες», οι ποιητές γυμνωμένοι από τα φωτοστέφανα και τα διάσημά τους συγχρωτίζονται με το «*χυδαίο πλήθος*», «*σκοντάφτουνε στη λογική και στα ραβδιά των άλλων*» και εκτίθενται στη δημόσια θέα («*αστεία δαρμένοι σέρνονται καταμεσής του δρόμου*»). Στο ποίημα «Υποθήκαι» απευθύνει ευθέως το λόγο του στο Φιλύρα:

*Όταν οι άνθρωποι θέλουν να πονείς,
μπορούνε με χίλιους τρόπους.
Ρίξε το όπλο και σωριάσου πρηγής,
όταν ακούσεις ανθρώπους.
[...]
Άσε τα γύναια και το μαστροπό
Λαό σου, Ρώμε Φιλύρα.
Σε βάραθρο πέφτοντας αγριωπό,
κράτησε σκήπτρο και λύρα.*

Η προσγείωση του ποιητή στην πραγματικότητα, η βίωση της αναλγησίας των άλλων και η επίγνωση της ανελέητης ετερότητας, τον οδηγούν αναπόφευκτα στο φυσικό θάνατο. Η ιδέα του θανάτου κυριαρχεί, μάλιστα, στα τέσσερα τελευταία ποιήματα του Καρυωτάκη: «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο», «Αισιοδοξία», «Όταν κατεβούμε...», «Πρέβεζα». Η αυτοκτονία του ήρθε να επισφραγίσει, και έμπρακτα, μια ποιητική διαδρομή η οποία είχε ήδη φθάσει στο τέρμα της.

Από τα προηγούμενα προκύπτει ότι η μομφή της «φυγής» από την πραγματικότητα και της αναζήτησης καταφυγίου στον περικλειστο χώρο της ποίησης, η οποία αποδόθηκε με ευκολία από ορισμένους κριτικούς (τόσο στον Καρυωτάκη όσο και σε άλλους ποιητές της γενιάς του), παραγνωρίζει την ουσία της καρυωτακικής ποίησης, θα μπορούσε, μάλιστα, να αντιτείνει κανείς ότι ο Καρυωτάκης όχι μόνο δεν υπεκφεύγει από την πραγματικότητα, αλλά αντιτίθεται με το έργο του σε κάθε υπέρβαση και εξιδανίκευσή της. Επιχειρεί μάλιστα -όπως είδαμε- την αποκαθήλωση του ποιητή και την προσγείωσή του στην κοινωνική πραγματικότητα: εγχείρημα κατά βάση επώδυνο και εν μέρει αυτοκαταστροφικό. Εξάλλου, με βάση ποια λογική θεωρείται ότι η μεγαλοϊδεατική «αισιοδοξία» του Παλαμά ή οι «δελφικοί»

οραματισμοί του Σικελιανού συστήνουν μια στάση περισσότερο συμβατή με την ελληνική μεσοπολεμική πραγματικότητα, απ' ό,τι η «απαισιοδοξία» των ποιητών της γενιάς του 1920; Το πρόβλημα τίθεται με σαφήνεια από τον Άγρα (έναν από τους σημαντικότερους και παραγνωρισμένους ποιητές της περιόδου), ο οποίος γράφει στα 1930 ότι «η απαράμιλλη μετριοπάθεια που πειθαρχεί τώρα την ποίηση, στέκεται πολύ πιο ανώτερη και απρόσιτη από τις μεγαλόστομες κραυγές, από τον εκκωφαντικόν οίστρο, μέσα από τον οποίο οι παλαιότεροι ποιηταί εξωτερίκευαν μάταια κι επιδεικτικά οράματα». Σε άλλο σημείο, πάλι, ο Άγρας δηλώνει ότι «η άρρωστη εποχή μας μισεί εκείνους που της μιλούν την τρομακτική αλήθεια».

Επιβάλλεται, κατά συνέπεια, να δούμε την απαισιοδοξία των ποιητών της γενιάς του 1920 ως σύμπτωμα της διάλυσης που χαρακτηρίζει τη μεσοπολεμική ελληνική κοινωνία, ιδίως μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, και κατ' επέκταση της χρεοκοπίας των συλλογικών ιδανικών και στόχων που, μέχρι τότε, χρησίμευαν ως συνεκτικός ιστός. Η «άρνηση» του Καρυωτάκη και άλλων ποιητών της γενιάς του να αποδεχθούν εμπεδωμένες ιδεολογικές αξίες και ποιητικά πρότυπα αποτελεί έμπρακτη διαμαρτυρία απέναντι σε μια κοινωνία που δεν μπορούσε πια εκ των πραγμάτων να επαγγέλλεται τα μεγαλοϊδεατικά της οράματα. Με αυτή την έννοια, έχουμε να κάνουμε με μια βαθύτατα πολιτική και κοινωνική πράξη εκ μέρους ενός ποιητή (του Καρυωτάκη), ο οποίος υπήρξε «γνήσιος άνθρωπος του καιρού του» (σύμφωνα και με το χαρακτηρισμό του Κλ. Παράσχου στα 1928).

Ο ελληνικός νεορομαντισμός μεταξύ του *Spleen* και του σαρκασμού. Και το κορυφαίο σημείο του: Καρυωτάκης⁴⁶

Οι ιστορικοί της νεοελληνικής λογοτεχνίας επισημαίνουν ότι η εποχή του Μεσοπολέμου υπήρξε μια εποχή ανανέωσης της ελληνικής ποίησης: καλλιεργήθηκε τότε μια «νέα ευαισθησία». Ειδικά στην Αθήνα υπάρχει μια ομάδα, που ονομάστηκε «αθηναϊκή σχολή του νεορομαντισμού και του νεοσυμβολισμού». Την αποτελούν, κυρίως, οι Ρώμος Φιλύρας (1888-1942), Ναπολέων Λαπαθιώτης (1888-1944), Κώστας Ουράνης (1890-1953), Κλέων Παράσχος (1896-1964), Κώστας Καρυωτάκης (1896-1928), Νίκος Χάγερ-Μπουφίδης (1899-1950), Τέλλος Άγρας (1899-1944), Μήτσος Παπανικολάου (1900-1943), Μαρία Πολυδούρη (1902-1930), Μίνως Ζώτος (1905-1932).

⁴⁶ Παραθέτουμε το ομότιτλο άρθρο του Μιχάλη Μερακλή που δημοσιεύτηκε στο λογοτεχνικό περιοδικό *Η Λέξη*, τεύχος 79-80 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1988), σσ. 822-827 (το άρθρο παρατίθεται εδώ χωρίς τις υποσημειώσεις του).

Όπως έχει παρατηρηθεί, πραγματοποιείται τότε «μια αλλαγή γλώσσας και κλίματος, που φέρνει τους τελευταίους τούτους ανανεωτές του παραδοσιακού στίχου σε αισθητή αντίθεση με το παλαιό παραδοσιακό πνεύμα. Η τέχνη τους εκφράζει μια γενική κόπωση και απαισιοδοξία, συνδυασμένη με την αίσθηση του ανικανοποίητου και του αδιέξοδου». Αυτά δεν είναι χωρίς ανταπόκριση προς την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Αν υπάρχουν οι νικηφόροι για την Ελλάδα Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913) πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, υπάρχει εντούτοις και η ολέθρια Μικρασιατική Καταστροφή (1922) μετά τον πόλεμο, ένα ιστορικό γεγονός, που σφράγισε κοινωνικά όλη την περίοδο του Μεσοπολέμου. Άλλωστε οι Βαλκανικοί Πόλεμοι είχαν έλθει και σαν ένα διάλειμμα σε μια ιστορική και κοινωνική καχεξία, που εκδηλωνόταν ήδη από τον προηγούμενο αιώνα (ήττα του 1897) και εξακολουθούσε να υφίσταται σε ολόκληρη την πρώτη δεκαετία του αιώνα μας (1909: κίνημα των αστικών δυνάμεων και άνοδος του Βενιζέλου· 1910: εξέγερση αγροτών στη Θεσσαλία).

Αν και αμέτοχος σε συλλογικότερες αγωνίες ο ενδοστρεφής μάλλον και πάντως ευκατάστατος Κώστας Ουράνης, εντούτοις εκφράζει κάτι από τις διαθέσεις της εποχής του, όταν δημοσιεύει το 1912 την ποιητική συλλογή του *Spleen*, που είναι και η πρωιμότερη της νεορομαντικής «σχολής», και η οποία μάλιστα ευστοχεί με τον τίτλο της ήδη, κατά μίαν ωραία σύμπτωση (που δεν πρέπει να είναι μόνο σύμπτωση), ως προς την προέλευση των τάσεων της σχολής αυτής. Αυτό το *Spleen*, που εγκαινιάζει τον ελληνικό νεορομαντισμό, είναι πράγματι εύστοχο, γιατί εκφράζει κάτι αμφίσημο η διφυές, που είναι και πραγματικό: η διάθεση του *Spleen* είναι και ένα φιλολογικό, εισαγόμενο προϊόν (ο Ουράνης, πολυταξιδεμένος και ευρωπαϊκά ενημερωμένος, μεταφέρει από εκεί τον όρο και ό,τι σημαίνει ο όρος), αλλά συγχρόνως και ένα εγχώριο, εθνικό προϊόν. Πέρα από τα μεγάλα γεγονότα, που ορίζουν αυτό το διφυές *Spleen* με τη διπλή προέλευση (την εσωτερική και την εξωτερική), μπορώ να χρησιμοποιήσω, για να το στηρίξω ακόμα, και μια περιπτωσιολογία σχετιζόμενη με τα πρόσωπα των ίδιων των ποιητών. Αν η φυματίωση, από την οποία προσβλήθηκε και ο Ουράνης (και θεραπεύτηκε, προσωρινά έστω, στο Νταβός), αλλά και άλλοι της γενιάς αυτής (που θεραπεύτηκαν -ή πέθαναν- στη «Σωτηρία»), δεν μπορεί να θεωρηθεί κάτι εισαγόμενο, αλλά ντόπιο, εντούτοις άλλες παθήσεις (ή απλώς πάθη), από τις όποιες δοκιμάστηκαν επίσης μέλη της ίδιας ομάδας, πρέπει να δεχθούμε ότι -τουλάχιστον για την εποχή εκείνη- ήλθαν απ' έξω· λ.χ. η χρήση ναρκωτικών και άλλα συμπτώματα του δυτικοευρωπαϊκού αισθητισμού, που επηρέασε, καθώς γνωρίζουμε, λογοτέχνες της γενιάς εκείνης.⁴⁷

⁴⁷ (Σημ. του επιμ.) Για την επίδραση του αισθητισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία βλ.: Γιάννης Ν. Μπασκόζος, «Ο αισθητισμός στην Ελλάδα», Διαβάζω 349 (Φεβρουάριος 1995), <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.

Οι νεορομαντικοί ποιητές είναι σύγχρονοι του Καβάφη (1862-1932). Και υποστηρίζεται πως αυτοί πρωτοανακάλυψαν τον Αλεξανδρινό ποιητή (προϋπήρξε βέβαια η μεμονωμένη φωνή του Ξενόπουλου, από το 1903). Είχαν, πράγματι, κοινά σημεία. Εν πρώτοις το αντιρητορικό και αντιηρωικό ύφος. Και πιο γενικά το απαισιόδοξο πνεύμα, που τους έφερνε στους αντίποδες του Κωστή Παλαμά (1859-1943), που μεσουρανούσε ως τότε, μέσα στο πλαίσιο της πολιτικής παρουσίας και δράσης των δύο μεγάλων αστών ηγετών: του Χαρίλαου Τρικούπη και του Ελευθέριου Βενιζέλου. Εντούτοις ο ίδιος ο Καβάφης, μιλώντας για τους ποιητές της Αθήνας συλλήβδην (συμπεριελάμβανε και τον Παλαμά και τους νεορομαντικούς), δεν ήθελε να συσχετισθεί μαζί τους· έλεγε, με έκδηλη την κριτική του στάση: «Είναι ρομαντικοί! Ρομαντικοί! Ρομαντικοί!». Κάτι τέτοιο άλλωστε πιστεύεται γενικότερα: «Η Αθήνα υπήρξε ανέκαθεν ρομαντική (...). Ολόκληρη η αθηναϊκή ποιητική σχολή, από το 1830 και πέρα, έκτος από σπάνιες εξαιρέσεις, βρίσκεται μέσα στο κλίμα του ρομαντισμού και συνεχίζει τη ρομαντική παράδοση. Ο ρομαντισμός υποφώσκει λίγο ως πολύ σ' όλες της τις εκδηλώσεις, μετασηματισμένος ανάλογα με τις αλλαγές των καιρών και παρουσιασμένος σε διαδοχικά στάδια» (Κώστας Στεργιόπουλος). Αλλά και ο κριτικός αυτός, που θέλει ολόκληρη την Αθήνα ρομαντική, επισημαίνει ωστόσο τους ανάλογους «μετασηματισμούς», όπως βλέπουμε. Ο ίδιος μιλάει για ρομαντική ακμή (στην πρώτη εμφάνιση του ρομαντισμού), για ρομαντική παρακμή (στην περίοδο του Μεσοπολέμου)· οι νεορομαντικοί «είταν, “χωρίς αστείαν αιδώ”, αυτόχειρες, εραστές της ηδονής και των τεχνητών παραδείσων, άλλοι παραδομένοι στο δαίμονα του άγχους και της φυγής και άλλοι στη διαλυτική γοητεία της αναπόλησης και της μνήμης. Οι παλαιότεροι είχαν διδαχτεί τους ποιητικούς τους τρόπους από τη Γαλλία του Ουγκό και του Βερανζέρου, από τους μεγαλόστομους γάλλους ρομαντικούς. Οι νεότεροι από τη Γαλλία του Baudelaire και του Verlaine, από τους συμβολιστές και τους “poètes maudits”. Ο αισθητισμός από τη μια, ο γαλλικός κι ο γαλλόφωνος συμβολισμός από την άλλη, ήταν γι' αυτούς ό,τι χρειαζόταν εκείνη την ώρα». Έτσι κι αλλιώς βρισκόμαστε, πάντα, στο κλίμα του *Spleen*.

Ως μια κορυφαία περίπτωση μπορούμε (η οφείλουμε) να δούμε τον Καρυωτάκη. Η πρώτη συλλογή του επιγράφεται ήδη: *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*. Είναι ένα μικρό δεκαεξασέλιδο, που τυπώνεται το 1918. Ο Τέλλος Άγρας (που δεν είναι μόνο μέλος της ποιητικής συντροφιάς, αλλά και ο σημαντικότερος κριτικός που αυτή είχε) χαρακτηρίζει τα ποιήματα της συλλογής «τρυφερά, μουσικά, γνήσια συμβολιστικά». Το 1919 τυπώνεται η δεύτερη συλλογή: τα *Νηπενθή*. Και ύστερα από δέκα σχεδόν χρόνια (1927) η τρίτη και τελευταία: *Ελεγεία και σάτιρες*. Είναι το βιβλίο που κυρίως επηρέασε τους νέους ποιητές: «είναι, πραγματικώς, σχεδόν αδύνατο, ποιήματα νεοτέρων του να μην έχουν, από τότε, ζωηρήν ή ισχνή την επίδρασή του», γράφει ο Άγρας, ο οποίος βεβαιώνει επίσης ότι αυτό καταδεικνυόταν και στα χειρόγραφα που έπαιρνε (και δεν τα δημοσίευε, ως ανώριμα), ως υπεύθυνος συντάκτης της *Νέας Εστίας*.

Ο Άγρας αναζητεί τη βαθύτερη ουσία της ποίησης του Καρυωτάκη. Και κάνει τις εξής διαπιστώσεις: «Αυτό λοιπόν είναι που τον κατατρώγει· η απουσία των ωραίων πραγμάτων, η απουσία των σπάνιων πραγμάτων, η απουσία των μεγάλων πραγμάτων, η απουσία -έστω- των τραγικών. Η μονοτονία και η πεζότητα της ζωής. Μ' άλλους λόγους, είναι ρομαντικός. Εφαντάσθηκε την αλήθεια, την ομορφιά, την καθαυτό πραγματικότητα -έξω από τη ζωή. Πέρα από τη ζωή. Αφηρημένην». Με βάση αυτή τη ρομαντική καταβολή ο Άγρας εξηγεί (κάπως, θα έλεγα, ρομαντικά) την πορεία και την εξέλιξη του Καρυωτάκη προς τη σάτιρα. Μπορούσε, λέει, να πλάσει, απογοητευμένος από τα πραγματικά, την ψευδαίσθησή του: μιαν Εδέμ, ένα Ελντοράντο, μιαν Ουτοπία, τον ελεφάντινο πύργο του· αντ' αυτού, έγινε ρεαλιστής. Μπορούσε να γίνει, όπως άλλοι ρομαντικοί, μελαγχολικός· αυτός έγινε τραγικός. Μπορούσε να φιλοσοφήσει, να γίνει φιλόσοφος· έγινε σατιρικός· έτσι, αντί να εξιδανικεύσει λ.χ. τη γυναίκα, ο Καρυωτάκης τη σαρκάζει. Ο Άγρας ρωτάει καταλήγοντας και απαντάει: «Ποιο συναίσθημα περιμένει τον άνθρωπο, αν εξακολουθήσει να ζει και δεν συντριβεί, ύστερ' από την απογοήτευση την πλέον οριστική; Η σάτιρα». (Η σάτιρα αυτή, κατά τον Άγρα, ασκείται εκείνα τα χρόνια από το νέο τόπο του λογοτέχνη, που είναι υπάλληλος. Στο σημείο αυτό ο Άγρας κάνει μια πολύ σημαντική, όπως νομίζω, διαίρεση των περιόδων της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με βάση μια τέτοια τυπολογία: σε μια πρώτη περίοδο ο λογοτέχνης είναι ευγενής, ευπατρίδης [επτανησιακή περίοδος]· σε μια δεύτερη [«την αθηναϊκή-κλασική και ρομαντική»] είναι λόγιος· σε μια τρίτη [την «προπολεμική»· εννοεί βέβαια τον πρώτο πόλεμο] δημοσιογράφος· και στην τελευταία [τη μετά τον πόλεμο] ο λογοτέχνης είναι υπάλληλος).

Η σάτιρα του Καρυωτάκη, που ολοένα εντεινόμενη γίνεται σαρκασμός, ολοένα επίσης διευρύνεται: βγαίνει από τον περιορισμένο κύκλο ενός προσωπικού δράματος, γίνεται και πολιτική σάτιρα ή σαρκασμός: «“Στο άγαλμα της Ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο”, “Ο Μιχαλιός”, “Ωδή εις Ανδρέαν Κάλβον”, “Η πεδιάς και το νεκροταφείον”, -ιδού τέσσερα ποιήματα του Καρυωτάκη εμπνευσμένα από την πολιτική». Ο Άγρας, στον οποίον ανήκει η προηγούμενη φράση, δεν αγνοεί διόλου βέβαια τις φιλολογικές επιδράσεις που δέχθηκε ο Καρυωτάκης· μάλιστα δίπλα στον Μπωντλαίρ τοποθετεί, ειδικά ως προς τον Καρυωτάκη, και τον Laforgue. Εντούτοις επιμένει και στο προσωπικό πεπρωμένο του ποιητή, όπως το είχε ορίσει η οικογενειακή παράδοσή του και οι συνθήκες που επικρατούσαν στον τόπο.

Αυτά συγκροτούν και την πολλαπλότητα των αιτίων που διαμόρφωσαν την ποιητική προσωπικότητα του Καρυωτάκη, αλλά και τη σάτιρά του. Για πολλούς κριτικούς του η σάτιρά του είναι μάλλον ένας σαρκασμός: χτυπάει ο ποιητής ό,τι θα χτυπούσε κι ένας σατιρικός, όμως όχι προγραμματικά, συστηματικά, αλλά ανάλογα με τις καθαρά υποκειμενικές παρορμήσεις του. Εντούτοις η ολοένα πιο πολύ εξακριβωμένη και ασφαλέστερα τεκμηριωμένη συνδικαλιστική δραστηριότητα του Καρυωτάκη κατά την αμέσως πριν από την αυτοκτονία του

εποχή (όπως γνωρίζουμε πλέον, ηγήθηκε της πανελλήνιας ένωσης των δημόσιων υπαλλήλων) επιβάλλει, νομίζω, και κάποια τροποποίηση της ερμηνείας της σάτιράς του και του σαρκασμού του. Ειδικά τον Καρυωτάκη, κατ' εξαίρεση από τους άλλους νεορομαντικούς, μπορούμε να τον τοποθετήσουμε στο μεταίχμιο του υποκειμενικού νεορομαντισμού και του προγενέστερου κοινωνικού ρομαντισμού (ο ελληνικός ρομαντισμός της πρώτης φάσης, αυτός που τον λένε, ίσως και γι' αυτό, ρομαντισμό της ακμής, είναι έντονα "κοινωνικοποιημένος", ενδιαφέρεται για τα κοινωνικά και εθνικά -προπάντων- προβλήματα). Αυτός ο ενδιάμεσος χώρος στη λογοτεχνία, τον οποίο καλύπτει, όπως λέω, ο Καρυωτάκης, πιστεύω πως είναι και ο χώρος, που αντιστοιχεί ακριβέστερα στην εποχή, στην πραγματικότητα της εποχής. Ας το δούμε πάλι λίγο αυτό. Οι δεκαετίες του '20 και του '30 είναι γεμάτες αντιφάσεις και αντιθέσεις. Κατακλύζουν την υπανάπτυκτη Ελλάδα 1.500.000 πρόσφυγες, ενώ η μεγάλη ύφεση της ευρωπαϊκής οικονομίας, ήδη στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, θα συντελέσει στην εισροή κεφαλαίων που έμεναν αργά στην Ευρώπη· πρόκειται για κεφάλαια είτε ξένα είτε Ελλήνων που ζουν στις παροικίες του ευρωπαϊκού χώρου. Αλλά τα κεφάλαια αυτά, στο δεδομένο κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο, πιο πολύ όξυναν τις αντιθέσεις και την κοινωνική αναταραχή, έστω κι αν έδιναν συγχρόνως, αναπόφευκτα, και μian αποφασιστική ώθηση για κάποια βιομηχανική ανάπτυξη. «Μεταξύ του 1924 και του 1928 μεσολάβησαν δέκα πρωθυπουργίες, τρεις γενικές εκλογές και έντεκα στρατιωτικά κινήματα ή τελεσίγραφα. Επιβλήθηκε μια στρατιωτική δικτατορία που κατόπιν την ανέτρεψε ένα στρατιωτικό κίνημα. Ο πρόεδρος της Δημοκρατίας επαύθη μια φορά και παραιτήθηκε δύο». Οι εργάτες, ως τάξη, γίνονται περισσότεροι και περισσότερο ανήσυχοι. Το 1917 έχει ήδη ιδρυθεί το Κομμουνιστικό Κόμμα, το οποίο θα τεθεί εκτός νόμου το 1929, και μάλιστα από τη φιλελεύθερη κυβέρνηση του Βενιζέλου.

Πόσο αδιάφορο μπορούσαν ν' αφήσουν όλα αυτά τον Καρυωτάκη; Εννοώ: έναν άνθρωπο, που δεν ήταν μόνο ποιητής, αλλά και δραστήριος συνδικαλιστικός παράγοντας; Τα εξωποιητικά κείμενά του είναι εντυπωσιακά πολιτικοποιημένα: κείμενα ενός μαχόμενου συνδικαλιστή, που γνωρίζει και χρησιμοποιεί σ' αυτά την ανάλογη γλώσσα. Όσο κι αν θέλει, λοιπόν, υπό το κράτος μιας οπωσδήποτε χωρίζουσας αντίληψης για τη γλώσσα της ποίησης - την οποία πάντως συχνά αναιρεί, εισάγοντας στοιχεία από την καθημερινή, ιδιωτική και δημόσια ζωή- να μη συγχέει τη γλώσσα της συνδικαλιστικής και πολιτικής δράσης με τη γλώσσα της ποίησης, δεν ήταν εντούτοις δυνατό να μη λειτουργήσει διόλου ο νόμος της διαπίδωσης, να μην εισδύσει η μια γλώσσα στην άλλη -και προπάντων η πρώτη στη δεύτερη. Το ποίημά του π.χ. για την Αμερική μπορεί και σήμερα (περιέργως μάλιστα σήμερα ακόμα πιο πολύ) να διαβαστεί και να ακουστεί ως ένα καθαρά πολιτικό ποίημα. Από την άλλη βέβαια μεριά ο άνθρωπος αυτός κάνει κάτι που, καταρχήν, δεν θα έκανε ένας πολιτικός: αυτοκτονεί από αηδία. Άσχετο μ' αυτό το τελευταίο δεν είναι το γεγονός ότι ο γνωστός τότε σοσιαλιστής

Γιαννιός είχε επικρίνει όσους επαινούσαν τον Καρυωτάκη για τον ηρωισμό της αυτοχειρίας του.

Την ωραιότερη ερμηνεία του θανάτου του Καρυωτάκη, γιατί συνδυάζει έξοχα το ατομικό και το κοινωνικό -και στηρίζει δυνατά τον ισχυρισμό μου για τη θέση μεταιχμίου ανάμεσα στους δύο ρομαντισμούς, που κατέχει ο ποιητής- έδωσε τελικά ο Τέλλος Άγρας, απαντώντας στις αιτιάσεις του Γιαννιού: «...όχι μόνον στην ποίηση, αλλά και σε κάθε εκδήλωση του ανθρώπινου πνεύματος, πώς μπορεί κανείς να χάσει την υποκειμενικότητά του, εξαφανίζοντάς την μέσα στην αντικειμενικότητα; Ας παραδεχθούμε ότι η ποίηση πρέπει να κάνει τη ζωή αισιόδοξη, ότι το πνεύμα έχει την πρακτική ηθική του· ας παραδεχθούμε ότι η αρχαία ελληνική δημιουργία εσκόπευε συνειδητά να κάμει ευτυχισμένο τον άνθρωπο και ότι η σύγχρονη ατμόσφαιρα της ιστορικής εθνικής μας ήττας, της ασφυξίας και της μίζεριας όπου ζούμε, κυκλοφορεί ρεύματα αισιοδοξίας δημιουργικής. Θα μας μείνει όμως πάντοτε ο υποκειμενικός παράγων -οι προσωπικές συνθήκες του ποιητού [...]. Ο Καρυωτάκης δεν ήθελε να είναι ευτυχισμένος: ήθελε να ζει μια ζωή αντάξια του ανθρώπου, μια ζωή προσωπική. Πώς να την ζήσει όμως, όταν ήταν υπάλληλος; δηλαδή άνθρωπος νοικιασμένος από το πρωί ως το βράδυ, άνθρωπος υποχρεωμένος να υποκαταστήσει -για να ζήσει απλώς!- στη συνειδησή του, τη συνείδηση ενός μορίου της “κρατικής μηχανής”; Πώς να ζήσει προσωπικά; [...] Χίλιες φορές βέβαια emίσησε ένα τέτοιο ψωμί -γιατί δεν πρόκειται, παρά απλώς για το ψωμί- και χίλιες φορές θέλησε να φτύσει, με αηδία και αγανάκτηση, απάνω σε παρόμοια ζωή που εξούσε [...]. Δεν φταίει ο ποιητής, αν αισθάνεται πολύ ζωηρότερα, παρά η ανώνυμη μάζα, την απόσπαση αυτή από τον ίδιον τον εαυτό του, το σκότωμα του εγώ του, τον ατομικό του θάνατο. Τι να γίνει! Οι “Καρυωτάκηδες νέοι”, όπως τους αποκαλεί ο κ. Γιαννιός, δεν μπορούν να συμβιβασθούν εύκολα μ’ ένα φλερτ ή μ’ ένα κουστούμι...». Ομολογώ πως βρίσκω εδώ -άσχετα, από το πόσο συνειδητοποιούσε κάτι τέτοιο ο ίδιος ο Άγρας- μιαν από τις καλύτερες και αισθαντικότερες προσεγγίσεις της μαρξικής Entfremdung! Αν ο Καρυωτάκης αντιστάθηκε σ’ αυτή την αποξένωση και την αλλοτρίωση με την αυτοκτονία του, είναι επιτέλους αυτό μια αντίσταση, σε αντίθεση με την παθητικότητα του εργαζόμενου εκείνου, που είναι αποξενωμένο και αλλοτριωμένο προϊόν της εργασίας του.

Η αναβίωση του καρυωτακισμού⁴⁸

Η συμπλήρωση εφέτος 100 ετών από τη γέννηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη αποτελεί μια ιδιότυπη λογοτεχνική επέτειο. Ιδιότυπη γιατί συνήθως οι επέτειοι αναθερμαίνουν το φιλολογικό

⁴⁸ Παραθέτουμε το ομότιτλο κείμενο του Ευριπίδη Γαραντούδη που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 15-09-1996, http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12394&m=B16&aa=2&cookie=.

και αναγνωστικό ενδιαφέρον για το έργο του τιμωμένου, ανακινώντας τα ζητήματα της ερμηνευτικής προσέγγισης και της αισθητικής επικαιρότητάς του. Αλλά στην περίπτωση του Καρυωτάκη δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αρκετά ποιήματα, καθώς και τα λιγοστά τελευταία πεζά του παραμένουν και σήμερα, όπως και στο παρελθόν, από τα περισσότερο αναγνώσιμα ελληνικά ποιητικά κείμενα του αιώνα μας. Το κύριο λοιπόν στοιχείο ενδιαφέροντος και προβληματισμού της εν λόγω επετείου δεν είναι η δεδομένη αναγνωστική απήχηση και η φανερή αισθητική δραστικότητα (ενός μέρους) της καρυωτακικής ποίησης, αλλά το ότι η κατάταξη του Καρυωτάκη στους σημαντικούς έλληνες ποιητές του 20ού αιώνα επηρεάστηκε δραστικά από τη μυθοποιητική άλω που σαν «χρυσή πανοπλία» περιέβαλλε και περιβάλλει την ποίησή του και, μέσω αυτής, τον ίδιο τον άνθρωπο. Πιο συγκεκριμένα: ο ποιητής Καρυωτάκης εξακολουθεί να προσλαμβάνεται ως μυθοποιημένο πρόσωπο, παρά το γεγονός ότι η ποίησή του είναι ικανή από μόνη της να διατηρείται στο αναγνωστικό προσκήνιο.

Το φωτοστέφανο του βλάσφημου αγίου της νεότερης ελληνικής ποίησης δεν το σχημάτισαν οι ασθενικοί μιμητές της θεματικής και του ύφους του Καρυωτάκη, όσοι περιλαμβάνονται στον όρο «καρυωτακισμός». Η εξακολουθητική παρουσία του Καρυωτάκη ανάμεσα σε ποιητές και αναγνώστες επιβλήθηκε σε δύο στάδια. Στο πρώτο αναπτύχθηκε από τη λειτουργική και αφομοιωμένη, κυρίως τη θετική αλλά και την αρνητική επίδραση του έργου του σε ισχυρές ποιητικές φυσιογνωμίες της γενιάς του 1930 και της μεταπολεμικής ποίησης (η επίδραση αυτή είναι γνωστή, καθώς εξετάστηκε σε εύρος και σε βάθος από φιλόλογους και κριτικούς). Στο δεύτερο στάδιο ο «μύθος Καρυωτάκη» παγιώθηκε και αναπαρήχθη εκφυλιστικά με την κραυγαλέα συμβολική ή και επιδεικτικά αλληγορική χρήση του από την ποίηση των τελευταίων δεκαετιών (κυρίως της «γενιάς της αμφισβήτησης»). Το φάσμα του «καταραμένου» Καρυωτάκη ως σήμα ψυχικής δυσθυμίας, κοινωνικής διαμαρτυρίας, ανατρεπτικής ιδεολογίας και έκφρασης του ποιητικού αδιεξόδου, διατρέχει πλήθος ποιήματα, συνιστώντας μια από τις αρνητικές όψεις αυτής της «γενιάς», από την οποία αναδείχθηκαν σημαντικοί ποιητές. Στο άτιτλο ολιγόλεξο ποίημα αξιόλογου και αντιπροσωπευτικού εκπροσώπου της, *«Επιμένω: το μαύρο χαμόγελο του Καρυωτάκη (και η βλακεία σας πενήντα τρία χρόνια στα ρηγά)»*, ενοχλεί λιγότερο η αυτάρεσκη και προσποιητά βλάσφημη αποστροφή («η βλακεία σας») προς τους ποιητές και αναγνώστες της εποχής που ακολούθησε μετά την αυτοκτονία του Καρυωτάκη, και περισσότερο ότι το «μαύρο χαμόγελό του» επιπολάζει στην επιφάνεια του κειμένου, απτή μαρτυρία ότι ο δημιουργικός διάλογος με το έργο υποκαταστάθηκε από την εύκολη χρήση του μυθοποιημένου ποιητή. Η μυθοποίηση έλαβε ποικίλες μορφές: αναφορές σε βιογραφικά περιστατικά, με σημείο αιχμής το τελευταίο διάστημα της ζωής και τον χώρο της αυτοκτονίας (Πρέβεζα): οικείες αποστροφές του τύπου: «Κώστα, ξέρω τι είναι αυτό που έβαλε στα δάχτυλά σου το περίστροφο»· ακόμη και μακάβριες νεκραναστάσεις όπως: *«Ήσυχα απλώνεται η φύση / και ο Καρυωτάκης βγαίνει από τον τάφο / την τελευταία ελπίδα ν' αγναντέψει»*.

Η εντύπωση που αφήνει η ανάγνωση των αναφερόμενων στον Καρυωτάκη ποιημάτων των τελευταίων δεκαετιών είναι ότι στους νεότερους ποιητές δεν ασκούν έλξη τόσο τα ίδια τα καρυωτακικά κείμενα, όσο η αναγόμενη σε μυθιστορηματικό ήρωα μορφή του ποιητή - αρνητή των κοινωνικών ηθών και της λογοτεχνικής κοινότητας της εποχής του. Το φαινόμενο αυτό, το οποίο δεν έχει ακόμη ερευνηθεί στην έκταση που θα έπρεπε, αποτελεί ασφαλώς αναβίωση του καρυωτακισμού, νοούμενου όχι πια ως απλή μίμηση ή μετάπλαση ενός λογοτεχνικού προτύπου, αλλά ως αναγωγή του Καρυωτάκη σε βασικό ήρωα της σύγχρονης μας ποιητικής μυθολογίας. Η παρατεταμένη καλλιέργεια του προσωπολατρικού μύθου μετέθεσε το κέντρο βάρους της πρόσληψης από το λογοτεχνικό έργο του Καρυωτάκη στο πρόσωπο του ποιητή-συμβόλου.

Υποψιάζεται κανείς ότι οι νεότεροι αναγνώστες διαβάζουν τα κείμενα του Καρυωτάκη με τα αναγνωστικά αντανακλαστικά και τις ερμηνευτικές έξεις που σταδιακά υπέβαλε και εντέλει επέβαλε αυτή η όψιμη φάση του καρυωτακισμού. Αν η υποψία αυτή ευσταθεί, το βασικό αίτημα που θέτει η φετινή επέτειος είναι να αποκαταστήσουμε την αυτονομία και την αυταξία του καρυωτακικού έργου, αποκαθαίροντάς το από τις παραμορφώσεις που του επιδαψίλευσε ο νεοκαρυωτακισμός. Έτσι θα μπορέσουμε να σταθμίσουμε τη σταθερή αντοχή στον χρόνο όχι του φάσματος του καταραμένου ποιητή, αλλά του δημιουργού λιγιστών από τα *Ελεγεία*, των *Σατιρών*, των τελευταίων ποιημάτων και κυρίως των τελευταίων πεζών. Η νηφάλια επανανάγνωση αυτών των κειμένων τα αναδεικνύει περισσότερο δραστικά και εντέλει πιο σύγχρονα από πολλά ποιήματα που γράφονται στις μέρες μας.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Κώστα Καρυωτάκη ⁴⁹

- Αγγελάτος Δ., *Διάλογος και ετερότητα: η ποιητική διαμόρφωση του Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Σοκόλης, Αθήνα, 1994.
- Αναγνώστου Τ., *Ιδιοσυστασίες: Κάλβος, Καβάφης, Καρυωτάκης*, Πιτσιλός, Αθήνα, 1993.
- Βαρίκας Β., *Κώστας Βάρναλης, Κώστας Καρυωτάκης*, Πλέθρον, Αθήνα, 1978.
- Βαρίκας Β., *Κ.Γ. Καρυωτάκης (το δράμα μιας γενιάς). Μελέτη*, Γκοβόστης, Αθήνα, Πριν το 1938.
- Βούλγαρης Κ., *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Φύλλα πορείας*, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1998.
- Γεράνης Σ., *Κώστας Καρυωτάκης: χωρίς αυθαιρεσίες και παραμορφώσεις*, Σοκόλης, Αθήνα, 1990.
- Γκιάκα Ε., *Εάν ο Καρυωτάκης παντρενότανε την Πολυδούρη*, Άγκυρα, Αθήνα, 1998.
- Δάλκου Γ., *Κωνσταντίνος Γεωργίου Καρυωτάκης: δημόσιος υπάλληλος εξ Αθηνών μετατεθείς εις Πρέβεζαν εσχάτως*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.
- Ζωγράφου Λ., *Κώστας Καρυωτάκης, Μαρία Πολυδούρη και η αρχή της αμφισβήτησης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1996.

⁴⁹ Από την ιστοσελίδα: http://www.philology.gr/bibliographies/nef_karyotakis.html.

- Καραβίας Π., *Οκτώ μορφές. Σολωμός, Καβάφης, Ουράνης, Καρυωτάκης, Δραγούμης, Καζαντζάκης, Παράσχος, Θρύλος, Ίκαρος*, Αθήνα, 1979.
- Κάρυογλου Χ., *Μικροσκοπική αναδίφηση περί Καρυωτάκη*, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1996.
- Κοκόλης Ξ.Α., *Ο μελοποιημένος Καρυωτάκης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1987.
- Κοτανίδης Γ., *“Περί Μαιάνδρου” : ένα χαμένο χειρόγραφο του Κώστα Καρυωτάκη*, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1995.
- Λαμπρίδης Μ., *Il gran rifiuto: κριτικά μελετήματα*, Έρασμος, Αθήνα, 1979.
- Λορεντζάτος Ζ., *Ο Καρυωτάκης*, Δόμος, Αθήνα, 1988.
- Μαλάνος Τ., *Ένας ηγησιακός: συμβολή στη μελέτη του Καρυωτάκη*, Αλεξάντρεια, 1938.
- Μαλάνος Τ., *Βάρναλης, Αυγέρης, Καρυωτάκης, Καστανιώτης*, Αθήνα, 1983.
- Μελισσαράτου Μ. (επιμέλεια), *Συμπόσιο για τον Κ.Γ. Καρυωτάκη (Πρέβεζα, 1986)*, Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα, 1990.
- Μπαλούμης Ε., *Γ.Κ. Καρυωτάκη πεζά: κοινωνικοϊστορικά*, Κόλλιας, Αθήνα, 1988.
- Μπαλούμης Ε., *Κώστας Καρυωτάκης ο πεζογράφος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997.
- Ντούνια Χ., *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000.
- Παπάζογλου Χ., *Παρατονισμένη μουσική: μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Κέδρος, Αθήνα, 1988.
- Παπακώστας Γ., *Ο πολιτικός Καρυωτάκης*, Εστία, Αθήνα, 1992.
- Peri M., *Πίνακας λέξεων του Καρυωτάκη*, Liviana, Padova, 1983.
- Σαββίδης Γ.Π., *Στα χάρια του Καρυωτάκη, 1966-1988. Μικρά φιλολογικά μελετήματα, ομιλίες και κριτικά άρθρα, με άγνωστα κείμενα*, Νεφέλη, Αθήνα, 1989.
- Σαββίδης Γ.Π., Χατζηδάκη Ν.Μ., *Σχεδιάγραμμα χρονογραφίας Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, Αθήνα, 1966.
- Σαββίδης Γ.Π., Χατζηδάκη Ν.Μ., Μητσού Μ., *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1989.
- [Συλλογικό], *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου του 1997*, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 1998.
- Τοκατλίδου Β., *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη: ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*, Θεσσαλονίκη, 1978.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://users.otenet.gr/~lost/karyotakis/index.htm> (ιστότοπος αφιερωμένος στον Κ. Καρυωτάκη).
2. <http://filosofia.itgo.com/k.kariotakis.htm> (ιστότοπος αφιερωμένος στον Κ. Καρυωτάκη).
3. <http://www.snhell.gr/anthology/writer.asp?id=17> (Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού· κείμενα ποιημάτων, ανθολόγιο αναγνώσεων).

4. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikiPoisi.htm> (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας· ανθολόγιο ποιημάτων).
5. <http://www.translatum.gr/etexts/> (ανθολόγιο ποιημάτων και πεζών του Καρυωτάκη).
6. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Τέλλος Άγρας, «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες», στον τόμο: Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1972 (ανατ. εκδ. Εστία 1993), σσ. 207-215, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
2. Διονύσης Καυμάλης, «Ο Καρυωτάκης και η τέχνη της ποιητικής μετάφρασης», *Τα μέτρα και τα σταθμά. Δοκίμια για τη λυρική ποίηση*, Αθήνα, εκδ. Άγρα, 1998, σσ. 169-182, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
3. Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Ο Καρυωτάκης*, Αθήνα, εκδ. Δόμος, 1988, σσ. 34-42, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
4. Τίμος Μαλάνος, «Είναι ποιητής ο Καρυωτάκης;», στον τόμο: Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1972 (ανατ. εκδ. Εστία, 1993), σσ. 242-244, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
5. Κώστας Στεργιόπουλος *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Αθήνα, Σοκόλης, 1972, σσ. 225-226, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
6. Βασ. Τοκατλίδου, *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη. Ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1978, σσ. 38-40, 45-46, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
7. Γ.Π. Σαββίδης - Μαριλίζα Μητσού, «Συνοπτικό χρονολόγιο της ζωής του Κ.Γ. Καρυωτάκη», Αντί 623 (13 Δεκεμβρίου 1996), <http://www.anti.gr/iss623/623chrono.html>.
8. Ξενοφώντας Α. Κοκόλης, «Για το ποίημα “Πρέβεζα” (ή “Επαρχία”)», Αντί 623 (13 Δεκεμβρίου 1996), <http://www.anti.gr/iss623/623kokolis.html>.
9. Ανδρονίκη Μαστοράκη, «Καβάφης - Καρυωτάκης ... Ποιήματα ποιητικής», στον κόμβο για τον πολιτισμό *Archive.gr* (δημοσίευση: 30-01-2004),

<http://www.archive.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=40>.

10. Νάσος Βαγενάς, «Η αριστεροποίηση του Καρυωτάκη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 18-04-2004), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14142&m=B55&aa=2&cookie=.

11. Νάσος Βαγενάς, «Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 16-05-2004), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14165&m=B55&aa=1&cookie=.

12. Νάσος Βαγενάς, «Μια άλλη ανάγνωση του Καρυωτάκη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 22-08-2004), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14244&m=B40&aa=1&cookie=.

13. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Στην αμμουδιά της χλοερής Πρέβεζας» (Σκέψεις πάνω στη φωτογραφία αρχείου της Χωροφυλακής με τον αυτόχειρα Κώστα Καρυωτάκη), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 22-07-2001), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13319&m=S27&aa=1&cookie=.

14. Λίζυ Τσιριμώκου, «Φάκελος Καρυωτάκη - Οι κριτικές και άλλες αναγνώσεις του έργου του αυτόχειρα ποιητή», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 24-03-2001), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13224&m=S40&aa=1&cookie=.

15. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ψεύτη του κόσμου» (Εβδομήντα χρόνια από την αυτοκτονία του Κώστα Καρυωτάκη, το ερώτημα για τη σχέση ποίησης και βίαιου θανάτου παραμένει σε εκκρεμότητα. Ένα συμπόσιο ρίχνει φως στο φαινόμενο του “καρυωτακισμού”), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 05-07-1998), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12488&m=S05&aa=1&cookie=.

16. Γιάννης Παπακόστας, «Ο Καρυωτάκης και η Αριστερά», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 30-03-1997), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12422&m=B02&aa=2&cookie=.

17. Νάσος Βαγενάς, «Το παράδοξο του Καρυωτάκη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 15-09-1996), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12394&m=B16&aa=1&cookie=.

3.2. ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ ΠΟΥ ΔΙΑΚΡΙΘΗΚΑΝ ΩΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΙ

3.2.1. ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ (1867-1951)



Συγκίνησε με τα έργα του, επηρέασε με την τέχνη του⁵⁰

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος δεν έχει ανάγκη συστάσεων. Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, από πατέρα Ζακυνθινό, πελοποννησιακής καταγωγής, και μητέρα Φαναριώτισσα, μεγαλωμένος από τη βρεφική ως την εφηβική του ηλικία στη Ζάκυνθο, φοιτητής της Φυσικομαθηματικής από το 1883 χωρίς ποτέ να πάρει πτυχίο. Από το πρώτο έτος των σπουδών του στράφηκε προς ενασχολήσεις που θα χαρακτηρίσουν την υπόλοιπη ζωή του. Αρχισε να εκδίδει το μυθιστόρημα *Τα θαύματα του διαβόλου* σε φυλλάδια, ώστε με τις εισπράξεις κάθε φυλλαδίου να τυπώνει το επόμενο. Δημοσίευσε άρθρα, μελέτες, διηγήματα σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες (*Εστία*, *Άστρ*). Υπήρξε συνεργάτης του περιοδικού *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*, μεταφράζοντας από τα γαλλικά και γράφοντας μυθιστόρημα σε συνέχειες. Ανακάλυψε τον Νικόλαο Επισκοπόπουλο και πρωτοπαρουσίασε τον Ίψεν στην Ελλάδα το

⁵⁰ Το άρθρο που παραθέτουμε ανήκει στη Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, καθηγήτρια στο τμήμα Φιλολογίας του Α.Π.Θ., και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 15-12-1999, βλ.: http://ta-nea.dolnet.gr/nea/web/nsearch_print_unique?entypo=A&f=16618&m=N16&aa=1.

1893. Διαδέχτηκε τον Δροσίνη στη διεύθυνση της *Εικονογραφημένης Εστίας* (1894-95) παρουσιάζοντας αρκετούς νέους ποιητές και πεζογράφους (Παπαντωνίου, Γρυπάρης, Λάμπρος Πορφύρας). Το 1895 γράφει το θεατρικό έργο *Ο Ψυχοπατέρας* «μια αθηναϊκή κομεντί σ' εντελώς δημοτική γλώσσα». Από το 1896 ανέλαβε αρχισυντάκτης του περιοδικού *Η Διάπλασις των Παίδων*.

Κατά συνέπεια στα πρώτα 33 χρόνια του, δηλ. στα τελευταία 33 του 19ου αιώνα, ο Ξενοπούλος έχει χαράξει τις κατευθυντήριες γραμμές της ζωής και του έργου του: έχει ενστερνιστεί τα δόγματα του νατουραλισμού και του θετικισμού, που πιστεύει ότι είναι απαραίτητα για να αποκαταστήσουν η πεζογραφία και το θέατρο τη σχέση τους με τη ζωή, και έχει αποφασίσει συνειδητά να ζήσει από την πένα του. Που σημαίνει ότι την φυσική του κλίση στην πολυγραφία τη συνδύασε με έναν εκπληκτικά οργανωμένο επαγγελματισμό, με όσα καλά και κακά συνεπάγεται αυτό.

Γίνεται, όπως γράφει κάπως δραματικά ο Βλαχογιάννης, ένας «ακαταπόνητος πνευματικός βιοπαλαιστής, που όλη του τη ζωή την πέρασε στο σκαμνί, με την πένα στο χέρι, κατάδικος ισόβιος της πνευματικής τυραννίας, που λέγονται Ελληνικά Γράμματα». Εργάζεται λοιπόν συστηματικά, δέκα με δώδεκα ώρες την ημέρα, στο θρυλικό γραφειάκι της οδού Ευριπίδου 38 που ανατινάχτηκε στα Δεκεμβριανά -με αποτέλεσμα να καταστραφεί το αρχείο του, όπως και το αρχείο της *Διαπλάσεως*- γράφοντας διηγήματα, μυθιστορήματα, άρθρα, κριτικές, χρονογραφήματα, θεατρικά έργα, επιστολές. Μάχεται για το έργο του, επιδιώκει διακρίσεις, παίρνει μετά από αρκετό θόρυβο το Αριστείο Γραμμάτων, βραβεύεται από την Ακαδημία για το *Πλούσιοι και Φτωχοί*, εκδίδει το 1927 τη *Νέα Εστία*, το μακροβιότερο λογοτεχνικό περιοδικό, που το διευθύνει έως το 1935, εκλέγεται ακαδημαϊκός το 1931 και πρωτοστατεί μαζί με τους Παλαμά, Καζαντζάκη και Σικελιανό στην ίδρυση της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών (1934), της οποίας εχημάτισε πρώτος πρόεδρος για μια τριετία.

Κάνοντας μια αποτίμηση της προσφοράς του το 1947, στο άρθρο του «Η ζωή μου σαν παραμύθι», παρουσιάζει τη συμβολή του στην πνευματική ζωή του τόπου σαν χρησμό που του έδωσε η Καλοκυρά, όταν δεκαεφτάχρονος φοιτητής στην Αθήνα κοιμήθηκε με το φιλόδοξο όνειρο να γίνει κάποτε ακαδημαϊκός: «Πρώτον να δημιουργήσεις νεοελληνικό αστικό μυθιστόρημα. Δεύτερο ν' αναμορφώσεις το Νεοελληνικό Θέατρο. Τρίτο, να πλάσης μίαν απλή λογοτεχνική γλώσσα, που να τη διαβάξη όλος ο κόσμος, κι όχι μόνο οι γραμματισμένοι όπως τη σημερινή. Τέταρτο, να εγκαινιάσης μίαν αληθινή, δίκαιη, αμερόληπτη Κριτική. Και πέμπτο, να εργαστείς και σαν παιδαγωγός λογοτέχνης και να θεμελιώσεις, με τη γλώσσα που είπαμε, μια καινούρια παιδική λογοτεχνία». Ας δούμε αναλυτικότερα, με αντίστροφη σειρά, τι έκανε για να εκπληρώσει τον χρησμό.

Από το 1896 που αναλαμβάνει την αρχισυνταξία μέχρι και το 1947 ο Ξενόπουλος είναι ουσιαστικά η ψυχή του μακροβιότερου παιδικού περιοδικού *Η Διάπλασις των Παίδων*. «Αυτός» γράφει η Γεωργία Ταρσούλη «είναι η καλοκάγαθη κυρα-Μάρθα... αυτός ο αμίμητος Ανανίας... αυτός ο Φαίδων των “Επιστολών”, και αυτός επίσης “Η αγαπητή Διάπλασις”». Αυτός, εξάλλου, ο μεταφραστής του Βερν, του Ντωντέ, του Μαλό («Εν οικογενεία»). Αυτός αναλαμβάνει ακόμη και τη «σελίδωση», αυτός προτείνει τους διάφορους διαγωνισμούς, τις «Κυριακές της Διαπλάσεως», αυτός εγκαινιάζει, το 1910, την περίφημη «Σελίδα Συνεργασίας των Συνδρομητών», όπου δημοσιεύονταν κείμενα των νεαρών αναγνωστών ή απορρίπονταν, ύστερα από εμπεριστατωμένη αλλά καλοκάγαθη κρίση του, κείμενα άλλων. Η «Σελίδα» αυτή, όπως οι διαγωνισμοί κ.ά., βοήθησαν τους νέους στην ελεύθερη ανταλλαγή απόψεων και στην ανάπτυξη των εκφραστικών τους δυνατοτήτων. Η πολιτική του περιοδικού σχετικά με τη γλώσσα ήταν προοδευτικά συντηρητική-καθαρεύουσα με κάποια ανοίγματα στη «ζωντανή γλώσσα» μέχρι το 1917, οπότε εισάγεται η δημοτική, όπως και στο σχολείο.

Η διασημότερη συμβολή του Ξενόπουλου στη *Διάπλασιν* είναι οπωσδήποτε η στήλη «Αθηναϊκά Επιστολαί» «ένα παιδικό χρονογράφημα κάθε βδομάδα» που απευθύνεται προς ένα συγκεκριμένο ποιοτικά και αριθμητικά κοινό είτε με αφορμή μια προσωπικότητα, ένα θέμα της ιστορίας, ένα περιστατικό της τρέχουσας επικαιρότητας, είτε για να απαντήσει σε απορίες ή ερωτήσεις αναγνωστών. Σκοπός του είναι να καλύψει μια μεγάλη ακτίνα θεμάτων, να «διαπλάσσει» το κοινό αυτό μέσα από μια διαδικασία διαλόγου, ακολουθώντας πάντως μια συντηρητική γραμμή ή σπανιότερα αντιφάσκοντας στην προσπάθειά του να συμβιβάσει τα πράγματα ή να διατυπώσει τις κατά καιρούς μεταβαλλόμενες απόψεις του ή γενικότερα αποφεύγοντας να εκδηλώνεται ευθέως σε θέματα π.χ. πολιτικής ή γλώσσας. Όπως σωστά επισημαίνει η Βίκυ Πάτσιου, «*Η Διάπλασις των Παίδων* προσφέρεται σε πολλαπλές αναγνώσεις που γίνονται δυνατές χάρη στην οργάνωση του υλικού της». Παρά τις όποιες ενστάσεις διατυπώθηκαν κατά καιρούς, πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι ο Ξενόπουλος κατάφερε να δημιουργήσει ένα περιοδικό και να επικοινωνεί, ενημερώνει, καλλιεργεί, διδάσκει τα παιδιά και τους εφήβους τριών γενεών χωρίς να φαίνεται ότι τους πατρώνει.

Την κριτική ο Ξενόπουλος την άσκησε από την αρχή της σταδιοδρομίας του μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Η έκδοση του περιοδικού *Παναθήναια* (1900) υπήρξε καθοριστική για τη διηγηματογραφική («Ερως εσταυρωμένος/Στέλλα Βιολάντη», «Κόκκινος Βράχος») και για την κριτική παραγωγή του συγγραφέα. Εκτός από το «ιστορικό» άρθρο «Ένας ποιητής [Ο Κ. Καβάφης]» (στον τόμ. Ζ', 1903-1904, 97-102),⁵¹ στο περιοδικό αυτό ο Ξενόπουλος δημοσίευσε για δώδεκα χρόνια αρκετές κριτικές μελέτες για νεοέλληνες

⁵¹ (Σημ. του επιμ.) Για το άρθρο αυτό βλ. παραπάνω, σημ. 32.

συγγραφείς παλαιότερους (Λασκαράτος, Ροΐδης, Βικέλας) και συγχρόνους του (Παύλος Νιρβάνας, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης), Έλληνες και ξένους (Ίψεν, Στρίντμπεργκ). Οι κριτικές αυτές, μαζί με μερικά παλαιότερα άρθρα (π.χ. «Αι περί Ζολά προλήψεις») και με μερικά μεταγενέστερα, ορισμένα από τα οποία δημοσιεύτηκαν στον *Νουμά* (π.χ. «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς») με τον οποίο ο Ξενόπουλος βρισκόταν συνήθως σε αντιδικία για το γλωσσικό, αντιπροσωπεύουν μερικές από τις καλύτερες στιγμές του «Τεχνικού της κριτικής», όπως τον αποκάλεσε ο Δημαράς: την ικανότητά του να προσεγγίζει τον άνθρωπο (προκειμένου για ανθρώπους που γνώρισε) και το έργο με αβρότητα, ευαισθησία, οξυδέρκεια, καλλιέργεια αλλά και την διεισδυτικότητα του ανθρώπου που γνωρίζει τα μυστικά της τέχνης του από μέσα. Είναι αυτονόητο ότι στις αμέτρητες κριτικές που έγραψε δεν επρυτάνευσαν πάντοτε τα ίδια κριτήρια.

Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς τους λόγους για τους οποίους μεταβάλλει γνώμη για έναν λογοτέχνη, τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τη νεοσύστατη Γενιά του '30 (είτε όταν την ψέγει αλλά κυρίως όταν την επαινεί), καθώς και την γενικότερη αδυναμία των «θεωρητικών» του κειμένων, η οποία οφείλεται στην προσπάθειά του να κατοχυρώσει την πρακτική του ως μυθιστοριογράφου και θεατρικού συγγραφέα και τη θέση του στον κανόνα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Όπως η ποιότητα των *Παναθηναίων* στάθηκε ευεργετική για τον Ξενόπουλο κριτικό και διηγηματογράφο, έτσι και η συγκρότηση της «Νέας Σκηνης» από τον Χρηστομάνο (1901) συνέβαλε έστω και «αρνητικά» στην ενασχόλησή του με το θέατρο. Στη «Νέα Σκηνή» ανέβηκε ο *Τρίτος* (1903) και γι' αυτήν γράφτηκε *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* (1904) που παίχτηκε, χωρίς μεγάλη επιτυχία, με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στον επώνυμο ρόλο. Η κριτική θεώρησε τον Ξενόπουλο καινοτόμο, διότι «πετούσε πάνω στην ελληνική σκηνή που την έπνιγαν ως τότε οι αρχαιόπρεπες ψυχρές [έμμετρες] τραγωδίες... τα ξενικά, [και τα κωμειδύλλια], ένα ζεστό κομμάτι ντόπιας ζωής».

Η έστω και σχετική αποτυχία του έργου αυτού, πάντως, έθεσε τον Ξενόπουλο απέναντι στο ερώτημα της σχέσης του με το κοινό. «Η Τέχνη, κάθε Τέχνη μες' την ουσία της έχει και το κοινωνικό να πούμε στοιχείο κι' ο τεχνίτης, κάθε τεχνίτης, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο δεν κατορθώνει να “επικοινωνή” με το εκλεκτότερο Κοινό της εποχής του, κάνει έργο άωφο, άγονο, άκαρπο... [Έτσι] σκέφτηκα πως ένας μικρός τεχνίτης, που τρέφει όμως κι' αυτός κάποια ιδανικά κι έχει μια ευγενικά φιλοδοξία, όταν βλέπη πως δεν συνεννοείται καλά με το Κοινό του, δεν πρέπει να τ' απαρτά με την παράλογη αξίωση πως χρωστούσε ν' ανέβη μονάχο του, διαμιάς, αλλά να χαμηλώση λίγο κι ο ίδιος, ως εκεί που χρειάζεται για να το φτάση και να το σηκώση... πως ένα θεατρικός συγγραφέας... θα μπορούσε, χωρίς να βγει κι' από τα όρια της τέχνης του, να γράψη έργα ικανά να το τραβήξουν, να το συγκινήσουν, να το επηρεάσουν».

Η λύση δόθηκε (και η επιτυχία ήρθε) πέντε χρόνια μετά, κατά τη δεύτερη θεατρική του περίοδο (1908-1915) με τη *Φωτεινή Σάντρη* και τη *Στέλλα Βιολάντη* που παίχτηκαν από τον θίασο της Κυβέλης και της Μαρίκας Κοτοπούλη αντίστοιχα. Οι δύο αυτές κυρίες στάθηκαν σχεδόν μόνιμες πρωταγωνίστριες των έργων του Ξενόπουλου, ο οποίος πρωτοστάθηκε στην ελληνική σκηνή γράφοντας γύρω στα τριάντα θεατρικά έργα, πολλά από τα οποία προήλθαν από τα μυθιστορήματά του (το αντίστροφο είναι μάλλον σπάνιο). Έργα του όπως *Ο πειρασμός*, *Το φιόρο του Λεβάντε* (με τον Νίκο Πλέσσα), *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* (παίζεται τροποποιημένο το 1918 από την Κυβέλη και γνωρίζει τεράστια επιτυχία), *Φοιτηταί*, *Ο ποπολάρος* παίζονται ακόμη και σήμερα, διότι εκτός των τεχνικών τους προτερημάτων (ο Ξενόπουλος είναι κύριος της σκηνικής οικονομίας και της σπιρτάδας του διαλόγου) «μας δίνουν μια ζωηρή, με πολύ χρώμα, αναπαράσταση μιας κοινωνίας που εξακολουθεί να κινεί την περιέργεια και το ενδιαφέρον μας... και γιατί η ηρεμία που την περιέβαλλε και μέσα στην οποία το κάθε ιδιωτικό περιστατικό έπαιρνε διαστάσεις κοσμοϊστορικού γεγονότος, μαζί μας διασκεδάζει και κάπως μας συγκινεί» (Άλκης Θρύλος).



Αυτή η σχέση με το κοινό επανέρχεται και στην περίπτωση της πεζογραφίας. Το «κοινό» εδώ έχει δύο σημασίες: είτε είναι το «αγοραστικό κοινό», δηλ. αυτοί που θέλουν να έχουν ένα αριθμημένο αντίτυπο των *Διηγημάτων* (1901) του Ξενόπουλου με το όνομά τους κάτω από τον αριθμό και γι' αυτό προεγγράφονται με τέτοιο ζήλο που ο συγγραφέας καταφέρνει και να κερδίσει χρήματα και να εκδώσει και δεύτερο τόμο, είτε είναι οι αναγνώστες της εφημερίδας στην οποία ο Ξενόπουλος γράφει το ένα μετά το άλλο μυθιστόρημα σε συνέχειες.

Η αρχή έγινε από το *Έθνος* του Σπ. Νικολόπουλου, το 1913. Μέχρι το 1933 ο Ξενόπουλος δημοσίευσε στην εφημερίδα αυτή περισσότερα από τριάντα μυθιστορήματα, ενώ από την ίδια χρονιά συνέχισε την ίδια πρακτική ως το 1945 στα *Αθηναϊκά Νέα* (που τη χρονιά εκείνη μετονομάστηκαν σε *Νέα*) δημοσιεύοντας έναν αντίστοιχο περίπου αριθμό μυθιστορημάτων. Ενδιαμέσως ο συγγραφέας δημοσίευσε ευάριθμα μυθιστορήματα και σε άλλες εφημερίδες είτε σε λαϊκά περιοδικά, όπως το *Διάβασέ με*.

Η υπόθεσή τους είναι κυρίως ερωτική και διαδραματίζεται είτε στη Ζάκυνθο με τη βενετοκρατική δομή είτε στην αναπτυσσόμενη Αθήνα. Η συζήτηση για τον ποιοτικό

προσδιορισμό του μεγάλου αναγνωστικού κοινού σε συνδυασμό με την πολυγραφία και άρα την ευκολογραφία του συγγραφέα είναι προφανώς συζήτηση για το είδος της λογοτεχνίας που ασκεί ο Ξενόπουλος (υψηλή λογοτεχνία ή παραλογοτεχνία) και θέτει τόσο αισθητικά όσο και ηθικά ζητήματα. Έννοιες όπως «λαϊκός συγγραφέας», «διασκεδαστική τέχνη», «άσεμνο», «εμπορικό και φιλολογικό» επαναλαμβάνονται και επαναπροσδιορίζονται τόσο από τους κριτικούς όσο και από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Ίσως σήμερα να μπορούμε τηλεγραφικά να πούμε ότι ο Ξενόπουλος διαβάστηκε και διαβάζεται α) διότι ήταν ένας άνθρωπος που ήξερε να γράφει («κατείχε το *metier* του» θα πει ο Νιρβάνας) σε μια εν τέλει «νοικοκυρεμένη και καθόλου επιδεικτική δημοτική» κατά τον Καραντώνη και β) διότι με τη «μοναδική μνήμη του, οπτική, ακουστική, μηχανική και κριτική» και την «ασυνδυαστική φαντασία του» (Τέλλος Άγρας) κατόρθωσε να αναπαραστήσει τον αστικό (με όλα τα παρακλάδια του) κόσμο της εποχής του, παρουσιάζοντας μεν τα προβλήματα αλλά χωρίς να θίγει τις παγιωμένες δομές της υπάρχουσας κατάστασης και την καθιερωμένη στάση των αναγνωστών του απέναντι στους θεσμούς και την εξουσία στη σχέση της με τα προσωπικά συναισθήματα.

Στην αρχή του 20ού αιώνα το ηθογραφικό διήγημα υποχωρεί στο κοινωνικό μυθιστόρημα. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος μαζί με τον Κ. Χατζόπουλο και τον Κ. Θεοτόκη αντιπροσωπεύουν τις κοινωνικές αναζητήσεις του ελληνικού νατουραλισμού.

Η συμβολή του Γρηγόριου Ξενόπουλου στη θεμελίωση του αστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα υπήρξε αναμφισβήτητα σημαντική.⁵² Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είναι ο πολυγραφότερος νεοέλληνας πεζογράφος. Δημοσίευσε πολλά μυθιστορήματα ως επιφυλλίδες στις καθημερινές εφημερίδες και είκοσι απ' αυτά σε ξεχωριστούς τόμους. Εκτός από μυθιστορήματα έγραψε θεατρικά έργα, διηγήματα, κριτικές, και αποτέλεσε το στυλοβάτη του νεότερου ελληνικού θεάτρου. Ήταν ενημερωμένος στα διεθνή ρεύματα και στις διεθνείς τάσεις της λογοτεχνίας, ήταν ανοιχτομάτης, έβλεπε σωστά και ήξερε να ξεχωρίζει τις αξίες, όμως η ποιότητα του μυθιστορηματικού έργου του δεν μπορεί να ικανοποιήσει πάντα τον πληροφορημένο αναγνώστη.

Όσο ο Παπαδιαμάντης βρίσκει το γύρο του νησιού του μεγαλύτερο απ' την περίμετρο της γης, έτσι και ο επτανήσιος Ξενόπουλος βλέπει τη Ζάκυνθο διαπλάθοντας τις αντιθέσεις των

⁵² Το κείμενο που παραθέτουμε (εδώ χωρίς τις υποσημειώσεις του) αποτελεί απόσπασμα από το βιβλίο του Δημήτρη Τσάκωνα, *Λογοτεχνία και κοινωνία στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σσ. 424-430.

ηρώων του μέσα στην αυστηρή ταξική διάρθρωση της κοινωνίας της με την επίδραση των ουτοπιστικών σοσιαλιστικών ιδεών του Καντ, του Πλάτωνα Δρακούλη και του Γ. Χαιρέτη. Έγραψε υποαστικού περιεχομένου μυθιστορήματα με ήθη επαρχιακά γι' αυτό και δεν μεγαλοποίησε τα κοινωνικά προβλήματα, γιατί τελικά οι διαφορές εξομαλύνονταν και λύνονταν μ' έναν έρωτα. Ο έρωτας κι ο γάμος, που θα επακολουθήσει ύστερα από κάποιες περιπλοκές και αντιθέσεις, θα καταργήσει τις αποστάσεις, θα συνενώσει και θα συμφιλιώσει τις τάξεις που αντιμάχονται. Η μετριοπάθεια ήταν βασικό γνώρισμα του χαρακτήρα του. Δεν πίστευε τις ακρότητες και δυσπιστούσε στους ανθρώπους της αδιαλλαξίας. Γι' αυτό και στον *Ποπολάρο* παρουσιάζει μια πάλη των τάξεων ήρεμη, ρομαντική, μεταξύ της αριστοκρατίας που είναι πια νικημένη και της πλούσιας φθασμένης αστικής τάξης, που δεν έχει πια τίποτε να κατακτήσει, παρά τη δυνατότητα να παντρεύονται τα παιδιά της με τα παιδιά της αριστοκρατίας. Είχε το προνόμιο να είναι γόνος μιας κοινωνίας που ήταν, σχετικά με τις συνθήκες που επικρατούσαν τότε στην Ελλάδα, πολύ προηγμένη. Ο κοινωνικός του περίγυρος προίκισε την έμφυτη ευαισθησία του με μια διαίσθηση και μια καλαισθησία πολύ λεπτότερες από άλλων συγχρόνων του συγγραφέων, με κείνο που ονομάζομε μ' ένα γενικό όρο: «πολιτισμός»: αυτό του επέτρεψε να πάρει για πρότυπα του ανθρώπου που, έστω κι αν κινούνται σ' έναν κύκλο που μας φαίνεται τώρα στενός, δεν ήταν καθόλου πρωτόγονοι, χωρισμένοι από μας μ' ένα αγεφύρωτο χάσμα, όπως ήταν κατά ένα μέγιστο ποσοστό εκείνοι που βρίσκονταν ακόμα στα κάτω σκαλιά της εξέλιξης. Η τότε κοινωνία της Ζακύνθου, που είχε άμεση την επίδραση του ιταλικού πολιτισμού, θεωρείτο ιδιότυπη διά την υπόλοιπη Ελλάδα. Ήταν η κοινωνία των σιορ και των κυράδων, των αρχοντάδων, αλλά και των ποπολάρων, η κοινωνία των άπειρων στιχοπλόκων, των ριμαδόρων και των κανταδόρων, αλλά και των μαχαιοβγάλτηδων. Εκινείτο στις ρούγες της ατσάκιστη, φορώντας ψηλό τακούνι, ψηλό καπέλο, βελάδα, σταυροκοπιόταν συφάμελη όταν σήμαινε ο Άγιος, αλλά και σφαζόταν όταν η ευωδιά των λουλουδιών έφθανε να της θολώσει το νου και την όραση. Ο άνθρωπος λοιπόν που έβγαινε μέσα από τα τραγούδια της Ζακύνθου μπορούσε να είναι και αθηναίος. Καθώς μπορούσε να είναι και ευρωπαϊός και άνθρωπος καθολικός. «Ωραία είναι η Σκίαθος του Θεού, μα η Σκίαθος του Παπαδιαμάντη είναι ακόμα ομορφότερη», είπε ο Καρκαβίτσας. Κάτι ανάλογο μπορεί να ειπωθεί για τον Ξενόπουλο και τη Ζάκυνθο. Βέβαια η Ζάκυνθος δεν οφείλει την πνευματικοποίησή της αποκλειστικά στον Ξενόπουλο. Πολλές μορφές -μερικές πρώτου μεγέθους- πλανιούνται στην περιοχή της, πολλές φωνές ακούονται στο χώρο της. Εντούτοις η Ζάκυνθος είναι προπάντων η χώρα του Ξενόπουλου.

Όμως η νεοελληνική κοινωνία εδώ και εβδομήντα χρόνια, στάσιμη, αδιαμόρφωτη, σχεδόν απλοϊκά ειδυλλιακή, δεν θα μπορούσε να προσφέρει το υλικό μιας πεζογραφίας ανάλογης με την ευρωπαϊκή. Όσο κι αν την κρατούσε κλεισμένη στα όριά της και καρφωμένη στην ακινησία της ένας επαρχιωτισμός ηθών και μια πνευματική νωθρότητα, είχε διαμορφώσει

ένα ύφος ζωής «οιονεί» αστικό και συγχρονισμένο, που η Αθήνα προσπαθούσε να γίνει η γνησιότερη και η τυπικότερη μαζί έκφρασή της.

Αυτή την κοινωνία και αυτό το αστικό ύφος ζωής, το πρωτευουσιάνικο, απόδωσε με την τέχνη του ο Ξενόπουλος. Κρατώντας τις απαραίτητες αναλογίες πρέπει να ομολογηθεί πως στην Ελλάδα πρώτος αυτός, δημιούργησε το συγχρονισμένο για την εποχή του αντικειμενικό και κοινωνικό μυθιστόρημα, και πως στο μακρόχρονο διάστημα της καταπληκτικά γόνιμης παραγωγής του, κατόρθωσε να συνθέσει με ακρίβεια σχεδόν μαθηματική, με φυσικότητα, με απόλυτη γνώση της σεξουαλικής ψυχολογίας και με μιαν ανεξάντλητη σκηνοθετική και σκηνογραφική φαντασία, τη ζωή της κοινωνικά «οργανωμένης» προπολεμικής Ελλάδας, που σε αρκετά χαρακτηριστικά της έμεινε ανάλλαχτη ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και πολύ ακόμα μετά απ' αυτόν. Ο Ξενόπουλος δεν είναι ένας εθιμογράφος, ένας φωτογράφος της αράδας που ικανοποιείται όταν αποτυπώνει το περίγραμμα. Είναι ηθογράφος όπως τον εννοούσε ο Φλωμπέρ όταν αποκαλούσε τη *Μαντάμ Μποβαρύ* ηθογραφία. Ο ίδιος άλλωστε σαν να μάντευε, ή και να ήξερε ότι δικηγорεί για μια δική του υπόθεση, υποστήριξε και με άρθρο του την ηθογραφία του Φλωμπέρ, την ηθογραφία που παρουσιάζει ένα ειδικό και ορισμένο περιβάλλον, όχι με κύριο σκοπό να το απεικονίσει αλλά για να συντείνει στο ζωντάνεμα των ανθρώπων που κινούνται μέσα σ' αυτό· οι άνθρωποι ποτέ δεν είναι μετέωροι, είναι αλληλένδετοι με το κλίμα τους.

Πενήντα ολόκληρα χρόνια καρφωμένος στην καρδιά της Αθήνας και περιφέροντας την οπτική ακτίνα της καθαρής φαντασίας του και της οξύτατης παρατηρητικότητάς του επάνω από την έκτασή της, την παρακολουθεί σε κάθε στιγμή της ανάπτυξής του, τη μελετά, την ερευνά στις παραδόσεις της και στο μοντερνισμό της, νιώθει κατάβαθα το κοινωνικό της αίσθημα, και προ παντός συμπυκνώνει μέσα του και διαχέει στην ατελεύτητη σειρά των έργων του, τα ζωτικά ρεύματα και τις κοινωνικές αντανακλάσεις του ερωτισμού της.

Τα έργα του είναι «χαϊδεμένα πάντ' από την πνοή του ευρωπαϊσμού». Με το ρεαλισμό του *Ψυχοπατέρα* του (1895) υπερνίκησε τις κλασικότερες σε ιάμβους τραγωδίες του Βερναρδάκη και τα οπερετικά κωμειδύλλια. Οι προοδευτικές αντιλήψεις του εκφράζονται στη θέση του βιβλίου του *Τίμοι και άτιμοι*: «Απ' τ' ανθρώπινα κτήματα, το πιο απροσδιόριστο, το πιο δυσκολογνώριστο, είναι η τιμή. Υπάρχουν τίμοι και άτιμοι κατά συνθήκη· υπάρχουν τίμοι και άτιμοι αληθινά. Ένας τίμιος κατά συνθήκη μπορεί να είναι αληθινά ένας άτιμος κι ένας άτιμος κατά συνθήκη μπορεί να είναι ο τιμιότερος άνθρωπος του κόσμου».

Έτσι θα διακηρύξει το δικαίωμα της γυναίκας να ζήσει ανεξάρτητη από τις οικογενειακές αντιλήψεις για την τιμή. Οι ηρωίδες του έχουν πιο ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, πιο πλούσια

εσωτερική ζωή, πιο έντονη ιδιοσυγκρασία. Στην *Τερέζα Βάρμα Δακόστα*, ένα απ' τα πιο πρωτότυπα και τα πιο τεχνικά έργα του, μια αρχοντοπούλα σκοτώνει ή θέλει να σκοτώσει για να κρύψει τις πομπές της. Δίνεται στους πληβείους και παντρεύεται ένα φυματικό άρχοντα. Κι εκείνος που την αγάπησε και που διηγείται τη φοβερή ιστορία της συμπεραίνει (για λογαριασμό του συγγραφέα): *«Ήμουν θερμότετος δημοκράτης-σοσιαλιστής όπως κι είμαι ακόμη. Και μπορώ να πω πως το κακό μου εκείνο επεισόδιο με την Τερέζα Βάρμα Δακόστα δυνάμωσε μέσα μου το ζήλο που αισθανόμουν από τότε γι' αυτόν τον αγώνα. Οι ακατάπαντες αντιζηλίες με στήριζαν περισσότερο στις ιδέες μου. Μα η υπόσταση της η ίδια, που τη γνώρισα τόσο καλά, μ' έκανε ν' αποστραφώ τελειωτικά μαζί μ' αυτή την αριστοκράτισσα και την τάξη της με όλους τους έκφυλους, τους ξεθυμασμένους ανθρώπους και τους φοβερούς τους αταβισμούς. Για τίποτα γενναίο δεν θεωρούσα πια ικανή την αριστοκρατία και στράφηκα όλος στον λαό, τον αγάπησα βαθύτερα».*

Τελικά οι κοινωνικοί προβληματισμοί του βρίσκουν τη λύση τους σε μια ερωτική διέξοδο. Όπως ο Ψυχάρης, έτσι και ο Ξενόπουλος (μόλο που ζούσε απομονωμένος σαν τον Παλαμά), είναι ερωτικός συγγραφέας· αν όμως στον Ψυχάρη δεσπόζει ο άντρας, στα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου την πρώτη θέση κατέχει η γυναίκα. Ο Ψυχάρης περιγράφει τον έρωτα υποκειμενικά, σαν μια προσωπική πείρα, ο Ξενόπουλος αντικειμενικά σαν μια υπόθεση ξένη προς το άτομό του· για τον ένα ο έρωτας είναι μια εγωιστική ικανοποίηση και προβολή του άντρα, για τον άλλο, μια αμοιβαία προσπάθεια για ψυχική συνταύτιση κι εξύψωση.

Στους *Πλούσιους και φτωχούς* επανεισάγει το θέμα του σοσιαλισμού: *«Κάθε άνθρωπος γεννιέται στον κόσμο προορισμένος από τη φύση του, που είναι η μοίρα του, ή να μείνει φτωχός ή να γίνει πλούσιος. Υπάρχει ράτσα φτωχών και ράτσα πλουσίων. Την τεράστια αδικία που δημιουργεί στη σημερινή κοινωνία η φυσική και μοιραία αυτή διάκριση, θα τη μετριάσει, κατά το δυνατό, η κοινωνία του μέλλοντος».* Από τη διαδρομή και την εξέλιξη της πλοκής του ο συγγραφέας φαίνεται πως εγκρίνει τη στάση του ήρωά του και την προσχώρησή του στο σοσιαλισμό. Όμως στο «σημείωμα» της τελευταίας σελίδας ο Ξενόπουλος θέλει ν' αναιρέσει αυτή τη δικαιολογημένη εντύπωση του αναγνώστη γράφοντας: *«Η ψυχολογία αυτού του ανθρώπου (του Πώπου Δαγάτορα) είναι ο κύριος σκοπός του βιβλίου κι η απεικόνιση του περίγυρου με την ιδεολογία του. Οι Πλούσιοι και φτωχοί είναι λοιπόν ένα μυθιστόρημα ψυχολογικό και κοινωνικό, που δεν υποστηρίζει καμιά ιδεολογία».*

Ανεξάρτητα από τη στάση του συγγραφέα αντίκρυ στο πρόβλημα που ανακινεί, οι *Πλούσιοι και φτωχοί* είναι ένα άξιο μυθιστόρημα. Ο Ξενόπουλος εδώ ζωντανεύει τα πρόσωπά του, αναλύει την ψυχολογία τους, τα προικίζει με αληθινό ανθρώπινο ενδιαφέρον. Και οι καταστάσεις επίσης όπου τα τοποθετεί έχουν μιαν αλήθεια που μας πείθει. Ο κεντρικός αυτός

ήρωας στους *Πλούσιους και φτωχούς* έχει όλα τα προσόντα για να επιτύχει· είναι έξυπνος, μορφωμένος, εργατικός με ακέραιο χαρακτήρα· όμως δεν είναι «επιτήδειος» -αυτό είναι το ελάττωμά του· δεν ξέρει και δεν μπορεί να κυνηγήσει το χρήμα. Φεύγει πλούσιος ακόμα από την πατρίδα του τη Ζάκυνθο για να σπουδάσει στην Αθήνα, αλλά μια οικονομική ατυχία της οικογένειάς του τον βάζει από νέο στο ζυγό της βιοπάλης. Άριστος μαθητής και άριστος κατόπιν φοιτητής καθώς ήταν, ανοίγει φροντιστήριο κι εξοικονομεί τα απαραίτητα για τη συντήρησή του και για τη συντήρηση της οικογενείας του. Αργότερα διορίζεται καθηγητής σε γυμνάσιο, όμως όλοι πάντα εκμεταλλεύονται την καλοσύνη του και την καλή του πίστη. Σε μια κρίσιμη στιγμή της ζωής του γνωρίζεται με μια ομάδα σοσιαλιστών. Η θεωρία τους, όπως γράφει ο ίδιος ο συγγραφέας, «*ταίριαζε στην πνευματική του διάθεση και στην οικονομική του κατάσταση την τωρινή*». Προσχωρεί στην κίνησή τους, εκδίδει σοσιαλιστική εφημερίδα, αρθρογραφεί, παύεται για το λόγο αυτό από το γυμνάσιο όπου υπηρετεί, και τελικά συλλαμβάνεται για κάποιο άρθρο του και κλείνεται στη φυλακή· εκεί αρρωσταίνει βαριά και πεθαίνει πριν ακόμα δικαστεί. Οι *Πλούσιοι και φτωχοί* είναι αληθινή, συγκινητική και πειστικά δοσμένη ιστορία ενός ανθρώπου.

Ο Ξενόπουλος θεωρήθηκε ο πιο αντιπροσωπευτικός πεζογράφος της γενιάς του Παλαμά. Κατά βάθος, ήθελε στην πεζογραφία να είναι πρώτος. «*Ισχύς μου -είχε πει- η αγάπη του κοινού*». Ήταν πολύ περισσότερο παρατηρητικός παρά οραματιστής. Κι αυτή ακόμη η οξεία διαίσθησή του διυλίζεται από τη λογική. Δίδαξε τους νεότερους του μυθιστοριογράφους, ότι το είδος είναι πρώτιστα ένας μύθος, ένα ιστόρημα, ότι η συγγραφή απαιτεί μian αδιάκοπη αυτοπειθαρχία, και προϋποθέτει μian αυστηρή και μεθοδική τεχνική. Η δομή των έργων του, από τα πιο εκτεταμένα ως τα πιο σύντομα, είναι πάντοτε μελετημένη και επιμελημένη.

Τα θεατρικά του έργα που υποκατέστησαν τις αρχαιότροπες τραγωδίες και τα κωμειδύλλια, είναι απλά, με καλή κατασκευή και συνήθως με ενδιαφέρουσα πλοκή. Είναι έξυπνα και ευκολονόητα και κατακτούν εύκολα όλα τα στρώματα του κοινού. Τα πρόσωπά του είναι κοινοί, μέτριοι άνθρωποι χωρίς καμιάν εξαιρετική ιδιότητα ούτε βάθος ψυχικό, είναι όμως ζωντανοί, αληθινοί άνθρωποι. Οι πιο επιτυχημένες δημιουργίες του είναι τα πρόσωπα των συναισθηματικών κοριτσιών που τα έπλασε με ξεχωριστή στοργή και που γοήτεψαν το πανελλήνιο με την αυθορμησία τους, τη δροσιά τους, τη χάρη τους και, κάποτε, με τη νεανική περιπάθειά τους.

Πλάι στα λίγα καλά μυθιστορήματά του μας έδωσε σωρεία ασήμαντων, κι αυτό κυρίως γιατί έγραφε καθημερινά και «*κατά παραγγελίαν*» στις εφημερίδες, κάνοντας έτσι τη μυθιστοριογραφία κύριο βιοποριστικό μέσο. Αναγκαστική συνέπεια αυτής της τακτικής ήταν η συνεχής υποχώρηση στα γούστα του μεγάλου κοινού, η προσπάθεια για την ικανοποίηση του

μέσου αναγνώστη, η απλούστευση των θεμάτων και η εξοικονόμηση των πραγμάτων, όσον αφορά την πλοκή και τη λύση των μυθιστορημάτων του. Έτσι, δεν υπάρχουν τολμηρότητες ή ακρότητες μέσα σ' αυτά, δεν υπάρχουν μεγάλα προβλήματα, δεν υπάρχει αγωνία, δεν υπάρχει βάθος: μόνο η απλή και παραστατική απεικόνιση κοινών και συνηθισμένων περιστατικών της καθημερινής ζωής, γνωστών, μικρών, ασήμαντων. Όταν το ζακυνθινό αρχοντολόγι περνούσε τις τελευταίες μέρες της ζωής του, ο Ξενόπουλος ήταν ο έφηβος που ασπάσθηκε το νατουραλισμό χωρίς κοινωνιολογική τραχύτητα περιγράφοντας παλιά ερειπωμένα αρχοντικά σπίτια και τύπους αρχόντων ξεπεσμένους με μια διάθεση γελοιογραφική, όχι δραματική.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο ⁵³

- Άγρας Τέλλος, «Ξενόπουλος Γρηγόριος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια 18, Αθήνα, Πυρσός, 1932.
- Γιάκος Α., «Ο ποπολάρος Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Μορφές της ελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 90-129, Αθήνα, Φιλιππούτσου, 1982.
- Γκιβάλου-Κατσίκη Άντα, «Ο Ξενόπουλος ως κριτικός», *Διαβάζω* 265, 12/6/1991, σ. 32-36.
- Θρύλος Άλκης (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος - Μ. Μητσάκης - Γ. Καμπύσης*, Αθήνα, Αετός, 1955 (στη σειρά Βασική Βιβλιοθήκη, αρ.27).
- Θρύλος Άλκης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας. Και μερικές άλλες μορφές*, σ. 280-297, Αθήνα, Δίφρος, 1963.
- Καραντώνης Α., «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Φυσιγνωμίες*, Τόμος πρώτος, σ. 185-194, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καραντώνης Α., «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Φυσιγνωμίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 414-428, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Κουρτίδης Α.Π., «Ο *Τρίτος*, δράμα εις μέρη δύο υπό Γρηγορίου Ξενοπούλου», Παναθήναια, ετ. Γ', 15-31/8/1903, σ. 690-695.
- Μαλαφάντης Κωνσταντίνος Δ., *Οι «Αθηναϊκάι επιστολαί» του Γρηγορίου Ξενόπουλου στη Διάπλαση των Παίδων 1896-1947*, Αθήνα, Αστήρ, 1995.
- Μερακλής Μ.Γ., «Η διασκεδαστική τέχνη (ένα σημαντικό θεωρητικό άρθρο του Ξενόπουλου)», *Διαβάζω* 265, 12/6/1991, σ. 29-31.
- Μητσάκης Μιχαήλ, «Έν αθηναϊκόν μυθιστόρημα», Αττικόν Μουσείον Γ', 10 και 20/12/1890.
- Μουδατσάκης Τηλέμαχος, «Το θέατρο του Γρηγορίου Ξενόπουλου» και «Το αντικείμενο στο θεατρικό έργο του Γρ. Ξενόπουλου: *Το φιλημένο λουλούδι*», *Διαβάζω* 265, 12/6/1991, σ. 37-41 και 64-67.
- Νιρβάνας Παύλος, «Γρηγορίου Ξενοπούλου: Δηγήματα. Σειρά πρώτη 1901», Παναθήναια Β', 15/8/1901, σ. 346-349.
- Νιρβάνας Παύλος, «Γρηγορίου Ξενοπούλου: Δηγήματα. [Σειρά δευτέρα]», Παναθήναια Δ', 31/10/1903, σ. 55-57.

⁵³ Από τον δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Παλαμάς Κωστής, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», Παναθήναια ΙΓ', ετ. Ζ', 15/1/1907, σ. 208-212.
- Σακελλαρίου Χάρης, «Ο Γρ. Ξενόπουλος και η παιδική λογοτεχνία», Διαβάζω 265, 12/6/1991, σ. 51-56.
- Σαββίδης Γ.Π., *Κ.Π. Καβάφης και Γρ. Ξενόπουλος. Ανασύνθεση μιας λογοτεχνικής σχέσης 1901-1944*, Αθήνα, Ερμής, 1994.
- Σαχίνης Απόστολος, «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, σ. 242-271, Αθήνα, Εστία, 1958 (και έκτη, διορθωμένη έκδοση, 1991).
- Σπάθης Δημήτρης, «Ξενόπουλος Γρηγόριος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 7, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1987.
- Τρόβας Διον., *Γρ. Δ. Ξενόπουλος. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Βασιλείου, 1984.
- Φαρίνου - Μαλαματάρη Γ., «Γρηγόριος Ξενόπουλος», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας - Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, Θ', σ. 288-333, Αθήνα, Σοκόλης, 1997.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

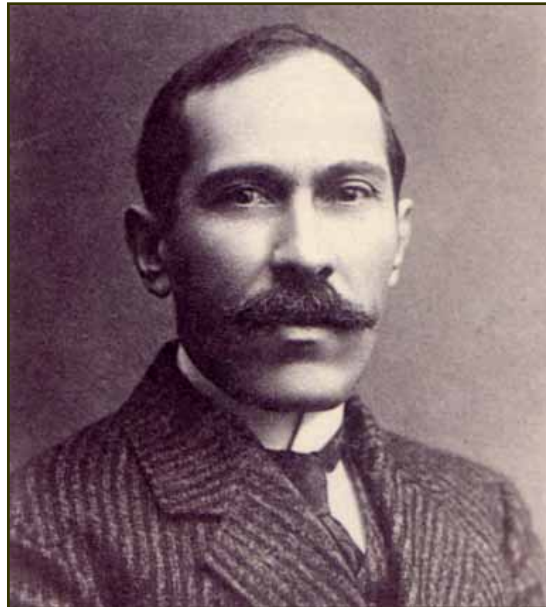
1. <http://www.zakynthos-net.gr/xenopoulos/> (ιστότοπος του Μουσείου Γρηγορίου Ξενόπουλου).
2. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Αυτοβιογραφία (αποσπάσματα)*, Επτανυσιακά Φύλλα, τομ. ΚΑ', 3-4 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Eptanfil/KA3-4/7.html>.
2. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Αι περί Ζολά προλήψεις», *Εικονογραφημένη Εστία* (Ιούλ. - Δεκ. 1890), 323-324, 338, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
3. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η διασκεδαστική τέχνη», Ν. Γρηγοριάδης - Δ. Καρβέλης - Χ. Μηλιώνης - Κ. Μπαλάσκας - Γ. Παγανός - Γ. Παπακώστας, *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Γ' Λυκείου, Αθήνα, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, 1988⁸, σσ. 239-241, <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikaKritikaKeimena.htm>.
4. «Οι τελετές περνούν, τα βιβλία μένουν» (συνέντευξη που παραχώρησε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στο θεατρικό συγγραφέα Δημήτρη Ψαθά στις 03-02-1932), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 03-02-2001), http://ta-nea.dolnet.gr/neaeweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16960&m=R08&aa=1.
5. Διονύσης Ν. Μουσμότης, «Δύο επιστολές του Γρηγορίου Ξενόπουλου στον Τ. Μαλάνο», *Νέα Εστία* 1738 (Οκτώβριος 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/neaest/1738/4.html>.

6. Διονύσης Σέρρας, «Η μεταθανάτια “επιβίωση” του Γρηγορίου Ξενόπουλου», Επτανυσιακά Φύλλα τομ. ΚΑ', 3-4 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Eptanfil/KA3-4/4.html>.
7. Νίκος Γρυπάρης, «Το τελευταίο χειρόγραφο του Ξενόπουλου», Επτανυσιακά Φύλλα τομ. ΚΑ', 3-4 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Eptanfil/KA3-4/8.html>.
8. Πέτρος Χάρης, «Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951)», Περίπλους 30-31 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1991), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Periplous/30-31/5.html>.
9. Κώστας Στεργιόπουλος, «Ξενόπουλος ο “επικούρειος”», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 02-11-2001), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CE%E5%ED%FC%F0%EF%F5%EB%EF%F2&a=&id=74936140.
10. Γιάννης Βαρβέρης, «Ο σκαπανέας του ελληνικού θεάτρου», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 02-11-2001), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CE%E5%ED%FC%F0%EF%F5%EB%EF%F2&a=&id=82834636.
11. Αλέξης Ζήρας, «Ένας καινοτόμος της εποχής του», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 02-11-2001), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CE%E5%ED%FC%F0%EF%F5%EB%EF%F2&a=&id=88496716.
12. Λίζυ Τσιριμώκου, «Και δημιουργός και κριτής» (Ο διπλός ρόλος του Γρηγορίου Ξενοπούλου στη φιλολογική σκηνή της Αθήνας), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 25-05-2003), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13870&m=S11&aa=1&cookie=.
13. Μάρη, Θεοδοσοπούλου, «“Ερωτες ενός κουρέως” (Η αθηναϊκή ηθογραφία και τοπογραφία του fin de siècle σε ένα πρωτόλειο κείμενο του Ξενόπουλου που μας δίνει την ευκαιρία για διαχρονικούς συνειρμούς)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 17-11-2002), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13717&m=S26&aa=1&cookie=.
14. Ι. Παπακώστας, «Το διήγημα ομοιάζει με τη γυναίκα» (Ο συγγραφέας παρουσιάζει ένα άγνωστο θεωρητικό κείμενο του Γρηγορίου Ξενοπούλου στο οποίο ο συγγραφέας εκθέτει τις απόψεις του για το διήγημα ως λογοτεχνικό είδος, καθώς και για τον σύγχρονό του αφηγηματικό λόγο), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 17-01-1999), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12516&m=B09&aa=1&cookie=.
15. Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Εκ της τέφρας» (Η αποκατάσταση του έργου του Γρηγορίου Ξενόπουλου που ήταν διάσπαρτο στα υπόγεια των δημόσιων βιβλιοθηκών και η ανασύσταση του αρχείου ενός συγγραφέα που στην εποχή του είχε ονομαστεί “πατριάρχης” της νεοελληνικής λογοτεχνίας), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 18-01-1998), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12464&m=S07&aa=1&cookie=.

3.2.2. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ (1868-1920)



Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: Ιδεολογικός υπέρμαχος του πνευματικού εξευρωπαϊσμού⁵⁴

Από τις προικισμένες μορφές στο νεοελληνικό πολιτισμικό γίγνεσθαι του 20ού αιώνα υπήρξε ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (Αγρίνιο 1868 - Brindisi 1920): ποιητής, πεζογράφος, κριτικός, δοκιμιογράφος, μεταφραστής έργων της ευρωπαϊκής κουλτούρας, αλλά και «πολιτικός» διανοούμενος. Ως νέος είχε εντυπωσιακή σταδιοδρομία: στην ηλικία των δεκαέξι ετών είναι κιάλας φοιτητής της Νομικής, έχοντας στην πορεία επιφανείς νομοδιδασκάλους: τον ρωμαϊστή Πέτρο Παπαρρηγόπουλο, ίσως και τον Παύλο Καλλιγά, τον οικονομολόγο Ιωάννη Σούτσο, τον διεθνολόγο Στέφανο Στρέιτ, τον ποινικολόγο Κων. Κωστή και στη Φιλοσοφία του Δικαίου τον Νεοκλή Καζάζη, που με τη διδασκαλία του στο Πανεπιστήμιο επιζητούσε να

⁵⁴ Παραθέτουμε το ομότιτλο άρθρο του Μάρκου Γκιόλια, ιστορικού, που δημοσιεύτηκε στις 10-11-1999 στην εφημερίδα *τα Νέα* και στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch_print_unique?entypo=A&f=16588&m=N24&aa=1.

δημιουργήσει «κοινωνικούς φιλοσόφους». Ο τελευταίος ήταν, μάλιστα, ο πρώτος που τον μύησε στη μελέτη του Faust του Goethe.

Την ίδια εποχή που ο Χατζόπουλος φοιτά στο Πανεπιστήμιο, το 1884, αρχίζει να δημοσιεύει ποιήματά του σε έγκυρα αθηναϊκά περιοδικά και εφημερίδες, στην «Εβδομάδα» του Καμπούρογλου και ακολούθως στην *Εστία*. Στους κύκλους των Αθηναίων λογίων γίνεται κιάλας γνωστός. Νεαρός δικηγόρος 23 ετών επιστρέφει στη γενέτειρά του, όπου ασκεί το επάγγελμά του για μία πενταετία, ως το 1896, όπως φαίνεται από σχετικά δικόγραφα στο Πρωτοδικείο Μεσολογγίου. Παράλληλα, κάνει εμφανή την παρουσία του στον τοπικό Τύπο, γράφοντας άρθρα και σατιρικές παρωδίες με διάφορα ψευδώνυμα. Είναι ένα από τα πρόσωπα που συμβάλλουν στην πνευματική χειραγώγηση της τοπικής κοινωνίας. Αν και το ισχυρό οικογενειακό του περιβάλλον τον προόριζε για τον πολιτικό στίβο, αφού είχε τη δυνατότητα να του εξασφαλίσει επίζηλη θέση στο Κόμμα του Χαρ. Τρικούπη, αυτός φιλοδοξούσε να γράψει την προσωπική του ιστορία «εις των ιδεών την πόλιν». Και στο σημείο αυτό ο Χατζόπουλος αποτέλεσε εξαίρεση από τον κανόνα των μορφωμένων ανθρώπων της ελληνικής επαρχίας, που οι περισσότεροι αναδεικνύονταν ή σταδιοδρομούσαν ως πολιτικοί.

Η διάσταση με τα κατεστημένα πρότυπα

Στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 ο Χατζόπουλος υπηρέτησε ως έφεδρος αξιωματικός στην πρώτη γραμμή, ζώντας άμεσα το δράμα της εθνικής συντριβής, που οι επιπτώσεις της δεν ήταν μόνο στρατιωτικές και οικονομικές, αλλά και ηθικές, πνευματικές και ψυχολογικές. Η Ελλάδα έμοιαζε να κατρακυλά «βαθιά στου Κακού τη σκάλα, μην έχοντας πιο κάτω άλλο σκαλί». Σαν αντίδραση στον εκπεσμό των κατεστημένων αξιών, ο Χατζόπουλος εκδίδει, τον Νοέμβριο του 1898, το περιοδικό *Τέχνη*, φιλοδοξώντας να εγκαινιάσει μια καινούργια περίοδο στα ελληνικά πολιτισμικά δεδομένα με την είσοδο του 20ού αιώνα: στη γλώσσα, την παιδεία, την τέχνη, το θέατρο, τις νοοτροπίες, τη σκέψη, την αίσθηση των πραγμάτων.

Η συμβολή της *Τέχνης* στη διεύρυνση του ελληνικού πολιτισμικού ορίζοντα υπήρξε όντως πρωτοποριακή, με το άνοιγμά της προς τις «βόρειες» λογοτεχνίες, ιδίως τις σκανδιναβικές και τη γερμανική. Ένας παλαιότερος κριτικός, ο Αιμ. Χουρμούζιος, σημασιολογούσε με ιδιαίτερη διεισδυτικότητα την έκδοση του περιοδικού: «Αν ήθελε κανείς να ορίσει μian ημερομηνία για την απαρχή της νεώτερης ελληνικής “κουλτούρας”, του σύγχρονου πνευματικού μας πολιτισμού, θα μπορούσε χωρίς ενδοιασμό να την τοποθετήσει στη χρονιά της έκδοσης της *Τέχνης* του Χατζόπουλου».

Εντούτοις, η *Τέχνη*, «μεγαλοεπαναστάτισσα του καιρού της», κατά τον Νίκο Βέη, δημιούργησε «πολλούς εχθρούς», ακόμα και στους κύκλους των δημοτικιστών, που δεν εννοούσαν να διαρρήξουν τους γυάλινους πύργους της απομόνωσης και να ανοιχθούν στους πνευματικούς ορίζοντες της Ευρώπης. Η *Τέχνη* έσπαζε όντως την κατεστημένη παράδοση των ελληνικών περιοδικών γύρω από τη γλώσσα, το ύφος και τον προσανατολισμό. Ύστερα από λυσσώδη πολεμική ενός χρόνου, τον Οκτώβριο του 1899 το περιοδικό σταμάτησε, όχι όμως και ο αγώνας, καθώς έγραφε ο Χατζόπουλος στο τελευταίο του άρθρο: «Αν η νίκη δε στεφανώνει κάθε αγώνα, η αντίσταση κι ο πόλεμος ενάντια σε αμαρτωλό καθεστώς είναι καθήκον, που για την Τέχνη είναι και Ζωή».

Μετά το κλείσιμο του περιοδικού, ο Χατζόπουλος έφυγε κατά τις αρχές του 1900 για τη Γερμανία, με πρώτους σταθμούς το Μόναχο και τη Λειψία και κατόπιν τη Δρέσδη. Εκεί γνώρισε τη νεαρή Φινλανδή Sunny Haggmann, την κατοπινή σύζυγό του και ζωγράφο. Παντρεύτηκαν στο Ελσίνκι κατά το προτεσταντικό δόγμα και ακολούθως ήρθαν στην Ελλάδα, κάνοντας και τον εκκλησιαστικό ορθόδοξο γάμο. Για την άμεση εκείνη επαφή του με τη γερμανική κουλτούρα έγραφε στη Haggmann: «Δεν βλέπω πώς μπορώ να εργαστώ στην Ελλάδα. Το ταξίδι μου αυτό στη Γερμανία, αν και μ' έχει πλουτίσει, μ' έχει συγχρόνως φτωχύνει αφάνταστα. Εδώ κατάλαβα πόσο αδύναμος είμαι». Γι' αυτό και αποδύθηκε σ' έναν σκληρό αγώνα ευρύτερης θεωρητικής κατάρτισης.

Οι άξονες της σκέψης του και το εργατικό κίνημα

Ως διανοούμενος ο Χατζόπουλος κινήθηκε σε τρεις βασικούς ιδεολογικούς άξονες, που ορίζονταν από τις ιστορικές πραγματικότητες της εποχής: τον δημοτικισμό, τον σοσιαλισμό και το εργατικό κίνημα. Είναι ένα τρίπτυχο σχήμα ιδεών και πεποιθήσεων, που επηρεάζουν βαθύτατα και σχεδόν αποκλειστικά τη δράση του και το πνευματικό του έργο. Το 1905 ο Χατζόπουλος αποδημεί με την οικογένειά του για δεύτερη φορά στη Γερμανία, όπου εγκαθίσταται μόνιμα ως την έκρηξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Γύρω στα 1906 ή αρχές του 1907 πραγματοποιείται η κοσμοθεωρητική μετάβασή του στον μαρξισμό και τον σοσιαλισμό, που τους μετακενώνει στην ελληνική κοινωνία με τα δοκίμιά του από τις στήλες του *Νουμά* και της εφημερίδας *Εργάτης* του Βόλου.

Η δημοτική γλώσσα για τον Χατζόπουλο αποτελεί το λειτουργικό όργανο επικοινωνίας για την αποτελεσματικότερη διαφώτιση και πολιτική χειραφέτηση πρωτίστως της εργατικής τάξης. Και η κοινωνιστική αυτή παράμετρος συνιστά την ειδοποιό ιδεολογική διαφορά ανάμεσα στον Χατζόπουλο και τους «εθνικιστές» εκπροσώπους του δημοτικισμού. Χαρακτηριστικά για

το ιδεολογικό αυτό ζευγάριωμα δημοτικισμού και σοσιαλισμού είναι όσα αναγράφονται στο πρώτο άρθρο του Καταστατικού της «Σοσιαλιστικής Δημοτικιστικής Ένωσης», που το 1909 ο Χατζόπουλος ιδρύει στο Βερολίνο: «Συσταίνεται Σοσιαλιστική Δημοτικιστική Ένωση, με το σκοπό να βοηθήσει το άπλωμα τόσο του Σοσιαλισμού, όσο και της δημοτικής γλώσσας στην ελληνική κοινωνία».

Βασισμένος στη «μαρξιστική υλιστική αντίληψη της Ιστορίας», ο Χατζόπουλος υποστηρίζει ότι τα «κοινωνικά καθεστάτα» δεν είναι παντοτινά. Υπόκεινται σε διαρκή μεταβολή κατά το «ξετύλιγμα» της Ιστορίας. Η άποψή του είναι πως, αργά ή γρήγορα, θα ξεσπάσει και στην Ελλάδα η πάλη των τάξεων, ως «αναγκαία» συνέπεια της ολόπλευρης πίεσης που ασκεί το κεφάλαιο στην εργασία. Η πρόοδος των «παραγωγικών μέσων» προκαλεί και την αντίστοιχη εξέλιξη του «τρόπου παραγωγής», επομένως και την αναδιάταξη των σχέσεων μεταξύ των κοινωνικών τάξεων. Ο «νόμος της ζωής» συνεπιφέρει τη «μετάπλαση», όπως το βεβαιώνει ο Hegel και το τεκμηριώνει η θεωρία του «μαρξισμού», σύμφωνα με την οποία η «προλεταριακή επανάσταση» θα έρθει και στην Ελλάδα ως ιστορική νομοτέλεια.

Παράλληλα με τους στενούς φιλικούς δεσμούς με διανοούμενους του κύρους του Krumbacher, Karl Dieterich, Stephan George, Hosslin, τον ζωγράφο Schneider και άλλους συγγραφείς και καλλιτέχνες, ο Χατζόπουλος αναπτύσσει σχέσεις και με το εργατικό κίνημα. Από νωρίς έρχεται σε προσωπική επαφή με τους Έλληνες εργάτες της Γερμανίας, γνωρίζοντας από κοντά τα προβλήματά τους. Αργότερα συνδέεται με την «Ελληνική Εργατική Ένωση Βερολίνου» προσφέροντας τη βοήθειά του με συγγραφή φυλλαδίων και μεταφράσεις κειμένων κοινωνιστικού περιεχομένου. Με τον Νίκο Γιαννιό γίνεται συνιδρυτής του «Σοσιαλιστικού Κέντρου Αθηνών», για λογαριασμό του οποίου μεταφράζει το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* και το βιβλίο του Marx *Μισθωτή εργασία και Κεφάλαιο*. Έχει συνεργασία με το «Εργατικό Κέντρο Βόλου», συμβάλλοντας στην ανάδειξή του με την αρθρογραφία του στον *Εργάτη*. Ανάλογη είναι η συμβολή του και στην ίδρυση του «Σοσιαλιστικού Κέντρου Κερκύρας» με τον επιστήθιο φίλο του Κων. Θεοτόκη. Ενισχύει, επίσης, το εργατικό συνδικάτο «Άμυνα», καθώς και το «Εργατικό Κέντρο Πειραιώς», ενώ έχει διασυνδέσεις και με τη Federation Socialiste της Θεσσαλονίκης.

Το πολυεθνικό «Σοσιαλιστικό Κέντρο» της Κωνσταντινούπολης εκλέγει τον Χατζόπουλο ως αντιπρόσωπό του στο όγδοο συνέδριο της «Σοσιαλιστικής Διεθνούς» στην Κοπεγχάγη, το 1910, αλλά η σχετική εξουσιοδότηση φτάνει καθυστερημένα στα χέρια του. Με την έναρξη του πολέμου, ο Χατζόπουλος εγκαταλείπει τη Γερμανία και τον Σεπτέμβριο του 1914 εγκαθίσταται στην Αθήνα, όπου αγωνίζεται για την ενοποίηση των εργατικών και σοσιαλιστικών οργανώσεων. Προσκρούει, όμως, σε αγεφύρωτες προσωπικές αντιθέσεις και φιλοδοξίες, αλλά

και στην ίδια την ανωριμότητα του ελληνικού εργατικού κινήματος. Δραστηριοποιείται στο πλαίσιο της ομάδας των «Κοινωνιολόγων» και το 1916 συμμετέχει στην ίδρυση της «Εταιρείας Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών», προσβλέποντας σε μια βαθύτερη μελέτη των προβλημάτων της ελληνικής κοινωνίας.

Οι λογοτεχνικές πραγματώσεις

Ο Χατζόπουλος οικοδομεί το λογοτεχνικό του έργο με «λογισμό και μ' όνειρο». Πριν από την αναχώρησή του για τη Γερμανία, συγκεντρώνει την ποιητική παραγωγή του και την εκδίδει το 1898 σε δύο συλλογές: *Τραγούδια της Ερημιάς* και *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια*. Και οι δύο χρωματίζονται από τον πλούσιο διάκοσμο της ελληνικής Φύσης, με μια έντονη υποκειμενική διάθεση και συμβολιστική έκφραση. Η υπόλοιπη ποιητική δημιουργία του, από το 1900 ως το 1920, στεγάζεται σε δύο ακόμα συλλογές με τίτλους: *Απλοί Τρόποι* και *Βραδινοί Θρύλοι*. Κι εδώ η ποίησή του είναι σιγανή, άτονη, μονόφωνη, σκυθρωπή, παρά τα εναλλασσόμενα λυρικά μοτίβα και τους διάχυτους μουσικούς ρυθμούς της. Είναι μια ποίηση που δεν διαρρέεται ψυχολογικά από τα γνωρίσματα του ιδεολόγου και ντετερμινιστή Χατζόπουλου. Ωστόσο, σε μερικά ποιήματα, όπως στο «Σαν Παραμύθι» στους «Απλούς Τρόπους», υποδηλώνονται οι κοινωνικοί αγώνες της εργατικής τάξης.

Η σημαντικότερη προσφορά του Χατζόπουλου στη λογοτεχνία είναι η πεζογραφία. Αυτό καταδεικνύει και η εμπειριστατωμένη ιστορικοφιλολογική ανάλυση του Γιώργου Βελουδή. Ό, τι ο Χατζόπουλος χάνει από την ποίηση, το κερδίζει από την πεζογραφία. Οι ήρωες που πλάθει στα διηγήματά του είναι αληθινοί, πραγματικοί «εν δυνάμει», πείθουν για την κοινωνική τους υπόσταση, τα αισθήματα, τις σκέψεις και τα προβλήματά τους. Στο διήγημά του «Αντάρτης» ένας μαχητής του μετώπου σαρκάζει την κατάντια του ελληνικού στρατού στον πόλεμο του 1897: «Στρατός! Στρατό το λένε αυτό το σκόρπιο ασκέρι; Χα χα!». Η νουβέλα *Αγάπη στο Χωριό* υφαίνεται πάνω στο πρόβλημα των ερωτικών σχέσεων των δύο φύλων και της προίκας, που βαραίνει σαν ταφόπετρα στην τύχη των φτωχών κοριτσιών. Όλα στο έργο εκτυλίσσονται γύρω από το «συμφέρον». Κοινωνικό είναι και το υπόστρωμα στο μυθιστόρημα *Φθινόπωρο*, στο οποίο ο συγγραφέας δίνει θαυμάσιες ρεαλιστικές εικόνες από τη ζωή, τα πάθη, τις αντιθέσεις και την ψυχολογία των ανθρώπων του μικροαστικού περιβάλλοντος της ελληνικής επαρχίας. Με τη νουβέλα του, εξάλλου, *Υπεράνθρωπος*, ο συγγραφέας σατιρίζει και διακωμωδεί τις παραμορφώσεις του νιτσεισμού από τους Έλληνες λογίους της εποχής του.

Ολοζώντανη στο πεζογραφικό έργο του Χατζόπουλου είναι η παρουσία της γυναίκας, με όλα τα βάρη του φύλου της στις συνθήκες της περιβάλλουσας κοινωνίας. Οι γυναικείες μορφές

δεν εξωραΐζονται, περιγράφονται μέσα στον κοινωνικό τους περίγυρο, όπου κινούνται έμποροι από τη Ρωσία και τη Βλαχία, μεταπράτες, κτηματίες, υπάλληλοι, συμβολαιογράφοι, τοκογλύφοι, δάσκαλοι, αξιωματικοί, γόννοι ξεπεσμένων τζακιών, προικοθήρες και τυχοδιώκτες κάθε λογής. Τύποι με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους παρελαύνουν σε όλα τα πεζογραφήματά του: «Τάσω», «Αννιώ», «Ζωή», «Η αδερφή», «Το όνειρο της Κλάρας», το καθένα και μια πτυχή στη μετασηματιζόμενη κοινωνία. Οι οικονομικές σχέσεις επηρεάζουν τη δράση των χαρακτήρων, όπως στα διηγήματα «Τάσω» και «Στο Σκοτάδι». Ο αντιφατικός κόσμος του εμπορίου και οι αλλαγές των επαγγελματιών στη μεταβαλλόμενη πραγματικότητα προβάλλουν στο διήγημα «Το σπίτι του δασκάλου». Η έλλειψη του χρήματος ακυρώνει τις φιλοδοξίες και τα όνειρα των ηρώων ή εμπορευματοποιεί τον γάμο και τον έρωτα. Το χρήμα γίνεται η μόνη επιδίωξη του δικηγόρου Αλιβέρη στο ομώνυμο διήγημα.

Ο *Πύργος του Ακροπόταμου* είναι ίσως το καλύτερο μυθιστόρημα του Χατζόπουλου και ένα από τα αξιολογότερα της νεοελληνικής πεζογραφίας. Είναι έργο κοινωνικό. Ο μύθος έχει ως ρεαλιστική βάση τον οικονομικό ξεπεσμό της οικογένειας και των κοριτσιών ενός πρώην δημάρχου και επάρχου, του Θώμου Κρανιά, σε μια επαρχιακή πόλη, προδήλως το Αγρίνιο. Ο οικονομικός εκπεσμός της οικογένειας στις νέες συνθήκες συνεπιφέρει και την ηθική έκπτωση των τριών άπρoικων κοριτσιών, που στη συνέχεια «παραστρατούν», κυνηγώντας μάταια την έγγαμη αποκατάσταση. Το έργο πλαισιώνεται βεβαίως και με άλλα πρόσωπα, που το καθένα ψυχογραφείται με τις ιδιαιτερότητές του. Οι οικονομικοί κώδικες στο έργο αποτελούν το κλειδί για να κατανοήσει κανείς τις αλλαγές στους κοινωνικούς ρόλους και τις συμπεριφορές των χαρακτήρων.

Ο Χατζόπουλος δημιούργησε κοινωνική πεζογραφία, που επηρέασε κι αυτόν ακόμα τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη, αλλά και μεταγενέστερους ομοτέχνους του. Η καλλιτέπεια του λόγου και το προσωπικό ύφος διακρίνουν όχι μόνο το καθαρά αφηγηματικό έργο του συγγραφέα, αλλά και τα αισθητικά και κριτικά δοκίμιά του, επίσης σημαντική προσφορά στη θεωρία της λογοτεχνίας. Πολύπτυχο, εξάλλου, είναι και το μεταφραστικό έργο του Χατζόπουλου, ιδίως το θεατρικό. Μετέφρασε κάπου δεκατέσσερα έργα του ευρωπαϊκού ρεπερτορίου, που τα περισσότερα ανέβηκαν στο τότε «Βασιλικό Θέατρο» με τη Μαρίκα Κοτοπούλη και τον Θωμά Οικονόμου, ενώ άλλα στην ελεύθερη σκηνή: μερικά ήταν έργα των Σαίξπηρ και Goethe, Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Strindberg, Gogol, Grillparzer και άλλων. Οι μεταφράσεις του Χατζόπουλου στάθηκαν μια ουσιαστική συμβολή στην παγίωση μιας σύγχρονης ευρωπαϊκής αντίληψης στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του 20ού αιώνα. Ο Χατζόπουλος ήταν ένας ιδεολογικός υπέρμαχος του πνευματικού εξευρωπαϊσμού.

Ο Χατζόπουλος πρωτοστατεί στη διαμόρφωση μιας «συμβολιστικής» πεζογραφίας⁵⁵

Στην πεζογραφία αυτής της περιόδου ξεχωριστή θέση καταλαμβάνει αναμφισβήτητα ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, κυρίως με τα δύο μυθιστορήματά του: *Ο πύργος του Ακροπόταμου* (πρώτη δημοσίευση 1909) και το *Φθινόπωρο* (1917). Εν αντιθέσει προς τη ρεαλιστική συνεπεία την οποία επιδεικνύει ο Θεοτόκης, ο Χατζόπουλος πρωτοστατεί στη διαμόρφωση μιας «συμβολιστικής» πεζογραφίας, στραμμένης προς τον εσωτερικό προσωπικό χώρο, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπει τους ρεαλιστικούς στόχους του. Ο κοινωνικός προβληματισμός και συγχρόνως η λυρική ψυχογραφική πρόθεση χαρακτηρίζουν έτσι, εκτός από τα δύο συγκεκριμένα μυθιστορήματα, τα περισσότερα διηγήματα που γράφονται ως το 1914.



Σε ένα από αυτά, τον «Αντάρτη» (1907), καταπιάνεται -όπως και ο Βουτυράς με το «Λαγκά»- με το νωπό ακόμη πόλεμο του 1897. Ο πόλεμος αυτός κορυφώθηκε, όπως είναι γνωστό, στη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, και η οδυνηρή έκβασή του οριστικοποιήθηκε το Μεγάλο Σάββατο -παραμονή της Ανάστασης. Η σύμπτωση αυτή λειτούργησε για ευνόητους λόγους δελεαστικά, καθώς ευνοούσε τη μυθική πραγμάτευση των γεγονότων και την παραβολή τους με το θρησκευτικό θέμα των Παθών και της Ανάστασης. Η δυνατότητα αυτής της μεταφοράς αξιοποιήθηκε και στο συγκεκριμένο διήγημα του Χατζόπουλου.

Εάν μάλιστα στο «Λαγκά» η αφήγηση ήταν «διαμεσολαβημένη», αφού ο αφηγητής από την Αθήνα, όπου ζούσε, συνέθετε τα γεγονότα από τις καθημερινές ειδήσεις των εφημερίδων, στο διήγημα του Χατζόπουλου η αφήγηση εμφανίζεται ως άμεση μαρτυρία από το μέτωπο. Στο διήγημα εκτίθεται η τραγελαφική κατάσταση ενός ανοργάνωτου στρατού, ο οποίος μαζί με διάφορες άτακτες ομάδες, εθελοντές «σοφτάδες» και 1.000 γαριβαλδινούς, έχει συρθεί στα σύνορα χωρίς όπλα και πολεμοφόδια. Ακόμη, εάν στο «Λαγκά» ο σκεπτικισμός εκφέρεται με σκοπό να εξισορροπήσει το γενικότερο παροξυσμό και τον πολεμικό οίστρο, προοικονομώντας -κατ' επέκταση- την οδυνηρή έκβαση του πολέμου, στον «Αντάρτη» όλη η κινητοποίηση εμφανίζεται ως κωμικό κακέκτυπο πολεμικής εκστρατείας. Ευθύς εξαρχής -στο διήγημα του Χατζόπουλου- σαρκάζεται, από τον προσγειωμένο λοχαγό Βουλοδήμο, τόσο η (αν)ετοιμότητα

⁵⁵ Απόσπασμα από τη μελέτη του Π. Βουτουρή, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα*, ό.π. (βλ. σημ. 30).

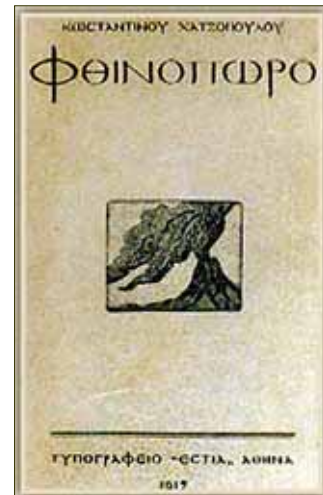
του ελληνικού στρατού όσο και η ανεδαφική αισιοδοξία των ετερόκλητων, απειροπόλεμων εθελοντών. Η έκβαση του πολέμου δικαιώνει απολύτως το λοχαγό, καθώς κυνηγημένοι οι έλληνες στρατιώτες φθάνουν στην Άρτα με χτυπημένα τα πόδια από τα τσαρούχια, κουβαλώντας στους ώμους σφαγμένα αρνιά για τη Λαμπρή, λεηλατώντας τα μαγαζιά, γυρεύοντας κρασί και καπνό. Με τα διηγήματα του Χατζόπουλου βρισκόμαστε ασφαλώς μπροστά σε μια ουσιαστική μεταβολή: την πατριωτική μεγαληγορία και τους οραματισμούς διαδέχονται οι χαμηλοί τόνοι, η αμφισβήτηση του ηρωισμού, η ενδοσκόπηση και η μοναξιά.

Η Κούλια του Ακροπόταμου πρωτοδημοσιεύθηκε το 1909, σε 14 συνέχειες, στο *Νουμά*. Κυκλοφόρησε σε βιβλίο με τον τίτλο *Ο πύργος του Ακροπόταμου* το 1915. Η αφήγηση παρακολουθεί τη ζωή τριών νέων γυναικών, οι οποίες ζουν απομονωμένες στον ερειπωμένο πύργο του πατέρα τους. Η σταδιακή συντριβή των ονείρων τους, η μοναξιά, η πλήξη, η αδυναμία τους να αντιδράσουν στη μοίρα τους, η σωματική φθορά, συστοιχίζονται με την τύχη και την ερήμωση του πύργου (ο τίτλος του μυθιστορήματος προδηλώνει αυτήν ακριβώς την αντιστοιχία). Τα πρόσωπα που εμπλέκονται σ' αυτή την ιστορία -συνηθισμένοι άνθρωποι, στερημένοι από υψηλά ιδανικά- προσλαμβάνουν μάλιστα καθολικές διαστάσεις (τη γενίκευση ευνοεί και η χωροχρονική αοριστία). Αξίζει επίσης να σημειωθεί και το γεγονός ότι τα διαλογικά μέρη καταλαμβάνουν τα τρία τέταρτα περίπου της αφήγησης: ο διάλογος υπακούει μάλιστα στις αρχές της φωνογραφικής πιστότητας, καθώς αποτυπώνει την ιδιόλεκτο των προσώπων.

Η κριτική επανειλημμένα υποστήριξε την άποψη ότι το *Φθινόπωρο* διαφοροποιείται ριζικά από όλα τα προηγούμενα έργα του Χατζόπουλου. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, τα σημεία που συνδέουν το συγκεκριμένο έργο με τα προηγούμενα του ίδιου συγγραφέα είναι πολύ περισσότερα από όσα το διαφοροποιούν. Με αυτή την έννοια, η παγιωμένη άποψη ότι με το *Φθινόπωρο* εισάγεται ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία αγνοεί το γεγονός ότι, τόσο στα διηγήματα που γράφονται γύρω στα 1910 όσο και στον *Πύργο του Ακροπόταμου*, το ρεαλιστικό πλαίσιο της αφήγησης εμβολιάζεται με τυπικές συμβολιστικές τεχνικές, όπως είναι οι αντιστοιχίες ανάμεσα στην ψυχική κατάσταση των ηρώων και τη φύση ή τον αισθητό -γενικά- κόσμο, η υποκειμενική ανάπλαση των γεγονότων, η μουσική υποβολή που επιδιώκεται με τις επαναλήψεις και τη λυρική εκφορά. Τα βασικά θέματα που κυριαρχούν στο *Φθινόπωρο* (ημίφως, κλειστοί χώροι, χωροχρονική ασάφεια, πλήξη, φθορά) θα τα συναντήσουμε στα περισσότερα πεζά του Χατζόπουλου.

Η διαφορά ανάμεσα στο *Φθινόπωρο* και τα προηγούμενα έργα αφορά περισσότερο ποσότητες, αφού πράγματι στο *Φθινόπωρο* ό,τι προέχει είναι η υπονόμηση της δράσης, η εμμονή στα επουσιώδη και ασήμαντα, η υποβολή, οι ελλειπτικοί διάλογοι, η ασάφεια, η

δημιουργία μιας φθινοπωρινής εντέλει ατμόσφαιρας, και η εξεικόνιση μ' αυτό τον τρόπο των ψυχικών διακυμάνσεων των ηρώων, μέσα από επαναλαμβανόμενες περιγραφές που αφορούν αντικειμενικές εικόνες και σχήματα: ουρανός, αστερισμοί, σύννεφα, θάλασσα, φως, δέντρα. Τα συμβολιστικά αυτά στοιχεία υπάρχουν, ωστόσο, σε μικρότερες δόσεις, στα περισσότερα πεζογραφήματα του Χατζόπουλου. Για παράδειγμα, οι ήρωές του ανήκουν, κατά κανόνα, στην κατηγορία του «αντήρωα»: άνθρωποι αδύναμοι, χωρίς εσωτερικές αντιστάσεις, οι οποίοι οδηγούνται προοδευτικά στη φυσική και ψυχική κατάρρευση. Είναι ενδεικτικό ότι η αφήγηση, τόσο στον *Πύργο του Ακροπόταμου* όσο και στο *Φθινόπωρο*, επισφραγίζεται με το θάνατο (η Φρόσω και η Μαρίκα αντίστοιχα): συνέπεια αρρώστειας και ψυχικού μαρασμού.



Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο ⁵⁶

- Άγρας Τέλλος, «Η συμβολιστική πεζογραφία και το Φθινόπωρο του Κ. Χατζόπουλου», Νέα Εστία 17, ετ. Θ', 1η/6/1935 αρ. 203, σ. 510-518 και 15/6/1935, αρ. 204, σ. 566-574 (τόρα και στον τόμο Τέλλος Άγρας Κριτικά Τόμος τρίτος, *Μορφές και κείμενα της πεζογραφίας*, φιλολογική επιμέλεια: Κώστας Στεργιόπουλος, σ. 220-257, Αθήνα, Ερμής, 1984).
- Ανεμούδη - Αρζόγλου Κρίστα, *Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Κείμενα Κριτικής. Μια πρώτη απόπειρα βιβλιογραφίας*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1983.
- Ανεμούδη-Αρζόγλου Κρίστα (φιλολογ. επιμέλεια), *Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Κριτικά Κείμενα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996.
- Βαλέτας Γ.Μ., «Χατζόπουλος Κωνσταντίνος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια 24, Αθήνα, Πυρσός, 1934.
- Βελουδής Γιώργος (εισαγ.φιλολογική επιμ.), *Χατζόπουλος Κων/νος. Ο πύργος του ακροποτάμου*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1986.
- Βελουδής Γιώργος (εισαγ.φιλολογική επιμ.), *Κων/νος Χατζόπουλος. Τα ποιήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992.
- Γιάκος Δημ., *Λυρικοί της Ρούμελης*, Αθήνα, 1958.
- Γκιόλιας Μάρκος, *Το εργατικό κίνημα στην Ελλάδα και ο Κώστας Χατζόπουλος*, Αγρίνιο, Μοσχονάς, 1996.
- Γουνελάς Χ.Δ., *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Αθήνα, Κέδρος, 1994.

⁵⁶ Από τον δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Ζήρας Αλεξ., «Χατζόπουλος Κωνσταντίνος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 9β', Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Θρύλος Άλκης, «Κ. Χατζόπουλος», *Κριτικές μελέτες III*, σ. 43-117, Αθήνα, Σαριβαξεβάνης, 1925.
- Καλογιάννης Γ.Χ., *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1934). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1984.
- Καραντώνης Αντρέας, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», *Φυσιονομίες*, Τόμος πρώτος, σ. 227-241, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καρβέλης Τάκης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Κωνσταντίνος Χατζόπουλος. Συγκριτική επισκόπηση του έργου τους», *Πόρφυρας 57-58*, 4-9/1991, σ. 254-278 (τόρα και στον τόμο *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1984-1991*, τομ. Β', σ. 25-65, Αθήνα, Σοκόλης, 1991).
- Καρβέλης Τάκης, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας - Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, Γ', σ. 86-131. Αθήνα, Σοκόλης, 1997 (όπου και επιλογή βιβλιογραφίας).
- Καρβέλης Τάκης, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: ο πρωτοπόρος*, Αθήνα, Σοκόλης, 1998.
- Κοκκόλης Ξ.Α., «Οι προβληματισμοί της κριτικής και ο Παλαμάς, 1880-1910», *Η κριτική στη νεώτερη Ελλάδα*, σ. 79-144, Αθήνα, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1981.
- Κόκορης, Δ., *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με την λογοτεχνία στον Μεσοπόλεμο*, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα, 1999.
- Κορδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος*, Αθήνα, Καραβάκος, 1956 (έκδοση β').
- Μερακλής Μ.Γ., «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», *Η ελληνική ποίηση. Ρομαντικοί - Εποχή του Παλαμά - Μεταπαλαμικοί. Ανθολογία - Γραμματολογία*, σ. 378-381, Αθήνα, Σοκόλης, 1977.
- Νικολάου Δημήτρης, «Άγνωστα κριτικά κείμενα του Κων/νου Χατζόπουλου (Η συνεργασία του με τα Παναθήναια)», *Τεύχη του Ε.Λ.Ι.Α 2*, 1989, σ. 239-248.
- Πανίτσας Κ.Γ., *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος. Ο ποιητής, ο πεζογράφος, ο κριτικός, ο μεταφραστής, ο ιδεολόγος*, Πάτρα, Εταιρεία Ελληνοϊταλικής Φιλίας και Έρευνας, 1994.
- Παπακόστας Γιάννης, «Κ. Χατζόπουλος: Από την Τέχνη στον Υπεράνθρωπο. Θεωρητικές διαφοροποιήσεις», *Η Λέξη 120*, 3-4/1994, σ. 177-183.
- Π[αράσχος Κλέων], «Κ. Χατζόπουλος: Βραδυνοί θρύλλοι», *Νέα Εστία 14-15*, ετ. Α', 15/10/1927, σ. 823-824.
- Πατρικίου-Σταυρίδη Ρένα, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα, Ερμής, 1976.
- Σαχίνης Απόστολος, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, σ. 180-195. Αθήνα, Εστία, 1958 (και έκδοση στ', διορθωμένη, 1991).
- Σεφεριάδου Ανθούλα, *Οι γυναικείες μορφές στο πεζογραφικό έργο του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου*, Ιωάννινα, Έρευνες στη Νέα Ελληνική Φιλολογία, 1982.
- Σεφεριάδου Ανθούλα, «Βιογραφικά», «Για το έργο του», «Το πεζογραφικό έργο του Κ. Χατζόπουλου», *Κώστα Χατζόπουλου, Άπαντα, μέρος πρώτο: πεζά*, Τόμος πρώτος, Φιλολογική επιμέλεια Ανθούλα Σεφεριάδου, Αθήνα, Πατάκης, 1988.
- Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου. Τόμος πρώτος (1794 - 1908)*, Αθήνα, Ίκαρος (και επανέκδοση Αθήνα, Καστανιώτης, 1991).

- Σταυροπούλου Έρη (φιλολογ. επιμ.), *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος. Τα διηγήματα*, σ. 9-52 και 313-342, Αθήνα, Συνέχεια, 1989.
- Σταυροπούλου Έρη, «Ο νέος από τη λυβική έρημο. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος για τον Αλαφροϊσκίωτο και τον Άγγελο Σικελιανό», *Νέα Εστία ΙΝΓ΄*, αρ. 133, σ. 733-742.
- [Συλλογικό] *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Αγρίνιο, 14-17 Μαΐου 1993*, επιμ: Ε.Γ. Καψωμένος, Χρ. Τζούλης, Χρ. Δανιήλ, Δωδώνη, Αθήνα, 1998.
- Τωμαδάκης Βασ. Φρ., «Νεοελληνική Βιβλιογραφία. Τα περιοδικά Τέχνη και Διόνυσος», *ΕΕΦΣΠΑ 20 (1969-1970)*, σ. 120-154.
- Χάρης Πέτρος (επιμ.), *Κ. Χατζόπουλος, Σπ. Πασαγιάννης και άλλοι*, Αθήνα, Αετός, 1955 (στη σειρά Βασική Βιβλιοθήκη, αρ.32).
- Χάρης Πέτρος, «Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και το Φθινόπωρο», *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, Φθινόπωρο*, σ. 7-26, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990.
- Χατζίνης Γιάννης, «Ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία», *Νέα Εστία ΝΔ΄*, Χριστούγεννα 1952, αρ. 635, σ. 117-123.
- Χωραφάς Στρατής, *Συμβολή στη βιβλιογραφία του Κ. Χατζόπουλου*, Αθήνα, Φιλιπότης, 1983.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.mikrosapoplous.gr/extracts/Tasw.html> (παρατίθεται το διήγημα «Τάσω»).
3. <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/antiparathesis/17/5.html> (ανθολόγιο ποιημάτων).

3.2.3. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ (1872-1923)



Πεζογράφος και διανοούμενος που δέσποσε στα γράμματά μας στις αρχές του 20ού αιώνα, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης γεννήθηκε το 1872 στους Καρουσάδες της Κέρκυρας.⁵⁷ Σε ηλικία 17 ετών, κάτοχος τριών γλωσσών (της ιταλικής, της γαλλικής και της γερμανικής), αναχώρησε για το Παρίσι και εγγράφηκε στη Φυσικομαθηματική Σχολή του Πανεπιστημίου της Σορβόνης. Ύστερα από δύο χρόνια κοσμικής ζωής, συναντάται στη Βενετία και σχετίζεται αισθηματικά με τη βαρόνη Ερνεστίνα Φον Μάλοβιτς από τη Βοημία (1891). Την παντρεύτηκε και παρατώντας τις σπουδές του εγκαταστάθηκε στους Καρουσάδες αφοσιωμένος στη μελέτη και στην καθημερινή χαρά που του έδινε η φιλία του Μαβίλη και η γέννηση της κόρης του, της Τίνας (1895).

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης επηρεάστηκε αρχικά από τη γερμανική ιδεοκρατία και ιδιαίτερα από τον Νίτσε. Χτυπητή απόδειξη *Το Πάθος* (1899), που αποτελεί πιστή απήχηση του

⁵⁷ Παραθέτουμε απόσπασμα από το άρθρο του Γιάννη Δάλλα με τίτλο «Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Ένας συνθέτης της κοινωνικής και ψυχολογικής πεζογραφίας» που δημοσιεύτηκε στις 24-11-1999 στην εφημερίδα *Τα Νέα*, http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16600&m=N12&aa=1.

Τάδε έφη Ζαρατούστρας (1883-4). Συντροφιά με τον Μαβίλη συμμετέχει σε εθνικούς αγώνες (λ.χ. στην εξέγερση της Κρήτης, 1896) και σε τοπικές πρωτοβουλίες, (εναντίον της απόφασης του δήμου της Κέρκυρας για την εγκατάσταση ρουλέτας στο νησί, 1902). Καταφέρεται επίσης εναντίον της πολιτικής του συγγενούς του υπουργού και αργότερα πρωθυπουργού Γεωργ. Θεοτόκη. Μεταφράζει αρχαίους Έλληνες, Λατίνους και ινδική λογοτεχνία και δημοσιεύει μεταφράσεις και τα πρώτα του πεζά στα περιοδικά της εποχής (*Η Τέχνη* 1898, *ο Διόνυσος* 1901, *Ο Νουμάς* 1904). Παράλληλα πρωτοστατεί στη διεξαγωγή ενός Συνεδρίου δημοτικιστών στην Κορακιάνα με την παρουσία του Αλεξ. Πάλλη (1905). Χάνει εν τω μεταξύ την κόρη του από μηνιγγίτιδα (1900) και ψυχραίνεται αργότερα ιδεολογικά με τον Μαβίλη (1911). Από την επόμενη χρονιά μένει και δρα μέσα από την Κέρκυρα.

Στην Ευρώπη που είχε ταξιδέψει δύο φορές για ελεύθερη επιμόρφωση στα Πανεπιστήμια του Γκρατς (1898) και του Μονάχου (1908-1909), απαρνήθηκε τον Νίτσε και ασπάστηκε τον Μαρξ. Ένας ήρωας των *Σκλάβων στα δεσμά τους* εξαγγέλλει σχετικά: «*Με αυτά δεν ξεγελιέται πλια ο λαός... τα εθνικά όνειρα είναι απάτη, γιατί αλλού είναι η αλήθεια! Εκεί που την είδε ο Καρλ Μαρξ από την εξορία του*». Με τη δεύτερη επίσκεψή του στην Ευρώπη ήρθε σε επαφή και με την κίνηση των σοσιαλιστών της εποχής. Αλληλογραφεί και συντονίζει τις απόψεις του με εκείνες του ομοϊδέατή του Χατζόπουλου. Και επιστρέφοντας πρωτοστατεί στην ίδρυση του «Σοσιαλιστικού Ομίλου» και του «Αλληλοβοηθητικού Συνδέσμου Εργατών της Κέρκυρας» (1910-1914). Πλούσια είναι και η πνευματική παραγωγή του: Ως το 1914 εκδίδονται στην Κέρκυρα *Η τιμή και το χρήμα*, *Η Σακούνταλα* του Καλιδάκη, τα *Γεωργικά* του Βιργιλίου και στην Αλεξάνδρεια το *Νάλας και Νταμαγιάντα* από τη *Μαχαμπαράτα* (σε μετάφραση Μαβίλη και συμπλήρωση δική του). Είναι κάτοχος πέντε ομιλουμένων γλωσσών και άλλων πέντε από τις νεκρές (αρχαία ελληνικά, λατινικά, εβραϊκά, αρχαία περσικά, σανσκριτικά) και επιδίδεται, εκτός από τη μετάφραση τραγωδιών του Σαίξπηρ και του φιλοσοφικού ποιήματος του Λουκρητίου (*Περί Φύσεως*) και στη συγγραφή μιας *Ιστορίας της αρχαίας Ινδικής Λογοτεχνίας*. Με την εγκατάστασή του μάλιστα στην Κέρκυρα συνδέθηκε στενότερα με την Ειρήνη Δενδρινού, που υπήρξε η «πλατωνική» ιέρειά του, και από αυτήν εμπνέεται τα περισσότερα σονέτα του (1912-1922). Είναι και οι δύο μέλη, από τα πιο δραστήρια, της «Συντροφιάς των Εννιά» και υπεύθυνοι του περιοδικού *Κερκυραϊκή Ανθολογία* (1915-1918). Κατά τη διάρκεια του πολέμου, προσχωρεί στο Κόμμα των Φιλελευθέρων, διορίζεται αντιπρόσωπος του κόμματος στην Κέρκυρα και αναλαμβάνει σοβαρές αποστολές: από την προσωρινή κυβέρνηση Θεσσαλονίκης για τη Ρώμη (μία αποστολή που εκπληρώθηκε με επιτυχία, 1917) και από την επίσημη κυβέρνηση των Αθηνών μια αποστολή που ματαιώθηκε (για τη ρύθμιση των σχέσεων της Βενιζελικής Ελλάδας με τη μετασαρική Ρωσία, 1918). Το 1918 μετακομίζει στην Αθήνα.

Με το τέλος του πολέμου και την ήττα της Αυστροουγγαρίας, χάνει την περιουσία της γυναίκας του. Του προσφέρεται η θέση του διευθυντή λογοκρισίας, αλλά ύστερα από δύο ημέρες παραιτείται. Διορίζεται προσωρινά ως έκτακτος υπάλληλος στην «Υπηρεσία Ξένων και Εκθέσεων» και οριστικά στην Εθνική Βιβλιοθήκη, πρώτα ως γραμματέας και ύστερα προάγεται ως τμηματάρχης β΄ τάξεως. Και παρ' όλες τις απρόσφορες συνθήκες της σκληρής του βιοπάλης, αυτή είναι η ωριμότερη περίοδος του Θεοτόκη. Για να αντιμετωπίσει τα έξοδά του, προπωλεί τα έργα του στους οίκους Βασιλείου και Ελευθερουδάκη· μάλιστα ο τελευταίος τον χρησιμοποιεί και ως επιμελητή άλλων εκδόσεων. Ένα ένα έρχονται στο φως τα δοκιμότερα πεζά του (*Κατάδικος, Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα, Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*) και οι μεταφράσεις του, π.χ. από τον Γκαίτε (*Ερμάνος και Δωροθέα*), από τον Σαίξπηρ (*Οθέλος, Αμλέτος, Βασιλιάς Ληρ*), από τον Φλωμπέρ (*Η Κυρία Μποβαρύ, Α΄ τόμος*) και από τον Ρώσελ (*Τα προβλήματα της Φιλοσοφίας*).

Και την ώρα της πνευματικής ακμής του τον προσβάλλει η αρρώστια: καρκίνος του στομάχου (1922). Χειρουργείται και αποσύρεται στην Κέρκυρα. Συντροφιά του οι παλαιοί του μαθητές από την εποχή του Σοσιαλιστικού Ομίλου. Σχεδιάζει και αρχίζει να αναπτύσσει ένα από τα τελευταία του πεζά: *Ο Παπά Ιορδάνης Πασίχαρος και η ενορία του*. Πρόλαβε να γράψει τις τριάντα πρώτες του σελίδες. Πέθανε στο σπίτι του ζωγράφου Γυαλινά, την 1η Ιουλίου 1923. [...]

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης κατέχει ξεχωριστή θέση στο χώρο της κοινωνικής λογοτεχνίας⁵⁸

Ξεχωριστή θέση στην πεζογραφία της εποχής -και ειδικότερα στην περιοχή της κοινωνικής λογοτεχνίας- κατέχει το έργο του σημαντικότερου, ίσως, πεζογράφου του μεσοπολέμου, του Κ. Θεοτόκη. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με ένα συγγραφέα με ευρύτατη παιδεία, εντυπωσιακή γλωσσομάθεια και σπουδές σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες (Γαλλία, Αυστρία, Γερμανία, Ιταλία). Με τις σοσιαλιστικές ιδέες πρέπει να έρχεται σε επαφή γύρω στα 1907, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Μόναχο. Ο σοσιαλισμός όμως του Θεοτόκη -όπως τουλάχιστον κατοπτρίζεται στο πεζογραφικό του έργο- δεν έχει κανένα κοινό με την ιδεολογική έπαρση και την ανατρεπτική ορμή της σύγχρονης του στρατευμένης προλεταριακής τέχνης.

⁵⁸ Αποσπάσματα από τη μελέτη του Π. Βουτουρή, «Λογοτεχνικές αναζητήσεις», στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα*, ό.π. (βλ. σημ. 30).

Η διεισδυτική, βεβαίως, οπτική του (η οποία εκτείνεται τόσο στο κοινωνικό περιβάλλον όσο και στον ψυχισμό των ηρώων του) και κυρίως η σύνδεση της ανθρώπινης παθολογίας με το σύγχρονό του κοινωνικό και οικονομικό καθεστώς, συστήνουν -στα περισσότερα έργα του- μια κριτική στάση κάθε άλλο παρά ουδέτερη. Συγχρόνως, όμως, η ιδεολογία ποτέ δε λειτουργεί -όπως θα έλεγε ο Κ. Χατζόπουλος- ως «τετζέντα»· δε γίνεται αυτοσκοπός. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι στο έργο του αποκρυσταλλώνεται μια αρνητική εντέλει βιοθεωρία για τη ζωή (προϊόν της δραματικής σύγκρουσης, η οποία συντελείται όχι στην επιφάνεια -τις κοινωνικοοικονομικές δηλαδή σχέσεις- αλλά στο σκοτεινό ψυχικό βάθος), η οποία ελάχιστα σημεία σύγκλισης έχει με τη «ρομαντική» σοσιαλιστική κοσμοθεωρία του μεσοπολέμου. Ό,τι εντέλει συστήνει τη φιλάνθρωπη ιδεολογία του είναι η ανθρωπιστική του παιδεία, η κοινωνική του ευαισθησία και η στοργή με την οποία αντιμετωπίζει τους πάσχοντες ήρωές του. Σε ορισμένα από τα πρώιμα διηγήματα του Θεοτόκη, που γράφονται κατά την περίοδο 1898-1912, διακρίνονται εμφανείς νιτσεικές επιδράσεις. Στο *Πάθος* ενδεικτικά -ένα εκτενές αφήγημα, δημοσιευμένο το 1899 σε τέσσερις συνέχειες στο περιοδικό *Τέχνη* του Χατζόπουλου- ο κεντρικός ήρωας, ο Αβουφέδης, ακολουθώντας τους δρόμους του Ζαρατούστρα, αποσύρεται από τον κόσμο και αναζητεί στην ερημιά τον άλλο, τέλειο, υπεράνθρωπο εαυτό του. Ορισμένα, επίσης, από τα διηγήματα αυτής της περιόδου είναι εμπνευσμένα από ιστορικά και μυθολογικά θέματα. Στο πιο γνωστό από αυτή την κατηγορία -στο διήγημα «Απελλής»- ο ομώνυμος ήρωας (εφέσιος ζωγράφος) χρησιμοποιεί το Θηβαίο δούλο Διονυσόδωρο ως μοντέλο, προκειμένου να ζωγραφίσει το μαρτύριο του Προμηθέα Δεσμώτη. Δένει το δούλο σε ένα βράχο και, συνεπαρμένος από την τέχνη του, τον υποβάλλει σε φρικτά βασανιστήρια μέχρι θανάτου, επιδιώκοντας να αποτυπώσει την έκφραση της αγωνίας και του πόνου. Τα περισσότερα και σημαντικότερα, ωστόσο, διηγήματα του Θεοτόκη αποτελούν ρεαλιστικές απεικονίσεις σκηνών της κερκυραϊκής υπαίθρου· σταθερά θέματα, εδώ, είναι ο παράνομος έρωτας, οι κοινωνικές προλήψεις, ο φόνος («Πίστομα», 1898, «Ακόμα;», 1904), η αδελφοκτονία («Κάιν», 1904).

Σε μια άλλη ενότητα (πολύ πιο συμβατή, από την άποψη του περιεχομένου, με τις σοσιαλιστικές αρχές του Θεοτόκη) θα μπορούσαμε να κατατάξουμε τη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*, (1912) και το μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922). Εάν στα προηγούμενα πρώιμα ηθογραφικά ρεαλιστικά διηγήματα το κυρίαρχο θεματικό μοτίβο είναι η σύγκρουση ανάμεσα στα φυσικά ερωτικά ένστικτα και τις κοινωνικές προλήψεις, στα δύο συγκεκριμένα έργα η δράση μεταφέρεται σε μια προαστική και αστική -αντιστοίχως- κοινωνία και το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην επιρροή των κοινωνικών και οικονομικών όρων στα πρόσωπα. Στη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*, η ανθρώπινη συνείδηση δοκιμάζει τα όρια και την αντοχή της, καθώς όλα τα πρόσωπα -λίγο ή περισσότερο- κινούνται σ' έναν κλοιό, ο οποίος ορίζεται από τη διαβρωτική κυριαρχία του χρήματος. Από τον κλοιό δραπετεύει, στο τέλος της αφήγησης, η Ρήνη (η κεντρική ηρωίδα), αρνούμενη την εξαγορά της αγάπης της, αποφασισμένη

να ορίσει η ίδια τη ζωή της με την εργασία της. Με τον τρόπο αυτό ο Θεοτόκης επιχειρεί ένα άνοιγμα σ' έναν άλλο κύκλο, αφήνοντας -κατ' επέκταση- ανοιχτή την υπόθεση για μια αλλαγή· ένα διαφορετικό τρόπο ζωής, ο οποίος βρίσκεται περά από τη δικαιοδοσία του χρήματος.

Οι *Σκλάβοι στα δεσμά τους*, είναι το μόνο -ουσιαστικά- μυθιστόρημα του Θεοτόκη· όχι μόνο λόγω της έκτασης, αλλά και της συνθετότητας που εμφανίζει η πλοκή και της πολυπρόσωπης και πολυφωνικής του οργάνωσης. Πρόκειται, επίσης, για το μόνο αστικό πεζογράφημα του Θεοτόκη, αφού πρόσωπα και δρώμενα τοποθετούνται σε ένα αναγνωρίσιμο αστικό περιβάλλον -στην πόλη της Κέρκυρας- σε μια εποχή κοινωνικών ανακατατάξεων (παρακμή της αριστοκρατίας, άνοδος της αστικής τάξης). Και σ' αυτή την περίπτωση, το χρήμα εμφανίζεται ως ρυθμιστικός παράγοντας της ανθρώπινης μοίρας, καθώς οι οικονομικές δομές σχηματίζουν ένα δίκτυο το οποίο κρατά παγιδευμένους («σκλάβους στα δεσμά τους») τους ανθρώπους. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει -ανίσχυρος ωστόσο και αυτός και δέσμιος της κοινής μοίρας- ένας νέος σοσιαλιστής, ο Άλκης Σωζόμενος.

Εν αντιθέσει προς τα άλλα έργα του Θεοτόκη, ο *Κατάδικος* και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* οργανώνονται αφηγηματικά με βάση ένα κεντρικό πρόσωπο (τον Τουρκόγιαννο και τον Καραβέλα αντιστοίχως). Στην πρώτη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με έναν ανθρώπινο τύπο (πρότυπο χριστιανικής εγκαρτέρησης), ο οποίος αναζητεί τον ατομικό - εσωτερικό δρόμο της λύτρωσης αποδεχόμενος το ρόλο του θύματος. Η ανοχή και η στωική απάθεια (η παραίτηση από υλικές ή συναισθηματικές επιθυμίες) φαίνεται να οδηγούν, εδώ, σε μια απελευθέρωση από τα πάθη που δυναστεύουν την ύπαρξη και το πνεύμα· «*η αληθινή ευτυχία*» -πιστεύει ο Τουρκόγιαννος- «*βρίσκεται μ' εκείνους που αλαφραίνουν του αλλουνού τον πόνο ή με τους κακούς που μετανοιώνουν. Αυτοί λαβαίνουν τη λύτρωση*». Αυτή η απλοϊκή ιδεαλιστική έξαρση του «κατάδικου» δημιουργεί ρωγμές στο ρεαλιστικό κατά τα άλλα πλαίσιο της αφήγησης και άγεται προς μια διαφορετική θεώρηση της ύπαρξης. Συγχρόνως αποτελεί μια μεταφυσική πρόταση στο βασικό πρόβλημα, το οποίο συναντούμε στα περισσότερα έργα του Θεοτόκη: στη δυνατότητα, δηλαδή, του αφηγηματικού ήρωα να απελευθερωθεί από τη φυλακή που κτίζουν γύρω του οι κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις, το χρήμα ή και η «εμπαθής» ανθρώπινη φύση.

Το πιο άρτιο λογοτεχνικά έργο του Θεοτόκη είναι το εκτενές αφήγημα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Εδώ διαγράφονται με νατουραλιστική συνέπεια τόσο τα παθολογικά συμπτώματα της αγροτικής κοινωνίας όσο και τα όρια της ανθρώπινης εμπάθειας και κακίας. Τα πρόσωπα του έργου (μηδέ του Καραβέλα εξαιρουμένου) εμφανίζονται ουσιαστικά απογυμνωμένα από κάθε εσωτερική ομορφιά και συναίσθημα: πονηροί, συμφεροντολόγοι, μισάνθρωποι. Μέσα από την αφήγηση προκύπτει μια ισοπεδωτικά αρνητική εικόνα για την κοινωνία, η οποία ορίζεται από τη δύναμη του κακού. Μ' αυτή την έννοια, *Η ζωή και ο θάνατος*

του *Καραβέλα* επισφραγίζει εκείνη την αρνητική -αντιειδυλλιακή- εκδοχή της νεοελληνικής ηθογραφίας, η οποία ξεκινά με το *Ζητιάνο* (1896) του Καρκαβίτσα και συνεχίζεται με τη *Φόνισσα* (1904) του Παπαδιαμάντη. Στο *Ζητιάνο*, ο Τζιριτόκωστας ενσαρκώνει μια ενσυνείδητη δύναμη του κακού, χωρίς καμία απολύτως εσωτερική ταλάντευση. Στη *Φόνισσα*, αντιθέτως, έχουμε μια ασύνειδη ενσάρκωση του κακού· η κεντρική ηρώιδα οδηγείται στο φόνο, μέσα από την αυταπάτη ότι υπηρετεί το καλό· αυτή η αυταπάτη προσδίδει ένα δραματικό βάθος στο έργο. Η περίπτωση του *Καραβέλα* είναι διαφορετική από τις δύο προηγούμενες: ο ομώνυμος ήρωας έχει πλήρη επίγνωση της επερχόμενης καταστροφής· δεν έχουμε να κάνουμε με έναν αφελή τύπο ο οποίος παγιδεύεται από τους άλλους, αλλά με έναν έξυπνο και πονηρό άνθρωπο -έρμαιο ωστόσο του γεροντικού πάθους του, το οποίο αδυνατεί να ελέγξει.

Συμπερασματικά, τόσο στον *Κατάδικο* όσο και στον *Καραβέλα*, η μυθιστορηματική πραγματικότητα θέτει υπό δοκιμασία τις ουμανιστικές και σοσιαλιστικές αρχές του συγγραφέα. Οι κατάδικοι ήρωες (δέσμοι είτε του έμφυτου πάθους τους είτε εγκλωβισμένοι σε κοινωνικοοικονομικές συμβάσεις) δεν ενεργούν -σε καμία περίπτωση- προς μια κατεύθυνση γενικής μεταβολής των ασφυκτικών κοινωνικών όρων.

Στον *Κατάδικο*, η αναζήτηση της ατομικής διαφυγής, όπως επιχειρείται από τον Τουρκόγιαννο, είναι τόσο αποκλίνουσα ώστε εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να λειτουργήσει ως πρότυπο (δε θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρότυπο ένας «ήρωας», που αποδέχεται το ρόλο του θύματος). Από την άλλη, στον *Καραβέλα* εξεικονίζεται μια αρνητική κοινωνική πραγματικότητα και θεωρία για την ανθρώπινη μοίρα, η οποία καθιστά το σοσιαλιστικό όραμα εξαιρετικά μακρινό.

Ερμηνευτικά σχόλια στο έργο *Η τιμή και το χρήμα*⁵⁹

Με αφορμή μια νέα ανάγνωση της πεζογραφίας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη ανακύπτουν ορισμένα ερωτήματα, που θα τα διατύπωνε κανείς με την ακόλουθη σειρά: τα έργα της σχετικά παλαιότερης λογοτεχνίας μπορούν να επιβιώσουν στην εποχή μας; Ειδικότερα, τα έργα που βασίζονται σε έναν κοινωνιολογικό προβληματισμό και κατατάσσονται στην κατηγορία της στρατευμένης σε ορισμένο ιδεολογικό προσανατολισμό λογοτεχνίας; Με άλλα λόγια, το πρόβλημα είναι κατά πόσο ορισμένα κείμενα της παλιότερης ρεαλιστικής πεζογραφίας, που εμφανίστηκαν ως δημιουργήματα συγκεκριμένων κοινωνικών συνθηκών και ιδεολογικών

⁵⁹ Το κείμενο ανήκει στον Γ.Δ. Παγανό, κριτικό της λογοτεχνίας, και δημοσιεύτηκε στις 18-04-1984 στο περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχος 92, βλ.: <http://www.philology.gr/articles/theotokis.doc>.

ζυμώσεων, μπορούν, πέρα από την ιστορικότητά τους, να έχουν απήχηση στο σημερινό αναγνώστη.

Για να απαντήσει κανείς στα παραπάνω ερωτήματα, πρέπει να ανιχνεύσει τα συστατικά στοιχεία των παλιότερων λογοτεχνημάτων, τα οποία, ξεπερνώντας την εποχή όπου γράφτηκαν, εξακολουθούν να σημασιοδοτούν τη σύγχρονη εμπειρία. Στον προβληματισμό αυτό δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε το γεγονός ότι το «νόημα» ενός λογοτεχνικού κειμένου βρίσκεται πάντοτε σε στενή συνάρτηση με το εκφραστικό του αποτέλεσμα: η λογοτεχνία, ακόμη κι όταν παρουσιάζεται με τη μεταμφίεση του πιο κοινότοπου ρεαλισμού, καταξιώνεται πρωταρχικά ως έργο φαντασίας και λόγου. Θα μπορούσε κάλλιστα την ανεπικαιρότητα να αναπληρώσει η μεταμορφωτική δύναμη της φαντασίας.

Ας θυμηθούμε δύο συγκριτικά παραδείγματα: τη *Φόνισσα* (1903) του Παπαδιαμάντη και την *Τιμή και το χρήμα* (1912) του Θεοτόκη. Στον πυρήνα και των δύο έργων υπάρχει το ίδιο πρόβλημα: η υποβαθμισμένη θέση της γυναίκας μέσα στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Ο Παπαδιαμάντης όμως επιλέγοντας μια προωθημένη φανταστική λύση έδωσε μια «δαιμονική» και τραγικότερη διάσταση στον τύπο της ηρωίδας του και απομακρύνθηκε έτσι από τις εμπειρικές αφορμές του μύθου του. Με το να στήσει ένα γνήσιο λογοτεχνικό τύπο κατόρθωσε να υπερβεί τις συνέπειες του ρηχού ρεαλισμού.

Αντίθετα, ο Θεοτόκης μένοντας πιστός στις σοσιαλιστικές ιδέες που τον ενέπνευσαν όταν έγραφε την κοινωνική του νουβέλα -πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους- θέλησε να δείξει με μέθοδο αυστηρά ρεαλιστική το δρόμο που θα οδηγούσε τη γυναίκα στην κοινωνική της απελευθέρωση. Είναι πιο πολύ στο έργο αυτό, όπως και στο μυθιστόρημά του *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922), ένας μελετητής και στοχαστής των κοινωνικών πραγμάτων που παρατηρεί από ορισμένη ιδεολογική οπτική γωνία. Γράφει, θα λέγαμε, προγραμματισμένα αλλά και με υψηλή καλλιτεχνική ευθύνη, ώστε να μην κάνει, όσο είναι δυνατό, παραχωρήσεις στην ιδεολογία του εις βάρος της τέχνης. Προσγειωμένος όμως στο έδαφος του κοινωνικού ρεαλισμού περιόρισε σε «λογικά όρια» το πέταγμα της φαντασίας στην προσπάθειά του να απεικονίσει με τα πιο λιτά και πειστικά εκφραστικά μέσα το κοινωνικό πλαίσιο και τους χαρακτήρες της ιστορίας του. Το δίδαγμα του Θεοτόκη είναι το δίδαγμα του κοινωνικού ρεαλιστή: να δείξει ότι ο χαρακτήρας είναι δημιουργήμα των κοινωνικών συνθηκών όπου ζει ο άνθρωπος, ο οποίος από τη φύση του δεν έχει καμιά ροπή προς το κακό: «*Και αχ, δεν έφταιγε ούτε αυτός δεν ήταν φυσικά η κακοσύνη μέσα στο στήθι του! Οι περιστάσεις, οι δυστυχίες τον είχαν αλλάξει. Κουναρημένος καθώς ήταν με ιδέες νοικοκυρίσιες, δε μπορούσε να συνηθίσει στον σκληρό ζεπεσμό, αλλά με όλην του τη δύναμη αντιστεκόταν...*».

Ας έρθουμε όμως στην ιστορία. Η σίορα Επιστήμη Τρινκούλαινα, από ταπεινή εργατική οικογένεια, και ο υποπήφιος γαμπρός της ο Αντρέας, ξεπεσμένο αρχοντόπουλο, είναι σκλάβοι του χρήματος. Η σίορα Επιστήμη έχει ανάγκη από χρήματα, για να συντηρεί την οικογένειά της και για να ετοιμάσει την προίκα των τριών κοριτσιών της. Ο Αντρέας επίσης χρειάζεται χρήματα, για να ξεχρεώσει το υποθηκευμένο αρχοντόσπιτό του και να ανακτήσει έτσι την κοινωνική του υπόληψη. Ανάμεσα στους δύο νέους, τη Ρήνη, την κόρη της σίορα Επιστήμης, και τον Αντρέα, φουντώνει ένα ειδύλλιο που υπονομεύεται από το χρήμα. Η έκβασή του εξαρτάται από το βαθμό ανεξαρτησίας που έχουν απέναντι στο χρήμα η σίορα Επιστήμη και ο Αντρέας. Παγιδευμένοι όμως οι δύο ανταγωνιστές, από τις ανάγκες η πρώτη και από τις κοινωνικές συμβάσεις ο δεύτερος, οδηγούνται σε αδιέξοδα και συγκρούσεις, που έχουν ως συνέπεια τη δυστυχία του αθώου θύματος, της Ρήνης.

Το κορίτσι δεν είναι υπεύθυνο ούτε για την ταπεινή του καταγωγή -η μητέρα της εργάζεται σε εργοστάσιο και ο πατέρας της είναι μέθυσος και ανίκανος να προσφέρει υλική βοήθεια στην οικογένειά του- ούτε για την τύχη του που προκαθορίζεται από παράγοντες έξω από τον έλεγχό της. Η Ρήνη ωστόσο μετατρέπεται σε «εμπόρευμα», γίνεται αντικείμενο της πιο εξουτελιστικής συναλλαγής ανάμεσα στη μητέρα της και τον υποπήφιο γαμπρό. Η τύχη της παίζεται για λίγες εκατοντάδες τάλιρα. Η μητέρα της, που έχει ορισμένες οικονομίες, της δίνει προίκα τριακόσια τάλιρα, ενώ οι αρχικές απαιτήσεις του Αντρέα ήταν εξακόσια. Η σίορα Επιστήμη όμως χωρίς να είναι πλούσια θα μπορούσε, αν ήθελε, να ικανοποιήσει αυτή την απαίτηση, γιατί διέθετε το χρηματικό ποσό. Αλλά είχε και η ίδια μια αδυναμία «επίκτητη» για το χρήμα, μια πίστη στην αξία του. Μετά τη συρροή όμως δραματικών για την υπόληψη και την ευτυχία του κοριτσιού της γεγονότων, η σίορα Επιστήμη αναγκάζεται να παραδώσει στον ανταγωνιστή της το κλειδί του θησαυροφυλακείου της, για να πάρει ο ίδιος όχι τα αρχικά εξακόσια, αλλά χίλια τάλιρα. Η ήττα αυτή της μητέρας αποκτά το νόημα της ηθικής κάθαρσης.

Η νεαρή ηρωίδα, η Ρήνη, μέσα στην άκρα δυστυχία της ωριμάζει και υψώνεται σε ηθική προσωπικότητα. Εγκαταλειμμένη από τον Αντρέα στο σπίτι του, που από ώρα σε ώρα έβγαινε σε δημοπρασία, σε κατάσταση εγκυμοσύνης, στερημένη και το ψωμί, αποφασίζει να εργαστεί, για να ζήσει: *«Και το 'καμε. Αρματώθηκε με υπομονή, με καρτερία, μ' ελπίδα, και το ίδιο το πρωί ζήτησε δουλειά στο εργοστάσιο που ε γνώριζε, όπου εδούλευε και η μητέρα της. Κι αυτό το τόλμημά της που εκαταφρονούσε τους πατροπαράδοτους και παράλογους θεσμούς, της εφάνηκε πολύ ευκολότερο απ' ό,τι το φανταζότουν, κι ούτε ένα χεϊλι δε βρέθηκε να την κατακρίνει για τούτο»*.

Και όταν σε λίγο ο Αντρέας, χαρούμενος για την υποχώρηση της σίορα Επιστήμης στο ζήτημα της προίκας, θα της ζητήσει να τον ακολουθήσει, η Ρήνη θα του δώσει το ηθικό μάθημα

με την άρνησή της: «Όχι!», του αποκρίθηκε, «όχι! για λίγα χρήματα ήσουν έτοιμος να με πουλήσεις και χωρίς αυτά δε μ' έπαιρνες πάει τώρα η αγάπη! Επέταξε το πουλί!».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στη νουβέλα αυτή, εκτός των άλλων, και ο τρόπος με τον οποίο ο Θεοτόκης μελετά και περιγράφει τη σταδιακή αλλοίωση και διαστρέβλωση της φυσικής καλοσύνης του ανθρώπινου χαρακτήρα. Αυτό το βλέπουμε κυρίως στην απεικόνιση της σιόρα Επιστήμης και του Αντρέα. Η μητέρα της Ρήνης οδηγημένη από την ανάγκη έχει διαμορφώσει με τον καιρό ένα χαρακτήρα υπολογιστικό. Στο κέντρο της συνειδήσής της μπαίνει το χρήμα. Συναλλάσσεται με λαθρεμπόρους, γίνεται μεταπράτισσα, τοκίζει τα χρήματά της και κρύβει τα έσοδά της από τους δικούς της. Στην περίπτωση της βλέπουμε τη φетиχοποίηση μιας αξίας ανταλλακτικής. Και ο Αντρέας επίσης εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες που του παρέχει η παρασιτική κοινωνία της εποχής και η κομματική προστασία, για να κερδίσει χρήματα.

Η σιόρα Επιστήμη δεν έχει ταξική συνειδητοποίηση. Σε συζήτηση με τη γειτόνισσά της την κυρά Χριστίνα, η οποία παρουσιάζεται ταξικά συνειδητοποιημένη και μισεί τους πλούσιους, η μητέρα της Ρήνης θα εξηγήσει την ανισότητα σαν μια κατάσταση περίπου μοιραία: «Έτσι έκανε ο Θεός τον κόσμο» είπε χαμογελώντας η κυρά Επιστήμη «κι εμείς οι φτωχοί θα ζήσουμε με τσι πλούσιοι».

Δε θα διστάσει ακόμη, κινημένη από τη δική της «λογική», όταν η Χριστίνα θα καταραστεί κάποιο περιστατικό με το αυτοκίνητό του νεόπλουτο, να αναλάβει τη συνηγορία των πλουσίων: «Μην παραμιλείς, σιόρα Χριστίνα», είπε σοβαρά η Επιστήμη, «είναι ψωμοδότης του φτωχού εκατό γυναίκες και κοπέλες κι εκατό άντρες ζούνε από τα χέρια του».

Ας δούμε τώρα το θέμα της επικαιρότητας. Το κείμενο σημασιοδοτεί και τα σύγχρονα κοινωνικά φαινόμενα, αφού το χρήμα στην καπιταλιστική οργάνωση της κοινωνίας εξακολουθεί να διαστρεβλώνει τις αξίες και τις ανθρώπινες σχέσεις, που παρουσιάζονται διαμεσολαβημένες. Πέρα από αυτό όμως η συγκεκριμένη νουβέλα αποτελεί και για τα σημερινά δεδομένα έναν ύμνο στην αγωνιστικότητα και το ήθος των γυναικών. Είναι ίσως η πιο προωθημένη, αν και τόσο πρόωμη, για την ελληνική πραγματικότητα, λογοτεχνική αντιμετώπιση του γυναικείου κοινωνικού προβλήματος. Τα βασικά πρόσωπα είναι αποκλειστικά οι δύο γυναίκες. Αντίθετα, οι άντρες, όπως ο Αντρέας, ο θεός του ο Σπύρος και ο γέρο-Τρίγκουλος, απεικονίζονται παραδομένοι είτε στις ανθρώπινες αδυναμίες είτε στις κοινωνικές προκαταλήψεις και ανίκανοι να σπάσουν τα δεσμά τους.

Δύο δυνάμεις συγκρούονται εδώ: το χρήμα και η ηθική φύση του ανθρώπου. Το χρήμα έχει υποκαταστήσει τις αξίες της ζωής, όπως είναι ο έρωτας και οι τίμιες ανθρώπινες σχέσεις.

Από την τελική στάση της νεαρής ηρωίδας θυσιάζεται ο έρωτας και καταξιώνεται η ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Θυσία όχι ελάχιστη, αφού η αγάπη είναι αξία ζωής, είναι η ίδια πηγή της ζωής. Η νίκη της Ρήνης είναι νίκη σε ηθικό επίπεδο, είναι νίκη “ιδανική”. Στην τελική έκβαση του απλού μύθου η φύση υποκαθίσταται από την ηθική. Η νεαρή ηρωίδα, κερδίζοντας την κοινωνική της απελευθέρωση με την αποπομπή του Αντρέα και την έξοδό της στην εργασία, χάνει τη χαρά της ζωής. Η απελευθέρωσή της είναι εσωτερική. Ο εσωτερικός της κόσμος μετασηματίζεται από την προσωπική της δοκιμασία, ενώ η εξωτερική πραγματικότητα παραμένει αναλλοίωτη. Η ηρωίδα μεταβάλλεται σε πρόσωπο προβληματικό, από τη στιγμή που θα βρεθεί στο τραγικό δίλημμα να εκλέξει ανάμεσα στον έρωτα και την ηθική στάση.

Εδώ νομίζω ότι διαφοροποιείται η θέση του Θεοτόκη από το γενικό πλαίσιο των θεωρητικών και πολιτικών ιδεών της εποχής του: στο δίλημμα. Πρόκειται για ένα δίλημμα στο βάθος ελληνικό. Το βλέπουμε π.χ. στην Αντιγόνη, στη στάση του Σωκράτη στο δικαστήριο, στο Σολωμό των «Ελευθέρων Πολιορκημένων», στην ποίηση του Καβάφη, αλλά και στη μεταγενέστερη λογοτεχνία μας. Η ηθική αρχή που διατρέχει όλο το διήγημα έχει τις ρίζες της στο Σολωμό, είναι η συνέχεια του διδάγματός του. Στο πρόσωπο της Ρήνης προβάλλεται μια “μορφή ιδανική”. Στο σημείο αυτό ακριβώς το κείμενο ξεπερνά την επικαιρότητα της βασικής προβληματικής του.

Ας δούμε όμως λίγο και την τεχνική του. Η προβληματική του διηγήματος παρουσιάζεται με την αναγκαιότητα ενός συλλογισμού. Αυτό φαίνεται και στη σύλληψη και στην εκτέλεση του σχεδίου. Ο προσεχτικός αναγνώστης παρατηρεί μια αυστηρή αλληλουχία των καταστάσεων από την αρχή του διηγήματος ως την τελική του λύση. Οι συγκρούσεις προοιωνίζονται με μια αυστηρή οικονομία μέσα από τη διαγραφή των βασικών ιδιοτήτων των χαρακτήρων. Με την εξέλιξη του απλού μύθου οι χαρακτήρες ωριμάζουν καθώς βιώνουν την καταλυτική εμπειρία των γεγονότων, διατηρώντας όμως στο βάθος της καρδιάς τους τη φυσική τους αγαθότητα. Τα βασικά πρόσωπα συνειδητοποιούν ως ένα σημείο, έστω και με αφελή τρόπο, ότι οι κοινωνικοί θεσμοί, όπως το χρήμα, είναι η αιτία της δυστυχίας τους.

Ο Θεοτόκης χρησιμοποιεί μια πειστική, ρεαλιστική μέθοδο στην αφήγησή του. Η έκταση των αφηγηματικών μερών είναι περιορισμένη, ενώ εντυπωσιακή παρουσιάζεται η εκμετάλλευση του “εσωτερικού μονολόγου” και των διαλόγων. Με τις τεχνικές αυτές ενισχύεται η παραστατικότητα και η θεατρικότητα των διαφόρων επεισοδίων του διηγήματος. Εξάλλου η έντονη χρήση της ιδιωματικής γλώσσας και στα αφηγηματικά και στα διαλογικά μέρη χαρίζει στο διήγημα φυσικότητα και πειστικότητα. Από τους μονολόγους επίσης με τις χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, που λειτουργούν ως ντοκουμέντα, για την αποκάλυψη και την

προβολή των βασικών ιδιοτήτων των χαρακτήρων, φαίνεται ως πιο εντυπωσιακό βαθμό ο Θεοτόκης είχε κατακτήσει τη ρεαλιστική και τη νατουραλιστική μέθοδο γραφής.

Τέλος πρέπει να σημειώσουμε την απουσία κάθε περίπλοκης τεχνικής, την ομαλή εξέλιξη του αφηγηματικού χρόνου χωρίς περίτεχνες αναδρομές και επανασυνδέσεις. Τα απλά και σοφά εκφραστικά αυτά μέσα ανταποκρίνονται και στην απλότητα της ιστορίας και στον ιδεολογικό προβληματισμό του συγγραφέα, αλλά συνάμα αποκαλύπτουν και μια ισχυρή καλλιτεχνική βούληση. Η πεζογραφία του Θεοτόκη πολλά θα είχε να διδάξει στους νεότερους.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη ⁶⁰

- Αγγελόπουλος Π., *Φιλολογικά σημειώματα στο έργο των Καρκαβίτσα, Θεοτόκη, Σολωμού κ.ά.*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Θανάσης Αλτιντζής, 2003.
- Άγρας Τέλλος, «Φιλολογικές αναμνήσεις. Ένα σκίτσο για τον Κώστα Θεοτόκη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά 1943*, σ. 95-101 (τώρα και στον τόμο Τέλλος Άγρας Κριτικά Τόμος τρίτος, *Μορφές και κείμενα της πεζογραφίας*, φιλολογική επιμέλεια: Κώστας Στεργιόπουλος, σ. 132-143, Αθήνα, Ερμής, 1984).
- Βεινόγλου Α.Σ., «Θεοτόκης Κωνσταντίνος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια 12*, Αθήνα, Πυρσός, 1930.
- Γκόλφης Ρήγας, «Η τιμή και το χρήμα», *Ο Νουμάς*, 17/9/1916, σ. 255-256.
- Δάλλας Γιάννης, «Γνώση και ανάγνωση της πεζογραφίας του Θεοτόκη. Η αποκατάσταση μιας επαφής», *Διαβάζω 14*, 10-11/1978, σ. 30-39.
- Δάλλας Γιάννης, «Οι σκλάβοι στα δεσμά τους. Η χειρόγραφη παράδοση και η εκδοτική μορφή», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Οι σκλάβοι στα δεσμά τους· μυθιστόρημα*, σ. θ' -λη', Αθήνα, τυπ. Κείμενα, 1981.
- Δάλλας Γιάννης, «Το πρόβλημα της εντοπιότητας στην πεζογραφία του Θεοτόκη», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Διηγήματα· Κορφιάτικες ιστορίες* (με έντεκα χαράγματα του Μάρκου Ζαβιτσιάνου), εισαγωγή Γιάννης Δάλλας, σ. 7-21, Αθήνα, τυπ. Κείμενα, 1982.
- Δάλλας Γιάννης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας - Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, Ι', σ. 182-230. Αθήνα, Σοκόλης, 1997.
- Δαφνής Κώστας, «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και ο σοσιαλισμός», *Πόρφυρας 46* (Κέρκυρα), 7-9/1988, σ. 259-264.
- Θεοτόκης Σπυρίδων Μ., *Τα νεανικά χρόνια του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Βιογραφία*, εισαγωγή - επιμέλεια κειμένου: Τάσος Κόρφης, Αθήνα, Πρόσπερος, 1983.
- Θρύλος Άλκης, «Κωνστ. Θεοτόκης», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά 1949*, σ. 181-196.
- Θρύλος Άλκης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας. Και μερικές άλλες μορφές*, σ. 135-188, Αθήνα, Δίφρος, 1963.

⁶⁰ Από τον δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Καραντώνης Α., «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Φυσιονομίες*, Τόμος πρώτος, σ. 72-96, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καρβέλης Τάκης, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Από την ηθογραφία στο κοινωνικό μυθιστόρημα», *Διαβάζω* 14, 10-11/1978, σ. 41-46.
- Καρβέλης Τάκης, «Ο ρεαλισμός και η ηθογραφία στην υπηρεσία της πεζογραφίας», *Διαβάζω* 92, 18/4/1984, σ. 32-37 (τόρα και στον τόμο *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1984-1991*, τομ. Β΄, σ. 13-23. Αθήνα, Σοκόλης, 1991).
- Κατσίμπαλης Κ.Γ., *Βιβλιογραφία Κων/νου Θεοτόκη*, Αθήνα, τυπ. Σεργιάδη, 1942.
- Κατσίμπαλης Κ.Γ. *Βιβλιογραφικά συμπληρώματα Ι. Γρυπάρη - Μ. Μητσάκη - Κ. Θεοτόκη - Κ. Καβάφη*, Αθήνα, τυπ. Σεργιάδη, 1944.
- Κοντός Σ.Γ., *Κωνσταντίνος Μ. Θεοτόκης*, Αθήνα, τυπ. Ερμού, 1924.
- Λουκά Δ., *Η ρητορική του έρωτα και η ρητορική του συμφέροντος: το ρομαντικό υπόβαθρο και η ρεαλιστική οργάνωση αφηγημάτων του Κ. Θεοτόκη και του Γρ. Ξενόπουλου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995.
- Λυκούργου Νίκη, «Θεοτόκης Κωνσταντίνος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1985.
- Μαλακάσης Μηλιτιάδης, «Ο Ντίνος Θεοτόκης», *Ελεύθερον Βήμα*, 13/10/1940.
- Μπαλάσκας Κ., *Κωνσταντίνος Θεοτόκης (Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας)*, Αθήνα, Ειρμός, 1993.
- Μπενάτσης Απόστολος, *Κων/νος Θεοτόκης. Πάθη - Δράση - Κώδικες*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995.
- Παγανός Δ.Γ., *Η νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα, Κώδικας, 1983.
- Πυλαρινός Θεοδόσης, «Η χρονολόγηση ενός σονέτου του Κ. Θεοτόκη και η παραλλαγή μιας μετάφρασής του», *Πόρφυρας* 67-68 (Κέρκυρας), 11/1993 - 3/1994, σ. 65-69.
- Σαχίνης Απόστολος, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, σ. 195-215, Αθήνα, Εστία, 1958 (και έκτη, διορθωμένη έκδοση, 1991).
- Σπαταλάς Γ., «Το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», *Νέα Ζωή* XII (Αλεξάνδρειας), 1923-1924, σ. 9-31.
- Τερζάκης Άγγελος (επιμ.), *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, Αθήνα, Αετός, 1955 (στη σειρά Βασική Βιβλιοθήκη, αρ.31).
- Χουρμούζιος Αιμίλιος, *Κριτική Πορεία Ε'. Κωνστ. Θεοτόκης: Ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Ο άνθρωπος - Το έργο*, Αθήνα, Ίκαρος, 1946.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.snhell.gr/anthology/writer.asp?id=11> (παραθέτονται αποσπάσματα από το έργο του Κ. Θεοτόκη).

3. <http://www.sarantakos.com/nkhqi.html> (σύνδεσμοι που οδηγούν σε αποσπάσματα από το έργο του συγγραφέα).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Βασίλης Ρούβαλης, «Ο Κ. Θεοτόκης του κοινωνιστικού μυθιστορήματος», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 12-07-2003),

http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%C8%E5%EF%F4%FC%EA%E7%F2&a=&id=77927576.

2. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ο πρώιμος Θεοτόκης - Ένα ληστρικό μελόδραμα», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 21-03-1999),

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12525&m=S08&aa=1.

3.2.4. ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΒΟΥΤΥΡΑΣ (1871-1958)



Ο Δημοσθένης Βουτυράς, τρίτο παιδί του συμβολαιογράφου Νικολάου Βουτυρά, από την Κέα, και της Μεσολογγίτισσας Θεώνης Παπαδή, γεννήθηκε το 1871 ή 1872 στην Κωνσταντινούπολη, όπου το ζεύγος των γονέων του είχε καταφύγει για να αποφύγει την οργή των αδελφών της Θεώνης.⁶¹ Εκεί, ο πατέρας του εργάστηκε ως διευθυντής και δάσκαλος σε ελληνικό σχολείο και ο μικρός πέρασε ευτυχισμένα τα πρώτα παιδικά του χρόνια, στο προάστιο του Αγίου Στεφάνου. Το 1876 η οικογένεια επιστρέφει στην Ελλάδα και, μετά από σύντομη περιπλάνηση, εγκαθίσταται μόνιμα στον Πειραιά. Ο Νικόλαος διορίζεται συμβολαιογράφος.

Ο Δημοσθένης ήταν ένα παιδί έξυπνο και ζωηρό, με φυσιολογική εξέλιξη, όταν στο Γυμνάσιο παρουσίασε για πρώτη φορά μια μορφή επιληψίας. «Αρρώστια» και «νευρασθένεια» την ονομάζει ο ίδιος, «κρίσεις υπερευαισθησίας» ο Χρήστος Λεβάντας. Συνέπεια τούτου είναι να συνεχιστεί η εκπαίδευσή του κατ' οίκον.

⁶¹ Παραθέτουμε αποσπάσματα από τη μελέτη της Βέρας Βασαρδάνη, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, Γ', εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1997. σ. 280-322 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

Η εφηβεία και τα πρώτα χρόνια της νεότητάς του γεμίζουν από πρωτότυπες δραστηριότητες, «μεσσιανικά» οράματα και μεγαλεπήβολα σχέδια για μακρινά ταξίδια. Ασχολείται πολύ και επιτυχώς με την ξιφασκία, αποφασίζει να γίνει εμποροπλοίαρχος, επιθυμεί να πολεμήσει στο πλευρό των Γάλλων κατά των Αναμιτών στην Άπω Ανατολή, οραματίζεται την ίδρυση «Ελευθέρου Κράτους» στην Αφρική πείθοντας μάλιστα και κάποιους φίλους του να τον ακολουθήσουν. Οι ναυτικές του σπουδές όμως διακόπτονται εξαιτίας της αρρώστιας. Τα φωνητικά του χαρίσματα και η αγάπη για τη μουσική τον ωθούν σε σοβαρές φωνητικές σπουδές. Το 1889 εμφανίζεται σε συναυλία στον Πειραιά με μεγάλη επιτυχία. Με το γύρισμα του αιώνα είναι πλέον έτοιμος να σταδιοδρομήσει στο λυρικό θέατρο. Αλλά μια κρίση θα βάλει και πάλι φραγμό στη φιλοδοξία του αποθαρρύνοντάς τον οριστικά.

Τότε βρίσκει διέξοδο των ματαιωμένων του ονείρων στο γράψιμο. Πρωτοεμφανίζεται στον πειραιϊκό *Χρονογράφο* και συνεχίζει από το Δεκέμβριο του 1900 στο επίσης πειραιϊκό και σημαντικό για την εποχή του έντυπο *Το περιοδικόν μας* του Γεράσιμου Βόκου.

«Εκείνη η αρρώστεια που με τυράννησε τόσο, είχε πάψει να με ρίχνει κάτω. Αφού έκανε τα πάντα, έτσι μπορώ να πω, να με ρίξει στη Λογοτεχνία, μ' άφησε. Με είχε βγάλει και από μια Σχολή Εμποροπλοίαρχων, με τον ίδιο τρόπο. Δε μ' έρριξε πια απ' τη μέρα που μου έκλεισε το δρόμο προς τη Μουσική».

(«Η αυτοβιογραφία του» περιοδ. Νέα Εστία, τόμ. ΞΔ', Χριστούγεννα 1958, τεύχ. 755, σσ. 12).

Το 1902 ο Νικόλαος Βουτυράς ιδρύει μια εταιρεία οικοδομών και ένα σιδηρουργείο στο Νέο Φάληρο, το οποίο γράφει στο όνομα του γιου του. Εκεί, στο γραφείο του εργοστασίου, ο Δημοσθένης θα γράψει το πρώτο εκτενές διήγημά του, «Λεωνίδα Λαγκάς», που θα εκδοθεί με δικά του έξοδα το 1903 σε ένα βιβλιαράκι γεμάτο τυπογραφικά λάθη· παρά τούτο, θα κάνει μεγάλη εντύπωση στους φιλολογικούς κύκλους. Ο Ξενόπουλος και ο Παλαμάς θα ασχοληθούν θετικά μαζί του. Την ίδια χρονιά παντρεύεται τη νεαρή και ωραιότατη Μπετίνα Φέξη. Χρόνια ευτυχίας. Όμως το 1905 έρχεται η καταστροφή. Η επιχείρηση πέφτει έξω, ο πατέρας αυτοκτονεί και το 1906 ο Δημοσθένης πουλά ό,τι απέμεινε από το χυτήριο και μετακομίζει στο Κουκάκι, όπου θα γεννηθούν οι δύο του κόρες -η Θεώνη, που θα γίνει ζωγράφος, απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών, και η Ναυσικά, που θα κληρονομήσει τα φωνητικά προσόντα του πατέρα της και θα σταδιοδρομήσει στην Εθνική Λυρική Σκηνή.

Από τότε γίνεται επαγγελματίας, βιοπαλαιστής διηγηματογράφος αποκλειστικής απασχόλησης, από τις ελάχιστες περιπτώσεις στο χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας εκείνη την εποχή. Για την υπόλοιπη ζωή του θα γράφει συνεχώς και θα δημοσιεύει παντού, όπου του εξασφαλίζεται έστω και μικρή αμοιβή, μέσα σε μια κατάσταση κάποτε οριακού και συνήθως

αγωνιώδους βιοπορισμού. Μέχρι τα 60 του χρόνια η ταβέρνα θα είναι γι' αυτόν διέξοδος, τόπος επικοινωνίας, διασκέδασης και συγχρόνως άντλησης υποθέσεων.

Γρήγορα γίνεται γνωστός και όλα τα περιοδικά και οι εφημερίδες του ζητούν συνεργασία. Θα απαιτηθούν δώδεκα χρόνια συνεχούς δυναμικής παρουσίας στον Τύπο, για να ξαναεκδοθεί από τον Στέφανο Πάργα στην Αλεξάνδρεια ο «Λαγκάς» και να γίνει η αρχή μιας λαμπρής εκδοτικής πορείας. Η χρονιά όμως που θα σηματοδοτήσει το ξεκίνημα μιας χρυσής δεκαετίας θα είναι το 1920. Μέχρι το 1930 θα εκδοθούν οι 20 από τους 34 συνολικά τίτλους της συγγραφικής παραγωγής του. Αποκτά θερμούς θαυμαστές και υποστηρικτές, κυρίως ανάμεσα στους νέους, αλλά και αρνητές και αμφισβητίες της ποιότητας της γραφής του. Το 1923 θα του απονεμηθεί το «Εθνικόν Αριστείον Γραμμάτων και Τεχνών» -ένausμα για μια μεγάλη φιλολογική διαμάχη που θα μείνει γνωστή ως το «πρόβλημα Βουτυρά»- και το 1931 το «Αριστείο του Δήμου Πειραιώς».

Συγχρόνως, το έργο του αρχίζει να διαδίδεται έξω από τα σύνορα της Ελλάδας. Ξένοι πανεπιστημιακοί ελληνοιστές ασχολούνται τιμητικά μαζί του. Διηγήματά του μεταφράζονται στα γαλλικά, πορτογαλικά, ολλανδικά, τουρκικά, περιλαμβάνονται σε ξένες ανθολογίες δίπλα σε μεγάλους συγγραφείς και βιβλία του συγκαταλέγονται ανάμεσα στα ελάχιστα ελληνικά που συναντά κανείς σε βιβλιοθήκες του εξωτερικού, ακόμη και των Η. Π. Α. Η αναγνώριση πάντως δεν πρόκειται να τον βγάλει από τη φτώχεια. Για οικονομικούς λόγους θα ασχοληθεί από το 1924 μέχρι το 1937 και με σχολικά αναγνωστικά, σε συνεργασία με τον Επαμεινώνδα Παπαμιχαήλ.

Το 1940 ο Δήμος Αθηναίων του χορηγεί τιμητική σύνταξη. Την ίδια χρονιά συνυπογράφει την αντιφασιστική διακήρυξη των πειραιωτών διανοουμένων και, αργότερα, παρά την προχωρημένη του ηλικία, βοηθά όπως μπορεί στην Εθνική Αντίσταση. Το 1950 εκδίδει ιδιωτικά την τελευταία του συλλογή διηγημάτων με την οικονομική βοήθεια της κόρης του Θεώνης.

Την τελευταία δεκαετία της ζωής του η επίσημη πολιτεία του επιφυλάσσει απογοητεύσεις. Ο Δήμος του κόβει τη σύνταξη, που τόσο τον είχε ανακουφίσει οικονομικά, και η Ακαδημία σε δύο εκλογές δεν τον εκλέγει μέλος της. Απολαμβάνει όμως την αγάπη και το σεβασμό των ομοτέχνων του. Πικραμένος, το 1954 αρρωσταίνει και μένει καθηλωμένος μέχρι το θάνατό του, στις 27 Μαρτίου 1958.

Κατά τις τρεις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν, το σημαντικό και εκτενές έργο (πάνω από 500 δημοσιευμένα διηγήματα) του Δημοσθένη Βουτυρά θα καταστεί δυσεύρετο, θα

περιπέσει στην αφάνεια και το όνομά του θα καταδικαστεί σε λήθη. Μια κίνηση σχετικών δημοσιευμάτων όμως που θα αρχίσει στα 1990 θα το επαναφέρει στην επικαιρότητα, με αποτέλεσμα το 1994 να ξεκινήσει μια σημαντική προσπάθεια συγκέντρωσης και έκδοσης των απάντων του.

Η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά είναι πολύ ιδιαίζουσα στα ελληνικά γράμματα. Πρόκειται για ένα συγγραφέα που εμφανίζεται στη λογοτεχνία σχεδόν χωρίς πρόθεση, σε αρκετά μεγάλη ηλικία, 28 ή 29 χρόνων, ενώ μέχρι τότε είχε διαφορετικούς προσανατολισμούς και φιλοδοξίες στη ζωή του. «Εγώ δεν πήγα να βρω τη λογοτεχνία· σαν κάποιο χέρι ή κλοτσιά μ' έσπρωξε και μ' έριξε σ' αυτή. Αλλού είχα το νου μου», θα επαναλάβει για πολλοστή φορά στα 70 του χρόνια. Δεν προηγήθηκε κάποια παιδευτική, θεωρητική προετοιμασία του, ούτε καν τακτική αναγνωστική τριβή με τα κλασικά λογοτεχνικά έργα. Ο Βουτυράς δε διάβαζε καν. Η βιβλιοθήκη του με τα χρόνια γέμισε, αλλά: «Αν τα διάβασα; Α μπα! Τι λες, παιδί μου; Τα 'χω για τη βιβλιοθήκη! Αμ' τι λόγιος θα 'μουν χωρίς βιβλία;».

Σ' ένα χώρο, όπου οι περισσότεροι συνάδελφοί του μιλούν για την απασχόλησή τους ως υψηλή αποστολή και αισθάνονται πνευματικοί ηγέτες, εθνικοί παιδαγωγοί και θεματοφύλακες, κάποτε και ως οι χαρισματικοί κάτοχοι του βαθύτερου νοήματος του κόσμου, εκείνος δεν υπερτιμά τίποτα και αντιμετωπίζει τα πράγματα με διαβρωτικό χιούμορ, ειρωνικά αποστασιοποιημένος. «Κ' έγγραφα, έγγραφα. [...]. Είχα βαρεθεί να ζητώ υποθέσεις», θα πει απομυθοποιώντας εντελώς, όχι χωρίς πικρία, τη λογοτεχνική δημιουργία.

Κι όμως αυτός ο ιδιόρρυθμος, υπερευαίσθητος αλλά απαίδευτος και απροετοίμαστος για την τέχνη του λόγου νέος άντρας, που γράφει μέσα στην καθημερινότητα, με το άγχος της επιβίωσης, και δε φαίνεται να αντιλαμβάνεται τη δραστηριότητα του ως κάτι ξεχωριστό, στάθηκε πρώιμος ανανεωτής του ελληνικού διηγήματος και εισηγητής ενός νέου τρόπου γραφής.

Δυσσεμήνευτη η περίπτωσή του. Πώς αρχίζει να γράφει με τόση τόλμη και ωριμότητα, χωρίς να έχει ποτέ σκεφτεί να γίνει συγγραφέας; Πώς από το 1903 ήδη γράφει με έναν τρόπο που θα γοητεύσει την απαιτητική νεολαία δύο δεκαετίες αργότερα; Πώς επιβάλλεται και πώς καταφέρνει να γίνει πρώτο όνομα; Πώς βρίσκεται σε πολλούς τομείς να πρωτοτυπεί, να πρωτοπορεί και να συμπορεύεται με την παγκόσμια μοντέρνα λογοτεχνία; Ποιοι είναι αυτοί οι τομείς; Πώς κατορθώνει να ζήσει, φτωχικά έστω και με την απειλή της ανέχειας πάντα, μόνο πουλώντας το προϊόν της πρωτότυπης λογοτεχνικής του παραγωγής, ένας προλετάριος της γραφής, φαινόμενο σπάνιο και για εκείνη την εποχή και για σήμερα; Και πώς λησμονιέται

εντελώς κατά τις τελευταίες δεκαετίες; Τα ερωτήματα για ένα έργο ογκώδες, άνισο ποιοτικά και επομένως δύσκολο στις κατατάξεις είναι πολλά. [...]

Αφού δεν μπορούμε να δώσουμε απαντήσεις σε ερωτήματα που απορρέουν από τη σχέση του συγγραφέα με το έργο του ανιχνεύοντας την παιδεία και το περιβάλλον του, θα αναζητήσουμε ψυχολογικά την ερμηνεία: στα ποικίλα ερεθίσματα και στις εμπειρίες, στα θετικά και κυρίως στα αρνητικά βιώματά του και στην υπερευαισθησία, με την οποία τα επεξεργάζεται μέσα του όλα αυτά. Κι ακόμη, στο ότι η ελευθερία, η τόλμη ή και το ατίθασο της σκέψης του δεν περιορίστηκαν (ή αλλιώς, δεν ευνουχίστηκαν) από το χαλινό μιας αυστηρής εκπαίδευσης. Οι χαμηλοί του τόνοι, η απλότητα, το ανένταχτο, η προσωπική του αδιαφορία για κάθε θεωρητική θωράκιση, η άγνοια διπλωματικών χειρισμών και προωθήσεων του έργου του και η μη ευθυγράμμιση με κυρίαρχες απόψεις και τάσεις, θεωρώ ότι είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά του και αυτά που του επέτρεψαν, μαζί με το ισχυρό καλλιτεχνικό ταλέντο και τη διεισδυτικότητα, να γράψει όπως έγραψε. Πρόκειται για τις ίδιες ιδιότητες που, μαζί με άλλες συγκυρίες, επέτρεψαν στη συνέχεια να καλυφθεί το έργο του με σιωπή. Το γράψιμο εμφανίζεται στη ζωή του μετά το κλείσιμο του δρόμου για ανάδειξη στο μελόδραμα, προφανώς ως αναπόδραστη εσωτερική αναγκαιότητα. Σε συνδυασμό με τη φιλοσοφημένη του ολιγάρκεια και με τη συμπαράσταση της συντρόφου του, που παραδίδει μαθήματα γαλλικής, η λογοτεχνική δραστηριότητα -που είναι ουσιαστικά θεραπεία της ψυχής του- μετατρέπεται σε επάγγελμα.

Επιχειρώντας να επισημάνουμε ορισμένες καθοριστικές ελευθερίες, μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε το έργο του, διαπιστώνουμε πρώτα πρώτα πως ο Βουτυράς γράφει αδέσμευτος από λογοτεχνικά ρεύματα, -ισμούς, θεωρίες και πρότυπα, ντόπια και ξένα. Όχι επειδή αποδεσμεύτηκε εγκαίρως, αλλά επειδή ποτέ του δε δεσμεύτηκε, αφού ποτέ του δεν εντρύφησε σ' αυτά. Μαζί με την απώλεια των θετικών καρπών από μια τέτοια γνώση, απέφυγε και το αρνητικό, τον κίνδυνο να θαμπωθεί από τα επιτεύγματα των άλλων και να χαθεί σε μιμήσεις. Διατήρησε μάλιστα απέναντι στα μεγάλα ξένα ονόματα τη μικροαστική, επαρχιώτικη σχέση έλξης και άπωσης: υπερηφάνεια, όταν κάποιος ξένος ελληνιστής ασχολούνταν με διήγημά του, συνδυασμένη με μια επηρμένη αγνόηση των ξένων ομοτέχνων του.

Άλλωστε οι αισθητικές νόρμες στην Ελλάδα, σε μια υπό διαμόρφωση κοινωνία, δε βρίσκονται σε προχωρημένο στάδιο επεξεργασίας και παγίωσης. Τα ξένα ρεύματα θολώνουν από τις προσμίξεις και τις διαμεσολαβήσεις κατά τη ροή τους προς τη χώρα μας. Ο ορίζοντας του Βουτυρά ούτε καθαρός είναι, ούτε πλήρης, όσον αφορά στα δεδομένα που περιλαμβάνει. Διάφοροι προσδιορισμοί τού έχουν αποδοθεί κατά καιρούς: ηθογράφος της πόλης, προσυμβολιστής, συμβολιστής, νατουραλιστής, ρεαλιστής όλων των τάσεων και αποχρώσεων, με σκανδιναβικές και ρωσικές επιρροές. Σε πολλά ρομαντικός, μπορώ να προσθέσω. Αυτό το

κράμα στοιχείων, λοιπόν, δεν μας επιτρέπει να δώσουμε στο έργο ταυτότητα ενός επιθέτου εντάσσοντάς το ως σύνολο στο ένα ή το άλλο ρεύμα. [...]

Σε περιόδους πατριωτικής έξαρσης, που προσφέρονταν ιδιαίτερα για εθνική πλειοδοσία, μέχρι και για εκ του ασφαλούς πατριδο- και πολεμο-καπηλεία, ο Βουτυράς διατηρεί την ψυχραιμία του και τις αποστάσεις του και επιμένει να πιστεύει στον παραλογισμό και το αδικαίωτο του όποιου πολέμου, όχι γιατί ασπάζεται κάποια νεοεισαχθείσα ειρηνιστική ιδεολογία, αλλά απλώς επειδή εκεί τον οδηγεί η οξεία του αντίληψη και η αγάπη του για τη ζωή.

Πολύ πριν από την «επίσημη» εμφάνιση της αντιπολεμικής λογοτεχνίας, ξεκινά τη σταδιοδρομία του με τον αντιπολεμικό και αντιηρωικό «Λαγκά». Η αφήγηση τοποθετείται χρονικά στις παραμονές και στη διάρκεια του ελληνοτουρκικού πολέμου και της ήττας του 1897. Εστιάζεται στον εικοσιεπτάχρονο τελειόφοιτο της Νομικής Λεωνίδα Λαγκά και οργανώνεται πάνω σε δύο διαπλεκόμενους άξονες: ο ένας αφορά στις αμφιταλαντεύσεις των ερωτικών του επιλογών στην επαρχιακή γενέτειρά του, ενώ ο άλλος στις δραματικές διακυμάνσεις της φιλοπατρίας του στην πρωτεύουσα. Ο σκεπτικισμός του κεντρικού προσώπου απέναντι στον πόλεμο και η τελική του απόφαση να μη στρατευθεί τροφοδοτούνται από την αγάπη του για τη ζωή, που τον καθιστά άτρωτο, ακόμη και από την ερωτική απογοήτευση. Η αξία της μικρής ατομικής ζωής τοποθετείται υπεράνω κάθε αυτοκαταστροφικής υπερβολής. Ο Λαγκάς είναι τελικά ο λογοτεχνικός νέος τύπος του νεοέλληνα μικροαστού, που δεν επιδιώκει καμιάς μορφής ηρωικές πράξεις, ούτε είναι ικανός για βαθιά οδυνηρά συναισθήματα, αλλά έχει για μόνο ιδανικό το βόλεμα και την ασφάλειά του. Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν τον ελέγχει γι' αυτό, αλλά αποκλίνει από το αναμενόμενο θέτοντας αιφνιδιαστικά υπό αμφισβήτηση την ίδια τη χρησιμότητα και το νόημα της ηρωικής πράξης. Η σύγχρονή του κριτική εντυπωσιάζεται από το έργο, αλλά νοηματικά δεν είναι έτοιμη να το προσεγγίσει. Ο Παλαμάς, εντάσσοντάς το στον ορίζοντα των δικών του μεγάλων εθνικών προσδοκιών, αντλεί ένα ιδεολογικό διδακτικό συμπέρασμα -ότι δηλαδή παρουσιάζεται ένας τυπικός «ηθικός παραλυτικός», παράδειγμα προς αποφυγή- με αποτέλεσμα να το παρερμηνεύει.

Σε εποχή που οι πνευματικοί άνθρωποι βρίσκονται με αγωνία και εμμονή στα ίχνη της «ελληνικότητας», με απαραίτητες συνιστώσες της την ορθοδοξία και τη λαϊκή παράδοση, ο Βουτυράς φαίνεται να μη συμμερίζεται την προσπάθεια, καθώς εκτυλίσσει στοχαστικά στις σελίδες του τον σκεπτικισμό του για τον τρόπο εφαρμογής του χριστιανισμού, έντονα καχύποπτος απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας και ιεραρχίας και σχεδόν αδιάφορος για τη διατήρηση της παράδοσης. Οι περισσότεροι ήρωές του θα μπορούσαν να είναι και άλλης ιθαγένειας, η τοπογραφία του δεν έχει κάτι που να την κάνει αποκλειστικά ελληνική. Όσα

στοιχεία παράδοσης εμφανίζονται δεν τονίζονται ως ιδιαίτερα ελληνικά, ούτε προκαλούν θετικά εθνικά συναισθήματα. Τα διηγήματά του δεν έχουν «εθνικό χρώμα» και ελληνική γραφικότητα. Δε θρηγούν πάνω από τους χαμένους θησαυρούς του παρελθόντος, ούτε εμπνέονται από τους θριάμβους της φυλής κατά τα πρόσφατα χρόνια ή κατά την Επανάσταση του 1821, για να εμπυχώσουν το έθνος για νέα κατορθώματα -τα γεγονότα εκείνα ίσως δεν τα καλογνώριζε, αλλά ούτε και τον ενέπνεαν, αφού το ενδιαφέρον του στρέφεται στο παρόν. Ο αταξίδευτος Βουτυράς αποδεικνύεται ένας κοσμοπολίτης στην ψυχή και τη σκέψη. [...]

Μέσα από τους διαύλους αυτούς, ο Βουτυράς θα οδηγηθεί στη νεωτερικότητα από το πρώτο του κιάλας φανέρωμα. Η νεωτερικότητά του απορρέει από το γεγονός ότι ο ίδιος δεν αισθάνεται να τον συνδέει κάποια γέφυρα με το παρελθόν, ενώ είναι πεπεισμένος ότι τα διηγήματά του αποτελούν μια αφετηρία. Η ύπαρξη σημαντικής «αισθητικής απόκλισης» επισημαίνεται σε μεγάλο βαθμό και από τη σύγχρονή του κριτική, μόνο που κάποιοι δεν είναι έτοιμοι ή πρόθυμοι να τη δεχθούν, κάποιοι άλλοι είναι και δεν είναι, ενώ άλλοι, νέοι ως επί το πλείστον και ξένοι ελληνιστές, την περιβάλλουν με ανυπόκριτο θαυμασμό και ενδιαφέρον.

Η νεωτερικότητά του δεν οφείλεται, όπως αφήσαμε να εννοηθεί ήδη, σε επιλογή και συνειδητή πρόθεση για ανανέωση της λογοτεχνίας, γιατί του λείπει η σχετική κατάρτιση και γιατί η λογοτεχνία δεν τον ενδιαφέρει ως θεωρία, αλλά μόνο ως πράξη. Θα λέγαμε ότι έχει γι' αυτόν ένα συμπτωματικό χαρακτήρα, γιατί οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο τυχαίνει να εκφράζεται, και έναν υποχρεωτικό, γιατί ως πεζογράφος δεν μπορεί να εκφραστεί διαφορετικά. Άλλωστε, σοβαρός λόγος για την υποτίμησή του στάθηκε, νομίζω, το ότι δεν ήταν σε θέση να υποστηρίξει θεωρητικά και να διαφημίσει τη νεωτερική λογοτεχνική του πράξη ούτε και να την προωθήσει παραπέρα. Από την άλλη, ακόμη και οι θαυμαστές του δεν ήταν έτοιμοι εκείνα τα χρόνια να κατανοήσουν πλήρως αυτή την πράξη. Με τις πολλές του καινοτομίες, ωστόσο, κερδίζει το ρόλο του «αυτοφουός» προδρόμου, εισηγητή και πρωτοπόρου της νεωτερικής γραφής στην Ελλάδα.

Με τον Βουτυρά το διήγημα απλώς «μετακομίζει» από το χωριό στην πόλη, γεγονός όχι χωρίς συνέπειες, κατά την έκφραση του Π. Μουλλά: κίνηση που αναγνωρίζεται θετικά και από τον Κ.Θ. Δημαρά, ο οποίος κατά τα άλλα θεωρεί το έργο «άμορφους όγκους πεζογραφίας». Όμως ο ιστορικός Βάσιος Τσοκόπουλος, επιμελητής των πρώτων τόμων των *Απάντων*, είναι κατηγορηματικότερος: «η στροφή του Δημοσθένη Βουτυρά από την ηθογραφία στο αστικό διήγημα ήταν μια πραγματική και ολοκληρωμένη στροφή». Στη συνέχεια θα δούμε πώς στοιχειοθετείται αυτή η στροφή.

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ο Βουτυράς δε δικαιούται την «πρωτιά», αφού ο Μιχαήλ Μητσάκης το 1894 είχε προηγηθεί με τη συλλογή του *Αθηναϊκαί Σελίδες*. Όμως, υπάρχει ουσιώδης διαφορά. Ο Μητσάκης προσφέρει αθηναϊκές σκηνές, για την ακρίβεια στιγμιότυπα. Έχουμε επίσης τα αθηναϊκά διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Εντούτοις, ο Βουτυράς είναι ο πρώτος που διαπερνά τα φαινόμενα και συλλαμβάνει το άστυ στην ουσία του, κατά τη φάση εκείνη του κοινωνικού μετασχηματισμού. Αντιλαμβάνεται τις νέες οικονομικές δομές, όχι βέβαια με τη γνώση του επιστήμονα αλλά με το οξυμμένο ένστικτο του καλλιτέχνη, και διαπιστώνει τις νέες συμπεριφορές και τα συναισθήματα που αυτές οι δομές προκαλούν. Καταγράφει την οδυνηρή αποκοπή του ατόμου από μια κοινότητα, την αποξένωση, την εκμετάλλευση, τη μοναξιά, τον ψυχικό κατακερματισμό, την αδιέξοδη περιπλάνηση στους δρόμους, την αμήχανη μετακίνηση. Ζωή στην υπό εκκόλαψιν μεγαλούπολη σημαίνει, ήδη και για την Ελλάδα, ατομικισμό και εσωστρέφεια επιβεβλημένη από έλλειψη ανθρώπων εμπιστοσύνης, αφού η επικοινωνία έχει αρχίσει να γίνεται δύσκολη ακόμη και μέσα στην οικογένεια: ό,τι ακριβώς βιώνουν οι ήρωες του Βουτυρά, είτε παλεύουν στην ανέχεια, είτε είναι μικρό-, μεσο-αστοί και ζουν πιο άνετα.

Μέσα στο πλαίσιο της πόλης, ακτινογραφείται η καθοριστική για τη συνείδηση των κατοίκων σχέση (ή η μη σχέση) του έξω και του μέσα, των «κέντρων» και των «απόκεντρων», που μοιάζουν με χωριά, αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για διάσπαρτους οικισμούς τυχαιότητας και ανάγκης, που δεν αποτελούν κοινότητες (δεν εννοώ με την έννοια της αυτοδιοίκησης αλλά με την έννοια της ψυχικής ενότητας): μια ιδιαίζουσα κατάσταση που παραπέμπει στην ευρύτερη σχέση πόλης-υπαίθρου. Οι νεοσύστατες, ανοργάνωτες γειτονίες προσφέρουν μέσα από τη σκόνη τους ένα πλούσιο θέαμα αντιθέσεων: επαύλεις, χαμόσπιτα, «σπίτια με πολλούς νοικαραίους», και σταύλους, βιομηχανίες και πορνεία, αστική και αγροτική ζωή, νόμιμη και παράνομη ζωή, κόσμος και υπόκοσμος, κατοίκους όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Δεν πρόκειται μόνο για την περιφέρεια της πόλης αλλά και για το περιθώριο της κοινωνίας. Μεταξύ τους υπάρχουν δίοδοι, υπάρχει όμως και περιχαράκωση. Όταν ο Βουτυράς κάνει λόγο αδιευκρίνιστα για «εξοχή», εννοεί συνήθως αυτές τις εξοχές του Πειραιά και, λιγότερο, της Αθήνας.

Σε κάθε γωνιά αυτού του αφιλόξενου και αγχωτικού για τους πολλούς χώρου-πλαισίου «φυτρώνουν» οι μικρές νησίδες περιστασιακής ανακούφισης, οι ταβέρνες. Φτηνό φαγητό και κρασί, που μπορούν να μείνουν χρέος ή να πληρωθούν ρεφενέ από την παρέα, διασκέδαση που περιλαμβάνει κουβέντα, αφηγήσεις και τραγούδι (αλλά πολύ σπάνια στα έργα του Βουτυρά, χορό), ανθρώπινη επαφή, φιλία και νέες γνωριμίες, χαλάρωση των εντάσεων, εκτόνωση του καημού και συντήρηση της ελπίδας, κάνουν το μαγαζί σημείο καθημερινής συνάντησης και στέκι για μια μεγάλη κατηγορία αντρικού αποκλειστικά πληθυσμού. Οι ήρωες του Βουτυρά

βρίσκουν εκεί ένα πολυλειτουργικό καταφύγιο, όπως και ο δημιουργός τους. Η καίρια ψυχολογική λειτουργία της ταβέρνας γι' αυτούς, καθώς αναδεικνύεται στα διηγήματα, είναι η παροχή συναισθηματικής ασφάλειας και η δημιουργία της ψευδαίσθησης ορισμένης ενότητας και ένταξης, ο κατευνασμός δηλαδή των οδυνηρών συναισθημάτων της αποξένωσης, του κενού και της διάψευσης.

Η ταβέρνα είναι ένας μικρόκοσμος, μια στενή, ταπεινή πραγματικότητα εμφυτευμένη μέσα στην ευρύτερη, μεγαλόσχημη πραγματικότητα της μεγαλούπολης. Μέρος της και ταυτόχρονα στιγμιαία υπέρβαση και ξόρκισμά της. Ένα μέρος που μοιάζει σαν κρίκος που συνδέει το παρόν με μια προγενέστερη ιστορική φάση. Στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι. και τις πρώτες του 20ού, μαζεύει στους κόλπους της και προσφέρει εξισορρόπηση σε όλους όσους έχουν πρόβλημα ή και παντελή αδυναμία προσαρμογής στη νέα (γενικά, καπιταλιστική) πραγματικότητα. Για όλους αυτούς τους συναισθηματικά στερημένους και απελπισμένους αποτελεί ένα σημείο αναφοράς. [...]

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η οικογένεια εμφανίζεται τυπική, ως μια μικρογραφία της σκληρής, αδιάφορης κοινωνίας. Στο μικροαστικό σπίτι τα μέλη επικοινωνούν δύσκολα και χωρίζονται σε ευνοούμενα και μη. Η υποκρισία και η αδιαφορία κυριαρχούν, ενώ τα οικονομικά συμφέροντα είναι ό,τι κυρίως ρυθμίζει και δένει τις ενδοοικογενειακές σχέσεις. Ο μύθος της ηθικής μέσης ελληνικής οικογένειας με τη σύζυγο-φύλακα άγγελο του σπιτιού, τη μάνα-αγία και τον τίμιο νοικοκύρη συνθλίβεται κάτω από την ειρωνεία και την ειλικρίνεια του τολμηρού και διεισδυτικού βλέμματος του συγγραφέα. Οι ψυχογραφίες, στις οποίες προχωρεί στα διηγήματα αυτής της θεματικής ενότητας, ερωτοτροπούν με τις ψυχαναλυτικές αρχές. Η προσοχή του αιχμαλωτίζεται και σ' αυτή την περίπτωση από το παραμελημένο παιδί. Η παθολογική ευαισθησία και συμπεριφορά, ο τραυματισμένος ψυχικός κόσμος των περισσότερων ηρώων έχουν τη ρίζα τους στην παιδική ηλικία, στο αμέτοχο του πατέρα και, κυρίως, στην απουσία της μητέρας ή στην αρνητική της στάση, στην απόρριψη, στη στέρηση της πραγματικής αγάπης και στοργής από ένα παιδί προς όφελος κάποιου άλλου, στην απερίσκεπτη ευκολία της να καταπιέζει κάποια μέλη για την καλοπέραση του αγαπημένου. Ο Βουτυράς συλλαμβάνει διαισθητικά και βιωματικά τη νέα ανθρώπινη κατάσταση στις πόλεις: τα «πρόσωπα σε κοινωνία» παραχωρούν τη θέση τους σε ξεκομμένα άτομα στα όρια ή στα πεδία της νεύρωσης. [...]

Η μεγαλούπολη προσφέρει γόνιμο πεδίο για να αναφύονται αντιθέσεις. Με μια γενικευτική διάθεση, θα μιλούσαμε για δεσπόζουσα αντίθεση θύτη και θύματος στο έργο του Βουτυρά και για μια φαντασιακή, επιθυμητή και τρομακτική συγχρόνως, αλλαγή στους ρόλους,

τη μετατροπή δηλαδή του θύματος σε θύτη. Στο πνεύμα αυτό κινούνται και πολλά διηγήματα με ζώα· ο αφηγητής ταυτίζεται σχεδόν με το πάσχον ζώο.

Η αντίθεση ατόμου και κοινωνίας προβάλλει επιβλητική. Κάποτε απλοποιείται στην αντίθεση ατόμου και μάζας, του ενός και των πολλών, του εξαιρετικού και του μετρίου, της κρίσης και της ακρισίας. Άλλοτε παίρνει τη μορφή της αντίθεσης του φτωχού με τους «πλουτοκράτες» και άλλοτε της ανοιχτής διαπροσωπικής σύγκρουσης τυπικής ταξικής αιτιολογίας. Η μάζα είναι απρόσωπη, ισοπεδωτική και αφερέγγυα, όταν δε μετατρέπεται σε όγλο θρασύδειλο και δουλικό έρμαιο των δημαγωγών. Το άτομο μόνο, έστω και νευρωτικό, μπορεί να υψώσει ανάστημα, να έχει δύναμη σκέψης και κρίσης, να πάρει ευθύνη -ιδιότητες που το φέρνουν σε σύγκρουση μαζί της, το κάνουν να υποφέρει, να μισεί και το ωθούν στην εξέγερση για εκδίκηση. Το τέλος συνήθως είναι η ανέλπιδη υποταγή.

Απ' αυτή την αντίθεση ξεπηδούν ορισμένοι χαρακτήρες διηγημάτων του Βουτυρά, ο κοινωνικός εγκληματίας κατεξοχήν, αλλά και ποικίλοι άλλοι παραβάτες, πολιτογραφημένοι όλοι τους στη λογοτεχνία από το ρομαντισμό. Η σχέση του ανθρώπου με το Κακό είναι ένας μόνιμος, βασανιστικός προβληματισμός για το συγγραφέα. Αν θέλαμε να καταγράψουμε λεπτομερώς τους ήρωες-εγκληματίες που εμφανίζονται στο σύνολο του έργου, θα καταρτίζαμε ένα μακρύ κατάλογο. Ως εξεγερμένους ανθρώπους τους αντιμετωπίζει με συμπάθεια και κατανόηση. Το έγκλημα τον ελκύει ως θέμα, του προκαλεί υπερένταση και κάποιο θαυμασμό, ενώ δίνει διέξοδο στα αντιεξουσιαστικά συναισθήματά του. Ως γνήσιο μικροαστό όμως τον τρομάζει η ενδεχόμενη διάπραξή του. Αν μάλιστα συνεκτιμήσουμε το βαθύ σεβασμό του για κάθε μορφή ζωής, θα πρέπει να το θεωρήσουμε ως φαντασίωση, στην οποία διοχετεύεται η ανίσχυρη οργή, χωρίς να μεταλλάσσεται σε υλοποιήσιμη επιθυμία. [...]

Ο κόσμος του Βουτυρά έχει όμως και άλλες διαστάσεις, πολύ σημαντικές. Συχνότατα οι αφηγήσεις του μετεωρίζονται πάνω από τα όρια, όπου το πραγματικό και το δυνατό εφάπτονται με το ψευδαισθητικό και το φανταστικό. Συχνότατα έχουμε υπέρβαση της νοητής συνοριακής γραμμής. Η περιοχή αυτής της επαφής είναι ιδιαίτερα προσφιλής στο συγγραφέα, ο οποίος γνωρίζει καλά την ανησυχητική και συγχρόνως συναρπαστική «εμπειρία των ορίων». Φανταστικά και υπερφυσικά στοιχεία εγχύνονται μέσα στο φυσικό και το κοινώς παραδεκτό, για να φωτίσουν και μια αθέατη πλευρά της ανθρώπινης φύσης. Η εισβολή του ασυνήθιστου, του παράξενου και του ανεξήγητου δημιουργεί αβεβαιότητες, ρωγμές, δισταγμούς και αμφισημίες. Κλονίζει ή και ανατρέπει την αναγνωρισμένη και θεσμοθετημένη ως ορθή τάξη των πραγμάτων και εκπλήσσει τον αναγνώστη ή ανασύρει αγωνίες από τους σκοτεινούς θαλάμους της ψυχής του. Αλληγορικά παραμύθια, σάτιρες, φανταστικές ιστορίες κοινωνικού

προβληματισμού, ιστορίες τρόμου, φανταστικά ταξίδια, επιστημονική φαντασία θα συναντήσουμε πολυάριθμα ξεφυλλίζοντας τα βιβλία του.

Στον τομέα αυτόν, ο Βουτυράς εν μέρει θα συνεχίσει με το δικό του τρόπο μια παράδοση από την ηθογραφία, ή θα εισχωρήσει στο πεδίο του «κλασικού» φανταστικού βρίσκοντας τα ίχνη του Hoffmann, του Maupassant και του Poe, εν μέρει θα ακολουθήσει το νήμα από τον Λουκιανό και τον Ιούλιο Βερν ή θα καινοτομήσει εντυπωσιακά για μια ακόμη φορά. [...]

Αν διαβάσουμε προσεκτικά το φαινομενικά ετερόκλητο σύνολο του έργου του Βουτυρά, θα διαπιστώσουμε ότι όλα του τα διηγήματα οργανώνονται με άξονα την όραση και τη διάραση, την αίσθηση και τη διαίσθηση. Το διεισδυτικό βλέμμα προς τα έξω και προς τα μέσα είναι το καθοριστικό, καθώς διαπερνά την κάθε σελίδα. Συμπληρωματική έρχεται η ακοή. Ο ήρωας συνεχώς βλέπει, γύρω του και εντός του. Επειδή βλέπει, ενεργοποιούνται η κρίση του, η μνήμη και η φαντασία του. Βλέποντας κάνει συνειρμούς και θυμάται. Βλέποντας τα ορατά, έχει τη δυνατότητα να δει και τα αόρατα, να δει πέραν. Κοφτερά όπλα της ματιάς του η ειρωνεία και το χιούμορ -ανιχνεύονται ακόμη και στους τίτλους και στα ονόματα των ηρώων. Οι ψυχογραφίες, οι περιγραφές, αλλά και όλη η αφήγηση γίνονται μέσω αυτού του αυστηρά προσωπικού βλέμματος, που ως τέτοιο είναι επόμενο να καταλύει τη γνωστή αφηγηματική τάξη, λογική και σχεδιασμό.

Στην πραγματικότητα δεν καταγράφει μια αλληλουχία γεγονότων, όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε, αλλά μια αλληλουχία βλεμμάτων και εντυπώσεων που προκαλούνται από αυτά. Το βλέμμα του Βουτυρά δεν ταυτίζεται με το «voir juste», το «βλέπειν με ακρίβεια» των ρεαλιστών, παρά σπανίως. Το δικό του είναι παραπονητικό και μεταποιητικό. Κοιτάζει, για να μεταμορφώνει τον κόσμο· για να προβάλλει το εντός πάνω στο εκτός. Ακόμη και στα διηγήματα που εφάπτονται με ιστορικά γεγονότα, πρόθεση δεν είναι η απόδοση των γεγονότων, αλλά του κλίματος τους και του αποτυπώματος που αφήνουν πάνω στον ήρωα. Τα τοπία που αποδίδει είναι εσωτερικά. Αίσθηση, ψευδαίσθηση, παραίσθηση, όνειρο (εφιάλης) και ονειροπόληση αφυπνίζουν και τροφοδοτούν τη διαίσθηση και τη διάραση.

Θα μπορούσαμε να πούμε ακόμη πως ο Βουτυράς είναι ο πρώτος που εισάγει έναν τρόπο κινηματογραφικό στη γραφή, απόρροια της εμπειρίας του ματιού του. Με το ελλειπτικό του σχέδιο στήνει σκηνές, σενάρια σχεδόν για ταινίες μικρού μήκους. Κάνει τομές στο χώρο και το χρόνο, σύντομα φλας-μπακ, κοντινά πλάνα, επιμένει σε μια φαινομενολογία των πραγμάτων, γράφει για να δείξει, για να εικονοποιήσει τη σκέψη, ενώ ο αναγνώστης καλείται να αναπαραστήσει, αλλά και μόνος του να ανιχνεύσει αίτια και να προβλέψει συνέχειες. [...]

Ανακεφαλαιώνοντας τα όσα σχολιάσαμε μέχρι εδώ, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αγγίξαμε τον αρχικό μας στόχο: να τραβήξουμε την προσοχή του αναγνώστη στις ιδιαιτερότητες και στα νεότερα στοιχεία που το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά κομίζει στη λογοτεχνία, να αποδείξουμε πολύπλευρο το ενδιαφέρον του και άδικη την αφάνεια στην οποία περιέπεσε.

Το 1924 ο Κώστας Παρορίτης, βασιζόμενος στις επιφυλάξεις που διατύπωσε ο Ξενοπούλος σε εκτενές άρθρο του τέσσερα χρόνια πριν και επαυξάνοντας δραματικά, θα θέσει «πρόβλημα Βουτυρά», προχωρώντας μέχρι του σημείου να αρνηθεί και αυτή τη συγγραφική ιδιότητα στον μόλις βραβευμένο με το «Αριστείο Γραμμάτων» συγγραφέα. Θα απαριθμήσει πλήθος από ελαττώματα -αναφέροντας σχεδόν όλα όσα κεντρίζουν σήμερα το δικό μας ενδιαφέρον... Τότε, με σειρά δημοσιευμάτων, πολλοί θα πάρουν θέση· μόνον ο ίδιος ο Βουτυράς δε θα μιλήσει. Έξι χρόνια αργότερα, ο Παρορίτης, μαχητικός πάντα, θα καταφερθεί με οξύτητα εναντίον της μοντέρνας τέχνης με αφορμή ένα βιβλίο του Θράσου Καστανάκη. Σε δυο μικρές περιόδους ενός από τα άρθρα του, η ειρωνεία της Ιστορίας θα ωθήσει το μεγάλο αντίπαλο του Βουτυρά να γίνει ο πρώτος που θα τον τοποθετήσει σωστά στο πλαίσιο της ιστορίας της λογοτεχνίας -μόλο που δεν προσέχτηκε καθόλου το γεγονός:

«Κάποτε για υπόδειγμα κακού και ακατάστατου ύφους είχαμε το Βουτυρά. Μα, όπως βλέπω τώρα, και ο Βουτυράς μπορεί να χρησιμέψη για υπόδειγμα ύφους μπρος σ' αυτούς τους εξωφρενισμούς».

Είναι η πρώτη φορά που η γραφή του Βουτυρά συνδέεται ρητά με τη μοντέρνα τέχνη, έστω και αρνητικά. Δεκαεπτά χρόνια αργότερα, τη σύνδεση αυτή θα υποστηρίξει αποτελεσματικά ο Στρατής Τσίρκας σε μια πολύ σημαντική μελέτη του για το συγγραφέα, βάζοντας πλέον θετικό πρόσημο.

Σήμερα, η νέα αντίληψη που αρχίζουμε να διαμορφώνουμε για τη λογοτεχνική μας παράδοση δικαιώνει και προεκτείνει την τοποθέτηση του Τσίρκα για τον Δημοσθένη Βουτυρά. Το έργο του βγαίνει από την αφάνεια, στην οποία το είχαν καταδικάσει οι υπεροπτικές αναγνώσεις και θέσεις, που κυριάρχησαν ρυθμιστικά στα λογοτεχνικά πράγματα από τη δεκαετία του '30 και μετά. Έρχεται να διεκδικήσει τη θέση του καινοτόμου, του πρωτοπόρου της μοντέρνας γραφής στη λογοτεχνία μας και του συνοδοιπόρου -όχι του μιμητή- των μεγάλων ονομάτων στην παγκόσμια λογοτεχνία του μοντερνισμού (του Τζόις, της Γουλφ, του Φόκνερ). Και μαζί, διεκδικεί μια θέση ανάμεσα στους μείζονες συγγραφείς μας.

Το πεπρωμένο του παρία ⁶²

Ο προσωπικός τόνος της γραφής του Δημοσθένη Βουτυρά (1872-1958), αποφαίνεται ο Κ.Θ. Δημαράς, «η αποστροφή του για το συγκεκριμένο, η αγάπη του για τη θολή ατμόσφαιρα της αμφιβολίας και της ασάφειας, επιβάλλει να τον ξεχωρίζουμε εντελώς από τον καθιερωμένο τύπο της ελληνικής ηθογραφίας». Τα στοιχεία αυτά συνθέτουν πράγματι την τοπιογραφία της εκφραστικής του Βουτυρά και διαμορφώνουν τους χαρακτήρες των ηρώων του, αν και η γενικότητα της περιγραφής του Δημαρά δεν μπορεί να συλλάβει και να αποδώσει τη δραματική ιδιαιτερότητα των χαρακτήρων και του πεπρωμένου που αυτοί ακολουθούν, επιχειρώντας απελπισμένα να βιώσουν την «αρρωστημένη» ζωή τους και να την «μεταφράσουν», με σπασμωδικές ενέργειες, αποσπασματικές πράξεις, «μπερδεμένα» συναισθήματα, όνειρα και εφιάλτες, σε κάτι που μοιάζει με ζωή, με επιθυμία, με προσδοκία μέλλοντος ή με διεκδίκηση του παρόντος. Μέσα στη «διαλεκτική του συγκεκριμένου», που προκαθορίζει τη μοίρα των ηρώων της μυθοπλασίας του Βουτυρά, μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον ασφυκτικό, που δημιουργεί τους απόκληρους και τους απελπισμένους, τους ανθρώπους χωρίς «θέση στον ήλιο», ως βεβαίωση και βεβαιότητα των μηχανισμών κυριαρχίας του, οι ήρωες του Βουτυρά βυθίζονται όλο και περισσότερο στη δική τους δυστυχία, ταπεινοί και καταφρενεμένοι, στα υπόγεια των συναισθηματικά αδιέξοδων διαδρομών τους, και προσφέρονται ολοκληρωτικά και με τη δική τους θέληση βορά στο προκαθορισμένο πεπρωμένο τους. Η μυθοπλασία του Βουτυρά αντλεί σχεδόν αποκλειστικά από το ριζικό των περιθωριακών, των ανθρώπων με την πλάτη κολλημένη στον τοίχο, των λούμπεν, σε μια εποχή όπου διαμορφώνεται το άγριο πρόσωπο της κοινωνικής, ηθικής και συναισθηματικής εξαθλίωσης ανθρώπων, τους οποίους διαφεντεύει ένας εξίσου άγριος θεός. «Η τροπή προς κοινωνικές τάξεις, που δεν είχαν ως τότε απασχολήσει τη λογοτεχνία μας και οι οποίες τώρα άρχιζαν να παίρνουν συνείδηση του εαυτού τους, αποτελούσε έναν πρόσθετο λόγο της επιτυχίας του Βουτυρά. Η νεώτερη πνευματική ομάδα που αρχίζει τότε να διαμορφώνεται, δεν ικανοποιείται πια από τις χαρακτηριστικές επιδιώξεις, των οποίων την αρχή ορίζουμε συμβατικά γύρω στα 1880», σημειώνει ο Κ.Θ. Δημαράς.

Η μυθοπλασία του Βουτυρά, εντυπωσιακή σε όγκο, είναι εξαιρετικά άνιση. Βιαστική και υφολογικά ανεπεξέργαστη, μοχθεί να «πει», αδιαφορώντας πολλές φορές γι' αυτό που λέει ή λιμνάζοντας μέσα σε συναισθηματισμούς, κοινοτοπίες και αφελείς στάσεις. Είναι άνιση, μα θα αρκούσαν μόνο μερικές από τις έξοχες «νουβέλες» του για να ακυρώσουν την ανισότητα και να

⁶² Παραθέτουμε το ομότιτλο άρθρο του Στέφανου Ροζάνη που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* στις 04-05-2001, http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%F0%E1%F1%DF%E1&a=&id=12708868.

εδραιώσουν τον Δημοσθένη Βουτυρά ως μια από τις σημαντικότερες μορφές της νεοελληνικής μας πεζογραφίας.

Σ' αυτές τις νουβέλες (δεν χρησιμοποιώ τυχαία τον όρο, μια και η μορφή αυτή μυθοπλασίας, που εγκαινιάστηκε στο γερμανικό Ρομαντισμό, υπήρξε η αγαπημένη μορφή των λαϊκών εξιστορήσεων και αφηγήσεων στην εποχή στην οποία έγραψε ο Βουτυράς), η δραματική ιδιαιτερότητα των ηρώων του Βουτυρά έχει μια εντελώς συγκεκριμένη πηγή από την οποία αναδύεται και ένα εντελώς συγκεκριμένο πεπρωμένο προς το οποίο οδεύει: ο κοινωνικός παρίας και η μοίρα του ενθικεύονται στις ασαφείς και θολές μορφές των ηρώων και κινούν τα νήματα των συναισθηματικών τους αντιδράσεων, των πράξεων και των προσδοκιών τους. Οι νουβέλες περιελάσσονται γύρω από αυτόν τον κεντρικό αναφορικό άξονα, ο οποίος χρησιμεύει ως καταγωγική περιοχή των χαρακτήρων της μυθοπλασίας και τους κατευθύνει στο πεπρωμένο τους, τους «διαμορφώνει» και διαφεντεύει το ριζικό τους μέσα στον κόσμο και τα όνειρά τους.

Αλλά ο παρίας χρειάζεται πάντα έναν άλλον παρία για να νιώσει παρίας. Έτσι, οι ήρωες του Βουτυρά εσωτερικεύουν ο ένας τη μοίρα του άλλου, έγκλειστοι μέσα στον αδιέξοδο κύκλο ενός σκληρού παιχνιδιού, του οποίου οι κανόνες έχουν δημιουργηθεί ερήμην τους από ένα περιβάλλον (εκείνο της μόλις ανερχόμενης ελληνικής αστικής τάξης), το οποίο γνωρίζει να δρα μόνο μέσω του αποκλεισμού, γεννώντας και εκτρέφοντας τους απόκληρους ως επακόλουθη συνέπεια της ανόδου του στη σκηνή του κοινωνικού και πολιτικού. Ωστόσο, και αυτό ακριβώς διαχωρίζει τις μυθοπλασίες του Βουτυρά από την κοινωνική νουβέλα, δηλαδή την περιγραφική αφήγηση και την ηθογραφία, οι παρίες του Βουτυρά είναι οι αποκλεισμένοι, οι οποίοι τελικά αυτοαποκλείονται, αποδεχόμενοι τον αποκλεισμό τους, ενστερνιζόμενοι το ριζικό τους με δραματική τρυφερότητα, και μέσα σ' αυτόν τον εσωτερικευμένο κοινωνικό, ψυχικό και συναισθηματικό αποκλεισμό ζουν μια μίμηση ζωής με πάθος και αντάρα, μια σχεδόν ντοστογιεβσκική προσήλωση στο σκοτεινό τους κόσμο και στη δυστυχία τους.

«Ο παρίας», γράφει με εντελώς διαφορετική αφορμή η Ελένη Βαρίκα, «είναι ταυτόχρονα ο αποδιοπομπαίος άλλος, μια μεταφορά του αποκλεισμού, και ο εαυτός μας, μια μεταφορά του αυτοαποκλεισμού, της αυτοπεριθωριοποίησης, της μοναξιάς ως επιλογής». Αυτή ακριβώς είναι η δυναμική της αντίδρασης των ταπεινών και καταφρονεμένων του κόσμου που αφηγείται η μυθοπλασία του Βουτυρά. Οι ήρωές του είναι πράγματι μια μεταφορά του κοινωνικού αποκλεισμού, αλλά προπάντων είναι μια μεταφορά του ίδιου του αποκλεισμένου εαυτού τους ως πεπρωμένου το οποίο οι ίδιοι επιφυλάσσουν στον εαυτό τους: αποκλεισμός και αυτοαποκλεισμός αποτελούν ένα είδος ταυτολογίας, μέσα στην οποία οι ήρωες βυθίζονται και ορίζουν τον εαυτό τους, τη μοίρα τους, το παρόν τους και το μέλλον τους. Δεν υπάρχει μια κοινωνική συνείδηση στους απόκληρους του Βουτυρά. Ούτε καν ένα χλομό φως ανάστασης και

εξεγερμένης ύπαρξης. Οι «αποξενωμένοι» έχουν δεχτεί την «αποξένωση», την έχουν εσωτερικεύσει, είναι η μόνη πραγματικότητά τους και ταυτόχρονα η μόνη τους παρηγοριά. Ένας κόσμος «ρομαντικής φαντασίας» εισβάλλει στο πεπρωμένο των χαρακτήρων του δράματος που εξιστορούν οι νουβέλες του Βουτυρά. Μια μετα-ρομαντική φαντασία γεννά τον παρία, που το ριζικό του δεν είναι διόλου διαφορετικό από εκείνο ενός ρομαντικού ήρωα, ο οποίος μέσα στη σκοτεινιά, την ασάφεια, τη θολή ατμόσφαιρα των συναισθημάτων του, κοιτάζει τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα από έναν παραμορφωτικό καθρέφτη που δίνει άλλη διάσταση σε πράξεις και συναισθήματα, σε αντιδράσεις και εσωτερικές εξεγέρσεις.

Οι ήρωες του Βουτυρά δεν διανοούνται να καταγγείλουν. Δεν είναι η κοινωνική αδικία που τους αφορά, μολονότι είναι τα θύματα της κοινωνικής αδικίας και του κοινωνικού αποκλεισμού. Η κοινωνική κριτική ελάχιστα παρεμβαίνει στη μορφοπλασία του συγγραφέα. Εκείνο που γοητεύει είναι το πάθος, η βουή και η αντάρα ανθρώπων που περιθωροποιούν τον εαυτό τους, ανθρώπων που πάσχουν όχι εξαιτίας της κοινωνικής τους μοίρας, αλλά εξαιτίας της μοίρας που οι ίδιοι χαράζουν, που οι ίδιοι προαναγγέλλουν και ακολουθούν. Το εξεγερμένο εγώ, η συνείδηση μιας εξέγερσης, μιας κοινωνικής ανατροπής και μιας τροπής προς τη συνειδητότητα δεν βρίσκονται μέσα στην προοπτική των ηρώων, αλλά ούτε και μέσα στα έργα και στις ημέρες τους. Και αν η μοίρα των κοινωνικών τάξεων «που δεν είχαν ως τότε απασχολήσει τη λογοτεχνία μας και οι οποίες τώρα άρχιζαν να παίρνουν συνείδηση του εαυτού τους, αποτελούσε έναν πρόσθετο λόγο της επιτυχίας του Βουτυρά», κατά τη διατύπωση του Κ.Θ. Δημαρά, αυτό γίνεται ερήμην των ηρώων της μυθοπλασίας αλλά και εναντίον τους.

Το πεπρωμένο των ανθρώπων που ζουν μέσα στις νουβέλες του Βουτυρά είναι το πεπρωμένο εκείνων που, χωρίς καμία συνείδηση της κοινωνικής τους δυστυχίας και χωρίς καμία αυτοσυνείδηση, έχουν μετατρέψει τον αποκλεισμό σε μια κατάσταση εσωτερική, σχεδόν σαν επιλογή. Οι ήρωες του Βουτυρά «επιλέγουν» συναισθηματικά να είναι παρίες. Και αυτό είναι η ανυπέβλητη γοητεία την οποία ασκούν στον αναγνώστη τους. Μια γοητεία από την οποία το παρόν της ανάγνωσης του έργου του Βουτυρά δύσκολα θα μπορούσε να ξεφύγει.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Δημοσθένη Βουτυρά⁶³

- Αδάμος Τάκης, «Η ζωή και το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά», *Δημοσθένη Βουτυρά, Διηγήματα*, σ. 5-31, Βουκουρέστι, Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, 1965.
- Αλήτης Πέτρος, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Γράμματα Δ' (Αλεξάνδρεια)*, 9-10/1917, αρ. 38, σ. 388-407.
- Βασαρδάνη Βέρα, «Δ. Βουτυράς. Πρωτοπόρος και άγνωστος», *Διαβάζω* 297, 1992, σ. 51-55.

⁶³ Από το δικτυακό τόπο του *Εθνικού Κέντρου Βιβλίου*: <http://book.culture.gr>.

- Βασαρδάνη Βέρα, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας - Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1900-1914)*, Γ', σ. 280-322. Αθήνα, Σοκόλης, 1997.
- Βουτουρής Παντελής, «Ο Δημοσθένης Βουτυράς και το αστικό διήγημα: ένας ακόμη μύθος της κριτικής», *Ως εις καθρέπτην... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, σ. 273-282, Αθήνα, Νεφέλη, 1995.
- Ζήρας Αλεξ., «Βουτυράς Δημοσθένης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 2*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.
- Κατηφόρης Νίκος, «Ο πρωτοπόρος Βουτυράς», *Το περιοδικό μας 10 (Πειραιάς)*, 4/1959, σ. 235-237.
- Κουκούλας Λέων, «Εξ αφορμής της Ζωής Αρρωστέμενης», *Μούσα* 8, 3/1921 και 9, 4/1921, σ. 128-131 και 144-146.
- Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ο *Λαγκάς* υπό Δημοσθένη Ν. Βουτυρά», *Παναθήναια*, ετ. Γ', 31/5/1903, σ. 507-508.
- Παλαμάς Κωστής, «Διηγηματική λογοτεχνία», *Κριτική Α'*, 1903, σ. 361-366.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., «Το νεοελληνικόν διήγημα. Ο Βουτυράς, η αισθητική και ο κ. Παρορίτης», *Ελεύθερος Λόγος*, 20/6/1924.
- Παρορίτης Κώστας, «Το πρόβλημα Βουτυρά», *Ο Νουμάς 2 (781)*, ετ. ΚΑ', 3-4/1924, σ. 117-129.
- Πολιτάρχης Γ.Μ., «Βουτυράς Δημοσθένης», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 4*, Αθήνα, Χάρη Πάτση.
- Σαχίνης Απόστολος, *Αναζητήσεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1978 (έκδοση β'), σ. 16-18.
- Παπαλεοντίου Λευτέρης, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», *Ελίτροχος 13*, Φθινόπωρο 1997, σ. 76-84.
- Τερζάκης Άγγελος, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Νέα Εστία 16*, ετ. Η', 15/11/1934, αρ. 190, σ. 1015-1022.
- Τσίρκας Στρατής, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς», *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία (Αλεξάνδρεια)*, 1948, σ. 28-48.
- Τσοκόπουλος Βάσιος, «Χρονικό της ζωής του Δημοσθένη Βουτυρά», *Δημοσθένης Βουτυράς, Άπαντα Α'*, σ. 9-50, Αθήνα, Δελφίνι, 1994.
- Τσοκόπουλος Βάσιος, «Δημοσθένης Βουτυράς, ένας μοναχικός πρωτοπόρος», *Η λέξη 137*, 1-2/1997, σ. 13-20.
- Χάρης Πέτρος, «Το νεοελληνικόν διήγημα. Το πρόβλημα Βουτυρά», *Ελεύθερος Λόγος*, 16/6/1924.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

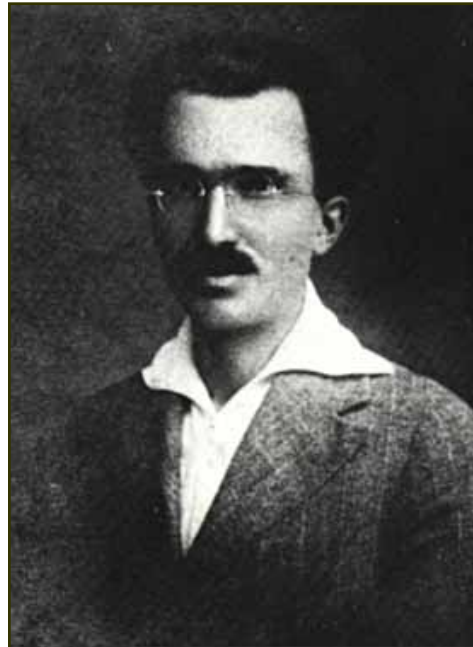
1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. http://www.sarantakos.com/kibwtos/bouturas_kakesmeres.html (παρατίθεται το διήγημα «Κακές μέρες»).

3. <http://www.sarantakos.com/nkb.html> (σύνδεσμοι που οδηγούν σε αποσπάσματα από το έργο του συγγραφέα).
4. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikiPezografia.htm> (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας· παραθέτονται τα διηγήματα «Κακές μέρες» και «Παραρλάμα»).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Το πρόβλημα Βουτυρά» (Ο πέμπτος τόμος των *Απάντων* ενός παραγνωρισμένου και οι διαμάχες που πυροδότησε με το έργο του στους λογοτεχνικούς κύκλους), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 11-11-2001), [http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13414&m=S14&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13414&m=S14&aa=1&cookie=)
2. Βάσιας Τσοκόπουλος, «Γλώσσα, εικόνες» (Τα *Απαντα* του Δημοσθένη Βουτυρά αποκαλύπτουν έναν μεγάλο συγγραφέα που εισβάλλει στην καθιερωμένη λογοτεχνική τάξη το πρώτο μισό του 20ού αιώνα), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 19-12-1999), [http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12792&m=S23&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12792&m=S23&aa=1&cookie=)
3. Δημήτρης Τζιόβας, «Η διεύρυνση της παράδοσης», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 06-09-1998), [http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12497&m=B04&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12497&m=B04&aa=1&cookie=)
4. Βασίλης Βασιλικός, «Το κόκκινο και το μαύρο» (Ο Βασίλης Βασιλικός διαλέγει το διήγημα «Παραρλάμα» του Δημοσθένη Βουτυρά, όπου συμπυκνώνεται όλη η τέχνη του παραγνωρισμένου συγγραφέα: η αγάπη του για τους φτωχούς και τους αδικημένους μαζί με το υπερρεαλιστικό στοιχείο της γραφής, το μυστήριο, την έκπληξη και την αμφισημία. Πρόδρομος μιας εποχής ο Βουτυράς σήμερα δεν μοιάζει καθόλου οπισθοδρομικός), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 17-08-1997), [http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12442&m=S08&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12442&m=S08&aa=1&cookie=)
5. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Με τους αλανιάρηδες», εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 12-01-2002), [http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=17240&m=P26&aa=1.](http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=17240&m=P26&aa=1)

3.2.5. ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ (1883-1957)



Ο Νίκος Καζαντζάκης υπήρξε, χωρίς αμφιβολία, ο πρώτος νεοέλληνας συγγραφέας που κέρδισε παγκόσμια αναγνώριση, ο πρώτος που απέκτησε ένα πλατύ και φανατικό αναγνωστικό κοινό, ο πρώτος που κίνησε το ενδιαφέρον του κοινού αυτού με τις ιδέες του, που η ζωή του προκάλεσε τόσες συζητήσεις όσες και τα βιβλία του.⁶⁴ Μυθιστορήματά του γυρίστηκαν ταινίες, βιβλία γράφτηκαν γι' αυτόν όχι μόνον από Έλληνες αλλά και από ξένους νεοελληνιστές, και στην ιδιαίτερη πατρίδα του, την Κρήτη, δημιουργήθηκε ένα Μουσείο αφιερωμένο αποκλειστικά σ' αυτόν.

Το εύρος της προσωπικότητας και της δημιουργίας του μπορεί ακριβώς να μετρηθεί και από τις ποικίλες και συχνά αντικρουόμενες απόψεις, από διθυραμβικές έως απορριπτικές, που έχουν διατυπωθεί για το έργο του, κοιταγμένο από διαφορετικές καλλιτεχνικές, αισθητικές και ιδεολογικές οπτικές γωνίες.

⁶⁴ Παραθέτουμε το άρθρο της Έρης Σταυροπούλου, καθηγήτριας Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Φιλολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, που δημοσιεύτηκε στις 17-01-2000 στην εφημερίδα *Τα Νέα*, βλ.: http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16643&m=N18&aa=1.

Είναι για τον λόγο αυτό εξαιρετικά δύσκολο από τη μια να συμπυκνωθούν οι πληροφορίες για τη ζωή και την προσωπικότητά του και από την άλλη να δοθούν τα αναγκαία σχόλια για το εκτεταμένο και πολύπλευρο έργο του, έτσι ώστε να σχεδιάσουμε ικανοποιητικά το πνευματικό και καλλιτεχνικό πορτρέτο του, χωρίς να πλεονάζουν οι αναπόφευκτες παραλείψεις και απλουστεύσεις.

Πρώτα απ' όλα έχουμε μια μεγάλη σειρά βιβλίων που χρησιμεύουν ως μαρτυρίες ή που τον μυθοποιούν με μεγαλύτερη ή μικρότερη απόκλιση από την πραγματικότητα. Από την εκτεταμένη αλληλογραφία του ξεχωρίζουν οι δύο τόμοι *Επιστολές προς τη Γαλάτεια* (εκδόθηκε το 1958), που απευθύνονταν στην πρώτη του γυναίκα Γαλάτεια Καζαντζάκη, και τα *Τετρακόσια γράμματα στον Πρεβελάκη* (1965), με τον οποίο τον έδεναν άρρηκτοι δεσμοί φιλίας. Από τα βιβλία με αναμνήσεις και ανέκδοτα ή τις προσπάθειες σύνθεσης της βιογραφίας και ερμηνείας του έργου του, αν μείνουμε μόνο στο στενό οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον, αξίζουν να σημειωθούν, με χρονολογική σειρά, η σκληρά σκωπτική εικόνα του στο μυθιστόρημα της Γαλάτειας Καζαντζάκη *Άνθρωποι και υπεράνθρωποι* (1957) και η αντίστοιχη απομυθοποίηση του ανθρώπου, μαζί, όμως, με τον θαυμασμό για τον συγγραφέα, στο βιβλίο της αδελφής της, Έλλης Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος* (1966). Αντίθετα, εξιδανικευμένος παρουσιάζεται ο χαρακτήρας του στην πληρέστερη, οπωσδήποτε, βιογραφία του *Νίκος Καζαντζάκης - ο Ασυμβίβαστος* (το 1977) από τη δεύτερη γυναίκα του, Ελένη Σαμίου-Καζαντζάκη, ενώ ο πνευματικός του γιος, ο Πρεβελάκης, με αφετηρία τη μορφή του δασκάλου του έπλασε τον ήρωα Λοΐζο Νταμολίνο στην τριλογία του *Ο ήλιος του θανάτου* (1959), *Η κεφαλή της μέδουσας* (1963) και *Ο άρτος των αγγέλων* (1966).

Ο ίδιος ο Καζαντζάκης μυθοποίησε τη ζωή του στο τελευταίο έργο του *Αναφορά στον Γκρέκο* (1961), κείμενο στο οποίο προβάλλει ιδιαίτερα την καταγωγή του, που τον προίκισε με μια ιδιόμορφη όραση για τον κόσμο, την «κρητική ματιά», όπως την ονόμαζε, για την οποία ήταν υπερήφανος. Στο βιβλίο αυτό αποκαλύπτει και τα τέσσερα «σκαλοπάτια» της δύσκολης ανοδικής δημιουργικής πορείας του: Χριστός, Βούδας, Λένιν, Οδυσσέας, που σηματοδοτούν τις βάσεις της κοσμοθεωρίας του φτιαγμένης από ποικίλες και αλληλοσυγκρουόμενες κάποτε ιδεολογίες και φιλοσοφίες.

Ο κοινός παρονομαστής σε όλα τα παραπάνω έργα, το χαρακτηριστικό που ούτε οι εχθροί του το αμφισβήτησαν ποτέ, είναι η μεγάλη εργατικότητα και το αγωνιστικό του πνεύμα, η ακλόνητη θέλησή του να συνθέσει το Έργο του, η αφοσίωσή του στο γράψιμο με τρόπο κάποτε τυραννικό για τον εαυτό του και απάνθρωπο για τους γύρω του. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που προκύπτει, επίσης, από τα έργα αυτά είναι η χρησιμοποίηση αυτοβιογραφικών και ευρύτερα βιοματικών στοιχείων ως πηγή της έμπνευσής του.

Όπως γράφει ο Πρεβελάκης: «Ο βίος του [Καζαντζάκη] προσδιορίζεται κυρίως από μια ενδόμυχη αιτιότητα: από τον πυρετό και το μεγαλεπήβολο του πνεύματος, από την θεληματικότητα, από την ενδοστρεφή μανία [...] από την ειδική αισθαντικότητα των ποιητών [...] και τον οίστρο της φιλοδοξίας».

Γεννημένος στο Ηράκλειο της Κρήτης στις 18 Φεβρουαρίου 1883, σπούδασε νομικά στην Αθήνα (1902-1906) και κατόπιν στο Παρίσι (1907-1909), όπου παράλληλα παρακολούθησε μαθήματα του μεγάλου Γάλλου φιλόσοφου Ανρί Μπερξόν, που τον επηρέασε αποφασιστικά. Πληθωρικός και πολυσυλλεκτικός αναγνώστης επηρεάστηκε παράλληλα από τον Νίτσε, τον William James, τον Berkeley, τον Spengler κ.ά., προσπαθώντας να συνδυάσει τον μαρξισμό, τον φρουδισμό, τον πρωτογονισμό σε μια σύνθεση, που ο Πρεβελάκης ονόμασε «ηρωικό μηδενισμό». Επισημαίνοντας τις αντιφάσεις της κοσμοθεωρίας του ο Κώστας Στεργιόπουλος έγραψε: «Ο μηδενισμός του, ο υλισμός του και ο βιταλισμός του σκοντάφτουν πάνω στον ιδεαλισμό του, τον ασκητισμό του και τον ιδιόμορφο θεϊσμό του, δίνοντας στον αγώνα του αποχρώσεις υπαρξιακές».

Ο Peter Bien, ο σημαντικότερος σύγχρονος ξένος μελετητής του έργου του, θεωρεί ότι η εξελικτική ιδεολογική πορεία του Καζαντζάκη χαρακτηρίζεται βασικά από συνέχεια και όχι από αλλαγή, επεξηγώντας: «Οι πολιτικές του ιδέες προέρχονται από την αναζήτηση του Θεού, η αναζήτηση του Θεού από τις πολιτικές του ιδέες. Δεν εγκαταλείπει ένα ενδιαφέρον για να προχωρήσει στο επόμενο, αλλά μεταφέρει τα παλιά του ενδιαφέροντα μαζί του, καθώς συγκεντρώνει καινούργια. Ο εθνικισμός του αποτελεί συνέχεια του αισθητισμού του, ο κομμουνισμός του του εθνικισμού του, ο αντικομμουνισμός του συνέχεια των ίδιων συστατικών που παρήγαγαν τον κομμουνισμό του. Και όλες αυτές οι πολιτικές και μεταπολιτικές θέσεις είναι εκδηλώσεις ορισμένων συνεχών θέσεων απέναντι στον θάνατο, τον Θεό και την αστική τάξη, ορισμένων ψυχολογικών αναγκών και ενός μεταφυσικού συστήματος που προσέθετε κοσμολογική σημασία στις εγκόσμιες-υλικές του δραστηριότητες».

Φοιτητής ακόμη, άρχισε να γίνεται γνωστός στους λογοτεχνικούς κύκλους με τα πρώτα έργα του, το δοκίμιο «Η αρρώστια του αιώνας» (1906), το βιβλίο *Όφρις και κρίνο* (1906), το μυθιστόρημα *Σπασμένες ψυχές* (1909-1910) και μερικά θεατρικά. Συνεργάστηκε με περιοδικά, εφημερίδες και εγκυκλοπαιδικά λεξικά, έγραψε σχολικά βιβλία, ενώ για πολλά χρόνια μετέφραζε, κυρίως για λόγους βιοποριστικούς, μελέτες, άρθρα και λογοτεχνικά έργα, σφραγίζοντάς τα με την ιδιότυπη γλώσσα του και την προσωπικότητά του: Νίτσε, W. James, Μπερξόν, Δαρβίνο, Μπίχνερ, Μέτερλινκ, Έκκερμαν, Πλάτωνα, ακόμη τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, τον πρώτο *Φάουστ* του Γκαίτε κ.ά. Τέλος, σε συνεργασία με τον καθηγητή Ι. Κακριδή την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*.

Το 1914-1915 περιηγήθηκε συστηματικά την Ελλάδα μαζί με τον Άγγελο Σικελιανό, που είχε γνωρίσει στον Εκπαιδευτικό Όμιλο. Τα αλλεπάλληλα ταξίδια του στο εξωτερικό (Γερμανία, Γαλλία, Ελβετία, Αυστρία, Ισπανία, Σοβιετική Ένωση, Ιαπωνία, Κίνα, Αγγλία, Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά, Παλαιστίνη, Κύπρος), κυρίως ως ανταποκριτής διαφόρων εφημερίδων, του έδωσαν το υλικό για τα περίφημα ταξιδιωτικά του βιβλία: *Ιταλία, Ισπανία, Αίγυπτος, Σινά* (1927), *Τι είδα στη Ρουσία* (1928, τόμ. Α'-Γ'), *Ισπανία* (1937), *Ιαπωνία - Κίνα* (1938), *Αγγλία* (1941), *Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά, Ιερουσαλήμ, Κύπρος* (1961). Του έδωσαν, επίσης, τη δυνατότητα να ζήσει από κοντά μεγάλα γεγονότα που σημάδεψαν τον αιώνα μας (όπως ήταν η ρωσική επανάσταση) και να γνωριστεί με εξέχουσες προσωπικότητες. Σ' αυτόν τον αειπλόητο βίο δεν σταματούσε να μελετά και, κυρίως, να γράφει αδιάκοπα, διορθώνοντας συχνά και μεταπλάθοντας τα έργα του. Παράλληλα, άρχισε να γίνεται γνωστός στην Ευρώπη με μεταφράσεις έργων του και με δύο δικά του μυθιστορήματα, γραμμένα στα γαλλικά, το 1929 το *Toda-Raba* και το 1936 το *Le Jardin des Rochers*.

Συχνά αποζητούσε τη δημιουργική απομόνωση, ενώ άλλοτε βρισκόταν στο προσκήνιο με δημόσιες δραστηριότητες (1919-20 διευθυντής στο Υπουργείο Περιθάλψεως, 1945 ίδρυσε τη Σοσιαλιστική Εργατική Ένωση και για δύο μήνες έγινε υπουργός άνευ χαρτοφυλακίου στην κυβέρνηση Σοφούλη). Η υποψηφιότητά του για την Ακαδημία Αθηνών και για το βραβείο Νόμπελ πολεμήθηκαν στη χώρα μας από συντηρητικούς και αντιδραστικούς πολιτικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους. Αποφασισμένος να σταδιοδρομίσει ως συγγραφέας στο εξωτερικό, εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Γαλλία από τα μέσα του 1946 (πρώτα στο Παρίσι, μετά στην Αντίμπ). Εκεί του δόθηκε η δυνατότητα να αφοσιωθεί απερίσπαστος στο γράψιμο και να δημιουργήσει τις μεγάλες μυθιστορηματικές του συνθέσεις. Ύστερα από ένα δεύτερο ταξίδι στην Κίνα πέθανε στις 26 Οκτωβρίου 1957 στο Φράμπουργκ της Γερμανίας, αφού πρόφτασε να δει τα έργα του να μεταφράζονται και να γνωρίζουν παγκόσμια επιτυχία.

Ουσιαστική αφετηρία του ώριμου πρωτότυπου έργου του μπορούμε να θεωρήσουμε το βιβλίο *Salvatores Dei - Ασκητική* (1927) γραμμένο στο Βερολίνο. Καταθέτοντας σ' αυτό μια πλατιά εικόνα της κοσμοθεωρίας του, μπόρεσε στη συνέχεια να την ενσωματώσει στη λογοτεχνική δημιουργία του.

Ο Καζαντζάκης θεωρούσε τη δική του *Οδύσσεια* (1938), ποίημα 33.333 στίχων, που αρχίζει εκεί που τελειώνει η ομηρική και τελειώνει ύστερα από πολλές περιπέτειες με τον αφανισμό του ήρωα στον Νότιο Πόλο, ως το κορυφαίο έργο του. Πρόκειται για ένα κολοσσιαίο σύγχρονο έπος, έργο υψηλής σύλληψης και φιλόδοξων ιδεολογικών και φιλοσοφικών στόχων, πληθωρικό και άνισο, με καταγιισμό εικόνων, μύθων και θεμάτων. Η δημιουργική μετάφραση

του Kimon Friar στα αγγλικά έκανε γνωστό το έργο αυτό στο εξωτερικό, όπου γνώρισε αρκετή επιτυχία, μεταφρασμένο στη συνέχεια σε αρκετές γλώσσες.

Όπως η μορφή του Οδυσσέα, αντίστοιχα αρχετυπικοί είναι οι πρωταγωνιστές των θεατρικών του έργων, εμπνευσμένων από την αρχαία, βυζαντινή και νεώτερη ιστορία, τη μυθολογία, τη χριστιανική και λαϊκή παράδοση: Ο πρωτομάστορας, Νικηφόρος Φωκάς, Χριστός, Οδυσσέας, Μέλισσα, Ιουλιανός ο Παραβάτης, ο Καποδίστριας, Σόδομα και Γόμορρα, Προμηθέας, Κούρος, Χριστόφορος Κολόμβος, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Βούδας. Παρά τη δραματική τους μορφή, οι σκηνικές τους αρετές είναι περιορισμένες· πρόκειται για κείμενα προορισμένα από τον δημιουργό τους να αναπτύξουν διαλογικά τα κύρια θέματα που τον απασχολούν.



Σε όλο του το έργο δύο είναι οι βασικοί τύποι ηρώων που καθορίζουν τόσο τη θεματική του όσο και την ανάπτυξη των ιστοριών του: από τη μια ο ήρωας, ο υπεράνθρωπος, από την άλλη ο απλός, καθημερινός άνθρωπος, ο λαός. Ο πρώτος ηγείται, ανοίγει δρόμους, θυσιάζεται για τις ιδέες του, ο άλλος, συνήθως ως συλλογικό υποκείμενο, ως χορός στις τραγωδίες του, ακολουθεί, διστάζει, ματαιώνει τα μεγάλα σχέδια από φόβο και αντίδραση. Στον πρώτο, ενυπάρχουν δύο φαινομενικά αντίπαλες ροπές, που μάχονται απεγνωσμένα και ενσαρκώνονται με δύο διαφορετικούς ήρωες: τον άνθρωπο της δράσης και τον ασκητή ή άγιο, χαρακτήρα όχι παθητικό αλλά, αντίθετα, αγωνιστή της πίστης του, στην προσπάθειά του να υποτάξει την ανθρώπινή του πλευρά. Συχνά οι δυο τους ενσαρκώνονται στο ίδιο πρόσωπο και η πάλη τους είναι οδυνηρή, ενώ το κυρίαρχο θέμα είναι η υπαρξιακή αγωνία και η αντιμετώπιση του θανάτου.

Το στοιχείο αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στα μυθιστορήματά του. Έργα μεγάλων συγκρούσεων, με έντονα ηθικά διλήμματα, ανθρώπινους χαρακτήρες έξω από το μέτριο, ακραίους, αρχετυπικούς, συχνά καταπιεσμένους από τη βιοθεωρία του δημιουργού τους. Το πεζογραφικό του έργο αντλεί την πνοή του από τα διδάγματα των μεγάλων ρεαλιστών συγγραφέων του 19ου αιώνα. Παρά τα κάποια ελαττώματά του (όπως είναι για τον σύγχρονο αναγνώστη η εξεζητημένη γλώσσα και η πολύ φανερή υποστήριξη των ιδεών του, αυτή η μεταφυσική διάσταση της σκέψης του που τον απομάκρυνε από τη βιωματική της αφετηρία), φανερώνει μεγάλη περιγραφική δύναμη, με συναρπαστικές εικόνες και ωραία κίνηση του πλήθους, μαζί με μερικούς ανεπανάληπτους ήρωες, όπως ο ομώνυμος διονυσιακός

πρωταγωνιστής στο *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (1946). Την Κρήτη των παιδικών του χρόνων και τη μορφή του πατέρα του αποτύπωσε στο *Ο καπετάν Μιχάλης* (1953), με θέμα τους αγώνες των Κρητικών για την απελευθέρωση της πατρίδας τους· ο υπότιτλος, όμως, του βιβλίου «Ελευθερία ή θάνατος» αντιστρέφεται στον «μηδενιστικό ηρωισμό» της ελεύθερης επιλογής του ηρωικού θανάτου. Με το *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (1954) άρχισε να αναπτύσσει στην αφηγηματική πεζογραφία του τον προβληματισμό του γύρω από βασικές έννοιες της χριστιανικής θρησκείας, προβληματισμό που τον οδήγησε στα άκρα στο *Ο τελευταίος πειρασμός* (1955), προκαλώντας την αντίδραση τόσο της Καθολικής όσο και της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Από μια άλλη σκοπιά επιστρέφει στο ίδιο ευρύτατο θέμα με την αφήγηση της ζωής του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης στο *Ο φτωχούλης του Θεού* (1956). Τέλος, *Οι αδερφοφάδες* (1963), έργο εμπνευσμένο από τον εμφύλιο πόλεμο, μαζί με μερικά ακόμη ελάσσονα κείμενα συμπληρώνουν την απαρίθμηση του έργου του.

Η Ελένη Καζαντζάκη, πιστή σύντροφος και ακούραστη βοηθός του για περισσότερα από 30 χρόνια, έχει γράψει: «Θα 'πρεπε να κρίνουμε τον Καζαντζάκη, όχι από το τι έκαμε, κι αν αυτό που έκαμε έχει ή δεν έχει ανώτατη αξία. Παρά τι ήταν αυτό που ήθελε να κάμει, κι αν αυτό που ήθελε να κάμει είχε ανώτατη αξία για κείνον και για μας τους άλλους.» Όλοι, βέβαια, κρινόμαστε από το έργο και όχι μόνον από τις προθέσεις μας. Έτσι κι αλλιώς, το κατορθωμένο έργο του Καζαντζάκη τού δίνει μία από τις πρώτες θέσεις στην ιστορία της λογοτεχνίας μας όχι μόνο για την έκταση, την ποικιλία και το εύρος των θεμάτων του, αλλά και για την αναζωογονητική πνοή στην πεζογραφία μας με τη δύναμη της αφηγηματικής του φωνής. Αν, τώρα, αναλογιστούμε και την αγωνιώδη πνευματική πορεία του με τα άλματα και τις παλινωδίες και συνυπολογίσουμε το ότι θέλησε να μπολιάσει τη λογοτεχνία μας με μία ιδεολογική και φιλοσοφική διάσταση πρωτοφανή για τον τότε στενό ηθογραφικό της ορίζοντα, σίγουρα αντιλαμβανόμαστε ότι υπήρξε για την πνευματική μας ζωή μια από τις μεγάλες μορφές αυτού του αιώνα.

Νίκος Καζαντζάκης ο Κρητικός⁶⁵

Πολλοί έχουν προσπαθήσει να ερμηνεύσουν τη σχέση του Καζαντζάκη με την ιστορία του τόπου του, ή, καλύτερα, την καζαντζακική μυθοποίηση της κρητικής ιστορίας. Γίνεται λόγος για “λαογραφική” ή “ποιητική” ερμηνεία της ιστορίας, και ο Καζαντζάκης θεωρείται από

⁶⁵ Άρθρο του Θεοχάρη Δετοράκη, καθηγητή στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, που δημοσιεύτηκε σε ιστοσελίδα του δικτυακού χώρου του Ιστορικού Μουσείου Κρήτης, αφιερωμένη στο Νίκο Καζαντζάκη: <http://www.historical-museum.gr/kazantzakis/gr/>.

την άποψη αυτή ως ο δημιουργός «του νεοελληνικού μύθου της Κρήτης», δηλαδή των πολέμων των Κρητικών για τη λευτεριά τους. Η κατηγορία αυτή των μελετητών βλέπει τον Καζαντζάκη ως τον γνησιότερο πνευματικό συγγενή του Ηροδότου. Άλλοι θεωρούν τον Καζαντζάκη ως τον γνησιότερο πνευματικό συγγενή του Ομήρου, ως «τον Όμηρο της νεότερης Ελλάδας», και πιστεύουν πως οικοδομεί το πιο λαμπρό μνημείο του νεοελληνικού αρχαϊκού πνεύματος. Η κατηγορία αυτή των μελετητών θεωρεί τα έργα του Καζαντζάκη, και κυρίως τα “κρητικά”, ως πεζή έκφραση γνήσιων δημοτικών τραγουδιών. Οι παρατηρήσεις αυτές είναι καίριες και ουσιαστικές, δεν μπορούν όμως να έχουν γενικό χαρακτήρα. Θα ήταν σφάλμα να θεωρηθεί ο Καζαντζάκης ως ένας μυθογράφος ή ένας ποιητής, που μεταποιεί απλώς με τη δύναμη του πνεύματος και του λόγου του την ιστορία σε μύθο. Στα έργα του τα κρητικά και προπαντός στον *Καπετάν Μιχάλη* υπάρχουν στοιχεία πραγματικά, που δεν χάνουν καθόλου την ιστορική τους υπόσταση, απεναντίας ζωντανεύουν περισσότερο με τη δύναμη του λογοτέχνη. Ο ιστορικός της Κρήτης μπορεί εύκολα να διακρίνει το ιστορικό από το μυθικό στοιχείο, καθώς αναγνωρίζει στο έργο εικόνες ιστορίας, που ένας άλλος θα μπορούσε να τις θεωρήσει μυθοπλαστικές.

Ο Καζαντζάκης πέρασε τα παιδικά του χρόνια στο Ηράκλειο, την τελευταία δεκαπενταετία της τουρκοκρατίας. Ήταν μόλις 7 ετών κατά την επανάσταση του 1889 και 15 ετών όταν ελευθερώθηκε η πατρίδα του με τη λύση της αυτονομίας (1898). Έζησε τις τελευταίες επαναστάσεις και ανέπνευσε τον αέρα του ηρωικού πνεύματος, στο λυκαυγές της κρητικής ελευθερίας. Η επανάσταση του 1889 του ενέπνευσε τον *Καπετάν Μιχάλη*. Στο έργο αυτό ο Καζαντζάκης ανέπλασε μέσα σε πλαίσιο επικό τις μνήμες των παιδικών του χρόνων και ζωντάνευσε την εικόνα της γενέτειρας πόλης, όπως την είχαν αντικρύσει τα παιδικά του μάτια. Το τοπογραφικό πλαίσιο του μυθιστορήματος είναι πέρα για πέρα αληθινό. Τα ιστορικά γεγονότα που αναφέρονται έχουν επίσης μεγάλο βαθμό ιστορικής αλήθειας, αλλά και τη νόμιμη πρόσμειξη του μυθικού στοιχείου. Διακρίνει κανείς ονόματα ηρώων υπαρκτά, στοιχεία της καθημερινής ζωής αληθινά, πράξεις επιβεβαιωμένες από την ιστορική και λαογραφική έρευνα της Κρήτης και ιδιαίτερα της περιοχής του Ηρακλείου.

Την περίοδο της αυτονομίας και της Διεθνούς Προστασίας της Κρήτης με τους Ναυάρχους των Μεγάλων Δυνάμεων της Ευρώπης (1898-1908) ενθυμείται στον *Αλέξη Ζορμπά*. Εδώ το κλίμα διαφοροποιείται και μας δίδει μια ωραία λογοτεχνική εικόνα αυτής μεταβατικής περιόδου της κρητικής ιστορίας, με τις ιδέες και τα οράματα της εποχής. Αλλά στο μυθιστόρημα αυτό το ιστορικό στοιχείο αποτελεί απλώς το πλαίσιο, για να τοποθετηθεί ένας πλούσιος και γοητευτικός λογοτεχνικός μύθος. Ενώ στον *Καπετάν Μιχάλη* η λογοτεχνία υποχωρεί στην αληθινή ιστορία, στον *Αλέξη Ζορμπά* γίνεται ακριβώς το αντίθετο. Η ιστορία

υποχωρεί στη λογοτεχνία. Δεν παύει όμως ο Καζαντζάκης να χρησιμοποιεί την πλούσια περιουσία του λαϊκού βίου και πολιτισμού της Κρήτης.

Μια γενική εικόνα της “κρητικής” περιόδου της ζωής του περιέχεται στην *Αναφορά στον Γκρέκο*. Είναι το έργο που ερμηνεύει όχι μόνο τη ζωή και τη σκέψη του Καζαντζάκη, αλλά και τον τρόπο της λογοτεχνικής του δημιουργίας. Η εξομολόγησή του είναι αποκαλυπτική και χρήσιμη για τη σχέση του με την Κρήτη και την ερμηνεία της λογοτεχνικής του δημιουργίας: «Διάβαζα συναξάρια, άκουγα παραμύθια, έπαιρνε τα’ αφτί μου κουβέντες κι όλα μεταμορφώνονταν και παραμορφώνονταν μέσα μου ... αργότερα πολύ, όταν άρχισα να γράφω τραγούδια και μυθιστορήματα, κατάλαβα πως η μυστική αυτή κατεργασία λέγεται δημιουργία ...».

Η αγάπη και ο θαυμασμός του Καζαντζάκη για την Κρήτη και τον κρητικό τρόπο σκέψης και έκφρασης είναι διάχυτα σε όλα τα έργα του. Ο ίδιος φτάνει πολλές φορές στην υπερβολή αυτής της αγάπης, μιλώντας για την “κρητική ματιά” και δηλώνοντας πως τίποτε στον κόσμο δεν αγαπά περισσότερο από την Κρήτη και πως η Κρήτη προσδιορίζει αποφασιστικά τη σκέψη και την πνευματική του πορεία. Η Κρήτη για τον Καζαντζάκη είναι το αρχέτυπο, είναι η αφετηρία και το τέρμα όλης της πορείας του. Πέρα όμως από αυτήν τη συναισθηματική και ιδεολογική σχέση του συγγραφέα με την Κρήτη, σε όλα τα έργα του (και όχι μόνο στα κρητικά), τα στοιχεία της κρητικής ιστορίας και κυρίως της λαογραφίας είναι πλούσια, άλλοτε γνήσια, άλλοτε παραποιημένα, σκόπιμα ή αθέλητα, ανάλογα με τον σκοπό του ή με τον βαθμό καθαρότητας και ακρίβειας της διαμνημόνευσης των προσώπων και των πράξεων. Η επισήμανση και η ερμηνεία τους είναι απαραίτητη για τους αναγνώστες του, ιδιαίτερα τους ξένους, που δεν γνωρίζουν την ιστορία και τον πολιτισμό της ιδιαίτερης πατρίδας του Καζαντζάκη.

Ο Καζαντζάκης και οι τόποι της Παρακμής⁶⁶

Στο έργο του Καζαντζάκη οι φόντοι γυναικών απαντούν με τέτοια συχνότητα και εμμονή, ώστε συνιστούν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του, που αν δεν μαρτυρά για τις σχέσεις του πραγματικού ανθρώπου με τις γυναίκες, φανερώνει οπωσδήποτε -αυτό θα δείξουμε- τη σχέση του συγγραφέα με την τέχνη.

⁶⁶ Παρατίθεται το ομότιτλο άρθρο (1997) της Αγγέλας Καστρινάκη, καθηγήτριας Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης, που δημοσιεύεται σε ιστοσελίδα του δικτυακού χώρου του Ιστορικού Μουσείου Κρήτης, αφιερωμένη στο Νίκο Καζαντζάκη: <http://www.historical-museum.gr/kazantzakis/gr/>.

Στο πρώτο κιόλας έργο του Καζαντζάκη, το *Όφεις και κρίνο* (1906), ο ήρωας και αφηγητής, κάποιος ζωγράφος, αφού έζησε ένα τρελό σαρκικό πάθος, σκοτώνει το αντικείμενο των πόθων του -και σκοτώνεται κι ο ίδιος- μέσα σε ένα δωμάτιο γεμάτο λουλούδια. Ο άνθινος θάνατος δεν είναι εφεύρεση του Καζαντζάκη: ο Ηλιογάβαλος, που θανάτωνε τους καλεσμένους του με ροδοπέταλα, υπήρξε ένας από του αγαπημένους ήρωες της Παρακμής, φερμένος και στην Ελλάδα με το σονέτο του Γρυπάρη «Τα ρόδα του Ηλιογάβαλου» (1895).

Στο *Όφεις και κρίνο*, ο άντρας (αυτό)χαρακτηρίζεται ως “Εκλεχτός”, έχει θεϊκή φλόγα μέσα του και ονειρεύεται την επιστροφή σε μια ανώτερη πατρίδα, την οποία θυμάται και νοσταλγεί: η γυναίκα, αντίθετα, είναι αδύναμη και η ψυχή της προέρχεται «από άλλους μικρότερους κόσμους». Ο ανώτερος αρσενικός, λοιπόν, του οποίου η καλλιτεχνική δραστηριότητα έχει ανασταλεί εξαιτίας της γυναίκας, αποφασίζει και εκτελεί τον από κοινού θάνατο, ενώ εκείνη δοκιμάζει, μάταια, να αντισταθεί.

Αυτό είναι το πρώτο κρούσμα γυναικοκτονίας στο έργο του Καζαντζάκη, που συνοδεύεται πάντως από αυτοκτονία. Σύντομα, ωστόσο, θα βρούμε τον συγγραφέα να θανατώνει τις ηρωίδες του απαλλαγμένος από την υποχρέωση ενός κοινού θανάτου. (Άλλωστε στην πρόιμη φάση του, πριν γνωρίσει τον Νίτσε, ο Καζαντζάκης υπήρξε φεμινιστής). Έτσι, το 1910, στο θεατρικό έργο *Πρωτομάστορας*, -θεατρική εκδοχή του δημοτικού τραγουδιού *Το γεφύρι της Άρτας*- ο άντρας προτρέπει τη γυναίκα που αγαπά να θυσιαστεί (να αφήσει να την χτίσουν στο γεφύρι), γιατί ο ίδιος συνειδητοποιεί πως στο πλευρό της δεν θα μπορέσει να δημιουργήσει το μεγάλο Έργο.

Τα δύο παραπάνω έργα συνιστούν, και με τα θέματά τους και με τους εκφραστικούς τους τρόπους, γνήσια δείγματα αισθητισμού. Το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα, πράγματι, δικαιώνει τη θυσία του ανθρώπου προς όφελος του Έργου. Από το *Πορτρέτο* του Πόε -όπου ο ζωγράφος φτιάχνει την τέλεια γυναικεία προσωπογραφία, ενώ το μοντέλο του φθίνει και πεθαίνει- έως την αποτρόπαιη θανάτωση ενός δούλου στον *Παρράσιο* του Πιερ Λουίς προκειμένου να απεικονισθεί αληθοφανώς ο ανθρώπινος πόνος, ο αισθητισμός προβάλλει την ιδέα ότι η ζωή του ανθρώπου είναι ήσσονος σημασίας σε σχέση με το μεγαλείο της τέχνης.

Στα πρώιμα και σαφώς αισθητιστικά κείμενα του Καζαντζάκη, λοιπόν, η θανάτωση της γυναίκας υπακούει σε αυτή τη λογική: ο άντρας, που είναι πλασμένος για τη δημιουργία, φονεύει ή αφήνει να φονεύσουν το εμπόδιο στον υψηλό προορισμό του. Ωστόσο οι φόννοι γυναικών δεν υποχωρούν και στο ώριμο έργο του συγγραφέα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η θανάτωση της χήρας στον *Ζορμπά*, και ακόμα χαρακτηριστικότερο, η θανάτωση της Εμινέ χανούμ στον *Καπετάν Μιχάλη*.

Ο καπετάν Μιχάλης, όπως είναι γνωστό, μαχαιρώνει την Εμινέ, τη γυναίκα που ποθούσε, προκειμένου να απαλλαγεί από τις κατώτερες σαρκικές σκέψεις του και να αφιερωθεί στην απελευθέρωση της Κρήτης. Η απελευθέρωση της Κρήτης όμως δεν είναι παρά μια καινούρια εκδοχή του Υψηλού Έργου· σε αυτή την περίπτωση το έργο δεν συνίσταται σε καλλιτεχνική δημιουργία, όπως στα καθεαυτό κείμενα του αισθητισμού, αλλά σε μιαν άλλη υψηλή -και ξένη προς τη γυναικεία φύση- ιδέα. Το μοτίβο όμως παραμένει βέβαια το ίδιο: ο άντρας θυσιάζει τη γυναίκα, πράγμα που τον απελευθερώνει από τις κατώτερες ροπές του και τον καθιστά ικανό να επιτελέσει το έργο.

Την έμμονη αυτή ιδέα ο Καζαντζάκης τη μοιράζεται με τον διάσημο στις αρχές του αιώνα Ιταλό της Παρακμής, τον Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο. Σταθερό και επαναλαμβανόμενο μοτίβο και στον ιταλό συγγραφέα είναι η βίαιη θανάτωση της γυναίκας. Στο *Il Trionfo della Morte* (1894) ο διανοούμενος ήρωας σκοτώνει τη μοιραία γυναίκα, επειδή αποτελεί εμπόδιο στην πνευματική του ζωή: αγκαλιάζοντάς την σφικτά, την παρασύρει από έναν ψηλό βράχο στη θάλασσα. Σε αυτή την περίπτωση ο θάνατος είναι τουλάχιστον κοινός, αν και η γυναίκα αντιστέκεται, όπως στο *Όφισ και κρίνο*. Σε άλλα έργα του, ωστόσο, ο Ντ' Ανούντσιο παρουσιάζει φόνους γυναικών, που απλώς απελευθερώνουν τους άντρες-ήρωες από βίαιους πόθους.

Στον Ιταλό αισθητιστή αφθονούν και οι θανατώσεις γυναικών όχι από τους ίδιους τους άντρες που τις ποθούν, αλλά από το πλήθος, θανατώσεις στις οποίες ο συγγραφέας φαίνεται να εντυφά με ιδιαίτερη ευχαρίστηση. Μια ηρωίδα του, τη Μίλα, στη βουκολική τραγωδία *Η κόρη του Γιόριου* (1904), το πλήθος την καίει ζωντανή, ως μάγισσα, επικαλούμενο τα θεία: πρόκειται για μια αθώα κοπέλα, ξένη, όχι ντόπια, που έχει την ατυχία να έλκει ιδιαίτερα τους άντρες και να συγκεντρώνει γι' αυτό το μίσος των γυναικών. Όλα αυτά θυμίζουν τη θανάτωση της χήρας στον *Βίο και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*: ο ίδιος τύπος της ελκυστικής και κατατρεγμένης γυναίκας, το ίδιο χωριάτικο σκηνικό, το έξαλλο πλήθος των ανδρών που ποθούν και των γυναικών που μισούν από ζήλεια και δεισιδαιμονία, ο ίδιος τελετουργικός θάνατος.

Από τα πρώτα έως τα όψιμα έργα του, λοιπόν, ο Καζαντζάκης φονεύει τη γυναίκα, θύοντας ουσιαστικά στον βωμό του αισθητισμού. Το ενδιαφέρον είναι ότι στα τελευταία έργα του, που υποτίθεται ότι δεν ανήκουν στο ρεύμα αυτό, ο συγγραφέας προχωρά πιο πέρα από ό,τι στα πρώιμα κείμενα: αν στο *Όφισ και κρίνο* ο φόνος γυναικός συνεπιφέρει τον θάνατο του ανδρός και στον *Πρωτομάστορα* η γυναίκα θυσιάζεται αυτοβούλως, ώστε η κοινωνία των ανδρών να μη μολύνεται από τον φόνο, στα όψιμα έργα του ο Καζαντζάκης απεργάζεται τον φόνο της γυναίκας με ολοένα και λιγότερες αναστολές: στον *Καπετάν Μιχάλη* η θανάτωση της

γυναίκας γίνεται -στον ύπνο της- από τον ίδιο τον άντρα που την ποθεί, χωρίς καμία ενοχή πλέον.

Εκτός από τον φόνο των γυναικών, και ο έρωτας μαζί τους, στο όψιμο έργο του Καζαντζάκη, παρουσιάζει εμφανή τα σημεία του αισθητισμού. Το αυτοβιογραφικό, υποτίθεται, επεισόδιο με την Ιρλανδέζα στην *Αναφορά στον Γκρέκο*, συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα αισθητισμού κάτω από μια επίφαση ρεαλισμού. Πρόκειται για το κεφάλαιο εκείνο, όπου ο Καζαντζάκης αφηγείται τη σχέση που είχε ως δεκαοχτάρης με μια δασκάλα των αγγλικών, μια ώριμη σαν «μελωμένο σύκο» Ιρλανδέζα. Με αυτή την κοπέλα κίνησε, λέει, να ανεβεί στον Ψηλορείτη· κι εκεί πάνω, μέσα σε μια εκκλησία, οι δυο νέοι επιδίδονται σε ερωτικές περιπτώξεις, κάτω από το βλέμμα του Χριστού και της Παναγίας.

Η εμπειρία με την Ιρλανδέζα -αφηγείται ο Καζαντζάκης- στοιχειώνει τον νεαρό εαυτό του, και αποτελεί το ερέθισμα για τη συγγραφή του *Όφης και κρίνο*. Ωστόσο η σκηνή «έρωτας στην εκκλησία» δεν συνιστά εντελώς πρωτότυπη σύλληψη· μπορεί να μην απαντά με συχνότητα την εποχή που γράφεται η *Αναφορά στο Γκρέκο*, απαντά όμως σε τουλάχιστον δύο κείμενα συγγραφέων που διαμορφώθηκαν μέσα στο ίδιο ρεύμα με τον Καζαντζάκη, στον αισθητισμό των αρχών του αιώνα. Το 1909 στο *Βυσσινί τριαντάφυλλο* ο Πλάτων Ροδοκανάκης και το 1930 στο *Λεμονοδάσος* ο Κοσμάς Πολίτης παρουσιάζουν ένα ζευγάρι να κάνει έρωτα μέσα στο παρεκκλήσι ενός εγκαταλελειμμένου μοναστηριού.

Αλλά στην Ελλάδα, αυτού του είδους οι σκηνές δεν είναι τόσο συνηθισμένες όσο στην Ευρώπη, όπου ο συνδυασμός του ηδονικού με το θείο και η βεβήλωση του ιερού συνιστούν έναν τόπο της τέχνης, κυρίως του ρομαντισμού. Άλλωστε η καθολική παράδοση διαθέτει πλήθος παραστάσεις, όπου το θεϊκό και το ηδονικό συνενώνονται. Η Αγία Τερέζα του Μπερνίνι στον 16ο αιώνα δέχεται το βέλος του θεϊκού έρωτα μέσα σε μια έκσταση εντελώς γήινη, ενώ ο Μωρίς Μπαρές (που υπήρξε ένας από τους ευαγγελιστές του Καζαντζάκη) στα 1893 ορίζει τον “νεο-καθολικισμό” ως «έναν τρόπο ανάμιξης της ηδυπάθειας με τη θρησκεία».

Ο ίδιος ο Καζαντζάκης, στο *Όφης και κρίνο* -αυτό που υποτίθεται ότι εμπνεύστηκε από την Ιρλανδέζα- συνδέει το θείο με το ηδονικό, σε έναν συνδυασμό μάλλον βέβηλο: «*Θέλω την κοινωνία του σώματός Σου απόψε. Το άδυτο και το άγιο Βήμα της σάρκας σου ποθώ. Λειτουργός του αληθινού Θεού θα προσφέρω θυσία απόψε και θα 'ναι ναός το σώμα Σου και ύμνοι τα παραληρήματα μας κι έκσταση θρησκευτική και υπερκόσμια η κομάρα μετά την ηδονή μας*».

Η μεγαλύτερη ηδονή προέρχεται από την προσβολή του θεού. Ένας από τους πρώτους διδάξαντες φαίνεται πως είναι ο Μαρκήσιος ντε Σαντ, ο οποίος, φιλοσοφώντας στο

μπουντουάρ, προτρέπει: «Ελεύθερα, Ευγενία, αφήστε όλες τις αισθήσεις σας στην ηδονή, είναι ο μόνος θεός της ύπαρξής σας· σ' αυτόν πρέπει να θυσιάσει μια νέα κοπέλα, τίποτα στα μάτια της να μην είναι άγιο όσο η ηδονή». Ενώ ακόμα πιο κοντά στη φρασεολογία του Καζαντζάκη είναι μια άλλη διδαχή του μαρκήσιου, σύμφωνα με την οποία υπάρχουν διάφορα μέρη του γυναικείου σώματος (εκτός από το ειωθός), που μπορούν να παράσχουν στο μέλος του άντρα «κι άλλους βωμούς για να κάψει το θυμίαμά του».

Η ιστορία με την Ιρλανδέζα λοιπόν -έστω και πλασματική (εκείνη την εποχή άλλωστε ο Καζαντζάκης είχε την παθιασμένη και ανέραστη σχέση του με τη Γαλάτεια Αλεξίου, στην οποία και αφιερώνει το *Όφισ και κρίνο*)- δείχνει τις βαθύτερες ροπές του συγγραφέα, αυτές που τον κατέχουν από το πρώτο έως το έσχατο έργο του, καθιστώντας τον γνήσιο τέκνο της Παρακμής.

Ο Καζαντζάκης και η θεολογία της πάλης⁶⁷

Με την ταινία του Μάρτιν Σκορσέζε *Ο τελευταίος πειρασμός του Χριστού* (1988) επανήλθε, σε παγκόσμιο πλέον επίπεδο, η παλιά διαμάχη για τη θρησκευτικότητα του Καζαντζάκη που χρονολογείται από τη δεκαετία του '20, μετά τη δημοσίευση της *Ασκητικής* (1927), και γνώρισε ποικίλες αναζωπυρώσεις με αποκορύφωμα τη δεκαετία του '50. Σήμερα, βέβαια, το ζήτημα δεν είναι να δικαιωθεί ή να καταδικαστεί ο Καζαντζάκης, αλλά να διερευνηθεί και να εξηγηθεί η ιδιότυπη αντι-θρησκευτικότητά του ή η μετα-χριστιανικότητά του.

Στον τόμο, που επιμελούνται δύο αμερικανοί πανεπιστημιακοί, ο θεολόγος Darren J. N. Middleton και ο κατ' εξοχήν ειδικός στον Καζαντζάκη και μεταφραστής του Peter Bien (Darren J. N. Middleton & Peter Bien [επιμ.], *God's Struggler: Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, Macon, Georgia: Mercer University Press 1996), επιχειρείται για πρώτη φορά η συστηματική προσέγγιση της θρησκευτικότητας του Καζαντζάκη από ποικίλες προοπτικές: ορθόδοξη, προτεσταντική και κοσμική. Στόχος των μελετητών δεν είναι να αποκαταστήσουν τη χριστιανικότητά του, όσο να αναδείξουν τη θέση του στην ιστορία της χριστιανικής σκέψης διερευνώντας το πώς, ενώ αμφισβητούσε με τα κείμενά του τις συμβατικές συλλήψεις του Θεού, ταυτόχρονα υποστήριζε ότι για την κατανόηση του κόσμου είναι αναγκαία η θεολογική και πνευματική διάσταση.

⁶⁷ Το κείμενο ανήκει στον Δ. Τζιόβα και δημοσιεύτηκε στις 16-02-1997 στην εφημερίδα *Το Βήμα*: http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12416&m=B14&aa=1&cookie=

Οι συγγραφείς του τόμου αποσκοπούν στο να καταδείξουν τη βαθιά θρησκευτικότητα του Καζαντζάκη σε πείσμα όλων εκείνων ορθόδοξων, προτεσταντών, ρωμαιοκαθολικών που κατά καιρούς ξεσηκώθηκαν οργισμένοι εναντίον του για τις αντιχριστιανικές του απόψεις. Αν και η μεταφυσική της ανταρσίας, σύμφωνα με τους επιμελητές του τόμου, συνιστά το βασικό γνώρισμα της σκέψης και της λογοτεχνίας του Καζαντζάκη, ο θρησκευτικός αντικοφορμισμός του είναι αυτός που υποβαθώνει και εξηγεί τα πάντα. Η λεβεντιά των πρωταγωνιστών του αντικατοπτρίζει την προσπάθεια του ίδιου του συγγραφέα να βρει το ζωογόνο νόημα μέσω μιας θεολογίας της πάλης. Πνεύμα και ύλη για τον Καζαντζάκη αντιμάχονται δημιουργικά και απελευθερωτικά ούτως ώστε μέσω της πάλης τους να υπάρξει η μετουσίωση της ύλης σε πνεύμα. Σκοπός όμως δεν είναι η διαφυγή από την επίγεια ζωή ή η υπέρβασή της, αλλά η πνευματική μεταμόρφωσή της και τούτο δείχνει τις αντιφάσεις του Καζαντζάκη εφόσον αφενός επιδιώκει να μετουσιώσει τη σάρκα σε πνεύμα και αφετέρου να την εμβολιάσει απλώς πνευματικά.

Ο τόμος προλογίζεται από τον Αρχιεπίσκοπο Αυστραλίας Στυλιανό και αποτελείται από έντεκα κεφάλαια μαζί με την εισαγωγή, γραμμένα από ειδικούς φιλολόγους, φιλοσόφους και θεολόγους που εκφράζουν διαφορετικές τάσεις και παραδόσεις συνδυάζοντας έτσι και τη δυτική και την ορθόδοξη σκέψη. Αν εξαιρέσουμε το πρώτο κεφάλαιο που κάνει μια επισκόπηση, σχετικά περιορισμένη, της θρησκευτικής διαμάχης γύρω από τον Καζαντζάκη στην Ελλάδα, τα υπόλοιπα άρθρα μπορούν να υπαχθούν σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα εξετάζεται ο Καζαντζάκης από τη σκοπιά της ορθόδοξης θεολογίας καθώς και η σχέση του με τον μυστικισμό (δυτικό και ορθόδοξο). Η δεύτερη αφορά στη μελέτη της καζαντζακικής θεολογίας στα πρώιμα, και λιγότερο γνωστά, έργα του, στην *Οδύσσεια* και στον *Τελευταίο Πειρασμό*, και τέλος η τρίτη αποτελείται από άρθρα συγκριτολογικού προσανατολισμού στα οποία εξετάζονται οι θρησκευτικές πεποιθήσεις του Καζαντζάκη σε σχέση με τα ρεύματα της προ-νεωτερικής θεολογίας (Λούθηρος), της νεωτερικής (Kierkegaard) και της μετα-νεωτερικής (Alfred North Whitehead). Ωστόσο, η καλή εικόνα των θρησκευτικών αντιλήψεων του Καζαντζάκη, που αποκομίζουμε από την ένταξή τους σε ένα ευρύτερο θεολογικό πλαίσιο, θα ολοκληρωνόταν αν υπήρχε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο για τη σχέση του Καζαντζάκη με τον βουδισμό και γενικότερα με τις ανατολικές θρησκείες.

Όπως προκύπτει από τον τόμο, η θεολογία του Καζαντζάκη διαμορφώθηκε από τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης και τον μπερζονικό βιταλισμό και ως εκ τούτου ο «θεός» του δεν είναι υπερβατική ουσία αλλά γίνεσθαι: μια εξελικτική διαδικασία από τη σταθερότητα στην κίνηση, από την εγκάθειρξη στην ελευθερία, από την ύλη στο πνεύμα. Ο «θεός» του Καζαντζάκη είναι εγκόσμια πανθειστική παρουσία και όχι μεταφυσικό, στατικό ον, είναι το

πνεύμα που παλεύει μέσα μας για την επίτευξη υψηλότερης συνείδησης και την υπέρβαση της μετριότητας ή, όπως λέει στην *Αναφορά στον Γκρέκο*, δεν είναι σκοπός αλλά αρχή.

Η συνύπαρξη και η αλληλενέργεια Θεού και κόσμου στο έργο του Καζαντζάκη μπορεί να προκάλεσε τις περισσότερες θεολογικές ενστάσεις, προσείλκυσε όμως και το ενδιαφέρον αρκετών δυτικών θεολόγων γιατί η εγκοσμιότητα του Θεού αντιστρέφει τις παραδοσιακές σωτηριολογικές αντιλήψεις της χριστιανικής θεολογίας (ας θυμηθούμε εδώ τον υπότιτλο της *Ασκητικής* *Salvatores Dei*) με τη σωτηρία να ξεκινάει από κάτω και όχι από πάνω. Η θεώρηση του Θεού ως γίνεσθαι και όχι ως αμετάλλακτης ουσίας, με την πνευματικότητά του να ολοκληρώνεται μέσα από τη διαλογική συμμετοχή της στην υλικότητα του κόσμου, ενόχλησε μεν τους πιστούς, έφερε όμως τον Καζαντζάκη πολύ κοντά σε σύγχρονες θεολογικές αντιλήψεις (process theology). Ο Καζαντζάκης ανακαλύπτεται στη Δύση ως προάγγελος νέων προωθημένων θεολογικών αντιλήψεων και όχι μόνο ως θρησκευτικός εικονοκλάστης ή γοητευτικός λογοτέχνης.

Αν το βιβλίο αυτό συνιστά το καλύτερο τεκμήριο αυτής της θεολογικής ανακάλυψης του Καζαντζάκη, ανασκευάζοντας πειστικά το πόσο αδικαιολόγητα επικρίθηκε για την υποτιθέμενη αντι-θρησκευτικότητά του και προσφέροντάς μας μια διεξοδική και συγκριτολογική ανάλυση των θεολογικών αντιλήψεών του, είναι ίσως καιρός να διερευνηθεί το ίδιο διεξοδικά και συγκριτικά και το γιατί ο Καζαντζάκης ενοχλεί τους έλληνες αναγνώστες και κριτικούς. Αρκετοί υποστηρίζουν ότι φταίει η γλώσσα του, άλλοι η υπερβολή και η επιτήδευσή του. Φέτος, όπου συμπληρώνονται σαράντα χρόνια από τον θάνατό του (1957), θα πρέπει να ξεκινήσει μια νηφάλια αποτίμηση του φαινομένου Καζαντζάκη. Η απάντηση στο ερώτημα για το ποια στοιχεία καθιστούν το έργο του απωθητικό στο ελληνικό κοινό και ελκυστικό στο ξένο (σε αυτά θα πρέπει να συνυπολογισθεί και η καζαντζακική θεολογία) ενδεχομένως να λύσει και άλλες απορίες σχετικές με το είδωλο του ελληνικού πολιτισμού τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό.

Ερμηνευτικά σχόλια στο μυθιστόρημα *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*⁶⁸

Το μυθιστόρημα αυτό διαδραματίζεται σε ένα ελληνικό χωριό στην ενδοχώρα της Ανατολίας και αφηγείται την άφιξη μιας ομάδας προσφύγων από το μέτωπο, τη στιγμή που οι

⁶⁸ Απόσπασμα από το άρθρο του Roderick Beaton «Myth and Text: Readings in the Modern Greek Novel», *Byzantine and Modern Greek Studies* 9 (1985) σσ. 29-53 (μετάφραση: Ben Petre), που δημοσιεύτηκε σε ιστοσελίδα του δικτυακού χώρου του Ιστορικού Μουσείου Κρήτης, αφιερωμένη στο Νίκο Καζαντζάκη: <http://www.historical-museum.gr/kazantzakis/gr/>.

νεότεροι του χωριού ετοιμάζονται να παίξουν τους ρόλους τους σε ένα θρησκευτικό δράμα το επόμενο Πάσχα. Κάτω από την πίεση αυτών των γεγονότων οι χωρικοί-πρωταγωνιστές ταυτίζονται ολοένα και περισσότερο με τα πρόσωπα του Ευαγγελίου που πρόκειται να υποδυθούν ή και καταλαμβάνονται από αυτά. Η διαδικασία αυτή προχωρά και πέρα από τα ρεαλιστικά κίνητρα της επικείμενης θεατρικής παράστασης των Παθών και ισχύει κατ' επέκταση για όλους τους χαρακτήρες: οι άρχοντες του χωριού ασυναίσθητα καταλήγουν στο ρόλο των Φαρισαίων· ο παπάς του χωριού Γρηγόρης οδηγείται ανεπαίσθητα από τις περιστάσεις και από την ιδιοσυγκρασία του στο ρόλο του Καϊάφα· τον ρόλο του Πιλάτου υποδύεται κατά τρόπο έξοχο αν και άθελά του, και με πολύ χιούμορ από τη μεριά του Καζαντζάκης, ο τοπικός Τούρκος Αγάς, ένας καλοπροαίρετος καλόβολος παιδευστές που εν τέλει τρελαίνεται από τα ακατανόητα καμώματα των γύρω του Ελλήνων, οι οποίοι, καθώς λέει, «θα πετάλωναν τους ψύλλους». Το μυθιστόρημα τελειώνει με το Μανολιό, τη μορφή του Χριστού, να εκτελείται στην εκκλησία μεσάνυχτα Χριστουγέννων, καθώς φτάνει η είδηση της προσπέλασης τουρκικών στρατευμάτων στο χωριό· βρισκόμαστε προ της Μικρασιατικής καταστροφής και της εκδίωξης του ελληνικού πληθυσμού από την Ανατολία.

Η συνολική μυθική δομή του μυθιστορήματος *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται* είναι ολοφάνερη, αλλά ο Καζαντζάκης επιτελεί κάτι πολύ πιο λεπτό και προσδίδει στη θεματολογία του μυθιστορήματός του μια ερμηνευτική και μεταφορική διάσταση με πολύ μεγαλύτερες προεκτάσεις απ' ό,τι φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Κατά πρώτον υπάρχει μια σημαντική αντιστροφή -ο Μανολιός καλείται να παίξει το ρόλο του Χριστού, δηλαδή γεννιέται ως Χριστός, το Πάσχα· και δολοφονείται τελετουργικά στην εκκλησία ανήμερα τα Χριστούγεννα, όταν σύμφωνα με το μύθο θα έπρεπε να γιορτάζεται η γέννηση του Χριστού. Η αντιστροφή αυτή φανερώνει και τη διαστρέβλωση του Χριστιανισμού όπως ασκείται σε μια σύγχρονη Χριστιανική κοινότητα, αλλά, το πιο σημαντικό, την αμφισβήτηση ή αντιστροφή από το μυθιστόρημα του κεντρικού στοιχείου στην ιστορία του Ευαγγελίου, δηλαδή την Ανάσταση, τη θέση της οποίας παίρνει η επανάληψη της ατελείωτης και άσκοπης αναπαράστασης.

Η άλλη σημαντική περιπλοκή που ο Καζαντζάκης εισάγει στη χρήση της ιστορίας του Ευαγγελίου παράλληλα με τη σύγχρονη, δήθεν ρεαλιστική αφήγηση, έχει να κάνει με τη σχέση ανάμεσα στο μύθο και την ιστορία. Το ίδιο το κείμενο του Ευαγγελίου αποτελεί έναν συγκερασμό μύθου και ιστορίας, εφ' όσον η ιστορία του Χριστού διαδραματίζεται μέσα σε ένα ιστορικά εξακριβώσιμο πλαίσιο. Ο Καζαντζάκης εκμεταλλεύεται τις μυθικές και τις ιστορικές διαστάσεις στο μυθιστόρημά του. Η ιστορία του Ιησού στη Βίβλο λαμβάνει χώρα με φόντο τις φιλοδοξίες των τότε Εβραίων για ανεξαρτησία από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, φιλοδοξίες που βρήκαν ολέθριο τέλος το 70 μ.Χ. με την καταστροφή των Ιεροσολύμων. Η τοποθέτηση του μυθιστορήματος στη Μικρά Ασία λίγο πριν την καταστροφή του 1922 επιτρέπει στον

Καζαντζάκη να υπαινίσσεται την ιστορική ομοιότητα ανάμεσα στη μοίρα των Εβραίων της αρχαιότητας και αυτή των Ελλήνων τον εικοστό αιώνα, και έτσι να υπαινίσσεται εξίσου για τις δυο περιπτώσεις μια αιτιολογική σχέση με την «προδοσία» του Χριστού.

Αλλά υπάρχει και μια επιπρόσθετη ιστορική διάσταση στο *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*. Στο μυθιστόρημα υπάρχουν πλείστες αναφορές στο μπολσεβικισμό -οι πρόσφυγες που κατασκηνώνουν έξω από το χωριό, απευθύνονται μάταια στους χωρικούς για βοήθεια, και τελικά όταν αυτή δεν τους παρέχεται επιτίθενται, στιγματίζονται από τους χωρικούς και τους Τούρκους σαν Μπολσεβίκοι. Η σύγκρουση ανάμεσα στον κομμουνισμό και το υπάρχον καθεστώς είναι πραγματικά ευνόητη, αφού το μυθιστόρημα τοποθετείται (χρονικά) λίγο μετά τη Ρωσική Επανάσταση, αλλά στην ουσία έχει πολύ περισσότερο να κάνει με τη σύγκρουση που έφτανε προς το τέλος της ενώ ο Καζαντζάκης έγραφε το μυθιστόρημα (1948), δηλαδή τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στους έχοντες στη Λυκόβρυση και τους μη έχοντες που κατασκηνώνουν στο βουνό δεν είναι μόνο μια παραβολή για τη χριστιανική υποκρισία και το χριστιανικό φανατισμό αντίστοιχα, αλλά ταυτόχρονα μια παραβολή για την πραγματική σύγκρουση εκείνης της εποχής ανάμεσα σε Έλληνες και «Έλληνες» ανάμεσα στους έχοντες των πόλεων και τους επαναστάτες, τους αντάρτες, στα βουνά. Έτσι ο Μανολιός-Χριστός δεν μεταμορφώνεται μονάχα σε άγιο αλλά και σε κοινωνικό επαναστάτη, ενώ ο παθιασμένος παπα-Φώτης, ο ηγέτης των προσφύγων, συνδυάζει τα χαρακτηριστικά, αλλά και μερικές από τις πεποιθήσεις του παραδοσιακού ορθόδοξου ασκητή με εκείνα του φλογερού επαναστατικού ηγέτη.

Στο *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται* η άμεση παραπομπή σε μύθους δεν παρέχει μόνο μια δομή για την πλοκή του μυθιστορήματος, αλλά παράλληλα συνδέει με μεταφορικό στοχασμό τρεις ξεχωριστές ιστορικές εποχές -την Ιουδαία του καιρού των Παθών, τους Έλληνες της Μικράς Ασίας στα πρόθυρα της μαζικής τους εκδίωξης το 1922-3 και τον Ελληνικό εμφύλιο πόλεμο του 1944-9. Το μυθιστόρημα αντιστοιχεί τις εποχές αυτές με τρεις ιδεολογίες ή δόγματα: το Χριστιανισμό, τον εθνικισμό της Μεγάλης Ιδέας που ήταν η ρίζα της καταστροφής του 1922, και τον Κομμουνισμό. Έτσι, όταν σκοτώνεται η μορφή του Χριστού και οι Τούρκοι ετοιμάζονται να μπουν στο χωριό:

α) Ο Χριστιανισμός του σημερινού κόσμου νικάται από τις δυνάμεις ιδιοτέλειας, πλεονεξίας και φόβου.

β) Το ελληνικό ιδεώδες των αρχών του 20ου αιώνα γκρεμίζεται καθώς ο ελληνικός στρατός υφίσταται ήττα στην Ανατολία και στη συνέχεια οι Μικρασιάτες Έλληνες καταλήγουν πρόσφυγες, όπως οι Εβραίοι της αρχαιότητας.

γ) Ο Κομμουνισμός νικάται στην τελευταία φάση του ελληνικού εμφύλιου πολέμου, ταυτόχρονα με τη συγγραφή του μυθιστορήματος· οι αντάρτες στο βουνό που διακατέχονται

από παθιασμένη και απεγνωσμένη πίστη στην αδελφοσύνη της ανθρωπότητας αναγκάζονται να επιτεθούν στους καλοθρεμμένους συμπατριώτες τους στο χωριό, από τους οποίους κατατροπώνονται. Η υιοθέτηση μιας επαναλαμβανόμενης δομής που συνδέει διαφορετικούς μύθους, άλλους παλαιούς και άλλους υπό εξέλιξη, καθιστά το θάνατο του Μανολιού-Χριστού σύμβολο και των τριών ηττών, και υπαινίσσεται μια βαθύτερη ταύτιση ανάμεσα σε τρεις διαφορετικές και μάλιστα ασυμβίβαστες ιδεολογίες: το Χριστιανισμό, τον εθνικό ρεβανσισμό και τον Κομμουνισμό.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Νίκο Καζαντζάκη⁶⁹

- Αναπλιώτης Γ., *Ο αθηναίος Ζορμπάς και ο Νίκος Καζαντζάκης*, Δρόμων, 2003.
- Βρεττάκος Ν., *Νίκος Καζαντζάκης: η αγωνία του και το έργο του*, επιμέλεια: Κωστούλα Μητροπούλου, Π. Σύψας, Χρ. Σιαμαντάς, Αθήνα, 1960.
- Βουγιούκα Α., *Η ποίηση της πραγματικότητας και η πραγματικότητα της ποίησης: η “Αναφορά στον Γκρέκο” του Νίκου Καζαντζάκη*, Κλεψύδρα, Αθήνα, 1999.
- Bien P., *Νίκος Καζαντζάκης*, μτφρ.: Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Κέδρος, Αθήνα, 1983.
- Bien P., *Νίκος Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος*, μτφρ.: Α. Λαμπρινίδου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001.
- Γιαλουράκης Μ., *Καζαντζάκης-Μυριβήλης. Κριτικά δοκίμια*, Πτολεμαίος, Αθήνα, 1970.
- Γραμματάς Θ., *Κρητική ματιά: σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Τολίδης, Αθήνα, 1992.
- Γραμματάς Θ., *Η έννοια της ελευθερίας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα, 1983.
- Friar K., *Η πνευματική οδύσσεια του Νίκου Καζαντζάκη*, πρόλογος Ελένης Καζαντζάκη, εισαγωγή Θεοφάνη Γ. Σταύρου, μετάφραση Θωμά Στραβέλη, Κέδρος, Αθήνα, 1983.
- Ζωγράφου Λ., *Ν. Καζαντζάκης: ένας τραγικός*, Κέδρος, Αθήνα, 1960.
- Κατσίμπαλης Γ., *Βιβλιογραφία Ν. Καζαντζάκη*, Αθήνα, 1958.
- Κονιδάρη-Φάβη Α., *Το μέγα ρόδο στην Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη*, Ι.Γ. Βασιλείου, Αθήνα, 1994.
- Κονιδάρη-Φάβη Α., *Ο συμπαντικός χορός στην Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα, 2001.
- Κουμάκης Γ., *Νίκος Καζαντζάκης. Θεμελιώδη προβλήματα στη φιλοσοφία του*, Εστία, Αθήνα, 1982.
- Λαούρδας Β., *Η “Οδύσσεια” του Καζαντζάκη. Κριτικό δοκίμιο*, Αθήναι, 1943.
- Λεονταρίτου Κ., *Η ποίηση της ζωής. Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη*, Θεμέλιο, Αθήνα.
- Μάρας Σ., *Νίκος Καζαντζάκης. Τέχνη και μεταφυσική*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000.
- Ματσούκας Ν., *Η ελληνική παράδοση στο Νίκο Καζαντζάκη*, επιμέλεια: Ελένη Καμπάνη, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1989.
- Μουτάφης Γ., *Η κόκκινη γραμμή του Νίκου Καζαντζάκη. Σύντομη κριτική ανάλυση ολόκληρου του έργου του*, Βιβλιοπωλείο των βιβλιόφιλων, Αθήνα, 1986.

⁶⁹ Από την ιστοσελίδα: http://www.philology.gr/bibliographies/nef_kazantzak.html.

- Οικονομίδου Ε., *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το αντικείμενο αναζήτησής του. Κύκλος διαλέξεων που δόθηκαν στα πλαίσια του έτους Ν. Καζαντζάκη στο Ιωνικό Κέντρο της Χίου - Ιούλιος 1983*, Δήμος Ηρακλείου, Ηράκλειο, 1985.
- Παπαθανασόπουλος Θ., *Γύρω στον Καζαντζάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000.
- Παπακόστα Α.Γ., *Η γυναίκα ως "άλλος" και η ιδανική γυναίκα στον "Τελευταίο Πειρασμό"*, Παρέμβαση, Αθήνα, 1998.
- Παπαχατζάκη-Κατσαράκη Θ., *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη: η τραγωδία Μέλισσα*, Δωδώνη, Αθήνα, 1985.
- Πρεβελάκης Π., *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Εστία, Αθήνα, 1958.
- Σπανδωνίδης Π., *Νίκος Καζαντζάκης, ο γιος της ανησυχίας*, Δρόμων, 2003.
- Σταματίου Γ., *Η γυναίκα στη ζωή και στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1975.
- Σταύρου Μ., *Ο υπαρξιακός Καζαντζάκης. Η μακρά πορεία προς τον «Καπετάν Μιχάλη»*, Δρόμων, Αθήνα, 2001.
- Σταφυλάς Μ., *Ο Καζαντζάκης κάτω από το φως της διαλεκτικής*, Βασιλόπουλος, Αθήνα.
- Στεφανάκης Γ., *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1997.
- Χουρμούζιος Α., *Νίκος Καζαντζάκης. Κριτικά κείμενα*, Οι Εκδόσεις των Φύλων, 1977.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. http://www.cultureguide.gr/events/details_gr.jsp?Event_id=47018&catA=8 (Πολιτιστική Ολυμπιάδα· ιστοσελίδα με υπερσυνδέσμους που οδηγούν σε ιστότοπους αφιερωμένους στο Ν. Καζαντζάκη).
2. <http://www.historical-museum.gr/kazantzakis/gr/index.html> (Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών· δικτυακός τόπος αφιερωμένος στο Ν. Καζαντζάκη).
3. <http://homepages.pathfinder.gr/kazan0/> (δικτυακός τόπος αφιερωμένος στο Ν. Καζαντζάκη).
4. <http://www.greekvillage.com/kazantzakis/> (δικτυακός τόπος αφιερωμένος στο Ν. Καζαντζάκη).
5. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Ε. Κριαράς, «Ο Καζαντζάκης του 1909 - Ένα Μανιφέστο», εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 16-09-1998), http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16241&m=P01&aa=1.
2. Μικέλα Χαρτουλάρη, «Η άγνωστη ιστορία του Αλέξη Ζορμπά», εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 28-06-1997), http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=15873&m=P12&aa=1.

3. «Αντιπεπονόθς, δηλαδή Βεντέτα...» (Αποσπάσματα του κεφαλαίου “Η κρητική βεντέτα στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη” από το βιβλίο του Δημήτρη Ξυριτάκη με τίτλο: *Η βεντέτα στην Κρήτη*), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 28-12-1999),
http://tanea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16628&m=P04&aa=1.
4. Χ. Δ. Γουνελάς, «Καζαντζάκης και θεολογία», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 22-09-2002),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13670&m=S14&aa=1&cookie=.
5. Πάτροκλος Σταύρου, «Με τον *Τελευταίο Πειρασμό* ο Χριστός ξανασταυρώνεται», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 29-04-2000),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12919&m=B04&aa=1&cookie=.
6. Εύη Πετροπούλου, «Ο Νίκος Καζαντζάκης στον Ισπανικό Εμφύλιο», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 23-05-1999),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12585&m=B06&aa=1&cookie=.
7. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Ο Καζαντζάκης και η “γένψη”», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 16-08-1998), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12494&m=S04&aa=1&cookie=.
8. Λώρη Κέζα, «Ο διαχρονικός Καζαντζάκης - Η αντοχή του καπετάν Μιχάλη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 15-03-1998),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12472&m=S08&aa=1&cookie=.
9. Θ. Γραμματάς, «Η θεολογία του Καζαντζάκη», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 01-06-1997),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12431&m=B03&aa=1&cookie=.
10. Βασίλης Ρούβαλης, «Η “Λένοτσκα” του Καζαντζάκη», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 19-02-2004), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CA%E1%E6%E1%ED%F4%E6%DC%EA%E7%F2&a=&id=420556.
11. «Ένα άγνωστο αυτοβιογραφικό κείμενο του Νίκου Καζαντζάκη», Πνευματική Ζωή 140 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Pneymzoi/140/4.html>.
12. Γιάννης Μαγκλής, «Πώς γνώρισα τον Καζαντζάκη», Πόρφυρας 98 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2001), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Porfiras/98/5.html>.