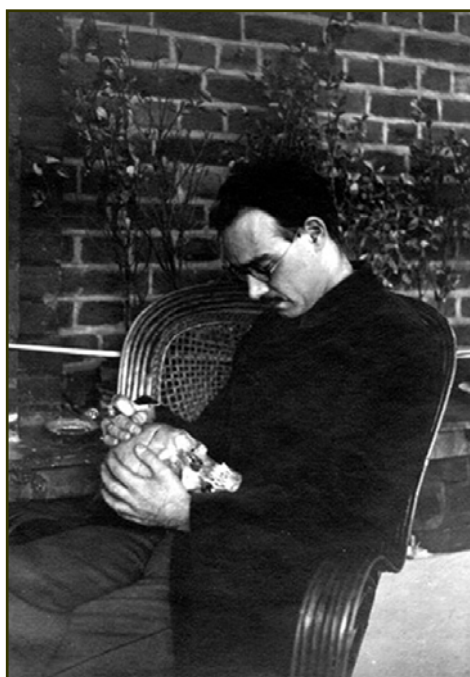


4.2. ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ»¹⁰⁴

4.2.1. ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΥΡΙΒΗΛΗΣ (1892-1969)



Στράτης Μυριβήλης: Αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος¹⁰⁵

Ο Στράτης Μυριβήλης, ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της γενιάς του '30, αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος του Αιγαίου, ένας «αδιάλλακτος της λογοτεχνίας» σε συνεχή αναζήτηση της ελληνικότητας, γεννήθηκε στην υπόδουλη ακόμη Συκαμιά της Λέσβου το 1890. Ανήκει στη γενιά εκείνη που πολέμησε για την ανόρθωση του

¹⁰⁴ Ο όρος «νέα λογοτεχνία» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά ως τίτλος σε άρθρο του Γιώργου Θεοδοκά που δημοσιεύτηκε το 1934 στο περιοδικό *Ιδέα* (τεύχος 3.13). Ο όρος αυτός ανταποκρίνεται στη φιλοδοξία των βενιζελικών συγγραφέων του 1930 να ανανεώσουν τη λογοτεχνική και πνευματική ζωή της χώρας μετά την καταστροφή του μικρασιατικού ελληνισμού, βλ.: Κ. Α. Δημάδης, *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία 1936-1944*, Αθήνα 1991, 2004², σ. xxv-xxvi.

¹⁰⁵ Παραθέτουμε το ομότιτλο άρθρο της Ράνιας Πολυκανδριώτη, ερευνήτριας στο Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε., που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 07-01-2000, http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16635&m=N16&aa=1.

ελληνισμού κατά τους βαλκανικούς πολέμους, που παρακολούθησε με πόνο τη Μικρασιατική Καταστροφή και την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας και τελικά στράφηκε σε έναν ενδοσκοπικό εθνικισμό, αναζητώντας με πάθος τα διακριτικά της ελληνικής συνείδησης στην ελληνική γη και στη λαϊκή παράδοση.

Ο Στράτης Μυριβήλης, ψευδώνυμο του Ευστράτιου Σταματοπούλου, ήταν το πρώτο από τα πέντε παιδιά του Χαράλαμπου και της Ασπασίας Σταματοπούλου. Μέτριος μαθητής, παίρνει το απολυτήριό του από την Αστική Σχολή Συκαμιάς το 1903. Εκεί, ο σχολάρχης Σπύρος Αναγνώστου, με το κιτρινισμένο δάχτυλό του πάνω στον ανοιγμένο ελληνικό χάρτη, έκανε περιπάτους πάνω στα Βαλκάνια, στη Μικρασία και μέσα στις ελληνικές θάλασσες, περιπάτους αντάξιους της Μεγάλης Ιδέας. Έτσι ξεκινάει ο Μυριβήλης το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Απ' την Ελλάδα*. Από τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς έως το 1909 φοιτά στο Γυμνάσιο Μυτιλήνης και στο Γυμνάσιο των Κυδωνιών. Στα γυμνασιακά θρανία η επαφή του με σημαντικά κείμενα του δημοτικισμού *Το Ταξίδι* του Ψυχάρη, *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* του Κωστή Παλαμά, η *Ιλιάδα* του Αλέξανδρου Πάλλη, τα διηγήματα του Αργύρη Εφταλιώτη, *Τα Λόγια της Πλώρης* του Ανδρέα Καρκαβίτσα, αλλά και ανέκδοτα χειρόγραφα ποιήματα του Γρυπάρη που κυκλοφορούσαν κάτω από τα θρανία διαμορφώνουν πρώιμα τη λογοτεχνική και γλωσσική του συνείδηση. Πεζογραφήματά του ήδη δημοσιεύονται σε περιοδικά της Σμύρνης και της Μυτιλήνης.

Το 1912 βρίσκεται στην Αθήνα, παρακολουθεί μαθήματα στη Φιλοσοφική Σχολή και συγχρόνως εργάζεται ως συντάκτης σε αθηναϊκά φύλλα. Τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς στρατεύεται εθελοντής και παίρνει μέρος στους δύο βαλκανικούς πολέμους. Τραυματίζεται στη μάχη του Κιλκίς το 1913, αποστρατεύεται και επιστρέφει στην Αθήνα. Εγκαταλείπει όμως τα μαθήματα της Φιλοσοφικής και εγκαθίσταται τελικά στη Συκαμιά της Λέσβου. Εκεί εργάζεται ως αρχισυντάκτης στην εφημερίδα «Σάλπιγξ» της Μυτιλήνης και ζει από κοντά το προσφυγικό κύμα από τη Μικρασία. Τότε ήρθε πρόσφυγας από το Δικελί και η Ελένη Δημητρίου, η οποία γνωρίζεται με τον Μυριβήλη, για να τον παντρευτεί αργότερα, στα 1920. Απέκτησαν 3 παιδιά: τη Χάρη, τη Δροσούλα και τον Λάμπη. Κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο στρατεύεται στο μέτωπο της Μακεδονίας. Το 1917 κατατάσσεται στο 4ο Σύνταγμα της Μεραρχίας Αχιπελάγους και συμμετέχει στην προκάλυψη του Μοναστηρίου μαζί με τον αδελφό του, Κίμωνα. Εκεί αρχίζει να γράφει το *Η Ζωή εν Τάφω*. Ο Μυριβήλης παίρνει μέρος και στη μικρασιατική εκστρατεία. Μετά την εκκένωση του Εσκή-Σεχίρ καταφεύγει πρόσφυγας στη Θράκη και από εκεί επιστρέφει στη Λέσβο το 1922. Θα παραμείνει στο νησί έως το 1932, οπότε και εγκαθίσταται οικογενειακώς στην Αθήνα. Κύρια επαγγελματική ενασχόλησή του, κατά την παραμονή του στη Λέσβο έως την εγκατάστασή του στην Αθήνα, είναι η δημοσιογραφία. Εκδίδει την εβδομαδιαία εφημερίδα «Καμπάνα» στην οποία αρχίζει να δημοσιεύει το *Η Ζωή εν*

Τάφω και αργότερα την καθημερινή εφημερίδα «Ταχυδρόμος». Κατά τη διαμονή του στην Αθήνα συνεχίζει να δημοσιογραφεί και γίνεται τακτικό μέλος της Ενώσεως Συντακτών. Συνεργάζεται με πολλές εφημερίδες και περιοδικά, καθώς και με τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών. Το 1938 διορίζεται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής ως Τμηματάρχης Β΄ Τάξεως. Από το 1946 έως το 1950 είναι Διευθυντής Προγράμματος στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. Παράλληλα, συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση σωματείων λογοτεχνών: υπήρξε ιδρυτικό μέλος και διετέλεσε Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Εταιρείας των Λογοτεχνών της Ελλάδος και της Ελληνικής Εταιρείας Λογοτεχνών. Πέθανε στην Αθήνα, στις 19 Ιουλίου 1969.

Ο Στράτης Μυριβήλης πρωτοεμφανίστηκε με τη συλλογή διηγημάτων *Κόκκινες Ιστορίες*, που δημοσιεύθηκε στη Μυτιλήνη το 1915. Ακολουθεί *Η Ζωή εν Τάφω*, πρώτα σε συνέχειες από την εφημερίδα «Καμπάνα» και σε πρώτη έκδοση το 1924. Η δεύτερη έκδοση έγινε το 1930 και ήταν σημαντικά αναθεωρημένη και προσαυξημένη με νέα κεφάλαια. Πραγματοποιήθηκαν άλλες πέντε, όλες ξαναδουλεμένες. Η έβδομη και οριστική έκδοση δημοσιεύθηκε το 1955. Ο Στράτης Μυριβήλης έγραψε άλλα δύο μυθιστορήματα: *Η Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια* το 1933 και *Η Παναγιά η Γοργόνα*, το 1949. Και τα δύο αυτά μυθιστορήματα είχαν ήδη προδημοσιευθεί σε συνέχειες από περιοδικά έντυπα. Ένα μεγάλο μέρος του έργου του διοχετεύθηκε σε νουβέλες, διηγήματα και λυρικά πεζογραφήματα που δημοσίευε χωρίς διακοπή. Έγραψε τρεις νουβέλες: *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, που στην τελική του μορφή δημοσιεύθηκε το 1943, *Τα Παγανά* το 1944 και *Ο Παν* το 1946. Εκτός από τη συλλογή *Διηγήματα* που δημοσιεύθηκε το 1928, οι άλλες συλλογές διηγημάτων φέρουν χρωματικούς τίτλους: *Το Πράσινο Βιβλίο* (1935), *Το Γαλάζιο Βιβλίο* (1939), *Το Κόκκινο Βιβλίο* (1952) και *Το Βυσσινί Βιβλίο* (1959). Δημοσίευσε δύο συλλογές λυρικών πεζογραφημάτων: *Το Τραγούδι της Γης* (1937) και *Μικρές Φωτιές* (1942) και κατέγραψε ταξιδιωτικές εντυπώσεις: *Απ' την Ελλάδα* (1954) και *Ολυμπία* (1958). Μία συλλογή χρονογραφημάτων δημοσιεύθηκε με τον τίτλο *Πτερόεντα*, ενώ ιδιαίτερα σημαντικά είναι και τα κριτικά μελετήματα. Τα τρία μυθιστορήματα και *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* μεταφράστηκαν σε ξένες γλώσσες, φανερώνοντας την απήχηση του έργου του και στο εξωτερικό. Ο Μυριβήλης τιμήθηκε για το έργο του όσο ζούσε. Το 1940, με το κρατικό βραβείο Πεζογραφίας για το *Γαλάζιο Βιβλίο*. Το 1958 εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας, ύστερα από πέντε ανεπιτυχείς υποψηφιότητες και διορίζεται τιμητικό μέλος του Διεθνούς Ινστιτούτου Γραμμάτων και Τεχνών. Το 1959 του απονέμεται ο Σταυρός του Ταξιάρχη του Βασιλικού Τάγματος του Γεωργίου του Α΄. Προτάθηκε τρεις φορές για το Νόμπελ ενώ το 1969, λίγο πριν από τον θάνατό του, η Εθνική Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών τον ανακηρύσσει επίτιμο πρόεδρό της. Το έργο του Στράτη Μυριβήλη μελετήθηκε εκτενώς από την κριτική και τοποθετήθηκε κυρίως στο πλαίσιο του πολεμικού μυθιστορήματος και της γενιάς του '30. Ξαναδιαβάζοντας ωστόσο σήμερα τον Μυριβήλη, οι παρατηρήσεις μας περιστρέφονται κυρίως

γύρω από δύο κεντρικούς άξονες που προσδιορίζουν τον γενικό χαρακτήρα του έργου του σε όλη την πορεία του: ρεαλισμός και / ή λυρισμός, παράδοση και / ή ανανέωση. Μέσα από το πρίσμα αυτό τίθενται ζητήματα που έχουν κατά καιρούς απασχολήσει την κριτική, όπως η επιτυχία μυθιστορηματικής σύνθεσης, η εναρμόνιση του Μυριβήλη με τη γενιά του '30, καθώς και το ζήτημα της γλώσσας και της μορφικής επεξεργασίας των κειμένων.

Η παραδοσιακή και ξεπερασμένη για την εποχή της επιστολιμαία μορφή του *Η Ζωή εν Τάφω* αποβαίνει το εκφραστικό μέσο μιας νεωτερικής αντίληψης του πολέμου και της υποκειμενικής έκφρασης της πραγματικότητας. Δεν πρόκειται εδώ για την ηρωική διάσταση του πολέμου, αλλά για μια πραγματικότητα φρικιαστική, έτσι όπως βιώνεται από τον φοιτητή λοχία Κωστούλα και καταγράφεται στο ημερολόγιό του. Είναι η φρίκη των χαρακωμάτων έτσι όπως την έζησε ο ίδιος ο συγγραφέας. Το αντιπολεμικό μήνυμα του έργου αναδεικνύεται μέσα από την ωμότητα της ρεαλιστικής περιγραφής που χρησιμοποιεί τη φρίκη ως μέσο απόθησης και εξισώνει όλους τους ανθρώπους, φίλους και εχθρούς, κάτω από το βάρος της συντριβής της ανθρώπινης ύπαρξης. Η αυθεντικότητα της πρώτης ύλης, το βάρος της προσωπικής εμπειρίας και η αντιπολεμική ιδεολογική φόρτιση προσδίδουν στη γραφή την αμεσότητα του ρεαλισμού. Η εσωτερικευμένη όμως πραγματικότητα επιτρέπει λυρικές εξάρσεις και συναισθηματική φόρτιση. Η εξαντλητική επεξεργασία του λόγου, προϊόν των αλλεπάλληλων αλλαγών και αναθεωρήσεων του αρχικού κειμένου της πρώτης έκδοσης, αγγίζει πολλές φορές τη γλωσσική εκζήτηση και γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στην περιγραφή τόσο της εξωτερικής και αντικειμενικής πραγματικότητας όσο και της εσωτερικής, του αφηγητή λοχία. Ο ρεαλισμός του Μυριβήλη παραμένει λυρικός, χωρίς να αναιρείται ούτε η αυθεντικότητα της πραγματικής εικόνας του πολέμου ούτε και η εσωτερικευμένη βίωσή της. Άλλωστε, μοναδική διέξοδος από τον παραλογισμό του πολέμου είναι η αγάπη για τη ζωή, η ερωτική έλξη για τον άνθρωπο και το φυσικό του περιβάλλον. Και καλύτερη μαρτυρία γι' αυτό δεν μπορεί να είναι παρά η προσωπική.

Η αγάπη για τη ζωή, για τον άνθρωπο και το φυσικό του περιβάλλον θα παραμείνει άλλωστε ο συνεκτικός ιστός της σκέψης του και ολόκληρου του έργου του στην εξελικτική του πορεία, ανεξάρτητα από τις ιδεολογικές μετατοπίσεις του συγγραφέα που έχουν επισημανθεί. Η πολύ συγκεκριμένη και πολύ τραυματική εμπειρία του πολέμου αρχικά υποδεικνύει τη δύναμη της φύσης, ως φυσική ανάγκη επιβίωσης του ανθρώπου και ερωτική έλξη. Αργότερα θα καταλήξει σε έναν οικουμενικό ανθρωπισμό, που θα στηλιτεύσει κάθε πολιτική θεωρία και κάθε υπαρκτό σύστημα, εφόσον μέσα από τον δογματισμό τελικά στρέφονται εναντίον του ίδιου του ανθρώπου, της αξιοπρέπειάς του και της πνευματικής ελευθερίας του.

Με αφετηρία την επιστροφή του πολεμιστή μετά τον πόλεμο, την προσπάθεια ένταξής του σε ένα σχεδόν ξένο πια κοινωνικό περιβάλλον, καθώς και την υπεροχή της φυσικής ερωτικής έλξης απέναντι σε ηθικά διλήμματα και ιδεολογικούς προβληματισμούς, ο Μυριβήλης θα προσπαθήσει να δημιουργήσει ένα πραγματικό μυθιστόρημα, τη *Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια*, απομακρυσμένο από τον αυτοβιογραφικό λόγο του *Η Ζωή εν Τάφω*. Ωστόσο, το σχήμα αυτό αποτελεί τη βάση ενός μύθου που δεν κατορθώνει να μετουσιωθεί μέσα από τα πρόσωπα της πλοκής. Γράφοντας τη *Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια* ο Μυριβήλης θα προσπαθήσει να εναρμονισθεί με τις γενικότερες επιδιώξεις της γενιάς του '30, αλλά θα βρεθεί παγιδευμένος σε αντιθέσεις. Ο έντονος ιδεολογικός διδακτισμός χαλαρώνει το κεντρικό νήμα της πλοκής, ενώ ο ρεαλισμός της κοινωνικής κριτικής δεν κατορθώνει να ανανεώσει πραγματικά την παράδοση της ηθογραφίας ενός Καρκαβίτσα και ενός Παπαδιαμάντη. Ο μόνος δρόμος που μένει ανοικτός για τον θερμό αυτόν πατριώτη από τη Λέσβο, και που με συνέπεια θα ακολουθήσει στο εξής, είναι η λαϊκή παράδοση. Η ανανέωση έρχεται μέσα από την επιστροφή στην παράδοση και κυρίως μέσα από την αναγωγή της σε αξία συλλογική. Η ηθογραφική διάσταση του έργου του εξελίσσεται προοδευτικά σε σθεναρή αναζήτηση της ελληνικότητας, η οποία θα αποτελέσει το επίκεντρο των προσπαθειών του, τόσο ως προς το περιεχόμενο των κειμένων όσο και ως προς τον λόγο που χρησιμοποιεί.

Μέσα στο πνεύμα αυτό, αν διαβάσουμε το έργο του Μυριβήλη που ακολούθησε τη *Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια* θα διαπιστώσουμε την προοδευτική εξέλιξη μιας πορείας που ξεκίνησε από μια σαφή και συγκεκριμένη αντιπολεμική ιδεολογία, αντιμετώπισε με δυσκολία την προσαρμογή της τραυματικής εμπειρίας του πολέμου και της αναμφισβήτητης αγάπης για την πατρίδα με τα δεδομένα της ειρηνικής κοινωνίας και τελικά κατέληξε να αναζητά την εθνική και φυλετική ουσία στο παρελθόν, μέσα στη λαϊκή παράδοση, που αποβαίνει έτσι υποθήκη για το μέλλον ως εθνική αυτογνωσία. Η *Παναγιά η Γοργόνα*, το τρίτο του μυθιστόρημα, όσο και αν στηρίζεται στην κοινωνία της προσφυγιάς, στην ουσία αποτελεί ένα ηθογραφικό πορτραίτο με διαστάσεις συλλογικές. Για τον λόγο αυτό άλλωστε και τα πρόσωπα του έργου δεν έχουν μυθιστορηματική αυτοτέλεια, αλλά αποτελούν επιμέρους όψεις ενός νησιωτικού πολιτισμού. Παράλληλα, η δύναμη της φύσης φανερώνει την υπεροχή της έναντι του λογικού, συνδέεται με λαϊκές δοξασίες, αλλά και με τον ερωτισμό και εκδηλώνεται με όλη την ορμή και τον ηδονισμό του, ιδιαίτερα στις νουβέλες *Παν* και *Βασίλης ο Αρβανίτης*.

Οι έννοιες του λυρισμού και του ρεαλισμού χάνουν τα όριά τους, γιατί η ρεαλιστική και ηθογραφική αποτύπωση της παράδοσης και των ανθρώπινων τύπων ανάγεται, μέσα από λυρικές εξάρσεις, σε όψη της ελληνικότητας, της ελληνικής φυλής. Μια φυλή τυραννισμένη και πληγωμένη από εκπατρισμούς. Μια φυλή γεννημένη μέσα στη θάλασσα. Στον Μυριβήλη η έννοια της φυλής διαδέχεται την έννοια του Γένους, ενώ η Μεγάλη Ιδέα μετενσαρκώνεται σε

αναζήτηση της ελληνικότητας. Το φυσικό περιβάλλον στον Μυριβήλη δεν είναι μόνο αισθητικής τάξης, αλλά και γενεαλογικής, ως αρχέγονη πηγή της ύπαρξης του ελληνισμού, ως πηγή της Ιστορίας και του Πολιτισμού. Αργότερα, στα 1952, σε κείμενό του για την ελληνική θάλασσα, θα υποστηρίξει και ακραίες θέσεις, όπως για παράδειγμα ότι κάθε έργο τέχνης, προκειμένου να διατηρηθεί και να δικαιώσει την αξία του οφείλει να είναι εναρμονισμένο με το πνεύμα της φυλής που το δημιουργήσε. Αλλιώς, είναι καταδικασμένο στην καταστροφή. Η γλώσσα του Μυριβήλη εναρμονίζεται πλήρως με τον στόχο του και αποτυπώνει σε μια ξεχωριστή προσπάθεια, μέσα από τις συνεχείς αναθεωρήσεις των κειμένων, όλη την εξέλιξη της σκέψης του. Αντλεί ακατάπανστα από τη λαϊκή παράδοση, την κιβωτό του ελληνισμού, και μεταφέρει την προφορική διάλεκτο στον γραπτό λόγο χωρίς ωστόσο να προδώσει τη λογοτεχνική δημιουργία. Έχουν σημειωθεί βέβαια και κάποιες λεκτικές ακρότητες ή αστοχίες, αποτελέσματα ενός άκρατου δημοτικισμού. Η γλωσσική εκζήτηση, θεωρητικά ασύμβατη με τη ρεαλιστική ηθογραφία, οδήγησε την κριτική να μιλήσει για «ρεαλιστική ωραιολατρεία» ή για «κράμα ρεαλισμού και λυρισμού». Ωστόσο, η αδιάκοπη εκφραστική προσπάθεια του Μυριβήλη συγκροτεί ολόκληρο το έργο του σε ένα σύνολο και ουσιαστικά αναιρεί τις αντιθετικές του όψεις: παράδοση και ανανέωση, ρεαλισμός και λυρισμός μετουσιώνονται σε ένα σώμα, σε μια εσωτερικευμένη ποίηση της ζωής και της φύσης, με στόχο να προβάλουν την αξία και την ουσία του ελληνικού στοιχείου. Ο Στράτης Μυριβήλης συμπορεύθηκε με τη γενιά του '30, αλλά διακρίθηκε σε πολλά σημεία από τις επιδιώξεις της. Η πίστη στην παράδοση, η προσκόλληση στο νησιωτικό περιβάλλον και οι ηθογραφικές διαστάσεις του έργου του δεν εναρμονίζονται πλήρως με τα ζητούμενα της γενιάς αυτής. Ωστόσο, ο Μυριβήλης μέσα από την προσωπική του πορεία, με τους ξεχωριστούς δικούς του τρόπους, ανανεώνει την παράδοση και την ανάγει σε αξία συλλογική, αναζητά με πάθος την ελληνικότητα, εκφράζει την αναγεννητική ορμή της φύσης και τη βαθιά του πίστη στον άνθρωπο και στην πνευματική του ελευθερία, αποβαίνοντας έτσι ένας από τους κυριότερους εκφραστές του καιρού του.

Η πρώτη φάση της συγγραφικής πορείας του Μυριβήλη - *Η ζωή εν τάφω*¹⁰⁶

[...] Ας επιστρέψουμε στην αρχική φάση της συγγραφικής του πορείας. Κατά τη χρονική αυτή περίοδο (πιο συγκεκριμένα: ως τις 29.11.1932, οπότε εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα με την οικογένειά του) το έργο του Μυριβήλη, είτε παραμένει ακόμη ανέκδοτο είτε έχει δημοσιευθεί, αποτελείται από:

¹⁰⁶ Απόσπασμα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Στράτη Μυριβήλη από τον Τάκη Καρβέλη στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Στ', εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1993, σσ. 108-118 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

- α) Λυρικά ποιήματα ή πεζά, δημοσιευμένα σε διάφορα έντυπα.
- β) Ποικίλα άρθρα, ανταποκρίσεις και χρονογραφήματα δημοσιευμένα σε διάφορα έντυπα.
- γ) Διηγήματα -ορισμένα παραμένουν ανέκδοτα- δημοσιευμένα σε περιοδικά της Μυτιλήνης, της Σμύρνης, κτλ.
- δ) Δύο συλλογές διηγημάτων (*Κόκκινες ιστορίες*, *Διηγήματα*) και δύο μυθιστορήματα (*Η ζωή εν τάφω*, *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*).

Με την αρθρογραφία του, τις ανταποκρίσεις του και τα χρονογραφήματα ο συγγραφέας βρίσκεται όχι μόνο σε πλήρη ιδεολογική εγγήγορση, αλλά και σε συνεχή επαφή με τα σύγχρονά του γεγονότα, έχοντας πάντα το νου του στον αναγνώστη. Σ' αυτή τη ζωντανή του επαφή οφείλονται κατά κύριο λόγο η ενασχόλησή του με την τρέχουσα θεματολογία και η χρησιμοποίηση γλώσσας, που κυμαίνεται ανάμεσα στην καθαρή δημοτική και στη δημοσιογραφική μικτή. Τα λυρικά του ποιήματα και τα πεζοτράγουδα, αντίθετα, που εκφράζουν τις λογοτεχνικές του επιδιώξεις, εναρμονίζονται απολύτως με το κλίμα της παραδοσιακής ποίησης και τη συνήθεια των ομοτέχνων του να γράφουν μικρά πεζά, που η σύνθεσή τους δεν επικεντρώνεται τόσο στο θέμα, όσο στην έκφραση λυρικής διάθεσης με την ανάδειξη των μουσικών στοιχείων του λόγου. Τα διηγήματα, τέλος, που περισσότερο μας ενδιαφέρουν, συναιρώντας κάποια βασικά στοιχεία της πρόσφατης του παράδοσης, επιμένουν στο ηθογραφικό πλαίσιο, που εκφράζεται είτε με τη ρεαλιστική απόδοση της ζωής των απλών ανθρώπων της πατρίδας του είτε με την ανεξάντλητη φυσιολατρική του διάθεση. Στα διηγήματα αυτά υπάρχει ποικιλία διαθέσεων: το ρομαντικό πάθος μ' ένα υποβόσκοντα αισθησιασμό («Η χτικιάρα»)· ωμός ρεαλισμός -στη μεταφορά της πραγματικότητας και στη γλώσσα- («Οι χωρατατζήδες»)· περισσότερη κριτική διάθεση, που συνοδεύεται από ειρωνική και συμπαθητική συνάμα στάση απέναντι στα ιστορούμενα, και ικανότητα για λεπτή, διεισδυτική κι ελαφρά ειρωνική διαγραφή των χαρακτήρων («Το Βγενάκι»). Όλα όμως αυτά τα διηγήματα, με τις αναπόδραστες αδυναμίες και τις αναφαινόμενες δυνατότητές τους, κινούνται μέσα στο πλαίσιο της ηθογραφικής μας παράδοσης. Πρόσθεταν, βέβαια, μια νέα φωνή, αλλά τίποτε το καινούριο στην καλά στερεωμένη πεζογραφική μας παραγωγή. Αυτό όμως το καινούριο, που, ανανεώνοντας τη θεματολογία, θα ζωογονήσει και θα κεντρίσει το λόγο, θ' απορρεύσει από τις εμπειρίες του πολέμου και τη φρίκη που ενστάλαξε στο συγγραφέα, θα δοθεί με τα διηγήματα «Κιλκίς», «Το εθελοντικό» (*Κόκκινες ιστορίες*) και «Πόλεμος», «Θυσία στον ήλιο» (*Διηγήματα*). Κοινό τους



χαρακτηριστικό ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας, που όμως δεν εξουδετερώνει την προσπάθεια αντικειμενικής εξιστόρησης των γεγονότων. Έτσι, στο «Κιλκίς», αν και θα δοθεί ο τρόμος του αφηγητή στο ενδεχόμενο να καεί, στη συνέχεια δείχνει ότι δεν έχει απαλλαγεί από τη συνήθη αντιμετώπιση του πατριωτικού πολέμου. Στο «Πόλεμος», αντίθετα, με κλιμακούμενη ρεαλιστική δύναμη, που φτάνει στην κορύφωσή της με τον χορό των δυο κοριτσιών, θα εξαρθεί η απανθρωπιά και η κτηνωδία, στα οποία οδηγεί ο πόλεμος, συμπαρασύροντας στη δίνη του εχθρούς και φίλους. Όταν, επομένως, ο Μυριβήλης αρχίζει να γράφει τη *Ζωή εν τάφω* (1917 κ.ε.), ορισμένα περιστατικά από τις πολεμικές του εμπειρίες έχουν μετατραπεί σε διηγήματα. Δεν θα εντοπίσει όμως το ενδιαφέρον του -κι εδώ έγκειται η πρωτοπορία του- μόνο στην έξαρση των ηρωικών πράξεων των συμπολεμιστών του ή στο κέντρισμα των πατριωτικών συναισθημάτων των αναγνωστών του. Αντίθετα, εκείνο που τον απασχολεί δεν είναι τόσο ο ηρωισμός, όσο η φρίκη και η απανθρωπιά του πολέμου, που τα θύματά του, τύποι αντιηρωικοί, δεν είναι μόνον οι φίλοι, οι συμπολεμιστές του, αλλά και οι εχθροί.

Δεν είναι όμως μόνο τα διηγήματα, με τα οποία ο συγγραφέας εξέφραζε τον αποτροπιασμό του για την κτηνωδία του πολέμου. Αναμνήσεις από τη στρατιωτική του ζωή, με τη μορφή ανταποκρίσεων, μικρών χρονογραφημάτων-διηγημάτων, λυρικών πεζοτραγουδών και ποιημάτων, θα δημοσιεύσει από το 1913-1916 και στην εφημ. *Σάλπιγξ* (βλ. «Τους θάψαμε σ' ένα κοινό τάφο», *Σάλπιγξ*, 11.10.1914· «Το τραγούδι της Μακεδονίτισσας»). Όλα αυτά προετοιμάζουν τη *Ζωή εν τάφω*. Δεν είναι μόνο το θέμα του πολέμου, που θα περάσει σ' αυτές τις ανταποκρίσεις, τα χρονογραφήματα και τα λυρικά πεζοτραγουδά, που άλλοτε ρέπουν προς την αμιγή δημοτική (τα πεζοτραγουδά) κι άλλοτε στη μικτή δημοσιογραφική γλώσσα (οι ανταποκρίσεις, τα χρονογραφήματα), αλλά και το όλο ύφος, η γραφή και η γλώσσα, που θ' αποτελέσουν την υποδομή για τη μελλοντική του σύνθεση. Γράφοντάς την βέβαια δεν είναι ο ανταποκριτής ή ο δημοσιογράφος, που περιέγραφε γεγονότα ή εξέφραζε τις οποιεσδήποτε αντιδράσεις του σ' αυτά, έχοντας πάντα στο νου του τον αναγνώστη. Εκείνο που τον απασχολεί τώρα δεν είναι ο θάνατος και η θλίψη που προκαλεί η βροχή («Τους θάψαμε σ' ένα κοινό τάφο») ή ο υποβόσκων αισθησιακός έρωτας («Το τραγούδι της Μακεδονίτισσας»). Είναι κάτι βαθύτερο: η αποστροφή στη βία και τη φρίκη του πολέμου, που μετατρέπει ένα μεγαλοϊδεάτη εθνικιστή σε επαναστατημένο ανθρωπιστή και ειρηνιστή. Ιδεολογικά, λοιπόν, μεταμορφωμένος, ο συγγραφέας-πολεμιστής, μεταμφιεσμένος σε λοχία Αντώνη Κωστούλα, στέλνει συνεχώς γράμματα-ανταποκρίσεις, με νοερό αποδέκτη την αγαπημένη του· βρίσκει έτσι την ευκαιρία να δίνει τα πάντα μέσα από το καθαρώς προσωπικό του πρίσμα, είτε περιγράφει την ωμή πραγματικότητα της νέας μορφής του πολέμου, είτε τη σχολιάζει εκφράζοντας τις ποικίλες αντιδράσεις του, είτε αναπολεί τις ευτυχισμένες στιγμές μαζί της στην πατρίδα, τη Λέσβο. Υπό το βάρος βέβαια των τραυματικών εμπειριών της ζωής των χαρακωμάτων, που δεν συμβιβάζεται με την ηρωική αντίληψη του πολέμου και καταλήγει σε καθημερινή υπονόμηση

της ψυχής, ο δημοσιογραφικός λόγος υποχωρεί, χωρίς όμως ποτέ να χάνει ούτε τη ζωτικότητα του ούτε τη χαλαρότητα ενός λόγου στην ουσία προφορικού, που, προτού γραφτεί στο χαρτί υπό τύπον επιστολής, έχει ήδη πολλές φορές συλληφθεί νοερά μες στη σκέψη και στην ψυχή του επιστολογράφου· όλα αυτά βέβαια συντελούν αποφασιστικά στη διαμόρφωση ενός λόγου πυρετικού και εγρήγορου, που διατηρεί τη ζεστασιά και τον τόνο της προφορικής ομιλίας, και ξετυλίγεται με ζωηρή πάντοτε την ψευδαίσθηση πως ακούγεται συγχρόνως, σχεδόν εκφωνούμενος, από την νοερώς παρούσα αγαπημένη γυναίκα. Σ' αυτό ακριβώς οφείλεται η όποια επιτυχία του έργου: δεν είναι γραμμένο με επιστολές, που διατηρούν πάντοτε το κλίμα της απόστασης μεταξύ γράφοντος-πομπού και του αναγνώσκοντος-αποδέκτη, αλλά σε τόνο εξομολογητικό, συνομιλητικό. Αυτός ο τόνος αποτελεί και τον κύριο ερεθιστικό παράγοντα που αποτυπώθηκε στο ύφος, τη γραφή και τη γλώσσα του.

Το 1928 ο Στράτης Μυριβήλης θα δημοσιεύσει το διήγημα «Η Μ'χαγήλους», που στη δεύτερη έκδοση της *Ζωής εν τάφω* θα πάρει τη θέση ξεχωριστού κεφαλαίου. Στη σημείωση του περιοδικού, που πρέπει ν' αποδοθεί στο συγγραφέα, διαβάζουμε:

«Όλο αυτό το ρομάντσο [ενν. το *Η ζωή εν τάφω*] είναι γραμμένο σε τέτοια αυτοτελή κομμάτια, στενά συνδεδεμένα εσωτερικά συναμεταξύ τους. Η μορφή του η συνθετική είναι τούτη. Ένας Λέσβιος λοχίας (φοιτητής) που βρέθηκε στον τελευταίο πόλεμο μέσα στα υπόγεια χαρακώματα του Μακεδονικού Μετώπου, κάθεται και ιστορεί τα γεγονότα που γίνονται γύρω του και μέσα στην ψυχή του, με την ελπίδα πως κάποτε θα ζήσει να φέρει τούτα τα ντοκουμέντα της ζωής του πολέμου και της εσωτερικής του ζωής στην Αγαπημένη του, π' άφησε στο νησί μας φεύγοντας».

Με το σημείωμα αυτό επισημαίνεται από τον ίδιο το συγγραφέα η ιδιαιτερότητα του έργου. Ο λοχίας Κωστούλας, σημειώνει, «κάθεται και ιστορεί τα γεγονότα που γίνονται γύρω του και μέσα στην ψυχή του». Πράγματι. Διαβάζοντας τις επιστολές του, ο αναγνώστης παρακολουθεί το συνεχές ξετύλιγμα των γεγονότων και των εσωτερικών του αντιδράσεων, που εξιστορούνται και περιγράφονται απ' τον ίδιο. Ο συγγραφέας όμως δεν θα μείνει ικανοποιημένος από την πρώτη έκδοση. Γράφει ή δημοσιεύει νέα κεφάλαια, που θα συμπεριληφθούν κυρίως στη δεύτερη. Δεν θα περιοριστεί όμως μόνο σ' αυτό, αλλά θα επεκτείνει τις επεμβάσεις του σ' ολόκληρο το κείμενο, που, αλλού περισσότερο κι αλλού λιγότερο, θα συνεχισθούν ως την έβδομη έκδοση. Επομένως, ο αναγνώστης που το διαβάζει στην τωρινή εκδοτική του μορφή, πρέπει να έχει υπόψη του πως δεν έχει μπροστά του το πρωταρχικό κείμενο, που γράφτηκε υπό την πίεση των φρικτών εμπειριών ενός εντελώς πρόσφατου πολέμου, διατηρώντας ανόθευτη και απερίκοσμητη, τη ρεαλιστική και επαναστατική διάθεση του συγγραφέα. Συγκρίνοντας την οριστική έβδομη έκδοση με τη μορφή

της πρώτης, η Jeanne Boudouris, που ασχολήθηκε συστηματικά με τις διαδοχικές μορφές του *Η ζωή εν τάφω*, γράφει τα εξής:

«Για όσους, όταν ήταν πολύ νέοι, είχαν την ευκαιρία να διαβάσουν τη *Ζωή εν τάφω*, το μυθιστόρημα αυτό του Στράτη Μυριβήλη στην πρώτη έκδοσή του που έγινε στη Μυτιλήνη το 1924, καθώς επίσης και το βιβλίο μεγαλύτερου σχήματος ύστερα από μια επεξεργασία μακράς πνοής που παρουσιάστηκε στο κοινό σταδιακά, για να οριστικοποιηθεί το 1955 με την έβδομη έκδοσή του, οι προτιμήσεις στρέφονται καθαρά στην πρώτη έκδοση ή στο πρώτο ανάβρυσμα και είναι πάρα πολλοί οι λόγοι που συνηγορούν γι' αυτή την προτίμηση».

Η επεξεργασία των κειμένων, ιδίως των πιο συνθετικών, αποτέλεσε μόνιμο μέλημα του Μυριβήλη, που ανταποκρινόταν αφενός μεν στην επιθυμία του να επιτύχει τη μεγίστη δυνατή μορφική τελειότητά τους, αφετέρου δε στην πάγια συνήθειά του να τα αναπροσαρμόζει προς τις απαιτήσεις της εκάστοτε ηλικιακής και αισθητικής του ωριμότητας και της ιδεολογικής του διαφοροποίησης. Αν εξαιρέσουμε το *Η ζωή εν τάφω*, όπου το αποτέλεσμα μπορεί να θεωρηθεί αμφιλεγόμενο, το δύσκολο και επισφαλές, για κάθε συγγραφέα, αυτό εγχείρημα, οδήγησε στην τελειωτική συγγραφή ωριμότερων και από κάθε άποψη αρτιότερων έργων (*Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, *Ο Παν*, *Η Παναγιά η Γοργόνα*). όσο για το *Η ζωή εν τάφω*, η προσθήκη κεφαλαίων και η συνεχής επεξεργασία απέβλεψαν στα εξής:

α) Στη συγκρότηση ενός ολοκληρωμένου μυθιστορήματος. Ο συγγραφέας, υπολογίζοντας τώρα και το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, τιτλοφορεί τα άτιτλα κεφάλαια της πρώτης έκδοσης. Προσθέτει, επίσης, καινούργια πρόσωπα, μερικά από τα οποία τα παρακολουθεί ως το τέλος. Προσπαθεί, εξάλλου, να ζωντανέψει την αφήγηση προσθέτοντας καινούρια διαλογικά μέρη ή επιμηκύνοντάς τα.

β) Στη δημιουργία ενός λογοτεχνικότερου και πιο φροντισμένου ύφους. Έτσι: ομαλοποιεί ιδιοματικούς τύπους (κοιμόταν αντί κοιμούτανε, περπατώ αντί πορπατώ κτλ.)· αποφεύγει τις επαναλήψεις λέξεων· προσθέτει ή διαφοροποιεί τις υπάρχουσες σκηνές. Στις περιπτώσεις αυτές αποβλέπει είτε στην ένταση των δραματικών καταστάσεων είτε στον υπερτονισμό των κωμικών πλευρών κάποιων προσώπων. Το αποτέλεσμα των παραπάνω επεμβάσεων άλλοτε είναι αρνητικό και άλλοτε θετικό. Αναμφισβήτητα όμως οδήγησε σε μια διαφορετική μορφή περισσότερο φροντισμένη και αναλυτική. Έτσι χάθηκαν ή ατόνησαν μερικά βασικά χαρακτηριστικά της μορφής της πρώτης έκδοσης, που διαφοροποιούνται από εκείνα των κατοπινών εκδόσεων ως προς τα εξής κυρίως: I. Ο λόγος της πρώτης έκδοσης διακρίνεται για τη μικροπερίοδη σύνθεσή του, τη λιτότητα και την περιεκτικότητά του. II. Η σύνδεση των περιόδων γίνεται συνήθως χωρίς τη μεσολάβηση συνδετικών λέξεων. Έτσι, η αφήγηση προχωρεί με συνεχείς εναλλαγές εικόνων και, επιμένοντας στα ουσιώδη, γίνεται περισσότερο

συναρπαστική. III. Η πιο περιορισμένη χρήση των επιθέτων, των παρομοιώσεων και των προσδιορισμών, ενισχύει τη δραστικότητα του λόγου.

γ) Στην ανάπτυξη και ολοκλήρωση των ιδεολογικών του προθέσεων. Όπως παρατηρεί και η Jeanne Boudouris, η αντιμιλιταριστική διάθεση του συγγραφέα, επηρεαζόμενη και από το γενικότερο κλίμα του 1930, είναι περισσότερο οξεία στη δεύτερη έκδοση απ' ό,τι στην πρώτη· πιο έντονη επίσης παρουσιάζεται η τάση να τονιστεί το παράλογο του πολέμου και να εκφραστεί η αγάπη για τη ζωή και τη φύση.

Το βιβλίο γράφεται υπό τύπον επιστολών κατά τη διάρκεια των επιχειρήσεων από το λοχία Αντώνη Κωστούλα. Απ' αυτή την άποψη το μυθιστόρημα μετατρέπεται σ' ένα συνεχή μονόλογο του γράφοντος, που αντιδρά σε ό,τι συμβαίνει γύρω του, αναπολώντας, στις πιο δύσκολες στιγμές του, την αγαπημένη του, με την οποία διαρκώς συνομιλεί, και πρόσωπα και τύπους της πατρίδας του. Αυτά, βέβαια, που συμβαίνουν είναι στην πραγματικότητα λίγα συγκρινόμενα με όσα συμβαίνουν μέσα στην ψυχή του κεντρικού ήρωα. Κι ο χρόνος γραφής των επιστολών-κεφαλαίων ταυτίζεται με το χρόνο των επιχειρήσεων. Έτσι, η μεν αρχή συμπίπτει με την εγκατάστασή τους στα χαρακώματα και το τέλος με το θάνατο του Κωστούλα. Ο χρόνος, εξάλλου, του μυθιστορήματος καλύπτει όχι μόνο το παρόν, αλλά και το παρελθόν του αφηγητή-επιστολογράφου με κάποιες νύξεις μελλοντικής επανόδου του στην πατρίδα.

Τα παραπάνω έχουν επιπτώσεις κυρίως στην αρχιτεκτονική συγκρότηση του μυθιστορήματος, στη συναισθηματική και ιδεολογική του φόρτιση, στο ύφος, τον τόνο και τη γλώσσα, στη διαγραφή των χαρακτήρων.

Ως προς την αρχιτεκτονική του συγκρότηση

Το έργο απαρτίζεται από κεφάλαια-επιστολές, που δεν αναφέρονται μόνο στο παρόν αλλά και στο παρελθόν. Ο αφηγητής φαίνεται ν' ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο σχέδιο και η αφήγησή του, στην ουσία, είναι γραμμική. Έτσι:

α) Με αφετηρία το παρόν («Ει. Σταματήσαμε πια, δόξα σοι ο Θεός. Είμαστε στο χαράκωμα»), τα πρώτα κεφάλαια επιχειρούν αναδρομή όχι μόνο στο ιδιωτικό παρελθόν του επιστολογράφου, αλλά και στο τοπικό-ιστορικό: στην επανάσταση και τα συναισθήματα που διήγειρε στα πλήθη, στη στράτευσή του, στον επικεφαλής στρατηγό, την επιβίbasή τους στα καράβια, το ταξίδι τους ως τη Θεσσαλονίκη, την πορεία τους έως την πρώτη εγκατάστασή τους

στα χαρακώματα. Όλα αυτά αποτελούν το παρελθόν, που ο επιστολογράφος-αφηγητής, τώρα που αρχίζει να καταγράφει τις εντυπώσεις του, αναδιηγείται στην αγαπημένη του.

β) Από το σημείο αυτό και έως τη στιγμή του θανάτου του, ο αφηγητής-επιστολογράφος θα καταγράψει όλες τις μετακινήσεις τους, τα διάφορα γεγονότα, εκθέτοντας παράλληλα τις αντιδράσεις του απέναντι σ' αυτά και παρουσιάζοντας τα ποικίλα, επώνυμα ή ανώνυμα, πρόσωπα.

Ως προς τη συναισθηματική και ιδεολογική του φόρτιση

Επηρεάζεται, φυσικά, από το γεγονός της παρουσίας των διαδραματιζομένων υπό τύπον διαδοχικών επιστολών, που γράφονται κατά διαστήματα είτε υπό την άμεση επήρειά τους είτε ύστερα απ' αυτά. Ο αφηγητής, γράφοντας πάντοτε υπό την πίεση των συναισθηματικών του αντιδράσεων -άλλοτε συμπαθητικών και άλλοτε εχθρικών- προς τα γεγονότα και τα πρόσωπα, που τον περιβάλλουν, περισσότερο σκέπτεται και λιγότερο ενεργεί. Η συναισθηματική του φόρτιση, μετατρέπόμενη συγχρόνως σε ιδεολογική, αποτυπώνεται συνεχώς στη γραφή, επηρεάζοντας το ύφος, τον τόνο και τη γλώσσα της. Δεν είναι πια ο εθνικιστής-στρατιώτης, αλλά ο άνθρωπος-πολεμιστής, που τον καθοδηγεί το μίσος κατά του πολέμου, η αγάπη για την ειρήνη, τη ζωή, τον έρωτα, όσους υποφέρουν, η αποστροφή προς το θάνατο.

Ως προς το ύφος, τον τόνο και τη γλώσσα

Οι επιστολές, υπό την επήρεια μιας διαρκούς συναισθηματικής και ιδεολογικής φόρτισης, γράφονται σ' ένα τόνο εντελώς συνομιλητικό. Απευθυνόμενες στη νοερώς παρούσα αγαπημένη αφομοιώνουν το ύφος, τη γλώσσα και τη συντακτική χαλάρωση ενός λόγου προφορικού. Τον κουβεντιαστό, οικείο τόνο της προφορικής του ομιλίας διαμορφώνουν οι συνεχείς αποστροφές, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται αφηγήσεις γεγονότων, περιγραφές και παρουσιάσεις προσώπων, εκθέσεις σκέψεων, αντιδράσεων, σχολίων και διαλογισμών του γράφοντος, που εκτρέπονται άλλοτε σε καυστική ειρωνεία και αντιπολεμική διάθεση (στις περιπτώσεις αυτές η βία και η φρίκη του πολέμου επηρεάζει τη βιαιότητα και την ωμότητα της γραφής και οδηγεί τον αφηγητή στη χρήση ενός λόγου εγρήγορου, ερεθιστικού και καταιγιστικού) και άλλοτε σ' ένα ασυγκράτητο λυρικό μεθύσι, που έχει ως επίκεντρο το φυσικό κόσμο της προηγούμενης ή της τωρινής ζωής.

Στον όλο αισθηματικό τόνο των επιστολών συντείνει και η συνεχής διακύμανση του λόγου ανάμεσα στο αποστασιοποιημένο τρίτο πληθυντικό, το συλλογικό πρώτο πληθυντικό, το έντονα υποκειμενικό πρώτο ενικό, που κυριαρχεί, και το, κατά διαστήματα, δεύτερο ενικό, που μεταφέρει το κλίμα ενός σχοινοτενούς διαλόγου-μονολόγου. Δεν πρόκειται για τυπικές επιστολές, που αποστασιοποιούν τον πομπό από το δέκτη, αλλά για επιστολές που διατηρούν όλους τους ακκισμούς, τις φορτίσεις, τις αντιδράσεις, τις ταλαντεύσεις και γενικότερα τη φυσική χαλάρωση ενός λόγου που γράφεται όχι τόσο για να διαβάζεται αλλά να ακούγεται. Οι συνεχείς αυτές εναλλαγές των γραμματικών προσώπων, που κυμαίνονται ανάμεσα αφενός στην υποκειμενικότητα και την εσωτερικότητα του πρώτου και του δεύτερου ενικού προσώπου, αφετέρου δε στην αντικειμενικότητα του τρίτου ενικού και πληθυντικού προσώπου, απαλλάσσει το κείμενο από όλα τα μειονεκτήματα των μυθιστορημάτων, που γράφτηκαν σε επιστολές, και το γεμίζει με τη φόρτιση μιας διαρκούς αισθηματικής έντασης, που αντικατοπτρίζεται στην ερεθιστικότητα και την εκφραστική -ενίοτε- ακράτεια του λόγου.

Φυσικά, ο ρόλος του αφηγητή-επιστολογράφου είναι αποκλειστικός. Τα πάντα περνούν μέσα απ' την οπτική του γωνία. Στη συνεχή εναλλαγή συναισθηματικής έντασης και αντικειμενικής αποστασιοποίησης, ωμού ρεαλισμού και ευαίσθητου λυρικού λόγου, δείχνει να νοιάζεται πάντοτε όχι μόνο για το τι θα πει αλλά και για το πώς θα το πει. Η τάση του για λόγο μεγεθυντικό και ρητορικό είναι εμφανής. Επιμένοντας στη δραματικότητα ενός λόγου, που αποβλέπει στην έκφραση των εσωτερικών αντιδράσεων του γράφοντος, επιδιώκει συνεχώς τη μουσική του ενδυνάμωση. Έτσι, σαν πιο πρόχειρο μέσο βρίσκει την επανάληψη των ίδιων ή συνώνυμων λέξεων, των επιθέτων κυρίως:

«Κουρνιασμένοι στις φωλιές τους, μισόγυμνοι και πολύ λεροί, κρυφοκουβεντιάζουν, συλλογισμένες κι αξιολύπητες παρέες».

«Αλτ! Δεν ήτανε δηλαδή αλτ! αυτό. Ήταν ένα σουβλερό μονοσύλλαβο, που βγήκε σα βόλι μέσ' από τη νύχτα. Σκληρό και επίφοβο. Το πήρε η λαγκαδιά και το ξανάπε. Παραμορφωμένο, βουερό και σαρκαστικό».

Είναι φανερό ότι στην πρόθεση του γράφοντος είναι ένας λόγος, που να αποπνέει τη φυσικότητα του προφορικού, αλλά και τη μουσικότητα, την αρμονικότητα του λογοτεχνικού λόγου, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής του. Βασικό κριτήριο στη διευθέτηση και στην επιλογή των λέξεων δεν ήταν μόνο το νοηματικό αλλά, κυρίως, το αισθηματικό και το μουσικό τους βάρος. Τελικός στόχος, να κυλάει ο λόγος στο ρυθμό και τον τόνο μιας μουσικής συμφωνίας που άλλοτε ρέπει προς τη μεγαλόστομη πολυφωνία των κρουστών και των έγχορδων οργάνων κι άλλοτε προς την εσωτερική μελωδία των αυλών.

Ως προς τη διαγραφή των χαρακτήρων

Χαρακτήρες, με τη γνωστή έννοια των ολοκληρωμένων προσώπων, δεν υπάρχουν στο *Η ζωή εν τάφω*. Ο μόνος ολοκληρωμένος τύπος είναι ο ίδιος ο επιστολογράφος, εφόσον, περιγράφοντας, αφηγούμενος και καταγράφοντας τις εντυπώσεις του, μας αποκαλύπτει συνεχώς την εσωτερική και εξωτερική του ζωή. Είναι φοιτητής κι αυτό βαραίνει στον όλο τρόπο έκφρασης και σκέψης, στην υφή του λόγου του, στις οποιεσδήποτε αντιδράσεις του. Μπήκε εθελοντικά στον πόλεμο γεμάτος ενθουσιασμό κι άλλες σοβινιστικές ψευδαισθήσεις και ξαφνικά μπλέκεται στα γρανάζια ενός πόλεμου διαφορετικού, που δεν απαιτεί τόσο γενναιότητα, αλλά αντοχή, υπομονή, πανουργία. Εκείνο, ακόμη, που επενεργεί μεταμορφωτικά και τον οδηγεί στη διαμόρφωση συνείδησης ανθρωπιστικής, επαναστατικής και αντιπολεμικής, είναι η διαπίστωση πως όλοι τους, εχθροί και φίλοι, είναι ο τελικός στόχος πολεμικών μέσων, που η σύγχρονη τεχνολογία φρόντισε να είναι τέλεια, ακριβή και απείρως εξοντωτικά. Γράφει με εγρήγορη τη συνείδηση όχι τόσο του Έλληνα, αλλά του ανθρώπου που πάσχει και συμπάσχει με ό,τι συμβαίνει γύρω του, είτε αυτό αφορά στο δικό του στρατόπεδο είτε στο εχθρικό. Άμεση αντίληψη, φυσικά, έχει μόνο του δικού του στρατοπέδου κι αυτό συνεχώς φωτίζει και περιγράφει. Για πρώτη σχεδόν φορά στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας η εξιστόρηση του πολέμου αντιστρέφει την παραδοσιακή συνήθεια εξάρσεως πολεμικών ανδραγαθημάτων, όπου κυριαρχούν ο γενναίοι και δυνατοί, και μετατρέπει σε ήρωες τύπους αντιηρωικούς, όπως η Μ'χαγήλους, ο Γιακώπ, ο Γαροφαλής ο ωραίος, ο Γιγάντης και άλλοι πολλοί, επώνυμοι ή ανώνυμοι. Γράφοντας υπό το βάρος μιας ακατανίκητης νοσταλγίας της ειρηνικής ζωής και του επικρεμάμενου θανάτου, τόσο πιο πολύ αναβλύζει μέσα του η αγάπη προς όσους πάσχουν, η αγανάκτηση για ό,τι γίνεται, η δίψα για ζωή. Η κατάσταση αυτή φορτίζει συγκινησιακά το λόγο, ενδυναμώνοντάς τον άλλοτε με λυρική διάθεση κι άλλοτε με πικρόχολη ειρωνεία, όταν πρόκειται για γεγονότα ή πρόσωπα, που η ηθική τους ποιότητα και συμπεριφορά προκαλούν τη συνείδησή του (λ.χ. η καταδίκη των στρατιωτών, ο Μπαλαφάρας, ο Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος, ο Δημητράτος κ.ά.).

Η ζωή εν τάφω δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του παραδοσιακού μυθιστορήματος. Ούτε, ακόμη, μπορεί να χαρακτηριστεί ως αντιμυθιστόρημα, όπως αυτό διαμορφώθηκε στην Ευρώπη και στην Ελλάδα αργότερα. Ο συγγραφέας, από την αρχή της δημιουργικής του εργασίας ως το τέλος, έμεινε πιστός στην παράδοση, στην οποία στηρίχθηκε και συνέχισε. Φανατικά προσηλωμένος σε μια γλώσσα σχεδόν ψυχαρακή, θα διακριθεί όχι τόσο στη λεπτή και δεισιδνυτική διαγραφή των χαρακτήρων, αλλά περισσότερο στη μορφική επεξεργασία του λόγου, που ερεθίζεται, όταν ο αφηγητής κινείται ανάμεσα σε πρόσωπα και καταστάσεις του οικείου επαρχιακού χώρου ή ατενίζει θαυμαστικά τη φύση και τη θάλασσα. Ακολουθώντας την παράδοση, που έρχεται από τον Καρκαβίτσα και τον Παπαδιαμάντη, αρέσκεται σε λόγο

πλούσιο και πληθωρικό, που στην αρχική του φάση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επικολυρικός. Κύριο γνώρισμά του η συναισθηματική φόρτιση και η μεγεθυντική διάθεση. Όταν βέβαια τα «Λεσβιακά Φύλλα», καθ' υπαγόρευση οπωσδήποτε του συγγραφέα, έγραφαν πως ο Λέσβιος λοχίας «κάθεται και ιστορεί τα γεγονότα που γίνονται γύρω του και μέσα στην ψυχή του, με την ελπίδα πως κάποτε θα ζήσει να φέρει τούτα τα ντοκουμέντα της ζωής του πολέμου και της εσωτερικής του ζωής στην Αγαπημένη του» έδιναν συγχρόνως τα βασικά χαρακτηριστικά του γραμμένου υπό τύπον ημερολογίου μυθιστορήματος. Γιατί, σε τελευταία ανάλυση, δεν είναι τα γεγονότα που δεσπόζουν, όσο η εσωτερική ζωή του αφηγητή. Μ' αυτό το κριτήριο, το μυθιστόρημα παίρνει την υφή αντιμυθιστορήματος όχι γιατί το επιδίωξε ο συγγραφέας, αλλά γιατί το επέβαλε ο τρόπος καταγραφής των εμπειριών του. Το ότι, βέβαια, μετά την πρώτη έκδοση, που διέσωζε αυτή την ειλικρινή και απερίκοσμητη αμεσότητα των πρώτων εντυπώσεων, αποφάσισε να διογκώσει το αρχικό κείμενο, υποκύπτοντας στην ανάγκη ποικίλων προθέσεων, δημιουργεί την αίσθηση κάποιας νοθείας. Ανεξάρτητα από το τελικό αποτέλεσμα, ο επαρκής αναγνώστης έχει την εντύπωση πως ανάμεσα στα δυο κείμενα (εκείνο της πρώτης και το αντίστοιχο των διαδοχικών εκδόσεων, που οριστικοποιήθηκε στην έβδομη έκδοση) έχει παρεμβληθεί ένας ύποπτος λογοκριτής και διασκευαστής, ο ίδιος ο διχτομημένος συγγραφέας. Ο συγγραφέας, δηλαδή, του αρχικού κειμένου, που γράφει υπό την επήρεια των συγκεκριμένων ιδεολογικοπολιτικών του θέσεων και καλλιτεχνικών στόχων κι ο εξελισσόμενος, ιδεολογικά και καλλιτεχνικά, συγγραφέας μιας ολόκληρης τριακονταετίας.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Στρατή Μυριβήλη ¹⁰⁷

- Αθανασόπουλος Β., *Η πολιτική διάσταση της "μυθικής μεθόδου": Στράτης Μυριβήλης, Στρατής Τσίρκας*, Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1992.
- Γιαλουράκης Μανώλης, *Καζαντζάκης - Μυριβήλης. Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα, Πτολεμαίος, 1970.
- Δημάδης Κ.Α., *Δικτατορία - Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, Αθήνα, Γνώση, 1991.
- Ζεβελάκης Γιώργος, «Το περιοδικό του Στράτη Μυριβήλη *Καλλιτεχνική Ελλάδα*», *Η λέξη* 120, 3-4/1994, σ. 142-143.
- Καραγιάννης Βαγγ. Αντ., *Ανέκδοτα σημειώματα και γράμματα του Στράτη Μυριβήλη κλπ. κλπ.*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1993.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Στράτης Μυριβήλης Α'. Ξαναδιαβάζοντας τη *Ζωή εν τάφω*» και «Β'. Η πεζογραφία του Μυριβήλη», *Από τον Σολωμό ως τον Μυριβήλη (λογοτεχνικά μελετήματα)*, σ. 244, Αθήνα, Εστία, 1969.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Στράτης Μυριβήλης», *Φυσιγνωμίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 469-477, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.

¹⁰⁷ Από τον ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Καραντώνης Ανδρέας, «Στράτης Μυριβήλης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 13-63, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καρβέλης Τάκης, «Στράτης Μυριβήλης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Στ', σ. 97-183, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- Κοτζιούλας Γ., *Ο Στράτης Μυριβήλης και η πολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, τυπ. Α. Ροδίτη, 1931.
- Λυκούργου Νίκη, «Μυριβήλης Στράτης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 7, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1987.
- Λυκούργου Νίκη, «Για Το βιβλίο με τα κεντήματα», *Η λέξη* 120, 3-4/1994, σ. 120-123.
- Λυκούργου Νίκη, *Σχεδιάσμα χρονογραφίας Στράτη Μυριβήλη (1890-1969)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη - Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1990.
- Λυκούργου Νίκη, *Η ζωή εν τάφω. Από την πρώτη στη δεύτερη έκδοση*, Αθήνα, Εστία, 1993.
- Μητσάκης Κάρολος, «Στράτης Μυριβήλης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 25-31. Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Μίσσιος Κώστας Γ., *Η ορδή των βασιβουζούκων ήγουν η "συμμορία" του Μυριβήλη*, Μυτιλήνη, 1991.
- Μίσσιος Κ.Γ., *Βερναρδάκης, Εφταλιώτης, Μυριβήλης. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, Τόμος τρίτος, Μυτιλήνη, Αστερίας, 1995.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'. Ανήσυχα χρόνια*, σ. 48-63. Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1980.
- Παρασκευαΐδης Μίλτος, «Η γνωριμία μου με τον Μυριβήλη και τον κύκλο της Λεσβιακής Άνοιξης», *Η λέξη* 120, 3-4-/1994, σ. 133-141.
- Σαχίνης Απόστολος, «Στράτη Μυριβήλη: Ο Βασίλης ο Αρβανίτης - 1943», *Η πεζογραφία της κατοχής*, σ. 109-115, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.
- Στεργιόπουλος Θανάσης, *Το δράμα μιας μούσας. Τα ερωτικά γράμματα του Σ. Μυριβήλη στην Ελένη Μαγγανά*, Αθήνα, Δρυμός, 1979.
- Χάρης Πέτρος, *Έλληνες πεζογράφοι*, σ. 9-49, Αθήνα, Εστία, 1973.
- Boudouris Jean, *Stratis Myrivilis. L'ecrivain et l'homme a travers les remaniements et les variantes de septs premieres editions de son roman Η ζωή εν τάφω*, Αθήνα, Collection de l'Institut Francais, 1983.
- Vitti Mario, «Η πορεία του Μυριβήλη προς τον λαϊκό αφηγηματικό τρόπο και Ο Βασίλης ο Αρβανίτης», *Η λέξη* 120, 3-4/1994, σ. 125-131.
- Vitti Mario, *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης (εισαγωγή)*, Αθήνα, Ερμής, 1977.
- Vitti Mario, *Η γενιά του Τριάντα - Ιδεολογία και μορφή*, σ. 257-267, Αθήνα, Ερμής, 1977.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.sarantakos.com/nkm.html> (σύνδεσμοι που οδηγούν σε αποσπάσματα από το έργο του συγγραφέα).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Πόλεμος και αντιπολεμικό πνεύμα. Από τη *Ζωή εν τάφω* (1924) του Στράτη Μυριβήλη ως την *Πυραμίδα 67* (1950) του Ρένου Αποστολίδη», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 09-05-2003),

http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CC%F5%F1%E9%E2%DE%EB%E7%F2&a=&id=87812928.

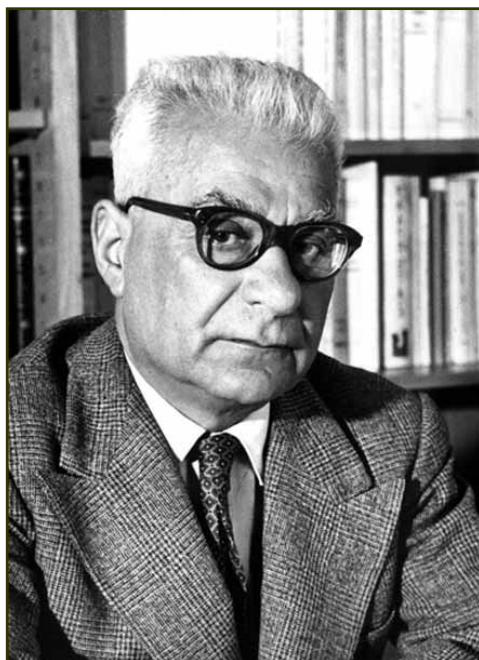
2. Παρουσίαση της μελέτης της Νταμλά Ντεμίροζου με θέμα: *Οι Τούρκοι μέσα από τη λογοτεχνία της γενιάς του '30* (γράφει η Μαρία Νταλιάνη), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 24-03-2000),

http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16700&m=R26&aa=1.

3. Αναφορά σε άρθρο της Μ. Σκιαδαρέση (Η λέξη 154, Δεκέμβριος 1999) σχετικά με το ιστορικό της ανακάλυψης μιας επιστολής του Μυριβήλη, η οποία ρίχνει φως στο θέμα των γυναικείων προσώπων που ενέπνευσαν στον συγγραφέα τη μορφή της ηρωίδας στο μυθιστόρημα *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* (γράφει η Μάρη Θεοδοσοπούλου), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 27-02-2000),

http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12859&m=S13&aa=4&cookie=.

4.2.2. ΗΛΙΑΣ ΒΕΝΕΖΗΣ (1904-1973)



Ο Ηλίας Βενέζης (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Ηλία Μέλλου) γεννήθηκε στις Κυδωνιές (Αϊβαλί) της Μικράς Ασίας.¹⁰⁸ Τέταρτο κατά σειρά από τα επτά παιδιά των γονιών του (προηγήθηκαν τρία κορίτσια κι ακολούθησαν δύο κορίτσια κι ένα αγόρι), έζησε τα παιδικά του χρόνια στην πατρίδα του, μεγαλώνοντας σ' ένα ήρεμο περιβάλλον. Το 1914, με την κήρυξη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου και τους διωγμούς των Τούρκων, αναγκάστηκε να καταφύγει με τη μητέρα του και τ' αδέρφια του στη Μυτιλήνη (στο Αϊβαλί έμειναν μόνο ο πατέρας του κι η αδελφή του Αγάπη), όπου έκανε τις γυμνασιακές του σπουδές και ταυτόχρονα δούλευε. Το 1919 επέστρεψαν όλοι στο Αϊβαλί (είχε προηγηθεί η αποβίβαση των ελληνικών στρατευμάτων στη Μικρά Ασία), εκτός από την Άρτεμη, κόρη της οικογένειας, που πέθανε από επιδημία ισπανικής γρίπης στη Μυτιλήνη.

Το 1922 ο Βενέζης, που μόλις είχε τελειώσει το γυμνάσιο στη γενέτειρά του, αιχμαλωτίστηκε από τους Τούρκους και υπηρέτησε στα τάγματα εργασίας στο εσωτερικό της Μικράς Ασίας για δεκατέσσερις μήνες. Αφέθηκε ελεύθερος το 1923 και επέστρεψε στη Λέσβο

¹⁰⁸ Βιογραφικά στοιχεία κυρίως από τον ιστότοπο του *Εθνικού Κέντρου Βιβλίου*: <http://book.culture.gr>.

για να βρει την οικογένειά του. Εκεί εργάστηκε αρχικά στο Πλωμάρι ως υπάλληλος της Διευθύνσεως Κτημάτων εξ Ανταλλαγής του Υπουργείου Γεωργίας και στη συνέχεια ως υπάλληλος στις τράπεζες Εθνική και Ελλάδα. Μετά από μετάθεσή του στο υποκατάστημα της Τράπεζας Ελλάδος στην Αθήνα, εγκαταστάθηκε στην πρωτεύουσα, όπου εργάστηκε ως το 1957. Το 1938 παντρεύτηκε την Σταυρίτσα Μολυβιάτη με καταγωγή από το Αϊβαλί, με την οποία απέκτησε μια κόρη, την Άννα. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής συνελήφθη από τα Σ.Σ. και κλείστηκε στις φυλακές Αβέρωφ. Απελευθερώθηκε εικοσιτρείς μέρες αργότερα μετά από εκκλήσεις του Αρχιεπισκόπου Δαμασκηνού και άλλων προσωπικοτήτων της εποχής. Πέθανε στην Αθήνα μετά από πολύχρονη και επώδυνη ασθένεια.

Γραμματέας και διευθύνων σύμβουλος του διοικητικού συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου (1950-1952) και διοικητικός διευθυντής και πρόεδρος της καλλιτεχνικής επιτροπής του (1964-1967), συνεργάτης του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (1954-1966), πρόεδρος του κινηματογραφικού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1963-1966) και αντιπρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης (1966-1970), ο Ηλίας Βενέζης εκλέχτηκε επίσης μέλος της Ακαδημίας Αθηνών (1957), θέση από την οποία ανέπτυξε έντονη πολιτιστική δραστηριότητα. Στη λογοτεχνία πρωτοεμφανίστηκε το 1921 με δημοσιεύσεις διηγημάτων στο περιοδικό της Κωνσταντινούπολης *Ο Λόγος*. Το 1927 βραβεύτηκε από το περιοδικό *Νέα Εστία* για το διήγημά του «Ο θάνατος» και αργότερα δημοσίευσε σε συνέχειες την πρώτη μορφή του έργου του *Το νούμερο 31328*, εμπνευσμένου από την εμπειρία του συγγραφέα στα τάγματα της Ανατολής, που εκδόθηκε το 1931. Ακολούθησαν τα μυθιστορήματα *Γαλήνη*, *Αιολική γη*, *Έξοδος και Ωκεανός*, που κινούνται όλα, όπως και το πρώτο του, στα πλαίσια του ντοκουμέντου, με σαφείς επιδράσεις από την ανθρωπιστική ιδεολογία του συγγραφέα. Ολοκλήρωσε επίσης διηγήματα, ιστορικές μελέτες, οδοιπορικά και το θεατρικό έργο *Μπλοκ C*, που πρωτοπαίχτηκε το 1945 από το θίασο του Πέλου Κατσέλη. Έργα του μεταφράστηκαν σε πολλές ξένες γλώσσες. Το 1949 μετά από πρόσκληση του State Department περιόδευσε στις Η.Π.Α., όπου πραγματοποίησε διαλέξεις και συνεντεύξεις. Ύστερα από πρόσκληση της γιουγκοσλαβικής κυβέρνησης και ως απεσταλμένος της ελληνικής, πήγε το 1963 στη Γιουγκοσλαβία, ανταποδίδοντας την επίσκεψη στην Ελλάδα του Ίβο Άντριτς και του προέδρου της Ένωσης Γιουγκοσλάβων Συγγραφέων. Τιμήθηκε με το Α΄ Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας και τον Έπαινο της Ακαδημίας Αθηνών (1940 για τη *Γαλήνη*).

Ηλίας Βενέζης: συναισθηματικός, λυρικός και ταυτόχρονα ρεαλιστής¹⁰⁹

Ο Βενέζης συνδέθηκε με μια δραματική στιγμή του ελληνισμού: με τη συμφορά της Μικράς Ασίας, που εσήμανε το τέλος της Μεγάλης Ιδέας και την είσοδο σε μια νέα εποχή. Και συνδέθηκε όχι ως απλός παρατηρητής των γεγονότων, αλλά με τις άμεσες τραυματικές του εμπειρίες και την ατομική του περιπέτεια: πρώτα, ως αιχμάλωτος και σκλάβος στα εργατικά τάγματα της Ανατολής· ύστερα, ως πρόσφυγας που έζησε τον καημό της χαμένης πατρίδας· τέλος, ως νοσταλγός, προσπαθώντας ν' αναστήσει με τη μνήμη το χαμένο καιρό και το χαμένο κόσμο του. Αυτό το τελευταίο στάθηκε αφορμή να του καταμαρτυρήσουν μερικοί, ότι περιορίστηκε στον στενά ιδιωτικό του χώρο και δεν έδωσε το έπος της μικρασιατικής τραγωδίας στις μεγάλες του διαστάσεις, όπως απαιτούσε το θέμα. Ωστόσο, αν από τη μια μεριά δεν έφτασε -και δεν το επιδίωξε, άλλωστε,- να δώσει το έπος, μια και η ίδια η φύση και τα όρια της τέχνης του δεν ευνοούσαν κάτι τέτοιο, από την άλλη, άνοιγε έτσι το δρόμο προς μια εσωτερικότερη αντιμετώπιση των γενικών καταστάσεων μέσα απ' το πρίσμα του εγώ και της ιδιωτικής γραμμής. Έφερνε έτσι μιαν ανανέωση σε θέματα δοσμένα ως τότε με αδρά περιγράμματα και αντικειμενικότερη θεώρηση, ανεξάρτητα απ' το τι τελικά κατόρθωσε ή κι αν δεν μπόρεσε ν' ανταποκριθεί, από ένα σημείο και ύστερα, με την ίδια επιτυχία στους στόχους του.

Ό,τι κυρίως προσδιορίζει τον Βενέζη είναι ο βιοματικός χαρακτήρας, ο υποκειμενισμός, το κλίμα της υποβολής κι ένας επώδυνος τόνος συναισθηματισμού και τρυφερότητας, που μετά το τρίτο-τέταρτο βιβλίο του φτάνει κι ως τη γλυκερότητα. Η πεζογραφία του παραμένει κατά βάση βιοματική, κι η ιδιοτυπία του έγκειται στο ότι μέσα απ' τον υποκειμενισμό του και το αυτοβιογραφικό στοιχείο παρουσιάζει γενικές και ομαδικές καταστάσεις, όποιες έζησε απ' τα μικρά του χρόνια και σφράγισαν τη ζωή του, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα και την προσωπική του στάση. Κι όταν ακόμα η διήγηση εμφανίζεται σε τρίτο πρόσωπο, κι όταν θέλει να δίνει την επίφαση της αντικειμενικότητας, η παρουσία του συγγραφέα εξακολουθεί να προβάλλει ευδιάκριτα πίσω απ' τις ιστορίες του, καθώς ολόκληρη αναδύεται και πάλι απ' την αμετακίνητη συνήθως οπτική του γωνία κι από την τεχνική, τα εκφραστικά μέσα και το ύφος, απ' όπου δημιουργείται το ιδιαίτερο κλίμα κι ο τόνος του. Ύφος λιτό και μάλλον μικροπερίοδο, άλλοτε κοφτό, με απότομα σταματήματα της ροής του λόγου και μονολεκτικές ή σχεδόν μονολεκτικές φράσεις, ώστε περισσότερο να υποβάλλει παρά να δηλώνει τα σημαινόμενα, αφήνοντας

¹⁰⁹ Αποσπάσματα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Ηλία Βενέζη από τον Κώστα Στεργιόπουλο στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Β', ό.π., σσ. 343-345, 347-353, 356-358, 360-366 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

κάποιαν αοριστία και κάποια προέκταση σε όσα λέγονται και σε όσα δε λέγονται, για να εκφραστούν καλύτερα μέσα απ' τη σιωπή. [...]

Αυτή, βέβαια, είναι η μια πλευρά. Γιατί στον Βενέζη υπάρχει ο λυρισμός, ο υποβλητικός λυρισμός κι ο γλυκανάλατος λυρισμός. Υπάρχει όμως και η άλλη πλευρά του: ο ρεαλισμός. Καθαρότερο ρεαλισμό, ακόμα και νατουραλισμό, χωρίς φανερές αναμίξεις, συναντάμε μόνο στο πρώτο του βιβλίο *Ο Μανώλης Λέκας και άλλα διηγήματα* και, κατά μέγα μέρος, στο δεύτερο *Το Νούμερο 31328*, μολονότι κι εκεί, παρ' όλο το ζοφερό κλίμα, δεν παύουν ν' αναδύονται κάποιες λυρικές νύξεις, πίσω από ένα χιούμορ πικρό, που αγγίζει τα όρια του σαρκασμού. Στα διηγήματα του πρώτου βιβλίου πρέπει να προσθέσουμε και δύο ακόμα εξ ίσου ρεαλιστικά, γραμμένα τον ίδιο καιρό: το βραβευμένο στο διαγωνισμό της *Νέας Εστίας* «Ο θάνατος» και το «Η νέα φωνή». Αντίθετα δηλαδή απ' ό,τι συχνότερα συμβαίνει με άλλους, που ξεκινούν με λυρικά στοιχεία, για να περάσουν κατόπιν στα ρεαλιστικά ή να συνδυάσουν τα ρεαλιστικά με τα λυρικά, ο Βενέζης παρουσιάζεται στην αρχή ρεαλιστής, ενώ το λυρικό στοιχείο υπολανθάνει, κι αργότερα επικρατεί το λυρικό και το ονειρικό, χωρίς να πάψει να συνυπάρχει και το ρεαλιστικό, κάνοντας κάθε τόσο λιγότερο ή περισσότερο έντονη την παρουσία του, αλλά δίχως να επισκιάζει πια την επικράτηση του λυρικού και του συναισθηματικού τόνου. [...]

Ελεύθερη μορφή σημαίνει και ελεύθερη σύνθεση. Γι' αυτό και κανένα απ' τα λεγόμενα μυθιστορήματά του δεν είναι πραγματικά μυθιστορήματα, εκτός απ' τη *Γαλήνη*, μολονότι κι από κει δε λείπουν εντελώς κάποιες χαλαρότητες κι αποσκιρτήσεις απ' την ορθόδοξη μυθιστορηματική δομή. Πρόκειται για ελεύθερες αφηγηματικές συνθέσεις, με περιορισμένη αρχιτεκτονική οικονομία και ισορροπία, με ισχνό μύθο και χαλαρή πλοκή και με παρατακτικά δοσμένα επί μέρους επεισόδια, που τα δένει μεταξύ τους η ενιαία ατμόσφαιρα και η μουσική υφή της αφήγησης, με αποτέλεσμα η κυρίως διήγηση να χάνει κάθε τόσο τον συνήθως όχι και πολύ στέρεο κεντρικό της άξονα. Ανάλογες παρατηρήσεις έχει κάνει κι ο Αιμ. Χουρμούζιος στην κριτική του για την *Αιολική γη*, και θα μπορούσαν να ισχύσουν για όλες τις μετά τη *Γαλήνη* μεγαλύτερες αφηγηματικές συνθέσεις. Κι αλλού χαρακτηρίζει το μύθο των διηγημάτων του Βενέζη «λιπόσαρκο εκ γενετής», για να καταλήξει ότι έτσι «το διήγημα παύει να έχη τη στερεότητα του μύθου και μεταπίπτει σε λυρική εντύπωση, σε λυρική περιγραφή ενός αισθήματος, που όταν δεν είναι -όπως δεν είναι τις περισσότερες φορές- ενδιαφέρον, ματαιώνει τις διεκδικήσεις του διηγηματικού είδους», παραβλέποντας, ωστόσο, πως με την ελεύθερη αυτή μορφή έφερνε ανανεωτικά στοιχεία στην πεζογραφία, άσχετο αν δεν μπόρεσε να τα αξιοποιήσει παντού το ίδιο αποτελεσματικά. Γιατί, αν στις μετά τη *Γαλήνη* μυθιστορηματικές του απόπειρες οι συνθετικές αδυναμίες προβάλλουν ανάγλυφες, στο διήγημα έχει πετύχει πιο ουσιαστικά και άρτια αποτελέσματα, καθώς η μικρότερη έκταση ευνοεί εκεί καλύτερα την ελεύθερη μορφή,

χωρίς να την αποδυναμώνει ή, τουλάχιστον, χωρίς να την αποδυναμώνει πάντα στον ίδιο βαθμό.

Την απουσία οργανωμένου μύθου και πλοκής ο Βενέζης υποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, με τη μυθοποίηση της πραγματικότητας. Καθώς σωστά το σημείωσε κι ο Μ. Γ. Μερακλής, η φύση και το όνειρο γίνονται οι δυο «μυθοποιητικές δυνάμεις» στην πεζογραφία του. Το μυθικό και το ονειρικό στοιχείο υπάρχουν διάχυτα από τη *Γαλήνη* και πέρα, αλλά κυρίως αποτελούν τη βάση σε αρκετά διηγήματα, όχι σίγουρα απ' τα πιο πετυχημένα του, για να μην πούμε κι απ' τα πιο αδύνατα, όπου ο μύθος περιορίζεται στη μυθοποίηση του πραγματικού κόσμου κι απομένει ασπόνδυλος, όπως για παράδειγμα στα περισσότερα κομμάτια απ' τα «Θέματα του ονείρου» στο *Αιγαίο* και σ' άλλα στις επόμενες συλλογές. Τον είπανε «παραμυθά», ύστερα απ' την έκδοση της *Αιολικής γης*, κι από τότε αυτό το «παραμυθάς» πηγαίνει κι έρχεται στα κείμενα όσων ασχολήθηκαν με το έργο του. Πολύ γενικός κι επιφανειακός χαρακτηρισμός. Από το παραμύθι κρατάει την ατμόσφαιρα και τη γεύση του παραμυθιού, για να δημιουργήσει τη μυθική ατμόσφαιρα τη δική του. Αντλεί από κει και τις συνομιλίες των ζώων και των ανύχων, γνώρισμα συχνό και στο δημοτικό τραγούδι, κάνοντας μάλιστα κατάχρηση, από ένα σημείο κι έπειτα, στην προσωποποίηση του φυσικού κόσμου, με το να μιλούν κάθε τόσο τα δέντρα, τα βουνά, τα κύματα ή τα ζώα. Μα ο χαρακτηρισμός «παραμυθάς» δεν ανταποκρίνεται και τόσο στην περίπτωση του.

Ο Βενέζης διαφεύγει προς το ονειρικό και το μυθικό, χωρίς να φεύγει κι απ' το πραγματικό, όσο κι αν τυλίγει την εξωτερική πραγματικότητα με την αχλή του ονείρου. Κι όπως μαζί με τον λυρισμό διατηρεί και τον ρεαλισμό, έτσι και παράλληλα με την ελεύθερη μορφή και τα στοιχεία τα ανανεωτικά συνεχίζει και την ως τότε πεζογραφική παράδοση, ανανεώνοντας και προεκτείνοντας την ηθογραφία. Πιο κοντά στο χώρο της ηθογραφίας του ρεαλισμού στην πρώτη του συλλογή και στα γραμμένα τον ίδιο καιρό διηγήματα, απομακρύνεται κατόπιν, δίχως να την εγκαταλείπει. Ευδιάκριτα ηθογραφικά στοιχεία υπάρχουν και στη *Γαλήνη* και στην *Αιολική γη* κι αλλού, ακόμα και στα μετά το *Αιγαίο* διηγήματά του. Το «Τουρκολίμανο» και το «Άνθρωποι στο Σαρωνικό» στο *Ωρα πολέμου* είναι διηγήματα που πατούν στο έδαφος της ηθογραφίας. Ηθογραφικό, από μian άποψη, μοιάζει και το αξιοπρόσεκτο «Πολιτεία Βιρτζίνια» στην επόμενη συλλογή *Οι νικημένοι*, αλλά δε θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ηθογραφία. Γι' αυτό και δεν θα συμφωνήσω με τον Αιμ. Χουρμούζιο, παρ' όλες τις άλλες εύστοχες παρατηρήσεις του, ότι «το βάθος της διηγηματογραφίας του Βενέξη είναι καθαρά ηθογραφικό», ούτε ότι «το αποτέλεσμα είναι ηθογραφία», «όταν η μνήμη δεν αναπολεί καταστάσεις ψυχής με αυτονομία [...], αλλά περιβάλλοντα και ανθρώπους δεμένους με αυτά τα περιβάλλοντα». Ίσως τότε η ηθογραφική

προέλευση να γίνεται πιο χτυπητή. Δεν είναι όμως και το βάθος ηθογραφικό· είναι ο χώρος, ο διάκοσμος και η εξωτερική εμφάνιση ορισμένων από τα πρόσωπά του.

Στα συστατικά της ηθογραφίας ο Βενέζης έχει εμφυσήσει ένα πνεύμα ανανεωτικό. Και δεν εννοώ τον λυρισμό, που συνυπάρχει άλλωστε και με την ηθογραφία της παράδοσης, αλλά την εσωτερικότητα. Ό,τι τον διαφοροποιεί απ' την ηθογραφία την παραδοσιακή είναι η ελεύθερη μορφή, από τη μια, κι ο εσωτερισμός, από την άλλη. Καθώς το είπε κι ο Πέτρος Χάρης, «όποιος βλέπει απόξω τα λογοτεχνικά κείμενα, απορεί κάθε φορά που διαπιστώνει ότι με πολύ λίγα πράγματα οργανώνει ο Βενέζης και το μύθο του διηγήματος και την ανάπτυξή του. Μ' ένα συνηθισμένο γεγονός, με μιαν ασήμαντη κάποτε αφορμή. Μα δεν είναι τα εξωτερικά στοιχεία που κάνουν τη λογοτεχνική σελίδα, δεν είναι ο έξω αλλά ο μέσα κόσμος». Και πρέπει να θεωρηθεί απ' τα κυριότερα επιτεύγματα της τέχνης του το ότι κατορθώνει να στήνει στις καλές του στιγμές ένα διήγημα, όπως το θαυμάσιο μέσα στην υποβλητική του λιτότητα «Νύχτα του Ασκληπιείου» στους *Νικημένους*, ανοίγοντας απροσδόκητες προεκτάσεις, και να του δίνει υπόσταση και βάθος «από το τίποτα».

Αλλά από την ηθογραφία και την ως τότε παράδοση της αφηγηματικής πεζογραφίας τον διαχωρίζει και η γλώσσα, αδιάψευστο δείγμα της αλλαγής ευαισθησίας και των διαφοροποιήσεων στο λογοτεχνικό χώρο, αν λογαριάσουμε κιόλας ποια γλωσσική ανανέωση έχει μεσολαβήσει στο μεταξύ απ' τον καιρό της ηθογραφίας του δημοτικισμού. Γι' αυτό κι η γλώσσα του εμφανίζεται ανάλογη τόσο με τις γενικότερες τούτες ανακατατάξεις όσο και με την ιδιαίτερη φύση του έργου του -κι είναι χαρακτηριστικό, ότι ο Βασ. Λαούρδας, απροσάρμοστος στις αλλαγές των καιρών κι εφαρμόζοντας προκαθορισμένα κριτήρια, μέσα στο επικριτικό του μένος για την *Αιολική γη*, τον κατηγορεί και πως «δεν ξέρει τη δημοτική», επειδή τάχα μεταχειρίζεται λέξεις, όπως: «αναδύονται», «στιλπνά», «ακτινοβολεί», «υπόκωφα», «εγκαρτέρηση», «ρυτιδωμένα», «έκθαμβο», «αναθήματα» κι άλλες πολιτογραφημένες ήδη στη δημοτική της λογοτεχνίας.

Η γλώσσα του Βενέζη, αν δεν είναι ακριβώς «στρωτή, λαμπικαρισμένη από κάθε ιδιοματισμό», καθώς πιστεύει ο Χουρμούζιος, είναι πάντως απλή και συνήθως απρόσκοπη, όσο χρειάζεται για να διατηρεί την κατάλληλη εκφραστικότητα και ν' ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα της τέχνης του, χωρίς να προβάλλεται επιδεικτικά, με κάποιους ιδιοματισμούς εδώ κι εκεί της πατρίδας του. Πιο αδρή και ρεαλιστική στα δύο πρώτα βιβλία και με συχνές τούρκικες λέξεις και εκφράσεις στο *Νούμερο*, κυρίως στους διάλογους («ουλάν», «ογλούμ», «λέσυ», «άτιμο μιλλέτ», «μερ χαμπάρ» και πολλές ακόμη), που ζωντανεύουν την ατμόσφαιρά του, παγιώνεται μετά Το *Νούμερο* σε αστική δημοτική, διανθισμένη με εκφραστικούς τύπους της καθαρεύουσας, ομαλά ενσωματωμένους, δίχως να λείπουν κι ορισμένες συντακτικές

ανακολουθίες («άλλοι κρύψαν τα τουφέκια τους, άλλοι [αντί άλλων] τους τα πήρανε οι Ιταλοί»), πολύ σπάνιες ωστόσο. Δεν είναι, βέβαια, και δε θα ταίριαζε να ήταν στην περίπτωση του, η χυμώδης κι αστραφτερή λογοτεχνική γλώσσα του Μυριβήλη -κι οπωσδήποτε, δεν είναι ούτε η γλώσσα της ηθογραφίας, ούτε της επικής αφήγησης.

Δεν μπορούσε, λοιπόν, ο Βενέζης μ' αυτά τα χαρακτηριστικά στη μορφή της πεζογραφίας του και μ' αυτή την ψυχosύνθεση να δώσει το μικρασιατικό έπος, όσο κι αν επιχειρεί να υψώσει μερικές φορές τον τόνο και μια πιο ισχυρή πνοή φαίνεται να διατρέχει κάποιες σελίδες του, αφού δεν παρουσιάζει ούτε τα γνωρίσματα της πεζογραφίας με τις αδρές γραμμές, το στέρεο μύθο και τη δράση, ούτε την ένταση και την κινητικότητα ορισμένων έργων του εσωτερισμού, που ξεφεύγουν από τον ιδιωτικό χώρο, για να κερδίσουν σε εσωτερική διάσταση ό,τι τους λείπει από την εξωτερική κίνηση. Ναι, αλλά το κέντρο ή το πλαίσιο παραμένει συχνά η κοινή για τον τόπο αναταραχή και το βαθιά ριζωμένο εθνικό αίσθημα. Και δεν εννοώ μονάχα την τριλογία *Το Νοούμερο 31328*, *Γαλήνη* και *Αιολική γη*, όπου έτσι κι αλλιώς αναφέρεται στο μικρασιατικό δράμα και περιστρέφεται γύρω απ' την καταστροφή και τις συνέπειές της, μήτε το κατά τα άλλα αποτυχημένο χρονικό της Κατοχής *Έξοδος*. Κι απ' τα υπόλοιπα βιβλία του δε λείπουν ανάλογα θέματα και θεματικά μοτίβα. Στους *Νικημένους* τα διηγήματα «Ρίκη», «Μέρες της Κρήτης», «Το σπασμένο κλαδί», «Η λεύκα», «Ο άσπρος αϊτός» συνδέονται περισσότερο ή λιγότερο με την Κατοχή και τον πόλεμο. Ο πόλεμος κι η Κατοχή περνάνε κι απ' «Το καϊκι του Θησείου», ενώ ολόκληρη η συλλογή *Ωρα πολέμου* αποτελείται από ιστορίες που εκτυλίσσονται σε καιρούς γενικής αναταραχής.

Αν εξετάσουμε πιο προσεκτικά το θεματογραφικό υλικό του Βενέζη, θα δούμε ότι σ' όλη την έκταση του έργου του, όχι σπάνια, οι διηγήσεις του συμβαίνουν σε περιστάσεις ανώμαλες της ιστορίας μας κι ότι συχνότερα παρουσιάζει καταστάσεις και περιστατικά σχετικά με τη μοίρα του τόπου και τα εθνικά ζητήματα, τόσο με την καθαρά αφηγηματική πεζογραφία του όσο αργότερα και με τις ιστορικές του αφηγήσεις. Όταν δεν είναι η συμφορά κι η μνήμη της Μικράς Ασίας, είναι οι Γερμανοί κι οι Ιταλοί, όταν δεν είναι το παρόν ή το πρόσφατο παρελθόν, είναι οι αναφορές σε περιόδους της ελληνικής ιστορίας και θέματα αντλημένα από το απώτερο παρελθόν του ελληνισμού, δικαιώνοντας ως ένα σημείο την κάπως υπερβολική παρατήρηση του Παπανούτσου, πως «όχι για θέματα: για θέμα, για ένα και μόνο θέμα γράφει ο Βενέζης. Και αυτό είναι η μοίρα του λαού μας στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα». Έτσι, μπορεί η πεζογραφία του να έχει τα γνωρίσματα των έργων ιδιωτικού χώρου, μπορεί όλα αυτά να τα προσγειώνει μέσα στη ροή της καθημερινής ζωής ή να τα τυλίγει με την ατμόσφαιρα του μύθου και του ονείρου, δεν έχει όμως και ιδιωτική σημασία, καθώς δεν παύει να κινείται κάθε τόσο με πλαίσιο ή με κέντρο τα μεγάλα γεγονότα που σημάδεψαν τη μοίρα του τόπου, ν' αντανakλά γενικές καταστάσεις και να προχωρεί ως τη μοίρα του ανθρώπου. Σαν το γιατρό Δημήτρη Βένη στη

Γαλήνη (και είναι το Βένης το δικό του όνομα, συντομευμένο κατά μία συλλαβή), «πίστευε στην Ελλάδα, στα μεγάλα όνειρα του Γένους», και το έργο του, πέρα απ' οποιαδήποτε αξιολόγηση, κατά ένα μεγάλο μέρος, βγαίνει απ' τη διάψευση των προδομένων αυτών ονείρων κι από μια εθνική συνείδηση διαμορφωμένη απ' τα μικρά του χρόνια. [...]

Τα πρόσωπα του Βενέζη, αντίθετα απ' τα πρόσωπα άλλων συνοδοιπόρων του της γενιάς του '30, κι όταν δεν είναι οι μοναχικοί κι οι αποτραβηγμένοι, είναι άνθρωποι απλοί, άνθρωποι του καθημερινού μόχθου, όποιοι συχνότερα σέρνουν απάνω τους κάποια καταδρομή της μοίρας κι έχουν γνωρίσει τον ανθρώπινο πόνο, ελάχιστοι αστοί, λίγοι μικροαστοί και οι περισσότεροι βοσκοί, ψαράδες, κυνηγοί και πολλοί ανάμεσα τους πρόσφυγες απ' την Ανατολή. Δε λείπουν κι οι μετανάστες, άνθρωποι παρόμοια ξεριζωμένοι, που νοσταλγούν τη μακρινή πατρίδα: ο Τόνυ Κάρσον στο «Ο μετανάστης του Γκραν Κάνυον» ή ο Πήτερ στο «Ο ληστής Πάντζο Βίλλα» (*Οι νικημένοι*). «Επιβλητική», εξ άλλου, μέσα στην ποικιλία των απλών ανθρώπων του, καθώς το σημείωσε κι ο Απόστολος Σαχίνης, είναι η «παρέλαση από συμπαθητικές μορφές γερόντων και γεροντισσών», εναρμονισμένες με τη στατική ατμόσφαιρά του και δεμένες με το φυσικό και το κοινωνικό περιβάλλον.

Όλοι αυτοί δεν είναι, σίγουρα, ούτε το ίδιο πειστικοί, ούτε το ίδιο ολοκληρωμένοι. Περισσότερο τύποι παρά χαρακτήρες, απομένουν οι πιο πολλοί ανεξέλικτοι και μονοσήμαντοι, δίχως ν' αποκαλύπτονται ως το τέλος κι άλλες πλευρές τους. Αυτό γίνεται πιο φανερό στις μεγαλύτερες αφηγηματικές συνθέσεις, ενώ στα διηγήματα αντισταθμίζεται και κάποτε εξουδετερώνεται -αν και όχι τόσο συχνά- από το γενικό κλίμα της υποβολής, τη λιτότητα των μέσων, τις διαφορετικές αξιώσεις του είδους κι από τους στόχους και τη φύση της τέχνης του συγγραφέα. «Άδικα θα ψάξει ο αναγνώστης, ανάμεσα στους ανθρώπους της *Αιολικής γης*, να ανακάλυψη έναν άνθρωπο», συμφωνεί -ακόμη πιο κατηγορηματικός- κι ο Αιμ. Χουρμούζιος. «Δοκίμασα, όταν τέλειωσα το διάβασμα [...], και την πρώτη και τη δεύτερη φορά, να εντοπίσω το ενδιαφέρον μου σ' ένα από τα πρόσωπά της. Δεν το επέτυχα. Έφευγαν όλα σαν σκιές». Την αδυναμία στο πλάσιμο προσώπων και χαρακτήρων επισήμανε νωρίτερα κι ο Τέλλος Άγρας στην κριτική του για τη *Γαλήνη*, κρατώντας από τους ήρωες του βιβλίου μόνον όσους «ποιος πολύ, ποιος ολιγότερο, είναι άνθρωποι ακόμα ζεστοί από τη ζέστα του ανθρωπίνου ζώου», παρατήρηση ικανή να μας οδηγήσει στη συνέχεια και σε γενικότερα συμπεράσματα. Γιατί ο Βενέζης, καλύτερα απ' τα άτομα, κινεί την ομάδα και το πλήθος, κι από τα πρόσωπά του όποια συνήθως βρίσκονται πιο κοντά στα χαρακτηριστικά της ομάδας. Η ψυχολογία του, όπου πρόκειται για ψυχολογία πιο σύνθετων χαρακτήρων ή χαρακτήρων με αστική προέλευση, όπως η Ειρήνη Βένη στη *Γαλήνη*, είναι αδέξια κι ανεδαφική. Την ψυχολογία του πλήθους όμως την ξέρει. Όταν η Άρτεμη στην *Αιολική γη* βλέπει νεκρό τον κυνηγό, συμπεριφέρεται σα να μαλώνει την κούκλα της: «Γιατί το έκαμες αυτό;... Γιατί το έκαμες αυτό;... Γιατί πέθανες;...». Κι η

Ντόρις, περίπτωση συγγενική από την άποψη της ψυχολογίας με την Ειρήνη Βένη, εκφέρει κρίση αστυνομικού και ιατροδικαστή. Αλλά οι τρεις ζευγάδες, που μιλάνε ύστερα, μας πείθουν, κρατώντας το σωστό τόνο.

Από μια έμφυτη τάση προς τη γενίκευση κι από μια βαθύτερη επικοινωνία με την απρόσωπη ομάδα, ο Βενέζης σπάνια ολοκληρώνει ανθρώπινους χαρακτήρες, παρουσιάζοντας συνολικά το ανθρώπινο κύτταρο σ' ένα άθροισμα προσώπων και τύπων ή μέσα απ' το ανώνυμο πλήθος -και δεν είναι διόλου παράξενο, ότι οι ακρότατες επιτεύξεις του συμπίπτουν με στιγμές που κινεί και εκφράζει ανώνυμα πλήθη ή απλούς ανθρώπους. *«Καθώς ήταν ανώνυμος ο θίασος των ανθρώπων»*, λέει στη *«Νύχτα του Ασκληπιείου»*, *«γινόταν πιο καθορισμένος, πιο ακριβής. Ο σκοπός του και το τέλος του γίνονταν χεροπιαστά. Σαν τη γη, σαν την πέτρα, σαν το νερό»*. Το βλέπουμε στο *Νούμερο 31328*, την καλύτερη και την πιο ολοκληρωμένη από τις μεγάλες αφηγηματικές του συνθέσεις· το βλέπουμε και σε μερικά διηγήματα σαν το *«Οι χαρταετοί»* (*Ωρα πολέμου*), στο επεισόδιο συγκεκριμένα που οι γυναίκες σέρνονται χιλιόμετρα ολόκληρα με τα γόνατα, πηγαίνοντας να προσκυνήσουν την Παναγία στην Αγιάσσο, για να φέρει πίσω τα παιδιά τους απ' τον πόλεμο, ενώ τις δέρνει η βροχή· το διαπιστώνουμε ιδίως στη *Γαλήνη*, όπου το πλήθος τείνει να πάρει χαρακτήρα χορού της αρχαίας τραγωδίας. Κι ο ίδιος, σ' ένα σημείωμά του με οδηγίες για την εικονογράφηση της *Γαλήνης*, γράφει πως το μεγαλύτερο βάρος του μυθιστορήματος πέφτει «στην κίνηση ομάδων, του πλήθους. Το ομαδικό δράμα εκφράζεται ως ένα σημείο μέσω ατόμων που προσπαθούν να τυποποιηθούν σε σύμβολα. Σύμφωνα με το πνεύμα αυτό, η εικονογράφηση θα ήταν σκόπιμο να μη επιμείνει στο να δώσει πρόσωπα (ήρωες), αλλά σκηνές των ομαδικών εκδηλώσεων». Και πιο κάτω προσθέτει, ότι η σκηνή με τους πρόσφυγες και τους βοσκούς *«έχει έναν τόνο, όπως ο χορός της Αρχαίας Τραγωδίας»*.

Όλα αυτά βγαίνουν από μια γενική και οριστικά διαμορφωμένη κοσμοαντίληψη κι από μια ορισμένη ψυχολογία, που πρέπει βέβαια να τις δούμε. Η παρατήρηση πιο πάνω του Άγρα, πως οι μόνοι αυθεντικοί από τους ήρωες στη *Γαλήνη* *«ποιος πολύ, ποιος ολιγότερο, είναι άνθρωποι ακόμα ζεστοί από τη ζέστα του ανθρώπινου ζώου»*, καθώς και η περίπου ανάλογη παρατήρηση του Χατζίνη, διατυπωμένη από άλλη αφορμή, ότι στο έργο του συγγραφέα της *Αιολικής γης* *«οι δεσμοί του ανθρώπου με τον άνθρωπο αποτελούν τη φυσική συνέχεια των δεσμών του με τη φύση»*, μας ανοίγουν το δρόμο. [...]

Το ένστικτο, οι δεσμοί με τη γη και με το φυσικό στοιχείο, από τη μια, κι η συναισθηματική τοποθέτηση του συγγραφέα απέναντι στον κόσμο, από την άλλη, γίνονται οι δυο πόλοι απ' όπου βγαίνει η βιοθεωρία κι η κοσμοαντίληψή του, με βάση το βίωμα και την εμπειρία και με παράλληλη αναγωγή προς τις γενικές και τις πρωταρχικές έννοιες: Άνθρωπος-Φύση, Ζωή-θάνατος, Θεός-Μοίρα. Από κει και η συνειδητή ή ασύνειδη χρήση κάθε τόσο των

εκφράσεων: το αγόρι-το κορίτσι, ο άντρας-η γυναίκα, ο γέρος-η γριά. Ο συναισθηματισμός του καταλήγει στον ανθρωπισμό του, ανθρωπισμό χωρίς σύνορα και φυλετικές διακρίσεις, πέρα από κάθε εθνισμό και διεθνισμό και πέρα από θρησκευτικές διαφορές, μια στάση που κρατάει με συνέπεια σ' όλη τη γραμμή της πορείας του. «*Τούρκος και χριστιανός ένα είναι*», λέει ο Αχμέτ, ο Τούρκος φύλακας στη «*Νύχτα του Ασκληπιείου*»· «*για έχει ψυχή, για δεν έχει*». Και στο «*Όρος των Ελαίων*» ο Έλληνας κι ο Τούρκος προσεύχονται μαζί τη νύχτα της Ανάστασης. Αλλά με το ένστικτο μας πηγαίνει ως τα βαθύτερα στρώματά του και τις μονιμότερα σχηματισμένες πεποιθήσεις του. «*Το ένστικτο είναι βαθύτερο από το αίσθημα*», καταλήγει κι ο ίδιος, κλείνοντας τις σκέψεις της πρώτης γυναίκας του Γλάρου στη *Γαλήνη*, λίγο πριν την παρασύρει και την πνίξει το νερό. Κι αν από τη μια του όψη υπάρχει η συναισθηματική προσήλωση στο επίσημο χριστιανικό δόγμα, από την άλλη, στη θέση της βρίσκουμε τις «σκοτεινές δυνάμεις» και τη μοίρα, εξ ίσου σκοτεινή και κακόβουλη.

Το θέμα της μοίρας αποτελεί έναν απ' τους βασικούς ιδεολογικούς πυρήνες στο έργο του. Και την πεποίθησή του αυτή απηχούν και οι ήρωές του. Στο «Ένας Φινλανδός στο Αλγέρι» βάζει έναν Αλγερινό να επαναλαμβάνει μονάχα μια λέξη: «*Le destin*» (το πεπρωμένο). «*Κισμέτ!*», λέει κι ο Ακήφ για όσα δεινά τον βρίσκουν. «*Όλα έχουν να κάμουν με τη μοίρα*», απαντάει στη «*Νύχτα του Ασκληπιείου*» κι η Μουμπαντέ στον ξένο επισκέπτη, κοιτάζει συλλογισμένη τις γραμμές της παλάμης του. Στο «*Η πρώτη ώρα*» οι γυναίκες «*απλά, υποταγμένες στη μοίρα τους, ετοίμαζαν τα ρούχα του παιδιού*» που περίμεναν να γεννηθεί. Ως και το πουλί, στο διήγημα «Ένα πουλί», δε φεύγει απ' το κλουβί του, υποταγμένο κι εκείνο στη μοίρα του, αν και του αφήνουν επίτηδες ανοιχτή την πόρτα, για να πετάξει και να βρει την ελευθερία του. Κι αλλού, στο ίδιο διήγημα, γράφει μιλώντας για τη μητέρα του:

«Προσπαθώ να μαντέψω αυτό το “πρέπει”, όπου υποτάχτηκε, στο τυραννισμένο της πρόσωπο, που ολοένα πια τώρα παίρνει το χρώμα της γης, στην οποία μέρα με τη μέρα πλησιάζει. Προσπαθώ, έτσι, να μαντέψω την πικρή της μοίρα, να καθαρίσει και η θολή εικόνα των δικών μου παιδικών χρόνων. Γιατί για ό,τι πάσχουμε ή ευτυχούμε πολύ λίγο μιλούμε στο σπίτι μας. Ίσως αυτό να είναι το μοναδικό προνόμιο των ταπεινών ανθρώπων απ' τους οποίους έρχομαι. Πιστεύουν στη σκοτεινή μοίρα, και η βεβαιότητα πως τίποτα δε γίνεται ν' αλλάξει απ' ό,τι μέλλει να γίνει δίνει στις πράξεις και στα γεγονότα που έρχονται ένα χαρακτήρα οικείο, ώστε να μη ξαφνιάζουν».

Τη μοιρολατρία του την επισήμαναν οι περισσότεροι απ' τους κριτικούς του, συνδέοντάς την μερικοί και με την καταγωγή του. Κι είναι αναντίρρητα και στην ψυχροσύνθεση και στη νοοτροπία Ανατολίτης ο Βενέζης, περισσότερο ίσως από κάθε άλλον στη λογοτεχνία μας. Πίσω του, αισθάνεται κανείς να ζει και ν' αναπνέει ένα πλήθος ανώνυμο κι ανέκφραστο, που βρίσκεται στις σελίδες του την πιο αυθεντική έκφραση. Το θέμα της μοίρας, ωστόσο, συνδέεται και

στενότερα με τη σκοτεινή όψη της μεταφυσικής του: με τη μαντεία και τη δεισιδαιμονία, με τα προαισθήματα και τα όνειρα, με τις «σκοτεινές δυνάμεις», το «ρίγος του τάφου» και το θάνατο, τη μόνη βέβαιη κατάληξη, που περιληπτικά συνοψίζει στις τελευταίες φράσεις του διηγήματος «Οι γλάροι»: *«το φως του φάρου ανάβει, σβήνει, πάλι, πάλι, στο ίδιο διάστημα αυστηρά κι αναπόφευκτα, όπως οι σκοτεινές δυνάμεις της ζωής, η μοίρα του ανθρώπου, ο θάνατος»*. Κι αλλού: *«το χώμα, αναπαμένο από αιώνες, σκαλίζεται άγρια, και σιγά-σιγά παίρνει το σχήμα του, γίνεται ένας τάφος, το πιο βέβαιο σχήμα. “Και όλοι θα ευτυχίσουμε εδώ, ως το τέλος”... έλεγε η φωνή του Δημήτρη Βένη. Ως το τέλος. Κι είχε έναν τόνο εχτρικό η φωνή του, όπως η φωνή όλων των προφητών»*.

Απέναντι στη δραματική τούτη φύση της ζωής, δεν έχει ν' αντιτάξει παρά την εγκαρτέρηση, το σκύψιμο στη μοίρα, τη συχώρηση, την αγάπη για τον άνθρωπο και τη βαθιά ριζωμένη μέσα του πεποίθηση πως για κάθε χαρά πρέπει να πληρώνει κανείς ακριβά. Έτσι, μέσα στην αδιαμαρτύρητη αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας, συμφιλιώνονται οι αντιθέσεις του και οι αντιφάσεις και η τελική στάση του καταλήγει ενιαία. Κι ίσως στην εγκαρτέρηση και στην όλη αυτή στάση ζωής να οφείλεται η βιβλική πραότητα κι ένας ανεπαίσθητος βιβλικός τόνος που ακούγεται ώρες-ώρες πίσω απ' τις φράσεις του.

Αν ο Βενέζης είχε αξιοποιήσει ισοδύναμα όλο αυτό το υλικό σ' ολόκληρη τη γραμμή της πορείας του, θα ήταν ένας απ' τους πρώτους ανάμεσα στους συνοδοιπόρους του. Δε θα τον εμπόδιζαν σε τούτο ο χαμηλωμένος τόνος, ο υποκειμενισμός κι ο εσωτερισμός του κι η απατηλή εξωτερική όψη της πεζογραφίας του. Από ένα σημείο και πέρα όμως, έμεινε εσωτερικά αμετακίνητος, κι η πορεία του, τόσο ποιοτικά όσο και ουσιαστικά, άρχισε ν' ακολουθεί αντιστρόφως ανάλογη εξέλιξη, ώστε αντί να προχωρεί και ν' ανανεώνεται, να χάνει βαθμιαία την πραγματική βάση, περνώντας απ' το πραγματικό στο μυθοποιημένο πραγματικό, κι από την υποβολή των συναισθηματικών καταστάσεων στον γλυκανάλατο συναισθηματισμό, με αποτέλεσμα όλο και πιο πολύ να υποχωρεί στα περισσότερα κείμενά του ο ρεαλισμός κι ο υποβλητικός λυρισμός, για να επικρατήσει κατά ένα μεγάλο μέρος η γλυκερότητα και η τυποποίηση.

Τα σημάδια της κάμψης σημειώνονται στο βιβλίο του ακριβώς με τη μεγαλύτερη αναγνωστική και μεταφραστική επιτυχία: την *Αιολική γη*, μολονότι παρουσιάζει ακόμα αρκετή διαφοροποίηση απ' τα προηγούμενα. Πιο πριν, μιλούσε δίνοντας τα ίδια τα πράγματα, αλλά σιγά-σιγά αρχίζει να μιλάει «με τα λόγια» και τα κατακτημένα ως τότε εκφραστικά μέσα. Η διάθεση και το κλίμα διατηρούνται, μα έχει χαθεί σε αρκετό βαθμό το εσωτερικό αντίκρισμα, όσο κι αν ο ρεαλισμός του δεν παύει να συνυπάρχει κάτω απ' τη λυρική επιφάνεια -κι εδώ και στη συνέχεια- και να επικρατεί κάποτε κατά διαλείμματα, διεκδικώντας τα δικαιώματά του. Κι

είναι από τα λίγα σημεία που θα συμφωνήσω με την κριτική του Λαούρδα -αν και όσα παρατηρεί συμβαίνουν περισσότερο στην *Έξοδο*- το ότι μια απ' τις κυριότερες αδυναμίες της *Αιολικής γης* αποτελεί το «ξέφτισμα της λέξης», δείγμα -ας προσθέσουμε- εξασθένησης και της ουσίας. «Εξωτερικά όλες οι λέξεις είναι επιβλητικές - έννοιες ποσότητας, δύναμης, έννοιες αφηρημένες, λέξεις με κεφαλαίο το αρχικό, άλλες αισθηματικώτατες, από μέσα όμως είναι όλες κούφιες». Κι αν όχι όλες και παντού, οπωσδήποτε όλο και συχνότερα.

Και τα ταξιδιωτικά του βιβλία, καθώς γράφτηκαν κι εκείνα μετά την *Αιολική γη*, δεν ξεφεύγουν και πάρα πολύ από τα υπόλοιπα. Αποτελούν συνέχεια του άλλου αφηγηματικού του έργου, με τους ίδιους τρόπους, το ίδιο κλίμα και κάπου-κάπου συγχέονται με τα διηγήματα και τα υποτιθέμενα μυθιστορήματά του. Ο *Ωκεανός*, για παράδειγμα, θα μπορούσε να θεωρηθεί και ταξιδιωτικό αφήγημα, ενώ τα διηγήματα της δεύτερης ενότητας στους Νικημένους, όσα στεγάζονται κάτω απ' τον τίτλο «Του μακρινού κόσμου», στέκουν ανάμεσα στην ταξιδιωτική εντύπωση και στο διήγημα. «Ο “Ωκεανός”», παρατηρεί σχετικά κι ο Γιάννης Χατζίνης, «μας θυμίζει, ότι στο αναμεταξύ ο Βενέζης έγραψε δύο βιβλία ταξιδιωτικών εντυπώσεων, το *Φθινόπωρο στην Ιταλία* και την *Αμερικανική γη*, των οποίων αποτελεί συνέχεια. Στο σημείο αυτό μας αποκαλύπτεται η τάση του να συγχέει τα είδη, να ενσωματώνει, λόγου χάρη, στοιχεία του διηγήματος μέσα στην ταξιδιωτική εντύπωση».

Αν αλλάζει, πραγματικά, κάτι στα καθαρότερα ταξιδιωτικά του, είναι το εξωτερικό αντικείμενο, οι τόποι που επισκέπτεται και οι αντιδράσεις του απέναντι στο τοπίο, το μνημείο και τους ανθρώπους. Κατά βάθος όμως, το ταξίδι αποτελεί ένα νέο κάθε φορά ερέθισμα, για να ξεδιπλώσει και πάλι τον εσωτερικό του χώρο, με συγκεκριμένη αφορμή, σα να γράφει διήγημα ή μυθιστόρημα, προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα μύθο με αδιόρατα νήματα, ικανά να συντηρήσουν την αφηγηματική συνοχή και την ενιαία ατμόσφαιρα. Τον κύριο ρόλο δεν παίζει τόσο ο εξωτερικός κόσμος, η περιγραφή και η καταγραφή των εντυπώσεων, όσο η προβολή του εσωτερικού του κόσμου πάνω στον εξωτερικό. Γι' αυτό και τα ταξιδιωτικά του βιβλία άλλο δεν κάνουν παρά να επιβεβαιώνουν πόσο γερά δεμένος είναι με τις ρίζες του, πόσο αμετακίνητα κουβαλάει μαζί του τον κόσμο του και πόσο αυτός ο κόσμος μένει μέσα του αναλλοίωτος.

Τη βαθμιαία υποχώρηση της πυκνότητας του λόγου και τη δίχως ουσιαστικό πάντοτε αντίκρισμα επανάληψη των ίδιων μοτίβων και των ίδιων εκφραστικών τρόπων τη διαπιστώνουμε καλύτερα, παρακολουθώντας την πορεία του με βάση τις μεγαλύτερες σε έκταση αφηγηματικές συνθέσεις. Εκεί, υπάρχει μια σταθερή χρονολογική σειρά και πιο ορατή επιδείνωση, ενώ στα διηγήματα επικρατεί μεγάλη χρονολογική ανάμιξη και δε λείπουν κι αργότερα ορισμένες αξιοσημείωτες αναλαμπές, για να μην πούμε και κάποια ανανέωση, ιδιαίτερα στη συλλογή *Οι νικημένοι*. Εξ άλλου, όλα τα διηγήματα του πρώτου βιβλίου του, απ'

όπου βγαίνει σπερματικά ένα μέρος του υλικού και για τα τρία πιο εκτεταμένα από τα επόμενα, μεταφέρθηκαν στις μετέπειτα συλλογές, μαζί με άλλα παλαιότερα. Αντίθετα, τα μεγαλύτερα σε έκταση αφηγηματικά του έργα γράφτηκαν με τη σειρά που εκδόθηκαν κι αποτελούν σταθερό τεκμήριο για τη σταδιακή κάμψη του, ώστε κι από την ίδια την *Αιολική γη* να διασώζονται ορισμένα αποσπάσματα κι από τα επόμενα μερικές μόνο νησίδες. Την εντύπωση αυτή προκαλούν και ενισχύουν οι στερεότυπα χρησιμοποιημένες μικρές και μονολεκτικές φράσεις και αποσιωπήσεις, η κατάχρηση σε συνομιλίες ζώων και αφύχων κι άλλο τόσο η γλυκερή ωραιοποίηση και τα φραστικά κλισέ, με την κατά κόρον χρήση της αντονομασίας, που όχι δίχως κάποιο ναρκισσισμό μεταχειρίζεται, δημιουργώντας την αίσθηση της χλιαρής επανάληψης.

Παρ' όλα αυτά, ο Βενέζης και με ό,τι τελικά έδωσε και πάλι συγκαταλέγεται ανάμεσα σε όσους ξεχωρίζουν από τη λεγόμενη «γενιά του '30». Κι αν δεν κατόρθωσε να μείνει ως το τέλος μέσα στους δυο-τρεις πρώτους, δεν μπορεί κανείς εύκολα και να τον παρακάμψει, αν λάβουμε υπ' όψη πως είναι απ' τους λίγους που ανανεώνουν εκείνη την ώρα την πεζογραφία, δίχως ν' αποκόβουν τους δεσμούς με την παλαιότερη αφηγηματική παράδοση, φέρνοντας με τη σιωπή, την υποβολή και τη στροφή προς τον εσωτερικό χώρο μια νέα ευαισθησία, με ανάλογες ανανεώσεις και στη μορφή, ενώ συνεχίζει και προεκτείνει ταυτόχρονα την ηθογραφία. Ο υποκειμενισμός του, εξ άλλου, ο εσωτερισμός κι ο χαμηλωμένος τόνος του περικλείουν ένα πλούσιο υλικό, με γενικότερο ενδιαφέρον απ' όσο εξωτερικά αφήνουν να φανεί, καθώς απηχούν καταστάσεις ζωής και καταστάσεις των δεινών του τόπου, με μόνιμη υπόκρουση το θέμα της ανθρώπινης μοίρας και με κατάληξη συνήθως στις ιστορίες του τη σιωπηλή δραματικότητα.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Ηλία Βενέζη ¹¹⁰

- Αγγελόγλου Άλκης, «Ξαναδιαβάζοντας το Αιγαίο του κ. Ηλία Βενέζη», Ελληνική Δημιουργία Α', 1η/6/1948, αρ. 8, σ. 559-560.
- Άγρας Τέλλος, «Ένα μεταπολεμικό βιβλίο», Ρυθμός 8 (Πειραιάς), 5/1933, σ. 241.
- Αργυρίου Αλεξ., «Βενέζης Ηλίας», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 2, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.
- Γιαλουράκης Μανώλης, «Βενέζης Ηλίας», Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 3, Αθήνα, Χάρη Πάτση.
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Βενέζης Ηλίας», Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος - Λαρούς - Μπριτάννικα 14.
- Ζώρας Γεράσιμος Γ., *Η βραδυά «Η. Βενέζη» στον Φ. Σ. «Παρνασσός» (τα πριν και τα μετά)*, Αθήνα, ανάπτυπο από τον Παρνασσό, 1986.

¹¹⁰ Από τον ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Ηλία Ελένη Α., «Οι Έλληνες και οι Τούρκοι στο έργο του Ηλία Βενέζη», Νέα Εστία 141, ετ. ΟΑ', 15/5/1997, αρ. 1677, σ. 771-775.
- Ιακωβίδου Λιλή, *Βενέζης - Καστανάκης. Δοκίμια ζωής και τέχνης*, Αθήνα, Διογένης, 1976.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Ηλίας Βενέζης», *Φυσιогνωμίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 478-484, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Ηλίας Βενέζης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 128-138, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Λαπαθιώτης Ναπολέων, «Ηλία Βενέζη: Γαλήνη», Νέα Εστία 27, ετ. ΙΔ', 1η/2/1940, αρ. 315, σ. 183-185.
- Μητσάκης Κάρολος, «Ηλίας Βενέζης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 33-35, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Σαχίνης Απόστολος, «Ηλία Βενέζη: Αιολική γη - 1943, Άνεμοι - 1944», *Η πεζογραφία της κατοχής*, σ. 116-126, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.
- Στεργιόπουλος Κώστας, «Ηλίας Βενέζης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Β', σ. 334-376, Αθήνα, Σοκόλης, 1992.
- Χατζίνης Γιάννης, «Ηλία Βενέζη: Φθινόπωρο στην Ιταλία», Νέα Εστία 47, ετ. ΚΔ', 1η/5/1950, αρ. 548, σ. 619-620.
- Χατζίνης Γιάννης, «Ηλία Βενέζη: Έξοδος», Νέα Εστία 49, ετ. ΚΕ', 15/1/1951, αρ. 565, σ. 132-133.
- Χατζίνης Γιάννης, «Ηλία Βενέζη: Αρχιπέλαγος», Νέα Εστία 86, ετ. ΜΓ', 1η/12/1969, αρ. 1018, σ. 1733-1735.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.sarantakos.com/nkb.html> (σύνδεσμοι που οδηγούν σε αποσπάσματα από το έργο του συγγραφέα).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Θεόδωρος Δ. Δαλάκογλου, «Μύθος και πραγματικότητα στη *Γαλήνη* του Ηλία Βενέζη», (Ανακοίνωση στην Επιστημονική Συνάντηση Νοτιοανατολικής Αττικής [Λαύρειο, 13-16 Απριλίου 2000]), <http://users.otenet.gr/~tdala/GALINI.htm>.
2. Αγγέλα Καστρινάκη, «Νίκος Καζαντζάκης: Τον Άνθρωπο ατίμασαν στη Μικρά Ασία Έλληνες και Τούρκοι (Η δεύτερη έκδοση του *Νούμερου*, το 1945, μειώνει τις αναφορές σε ελληνικά βασανιστήρια και η τρίτη, το 1952, σχεδόν τις απαλείφει)», εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 24-02-2001),

http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=16978&m=R32&aa=1.

3. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Όταν η Ανατολή έπαψε να εμπνέει σονέτα» (πώς κατέγραψε, επεξεργάστηκε, ερμήνευσε, αφομοίωσε τα γεγονότα του 1922 η ελληνική λογοτεχνία και ιδιαίτερα η πεζογραφία), εφημ. *Τα Νέα* (δημοσίευση: 29-11-2003),

http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nta_nea.print_unique?e=A&f=17804&m=P32&aa=1.

4. Δημήτρης Γκιώνης, «Απ' την αιχμαλωσία στη Γαλήνη», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 27-09-2003),

http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%C2%E5%ED%DD%E6%E7%F2&a=&id=72202004.

4.2.3. ΚΟΣΜΑΣ ΠΟΛΙΤΗΣ (1888-1974)



Κοσμάς Πολίτης: Ο πιο ποιητικός πεζογράφος ¹¹¹

Κοσμάς Πολίτης είναι το ψευδώνυμο που διάλεξε ο Παρασκευάς (Πάρις, για τους δικούς του) Ταβελούδης για να υπογράψει τα βιβλία του και «για να σώσει την υπόληψή του», όπως έλεγε χαριτολογώντας.

Είναι λίγο αστείο ότι γεννήθηκε στην Αθήνα (16 Μαρτίου 1888) ο πιο Σμυρνιός απ' όλους τους Σμυρναίους, ο άνθρωπος που ανέβασε στους ουρανούς την πεθαμένη Σμύρνη με την πένα του και τους χαρταετούς της, σε μια γιορτή Αναλήψεως, όπως σπάνια έχει χαριστεί σε

¹¹¹ Η φράση ανήκει στον Αλέξανδρο Αργυρίου· βλ. τη συνέντευξη που παραχώρησε στην εφημερίδα *Τα Νέα*: http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=17246&m=P56&aa=1.

Τα κείμενα που ακολουθούν αποτελούν αποσπάσματα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Κοσμά Πολίτη από τη Νόρα Αναγνωστάκη στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Ζ', ό.π., σσ. 252-256, 278-284 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

πόλη ζωντανεμένη από τη μνήμη κάποιου που την αγάπησε πολύ (η Σμύρνη είναι η πρωταγωνίστρια στο βιβλίο του *Στου Χατζηφράγκου*).

Γιος του έμπορου Λεωνίδα από τη Μυτιλήνη και της Καλλιόπης από το Αϊβαλί. Ο πατέρας πολύ αυστηρός και αυταρχικός. Η μάνα του φιλάσθενη και νευρωτική. «Το παιδί δε θυμόταν μητρική τρυφεράδα ή χάδι». Ίσως γι' αυτό, στα περισσότερα βιβλία του υπάρχουν παιδιά που οι μάνες τους τα παραμελούν ή τα εγκαταλείπουν. Είχε και μια αδερφή, τη Μαρία, δεκαοχτώ χρόνια μεγαλύτερή του. Ο πατέρας καταστρέφεται οικονομικά και το 1890 η οικογένεια εγκαθίσταται στη Σμύρνη. Δώδεκα χρονών χάνει τη μητέρα του. Η Μαρία και μια Γαλλίδα δασκάλα αναλαμβάνουν το παιδί με ιδιαίτερο ζήλο, αλλά ο μικρός είναι ατίθασος, ζωηρός, και κακός μαθητής. Προτιμά ν' αλητεύει και να παίζει με τα αλάνια στο φτωχομαχαλά του Χατζηφράγκου. Παίζουν και τους πυροσβέστες με ψευτοστολές και ψευτοαντλίες, αλλά οι φωτιές που βάζουν είναι αληθινές και τρομοκρατούν τη Σμύρνη», (από αυτές τις μνήμες ξεκινάει ο εικονικός πυρήνας της *Eroica*). Φοιτά στην Ευαγγελική Σχολή και στο Αμερικάνικο Κολλέγιο Σμύρνης, αλλά εγκαταλείπει τις σπουδές στη δευτέρα Γυμνασίου και πιάνει δουλειά, στα δεκαεφτά του, στην Τράπεζα Ανατολής και αργότερα στη Βίνερ Μπανκ της Σμύρνης. Πάντως, από τα δεκαεφτά του ως τα ογδόντα έξι του ο Πολίτης, υπήρξε ένας ακάματος βιοπαλαιστής, αλλά και εργάτης του πνεύματος συνάμα. Στα τριάντα του γνωρίζει σε μια δεξίωση σε πλοίο (δεξίωση σε πλοίο υπάρχει και στο *Λεμονοδάσος*) την Κλάρα Κρέσπι, αριστοκράτισσα Αυστροουγγαρέζα (έκανε ιπασία με τις κόρες του Αυτοκράτορα στη Βιέννη και αλληλογραφούσε χρόνια με τον σπουδαίο συνθέτη Γκούσταβ Μάλερ), και ο έρωσ τους είναι ακαριαίος και αμοιβαίος. Παντρεύονται στη Σμύρνη το 1918 και σ' ένα χρόνο γεννιέται η κόρη τους Φοίβη (Κνούλη).

Μετά την καταστροφή της Σμύρνης (1922) φεύγουν οικογενειακώς για το Παρίσι και λίγο αργότερα διορίζεται υπάλληλος στο παράρτημα της Ιονικής Τράπεζας στο Λονδίνο. Το 1924 μετατίθεται στην Αθήνα και σ' ένα χρόνο γίνεται υποδιευθυντής.

Το 1930 συμβαίνουν πράγματα αξιοπερίεργα, που τίποτα δεν τα προμηνούσε (ενώ στα βιβλία του τα πάντα σχεδόν προαναγγέλλονται εντέχνως). Κανείς δεν γνωρίζει πώς και γιατί, ένας τραπεζικός με επιτυχημένη σταδιοδρομία, σαράντα δύο χρονών, κάτοικος ιδιόκτητης οικίας στο Ψυχικό (κτισμένης με τραπεζικό δάνειο), κοσμικός, ομορφάνθρωπος, γοητευτικός, γλωσσομαθής, κύριος με τα όλα του και παντελώς άγνωστος στους πνευματικούς κύκλους, αποφασίζει να γίνει συγγραφέας, πέφτει κυριολεκτικά ουρανοκατέβατος στα ελληνικά λιμνάζοντα ύδατα με το βιβλίο του *Λεμονοδάσος* και αναταράζει τα νερά.

Όλοι εντυπωσιάζονται και καταγοητεύονται από το βιβλίο γιατί ανακαλύπτουν σ' αυτό μια Ελλάδα που τη γνώριζαν καλά, αλλά δεν τη συναντούσαν στα ελληνικά βιβλία. Μια χώρα μαγευτική και λάμπουσα, με ήλιο, θάλασσα, ουρανό, πρασινάδες, μυρωδιές, ερωτευμένα νιάτα και σύγχρονη αστική ζωή (και ως γνωστόν, αν δεν ανακαλυφθεί οτιδήποτε απ' τη λογοτεχνία, είναι σα να μην υπάρχει).

Οι ειδήμονες μένουν έκθαμβοι κι από κάτι άλλο, πρωτοφανές στα ελληνικά χρονικά: από την παντελή έλλειψη, από μέρους του συγγραφέα, ελιγμών και διαφημιστικών ενεργειών περί το έργο του (πριν και μετά την έκδοση του βιβλίου). Σε αρκετές κριτικές επισημαίνεται ως παράδοξο, αλλά συνάμα και ως χαρμόσυνο γεγονός το ήθος της συμπεριφοράς του νέου συγγραφέα που κατάφερε να επιβληθεί με την αξία του και μόνο (φαίνεται ότι και το 1930 το σύστημα των δημοσίων σχέσεων θαυματοουργούσε ποικιλοτρόπως και παραλλήλως προς τα έργα της δημιουργίας, με τόσο φυσιολογικούς συντονιστικούς ρυθμούς, ώστε να θεωρείται περίπου θαύμα η ανάδειξη άξιου έργου με μοναδικό συντελεστή την αξία του).

Η επιτυχία του βιβλίου πρέπει να δημιούργησε μια εξαιρετική ευφορία στον Πολίτη γιατί μόνον έτσι εξηγείται πώς πήραν τα μυαλά του αέρα, και δημοσίευσε, δυο χρόνια αργότερα, αυτό το μεγαλοπιασμένο βιβλίο, την *Εκάτη* που έχει όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά ενός πρωτόλειου έργου (γίνεται καμιά φορά να είναι πρωτόλειο το δεύτερο και όχι το πρώτο έργο). Οι κριτικές ήταν μάλλον αρνητικές και πολύ πικράθηκε γιατί κανένας δεν συνέλαβε τη μεγαλοσύνη του βιβλίου. Στο αμέσως επόμενο διήγημά του, «Η κυρία Ελεονώρα», υπάρχει έμμεση σαρκαστική απάντηση στους κατακριτές του.

Το 1934 ξελογιάζεται με κάποια, εγκαταλείπει σπίτι, γυναίκα και παιδί (στην εφηβεία του), μετατίθεται στην Πάτρα και ξεκόβει εντελώς για πολλά χρόνια από την οικογένειά του. Γράφει την «Κυρία Ελεονώρα», την *Eroica* (πρώτο κρατικό βραβείο μυθιστορήματος 1939) και τη «Μαρίνα».



Σαν να μην υπήρξε η δικτατορία του Μεταξά, τίποτα δεν άγγιξε τα γραπτά του. Σε άλλον κόσμο ζούσαν οι ήρωές του και ίσως κι ο ίδιος τότε. Μεσολαβεί ο πόλεμος και η Κατοχή και το 1942 συμβαίνει ο θάνατος της κόρης του, γεγονός που, κατά τη γνώμη μου, έκοψε σαν μαχαίρι τη ζωή του στα δύο. Καταλυτικές αλλαγές συντελούνται στον άνθρωπο και στον συγγραφέα και τα γεγονότα που επέρχονται τις καταμαρτυρούν: Επιστρέφει στο σπίτι του, αρνείται πεισματικά

να δουλέψει στην Τράπεζα, και αναγκάζονται να τον απολύσουν. Στα πενήντα τέσσερά του, βροντάει τόσα χρόνια επιτυχημένης καριέρας και μένει άνεργος. Πουλάει το σπίτι του «για δυο κουτιά σπίρτα» σ' ένα μαυραγορίτη με τον όρο να παραμείνει σ' αυτό ως ενοικιαστής (μετά την Κατοχή το σπίτι περιέρχεται στο Δημόσιο και το νοίκι τρέχει ως το θάνατό του). Από κει και πέρα αγωνίζεται να ζήσει από τις μεταφράσεις του. Ο δεσμός με τη γυναίκα του γίνεται πολύ στενός. Αγκιστρώνονται ο ένας στον άλλο. Του γίνεται έμμονη ιδέα ότι αν δεν είχε εγκαταλείψει το σπίτι του, η Κνούλη μπορεί να ζούσε.

Το 1943 δημοσιεύει τη «Τζούλια», το ωραιότερο διήγημά του, με ήρωα κάποιον φουκαρά που ένα βράδυ δολοφονείται με μια μαχαιριά πισώπλατα (μεταφορικά αυτοβιογραφικό). Το 1944 γίνεται μέλος του ΚΚΕ. Το 1945 δημοσιεύει το *Γυρί*, βιβλίο μεταβατικό, μοιρασμένο ανάμεσα στα περασμένα και τα τωρινά, στην παλιά εσωστρέφεια, αλλά και στη στροφή της ματιάς προς τα έξω: προς τον κοσμάκη. Η κοινωνική συνείδηση δηλώνεται έμπρακτα (κι όχι με φουσκωμένα σαλονίστικα λόγια όπως στην *Εκάτη*) κι αποκτά για πρώτη φορά μυθιστορηματική υπόσταση σαν συγγραφική ύλη με δυναμική ενέργεια. Η νουβέλα *Η κορομηλιά* (1946) είναι το ορόσημο, η αποφασιστική καμπή για τον άνθρωπο και συγγραφέα Πολίτη γιατί επιχειρεί να δει τον κόσμο απεξαρχής με τα μάτια ενός μικρού παιδιού. Είναι φανερό, μια επώδυνη προσπάθεια εξαγνισμού ψυχής και γραφής. Στην απόπειρα εξιλασμού του εντάσσεται νομίζω και η ανάμιξή του στην πολιτική. Το 1951 γίνεται ιδρυτικό μέλος της ΕΔΑ, είναι υποψήφιος βουλευτής της στην Πάτρα (αποτυχών φυσικά) και πολιτικός αρθρογράφος στην εφημερίδα «Δημοκρατικός». Το θεατρικό του έργο *Μέγας Κωνσταντίνος* (1957) και τα διηγήματά του «Ένα διπλό» και «Το ρέμα» ανήκουν στον κύκλο και στο πνεύμα των κοινωνικών αγώνων του. «Προλετάριο με γάντια» τον αποκαλεί ο Καραντώνης αφελώς. Δηλαδή πώς τον φανταζόταν για να είναι σωστός, με φόρμα και τραγιάσκα; Τι σχέση μπορεί να έχει ένα παιδιόθεν ριζωμένο σύστημα αστικών τρόπων και συνηθειών με τις ανεξέλεγκτες ιδεολογικές στροφές του μυαλού; Είναι τάχα αμοιβαία ανασχετικοί παράγοντες; Θα χάσουμε το λογαριασμό αν αρχίσουμε να μετράμε πόσοι αστοί έγιναν κομμουνιστές και γενναιότατα μάχιμοι. Το 1960 *Η κορομηλιά* παίρνει το πρώτο κρατικό βραβείο διηγήματος και η *Eroica* γυρίζεται ταινία από τον Κακογιάννη.

Δεκάξι χρόνια μυθιστορηματικής απραξίας περνούν για να χωνευτούν πικρά βιώματα και διεργασίες του νου, για να προκύψει ένα τόσο ώριμο βιβλίο, σαν καρπός, όπως *Στου Χατζηφράγκου* (1962). Κατάπληξη προκαλεί όχι μόνο η ώριμη φρεσκάδα του βιβλίου αλλά και η πίστωση χρόνου που έδινε στον εαυτό του. Ήταν εβδομήντα τεσσάρων χρονών κι ενώ όλοι είχαν νομίσει πως πάει πια, ξόφλησε ο Πολίτης, το γέρικο δέντρο γέμισε ανθούς, καρπούς και άλλα νεανικής φύσεως μυστήρια. Έκρηξη ενθουσιασμού της κριτικής και παραληρήματα

δικαιολογημένα, γιατί εδώ έχουμε ένα φαινόμενο ακάματης ψυχικής ευεξίας και αντοχής που συγκεκριμενοποιείται σε στερεότατο έργο μυθιστορηματικού τύπου.

Την 21η Απριλίου 1967, ημέρα του πραξικοπήματος των συνταγματαρχών, πεθαίνει η γυναίκα του, η Κλάρα. Τον συλλαμβάνει η Ασφάλεια ως αριστερό και τον αφήνουν προσωρινά ελεύθερο για την κηδεία. Η Τατιάνα Μιλλιέξ, κι αυτή φακελωμένη, αλλά ζεστή καρδιά και παλικάρι όπως πάντα, πάει μια και δυο στον Παττακό και καταφέρνει να τον αφήσουν ελεύθερο. Ο κλονισμός από το θάνατο της Κλάρας είναι ισχυρός. Η ζωή του γίνεται δύσκολη. Το σπίτι καταρρέει. Αρχίζει να διαμοιράζει τα υπάρχοντά του. Στηρίζεται στους λίγους φίλους. Γεράματα μοναχικά και θλιβερά, αλλά η εργασία, εργασία. Αρχίζει και γράφει το *Τέρμα* η ακαταπόνητη αυτή ψυχή. Το 1973 μπαίνει στον Ευαγγελισμό με καρδιακή και αναπνευστική ανεπάρκεια. Λίγο μετά μένει στον οίκο ευγηρίας Ρηλάξ Πάλας στο Μαρούσι. Παρηγοριά του η συμπαράσταση του ζεύγους Παπούλια. Πεθαίνει στον Ευαγγελισμό στις 23 Φεβρουαρίου 1974, ογδοντάξι χρονών. Το 1975 εκδίδεται ημιτελές το *Τέρμα* που είναι όντως μία «ύστατη θαυματουργία», όπως πολύ σωστά το χαρακτήρισε ο Αλέξανδρος Κοτζιάς.

Eroica

Η αλλαγή του βηματισμού της σκέψης είναι ολοφάνερη στο επόμενο βιβλίο, την *Eroica*. Η *Eroica* είναι ένα βιβλίο εργαστηρίου. Δεν το λέω με υποτιμητική έννοια, αλλά απλώς θέλω να τονίσω την υπερβολική φροντίδα της τεχνικής επεξεργασίας της, που δίνει ένα τόνο μπαρόκ στη γραφή και είναι κάπως αταίριαστος με την ονειρική διάσταση του βιβλίου. Τα στοιχεία της υπερβολής αλλά και της πολύπλοκης μεγαλοπρέπειας που χαρακτηρίζουν το μπαρόκ είναι νομίζω μια τεχνική αντίθετη προς το εύθραυστο, ονειρικό και υποβλητικά διαρθρωμένο πλέγμα καταστάσεων των εφηβικών βιωμάτων. Υπάρχει μια σύγκρουση τόνων εκφραστικού στιλ και θεματογραφικού υλικού, που ανατρέπει την ισορροπία των αναλογιών στο βιβλίο. Εννοώ πως η ασήκωτη αρχιτεκτονική του λειτουργεί εις βάρος της εξαιρετικά εύθραυστης ατμόσφαιράς του. Ο Πήτερ Μάκριτς έχει κάνει μια υποδειγματική δομική ανάλυση του βιβλίου στις εκδόσεις «Ερμής» του 1982. Είναι η μόνη συστηματική εργασία που έχει γίνει για την *Eroica* απέναντι στις πολλές κριτικές που γράφτηκαν γι' αυτήν. Στη μελέτη του αναλύει αυτήν ακριβώς την πολυδαίδαλη και αρμονική διασύνδεση των μοτίβων του βιβλίου, τη «μουσική» δομή του και φωτίζει όλα τα σημεία που θα μπορούσαν να διαφύγουν απ' την προσοχή του αναγνώστη, με τρόπο σχεδόν δεσμευτικό. Είναι πράγματι ένα πολύτιμο βοήθημα για την κατανόηση του βιβλίου. Όμως θέλω επιτέλους να κάνω μια παρατήρηση που μου κάθεται στο λαιμό και αφορά όλους εμάς που θαυμάζουμε υπερβολικά την τεχνική της γραφής, ταυτίζοντάς την περίπου με την αξία του βιβλίου. Ποιος μας βεβαιώνει ότι τα τέλεια δομημένα βιβλία είναι και καλά βιβλία;

Η υψηλή τεχνική δεν αποδεικνύει τίποτα περισσότερο από την τελειότητά της. Αυτή όμως η τελειότης δεν αποτελεί απόλυτη πεζογραφική αξία. Τα βιβλία του Γκριγιέ, του Μπυτόρ, του Σιμόν κι όλων των αντιρομαντιστών (που ο Πήτερ Μάκριτς λέει περίπου ότι τύφλα να 'χουν μπροστά στον Πολίτη) θα 'πρεπε να είναι τα αριστουργήματα των αιώνων, διότι από πλευράς τεχνικής είναι πράγματι αριστουργηματικά πολυσύνθετα και πολυεπίπεδα, κι όμως δεν είναι παρά δείγματα μιας πολύ εξελιγμένης επινοητικότητας που φτάνει στη μέθη των δυνατοτήτων της. Μια παρακινδυνευμένη περιπέτεια της ίδιας της γραφής που ζει επιτέλους αυτοδύναμα την περιπέτειά της, που φτάνει όμως και στα όρια της αυτοκαταστροφής της. Αυτή η δραματική πορεία της ίδιας της γραφής μένει ως εντύπωση από την ανάγνωσή της, κι αυτό είναι και το μόνο καθαρό νέο στοιχείο της μοντέρνας γραφής. Δε μένει καμιά μυθιστορηματική ουσία και κανένα αίσθημα οικειότητας από την ανάγνωσή τους, αλλά μόνο αυτό το θάμβος της εκπληκτικής ακροβασίας ενός ευέλικτου και πολυμήχανου νοητικού μηχανισμού, μιας τεχνολογικής τελικά τελειότητάς του. Για ανθρώπινη ουσία, για κάποιο κατακάθι μνήμης που σε συνδέει για πάντα μ' ένα βιβλίο, ας μη μιλάμε καλύτερα.

Ο Πολίτης στην *Eroica* κινείται μέσα στα προδιαγεγραμμένα πλαίσια μιας ευφάνταστης τεχνικής, αλλά δεν είναι «μοντέρνος», όπως τον θεωρεί ο Μάκριτς. Ο Πολίτης παραμένει ένας παραδοσιακός πεζογράφος αφού δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να τελειοποιεί τη γλώσσα του, ενώ οι «μοντέρνοι» δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να καταστρέφουν τις συμβατικές φόρμες της γλώσσας. Ο Πολίτης στοχεύει στην ακρίβεια της διατύπωσης, στην καλλιέργεια, στη χάρη του λόγου, στη λεπτότητα, αλλά και στο βάθος των συλλήψεων, στη μαγεία της ατμόσφαιρας, στη σύνθεση του μύθου, στη μετάδοση υψηλών νοημάτων, στην ανάταση της ψυχής, στη λύτρωση του νου.

Τι το παραδοσιακότερο απ' όλα αυτά; Και μήπως είναι λίγα; Αυτά όλα δεν έβγαλαν από την κακομοιριά, την ηθογραφική ρηχότητα και τη μικροαστική ασφυξία την πεζογραφία του 1930 δίνοντάς της μια ανοιχτή πνοή κι έναν αέρα σύγχρονου ρυθμού ζωής; Οι ρυθμοί του Πολίτη είναι αρμονικοί, νανουριστικοί, ταξιδευτικοί, έστω κι αν διακόπτονται βίαια από τυχαία δραματικά γεγονότα, κυρίως θανάτους (και όχι από κορυφώσεις καταστάσεων που δίνουν πραγματικά την αίσθηση της δραματικής διαδικασίας στην παραδοσιακή λογοτεχνία). Οι ρυθμοί των «μοντέρνων» είναι από απρόβλεπτοι έως εκτροχιασμένοι κι αν τείνουν να καταργήσουν κάτι, αυτό είναι η ίδια η έννοια της εύρυθμης λειτουργίας οιοδήποτε συστήματος κι ίσως αυτό σημαίνει και την επιδίωξη της αρρυθμίας που είναι κανόνας της σημερινής ζωής. Η προτίμηση του Πολίτη για τις «εξαιρετικές» καταστάσεις είναι εντελώς αντίθετη από την ισοπεδωτική μανία των «μοντέρνων» για όλα τα θέματα. Και εντέλει οι γραμμές που διαγράφουν μια τροχιά στον Πολίτη συμπληρώνουν πάντα τον κύκλο τους, ενώ στους

«μοντέρνους» κανόνας είναι όλα να μένουν ανοιχτά, ασυμπλήρωτα και προκλητικά σε κάθε πιθανό ενδεχόμενο.

Βεβαίως η χρήση του εσωτερικού μονόλογου (όποτε χρησιμοποιείται) ανατρέπει αναγκαστικά τη χρονική ροή και την παρατακτική συνέχεια της ιστορίας.¹¹² Βεβαίως η χρήση πολλαπλών αφηγητών δημιουργεί ποικιλία ύφους και η περιγραφή γεγονότων από τον ίδιο αφηγητή σε μικρή και μεγάλη ηλικία, κατακερματίζει το χρόνο και χρωματίζει αντιστικτικά τα ίδια πράγματα, κι αυτές είναι αρετές ενός σύγχρονου λόγου που τις καλλιέργησε πρόωρα με εξαιρετική δεξιοτεχνία ο Πολίτης, αλλά αρκούν για να τον θεωρήσουμε «μοντέρνο» συγγραφέα; Τελικά το μοντέρνο δεν είναι νομίζω μόνο η υιοθέτηση σύγχρονων μεθόδων τεχνικής, είναι συγχρόνως και μια καινούρια αίσθηση του κόσμου που αποδίδεται αναγκαστικά και μ' έναν άλλον τρόπο γραφής. Ο Πολίτης χρησιμοποίησε σύγχρονες τεχνικές, αλλά η γραφή του παρέμεινε ασυγκίνητη κι ανεπηρέαστη από τις μεγάλες αλλαγές που συντελέστηκαν στην εκφορά του λόγου τον εικοστό αιώνα, στις μάχες που δόθηκαν από τους συγγραφείς με την ίδια τη γλώσσα.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στην *Eroica*. Η ιστορία είναι απλή και ξεκινά από τις παιδικές μνήμες της Σμύρνης. Μια παρέα παιδιών παίζουν τους πυροσβέστες και γίνονται αναγκαστικά και εμπρηστές, γιατί πώς αλλιώς θα βρεθούν οι φωτιές που θα σβήσουν; Τα τότε δεκάχρονα παιδιά γίνονται στο βιβλίο προέφηβοι και έφηβοι, γιατί πώς αλλιώς θα εμφιλοχωρήσουν οι σεξουαλικές φαντασιώσεις και τα ερωτικά αισθήματα; Όπως σωστά επισημαίνει ο Μάκριτζ, στο μικρό διάστημα που κρατάει η ιστορία «τα παιδιά ωριμάζουν με αφύσικη ταχύτητα» και μ' επιταχυνόμενο ρυθμό. Από παιδιά που παίζανε, γίνανε έφηβοι που ερωτεύονται και σοβαρεύονται απότομα από το θάνατο του συνομήλικού τους Αντρέα. Το βιβλίο δεν είναι ρεαλιστικό και δεν είναι σωστό να ελέγχονται λογικά πολλά ασυμβίβαστα. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι πώς γίνονται οι μεταβάσεις από την αθωότητα και την άγνοια στη γνώση και στην αιφνιδιαστική αντίληψη πως ο κόσμος δεν υπάρχει μόνο από την καλή αλλά και από την ανάποδη, σε ένα κλίμα σύγχυσης και παραζάλης. Όλοι οι ήρωες του Πολίτη, μικροί ή μεγάλοι, βρίσκονται συνεχώς μετέωροι ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, σε σημείο που πολλές φορές συγχέονται τα όρια των καταστάσεων που ζουν, συμπαρασύροντας και τους αναγνώστες σε ανάλογες συναρπαστικές αφαιρέσεις. Οι ονειρικές καταστάσεις είναι περίπου

¹¹² (Σημ. του επιμ.) Για τον εσωτερικό μονόλογο βλ. τις παρακάτω εργασίες: α) Μαίρη Μικέ - Λένα Γκανά, «Ο εσωτερικός μονόλογος», Φιλολόγος 48 (Καλοκαίρι 1987), http://www.philology.gr/articles/esot_monol.doc και http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/log_eidi/Esooterikos_monologos/Esooterikos_monologos_3.htm, β) Δημήτρης Μεντζέλος, «Ο εσωτερικός μονόλογος», Ο Κύκλος, έτος Β', τεύχος 4 (Ιούνιος 1933), http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/log_eidi/Esooterikos_monologos/Esooterikos_monologos_1.htm.

βέβαιο ότι καιροφυλακτούν και μόλις πάει να στρώσει μια ρεαλιστική αφήγηση εισβάλλουν σαν πυκνός αχνός και μισοκαλύπτουν ή αφανίζουν τα υπαρκτά σημεία.

Νομίζω πως ο Πολίτης ενεργεί συνειδητά μ' αυτόν τον τρόπο όχι για λόγους υποβλητικότητας ή ατμόσφαιρας, αλλά γιατί κι ο ίδιος πιστεύει ότι αυτά τα όρια είναι όντως συγκεκριμένα κι απεικονίζει δικές του βιωματικές εμπειρίες που τις θεωρεί καθολικά ανθρώπινες. Το 'χει πει υπέροχα ο Σαίξπηρ: «Είμαστε φτιαγμένοι από το υλικό που φτιάχνονται τα όνειρα» (we are such a stuff as dreams are made of).

Γι' αυτό το λόγο δεν πιστεύω πως η *Eroica* είναι η ηρωική συμφωνία της εφηβείας ως ηλικίας, αλλά ως καταστάσεως. Απλώς η εφηβεία είναι η πιο πρόσφορη ηλικία για να γίνει πειστικότερος αυτός ο μετεωρισμός ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα. Ίσως γι' αυτό δεν πιστεύω και στον διαχωρισμό -που κάνουν όλοι οι κριτικοί- του κόσμου των μικρών και του κόσμου των μεγάλων. Ο συγγραφέας αντιθέτως μας έδειξε τον κόσμο των μικρών σαν ένα μικρόκοσμο του κόσμου των μεγάλων. Όλα τα παιδιά είναι μικρομέγαλα. Μετέχουν ισοτίμως και στους δύο κόσμους. Εξάλλου το βιβλίο δεν απευθύνεται στους εφήβους αλλά στους μεγάλους.

Η *Eroica* είναι ο τρίτος μαγικός χώρος που στήνει ο Πολίτης κι αυτή τη φορά η παγίδα είναι η εφηβεία όπως την έχει ο κάθε αναγνώστης στο μυαλό του. Είναι μια μυθική έννοια που αποκτά τις υπερβολικές της διαστάσεις όταν κανείς μεγαλώσει. Οι έφηβοι απλώς ζουν την ηλικία τους και δε νομίζω ότι μπορούν να ταυτιστούν με τους ήρωες του βιβλίου, γιατί οι ήρωες της *Eroica* είναι σκιές μυθικές και όχι γνώριμα πρόσωπα παιδιών. Δε συγκροτούν πρόσωπα και χαρακτήρες. Είναι κούκλες που ο ώριμος αφηγητής κρατάει όλους τους σπάγγους τους και τις κατευθύνει μέσα στα στημένα σκηνικά του. Αυτό που πρωταγωνιστεί στην *Eroica* είναι η ατμόσφαιρα της εφηβείας όχι οι φιγούρες που παίζουν τους ρόλους των εφήβων. Γι' αυτό και δε διασώζεται στη μνήμη κανένα πρόσωπο ως πρόσωπο· μόνο η ατμόσφαιρα μένει (πού είσαι αλησμόνητε Τομ Σώγερ και αξέχαστε Όλιβερ Τούιστ;). Η Μόνικα φωτίζεται ιδιαιτέρως από τους προβολείς, αλλά κι αυτή είναι τόσο απροσδιόριστη που μόνο το ωραίο της όνομα θυμάσαι. Η καημένη η Μόνικα γίνεται τελικά υποκατάστατο της αιώνιας γυναίκας και επωμίζεται ένα αφύσικα μοιραίο ρόλο στο θάνατο του Αλέκου (η μόνη πραγματικά μοιραία συνομήλική της που ξέρω είναι η δαιμονική Λολίτα του Ναμπόκωφ.) Κι εδώ αναρωτιέται ο Μάκριτζ: «Πώς μπορεί ένας μυθιστοριογράφος να γράφει σοβαρά για αιώνιες γυναίκες, πλατωνικούς έρωτες, ονειρεμένες παρθένες, αθανασίες και τα παρόμοια, εν έτει σωτηρίω 1937; Ο Πολίτης βρήκε τη λύση της ειρωνείας...».

Δηλαδή ο Πολίτης πάει να περισώσει όλα αυτά τα παρωχημένα θέματα με τις «ειρωνικές δομές» του, που, υποτίθεται, δρώντας ως αντίβαρο, αναιρούν τις γελοιότητες των σχημάτων. Και ρωτώ και εγώ με τη σειρά μου: Είναι δυνατόν να ισχυρίζεται κανένας ότι ένας συγγραφέας χρησιμοποιεί μονίμως γελοία ή παρωχημένα θέματα και κάνει ό,τι μπορεί για να τα περισώσει; Τότε γιατί τα χρησιμοποιεί; Δεν μπορούσε να βρει θέματα μη παρωχημένα; Όχι, δεν μπορούσε, διότι απλούστατα όλα αυτά τα πίστευε, τα θεωρούσε σπουδαία κι ήθελε να τα αναδείξει σε αιώνιες αλήθειες. Ο Μάκριτς υποστηρίζει ότι η ειρωνεία «συνεπάγεται ένα είδος συνωμοσίας μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη εις βάρος των προσώπων του βιβλίου» κι ότι «κι οι δυο μαζί τα κοιτάζουν αφ' υψηλού και μπορούν να δουν τις λανθασμένες αντιλήψεις τους και τις εξεζητημένες συζητήσεις τους».

Και πώς είναι τόσο βέβαιος ο Μάκριτς ότι η παιχνιδιάρικη ειρωνεία του Πολίτη έχει στόχο τα «αφελή» πρόσωπα του βιβλίου και όχι τους αναγνώστες ή τους κριτικούς που έχουν μαύρα μεσάνυχτα για τις δικές του ιδέες; Ο Πολίτης έχει πλήρη επίγνωση ότι ο κόσμος δεν σηκώνει και δεν παίρνει στα σοβαρά όσα αυτός πιστεύει. Τους αποπλανά λοιπόν όλους, κλείνοντάς τους το μάτι, ότι είναι μαζί τους κι αυτός κι ότι είναι σε θέση να ξέρει πόσο «ανόητα» είναι όλα αυτά που λέγονται ή συμβαίνουν. Έτσι γίνεται κι εδώ η αιώνια αντιστροφή! Ο Πολίτης συνωμοτεί με τους ομοϊδεάτες ήρωές του, εναντίον των αδαών αναγνωστών. Σπάει πλάκα μαζί μας και το κάνει με εξαιρετικό κέφι.

Το μόνο ουσιαστικά άλυτο πρόβλημα για μένα είναι πώς κατάφερε ο Πολίτης να παντρέψει το πηγαίο χιούμορ του με τη Θεοσοφία. «Είναι μυθιστόρημα αισθημάτων η *Eroica*», μας λέει ο Μάκριτς. Ποιων αισθημάτων;

Και η *Eroica* είναι σχηματοποίηση ιδεών. Αλλά αυτή τη φορά είναι το τεχνητό δημιούργημα ενός ιδεόληπτου που υπακούει στους αυστηρούς νόμους της τέχνης. Αυτή τη φορά έχει ψιλοδοουλευτεί με το μεράκι του τεχνίτη. Με πολύ σταθερό χέρι έχει χαράξει τα περιγράμματα και είναι πραγματικά αξιοθαύμαστος ο τρόπος που στήνει τα μαγικά του σκηνικά. Τον ρόλο που έπαιζε παλιότερα το Λεμονοδάσος και η Σελήνη (οι εξωγενείς μαγικοί παράγοντες) τον αναλαμβάνει τώρα αυτός ο ίδιος με τη συγγραφική του τέχνη.

Συνέλαβε τη μεγάλη αλήθεια ότι μόνο η Τέχνη είναι μαγική. Αυτό είναι το δεύτερο μεγάλο και καθοριστικό βήμα της πορείας του. Το κρυφό περιβόλι στην *Eroica* είναι το σύμβολο της κατασκευής του βιβλίου. Υπάρχει το προηγούμενό του στην Εκάτη (το «νοητό περιβόλι» του Καλάνη στη Χελιδονού), δηλαδή ο χώρος που καλλιεργεί ο κάθε άνθρωπος το πνεύμα και την ψυχή του. Το λέει καθαρά στην *Eroica* «καθένας κλείνει μέσα του κάποιο περιβολάκι που αν τύχει και το περιφρονήσει θα πει πως η ζωή του πάει άδικο». Κι ας μην

ξεχνάμε ότι και στο *Στου Χατζηφράγκου* ο αφηγητής Γιακουμής στην «Πάροδο» ήταν περιβολάρης. Οι συμβατικοί αυτοί συμβολισμοί καλλιέργειας, γης, πνεύματος, ψυχής, λειτουργούν με τελετουργική συνέπεια σ' όλο το έργο του Πολίτη κι είναι σεβαστές για τη συνέπειά τους, που είναι τόσο μεγάλη ώστε να μας κάνει να ξεχνούμε την κοινοτοπία τους. Σχολιάζοντας το μυστικό περιβόλι λέει: «Τόση ποικιλία δεν είναι δυνατόν να σωρευτεί μονάχα από τη φύση. Γι' αυτό, στην όχθη τούτη, διάφορες ανάγλυφες σκηνές έδιναν την τεχνητή αντίληψη της ομορφιάς».

Η αντιπαράθεση φυσικής και τεχνητής ομορφιάς είναι φανερή. Η Φύση έχει τη δύναμη και τη μαγανεία της, αλλά και ο άνθρωπος έχει τη δύναμη να μαγέψει με τα έργα της ομορφιάς που κατασκευάζει ο ίδιος. Το μυστικό περιβόλι είναι το σύμβολο της κατασκευής του βιβλίου. Το έργο τέχνης που επιχείρησε να φτιάξει ο συγγραφέας για να σαγηνεύσει το δικό του κοινό. Κι ίσως και ο τίτλος του βιβλίου που παραπέμπει στην ηρωική συμφωνία του Μπετόβεν δεν αφορά μόνο στην ηρωική εποχή της αιώνιας εφηβείας του ανθρωπίνου πνεύματος, αλλά και την ηρωική προσπάθεια του συγγραφέα να συνθέσει ένα βιβλίο που θα ισοδυναμούσε με μια μουσική συμφωνία. Ο Μάκριτζ έχει κάνει μια πολύ ωραία ανάλυση για τη μουσική δομή του βιβλίου. Κι ό,τι κι αν λέμε, η *Eroica* παραμένει ένα μυθικό βιβλίο της λογοτεχνίας μας και αγαπήθηκε πιο πολύ απ' όλα τα βιβλία του Πολίτη. Το βλέπω στα χαμογελαστά μάτια των συνομιλητών μου, ασχέτως ηλικίας, όταν την αναφέρω, και την έχουν διαβάσει (έχω κι εγώ τα δολώματά μου), σ' αυτή τη σκιά μιας ακαθόριστης νοσταλγίας που πλανάται προς στιγμήν στην ατμόσφαιρα, όπως συμβαίνει κάθε φορά που θυμόμαστε τα εφηβικά μας χρόνια.

Κι όμως δεν ξέρω ακόμα αν έχει κερδίσει το παιχνίδι με το χρόνο η *Eroica*.

Γιατί το σκότωσε το παιδί;

(Σχόλια στο μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη *Στου Χατζηφράγκου*) ¹¹³

Όταν πριν από δέκα χρόνια συγκροτούσαμε για λογαριασμό του Υπουργείου Παιδείας τα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, σε μια από τις ταχτικές συναντήσεις μας με τον τότε Πρόεδρο του ΚΕΜΕ Αλέξανδρο Καρανικόλα αναφέραμε τους συγγραφείς που είχαμε επιλέξει για την ανθολόγηση. Στο άκουσμα του ονόματος του Κοσμά Πολίτη ο Πρόεδρος φάνηκε σκεπτικός. Υποθέσαμε πως είχε αντιρρήσεις και βαλθήκαμε να υποστηρίξουμε το συγγραφέα με θέρμη.

¹¹³ Παραθέτουμε το ομότιτλο άρθρο του Χριστόφορου Μηλιώνη που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Η Λέξη*, τεύχος 87 (Σεπτέμβριος '89), σσ. 770-775 (το άρθρο παρατίθεται χωρίς τις υποσημειώσεις του).

«Εντάξει» μας έκοψε, «δεν αντιλέγω, όμως...».

«Και το μυθιστόρημα Στου Χατζηφράγκου» συνεχίσαμε «θεωρείται ...»

«Δεν πρόκειται γι' αυτά... Σύμφωνα» είπε. «Όμως εκείνο το παιδί, γιατί να το σκοτώσει;»

Κοιταχτήκαμε ξαφνιασμένοι. Έλεγε για τον Αρίστο.

«Μα ο φίλος του τον έπνιξε, ο Σταυράκης· όχι αυτός» είπαμε.

«Καλά, εντάξει. Το θυμάμαι. Όμως αυτός τον έβαλε να τον πνίξει, ο συγγραφέας».

Κάποιος απάντησε πως αυτά είναι πράγματα που συμβαίνουν στη ζωή, κι ένας συγγραφέας ..., αλλά εκείνος άλλαζε κουβέντα. Έτσι το ερώτημα έμεινε μετέωρο, κι ένα μετέωρο ερώτημα, χωρίς μιαν οποιαδήποτε απάντηση, είναι ικανό να σε βασανίζει σε όλη σου τη ζωή.

Κάποια μέρα -ο Καρανικόλας εν τω μεταξύ είχε πεθάνει- εκεί που ξαναδιάβαζα το «Μοιρολόγι της φώκιας», νόμισα πως βρήκα επιτέλους την απάντηση κι ένιωσα μεγάλη ανακούφιση. «Κι ο Παπαδιαμάντης» ρώτησα με τη σειρά μου τον Πρόεδρο που ξαναβγήκε μπροστά μου, «κι ο Παπαδιαμάντης λοιπόν γιατί τη σκότωσε την Ακριβούλα;» Τον είδα να σηκώνει πειραγμένος τα μάτια του επάνω μου· σίγουρα, νόμιζε πως τον δούλευα. «Αυτό είναι ερώτηση», μου κάνει επιτιμητικά, «δεν είναι απάντηση».

Δεν ξέρω αν εκείνος είχε βρει εκεί πέρα την απάντηση που ζητούσε. Όμως εγώ, μια και θητεύω σ' αυτόν τον κόσμο, εδώ πρέπει ν' αναζητώ και τις απαντήσεις στα εκκρεμή μου ερωτήματα. Και -φως φανάρι- το ερώτημα εξακολουθούσε να παραμένει εκκρεμές.

Αλλά ας αφήσουμε τα γενικότατα ερωτήματα του τύπου «γιατί ένας συγγραφέας βάζει στο έργο του παιδιά να σκοτώνονται» -ή να πεθαίνουν, το ίδιο κάνει-, για να ιδούμε γιατί τελικά -τελικά;- ο Κοσμάς Πολίτης «σκοτώνει το παιδί». Να ξαναδιαβάσουμε λοιπόν το μυθιστόρημα - πώς αλλιώς; Φυσικά θα μπορούσαμε τώρα πια, δηλαδή μετά την έκδοση του «Ερμή» (*Κοσμάς Πολίτης, Στου Χατζηφράγκου*, επιμέλεια Peter Macridge, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1988), να προστρέξουμε κατευθείαν στη συστηματική και λεπτολόγο, πρέπει να πω, «Εισαγωγή» του Peter Macridge. Όμως μια έτοιμη απάντηση σε κάνει απλώς να εφησυχάζεις φιλολογικά. Αν εκ των υστέρων σε βεβαιώσει για ένα-δύο πράγματα, τόσο το καλύτερο.

Αν λοιπόν ξαναδιαβάσουμε το μυθιστόρημα, θα παρατηρήσουμε πως ο Σταυράκης, ο φυσικός αυτουργός, ερωτοτροπεί με το θάνατο κιόλας από τις πρώτες σελίδες του βιβλίου. Το μυθιστόρημα ξεκινάει με μιαν ευφρόσυνη καλοκαιρινή μέρα. Θα είχαμε πολλούς λόγους ν' ανακαλέσουμε στη μνήμη μας εκείνη την καβαφική μέρα, τη «ζεστή και ποιητική». Στο κάτω-κάτω με τη στερνή γνώση -που ο συγγραφέας νωρίς θα φροντίσει στην αφήγησή του να μας την

περάσει- ξέρουμε πια «τι κούφια λόγια» ήτανε αυτές οι λεμβοδρομίες. Όλοι οι Σμυρνιοί - πανσπερμία φυλών- κατέβηκαν στη σημαιοστολισμένη παραλία, στο περίφημο Κιαί: *«λογής λογής σινιάλα, τούρκικες κι ελληνικές σημαίες»*, και *«καθένας με τη σημαία της νατσιόνας του»*. Και τι θρίαμβος! Νικάει η ρωμαίικη λέμβος με τιμονιέρη τον Παντελή! Καθώς το πλήθος συνοδεύει τη νικήτρια λέμβο, στου Χατζηφράγκου ο Σταυράκης ρίχνει την είδηση πως φέρνουν νεκρό τον Παντελή, πως τον σκοτώσανε οι Τούρκοι -*«κι έμπεξε μια στριγγιά και το 'βαλε στα πόδια... Ο Σταυράκης του Αμανατζή το βρήκε του γούστου του να κουβαλάνε έναν πεθαμένο μέσα στο καϊκι»*. Πρόκειται για αστείο, κάπως μακάβριο. Πολύ γρήγορα θα φανεί η αλήθεια, κι ο κόσμος που είχε παγώσει θα ξαναβρεί την ευφροσύνη του. Όμως η πρώτη πινελιά του μαύρου πάνω στο φωτεινό γαλάζιο έχει κιόλας πέσει. Ή, για να το πούμε και με τρόπο μουσικό, μπήκε κιόλας και το πένθιμο μοτίβο. Τ' αστεία στο τέλος θα γίνουν πολύ σοβαρά κι όχι μονάχα για τον Παντελή, για το Σταυράκη ή τον Αρίστο (άλλωστε κι οι εθνικιστικοί ανταγωνισμοί στις λεμβοδρομίες είναι ένα παιχνίδι ανάμεσα στις «νατσιόνες»). Τα πρόσωπα που επανέρχονται συχνότερα στη διάρκεια όλης της αφήγησης είναι αυτά τα δυο παιδιά. Αποτελούν θα λέγαμε την πιο γερή κλωστή που κρατάει τις χάντρες του κομπολογιού.

Δε θα μπορούσαμε βέβαια να μιλήσουμε για ήρωες ή πρωταγωνιστές. Εξάλλου έχει δηλωθεί κι από τον συγγραφέα ότι ουσιαστικά η Σμύρνη έχει τον κύριο ρόλο, αυτή είναι που σκιρτά μπροστά μας σε όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος· παίζει, αγάλλεται, ερωτεύεται, κλαίει τον πόνο της, γλεντάει τα πλούτη της, σειέται και λυγίεται σαν τις κοκώνες της και τελειώνει μες στη φριχτή Καταστροφή.

Το σύνολο απαρτίζεται από «γεγονότα» λιγότερο η περισσότερα σημαντικά, σχεδόν ανεξάρτητα μεταξύ τους -φαινομενικά τουλάχιστον. Τα πρόσωπα, μαζί με την ενότητα του χώρου, είναι εκείνα που δίνουν συνοχή στο μυθιστόρημα. Η μέθοδος είχε κιόλας δοκιμαστεί με το «Γυρί».

«Τα γεγονότα που περιγράφονται στο νέο σας μυθιστόρημα είναι όλα πραγματικά ή και φανταστικά;» ρωτάει το συγγραφέα ο Γ.Π. Σαββίδης στη συζήτηση που επιτάσσει στην έκδοση του «Ερμή». Και η απάντηση του συγγραφέα: «Όπως και οι λεγόμενες “μυθιστορηματικές βιογραφίες”, έτσι και το μυθιστόρημα γενικά θεωρώ πως είναι, ας πούμε, η βιογραφία μιας εποχής και μιας κοινωνίας, βασισμένη στην πραγματικότητα, στολισμένη και με φανταστικά επεισόδια».

Νομίζω πως αν διαγράφαμε αυτό το «στολισμένη», θα παραχαράζαμε τον πρόχειρο λόγο της δημοσιογραφικής συνέντευξης, αλλά θα μας βοηθούσε ίσως να ιδούμε με ποιον τρόπο περίπου δουλεύει ο συγγραφέας. «Βασισμένη λοιπόν στην πραγματικότητα -και με φανταστικά

επεισόδια». Δεν μπορούμε βέβαια να ξέρουμε ποια επεισόδια είναι πραγματικά και ποια φανταστικά. Οι μαρτυρίες εκτός του βιβλίου είναι αβέβαιες και δεν έχουν νόημα. Γι' αυτό θα χρησιμοποιήσω μια μαρτυρία που δίνει, μέσα στο βιβλίο, ο ίδιος ο συγγραφέας. Πρόκειται για το επεισόδιο με τον Περικλή -ένα από τα παιδιά της αλάνας στου Χατζηφράγκου- και το μωρό του αδελφού του που γεννήθηκε τυφλό. Όταν ο πατέρας, ένας φτωχός πυροσβέστης, μαθαίνει απ' το γιατρό την αλήθεια, *«αγόρι μου, ήλεγε, αγόρι μου, σκυμμένος πάνω του, έτσι όπως ήταν με την αστραφτερή του περικεφαλαία...»*. Αυτή λοιπόν τη στιγμή της αποκάλυψης της αλήθειας, ο Περικλής κλείνεται στην καμαρούλα του υπογείου και σκαρώνει ένα πολύστιχο στιχούργημα, όπου αφήνει την οδύνη του να ξεχειλίζει. Ύστερα ανεβαίνει στο σπίτι απαγγέλλοντας τη ριμάδα του και συνεχίζει έξω στο δρόμο, αλλοπαρμένος, κι έπειτα στην αλάνα. Οι φίλοι του εκεί καταφέρνουν τελικά να τον αποσπάσουν από το θρήνο του και να τον βάλουν ξανά στο παιγνίδι τους.

Ο συγγραφέας υποσημειώνει πως «αυτό το τραγούδι (δηλ. το στιχούργημα του Περικλή) το 'γραψε, για την ίδια αιτία, η Ρηνούλα Κυριαζή, μια χρυσή κοπέλα που εργαζόταν στο σπίτι μας». Υποθέτω πως ο συγγραφέας μ' αυτή την υποσημείωση, που τον βγάζει από τους κανόνες του μυθιστορήματος, αποτίει φόρο τιμής στον πόνο της χρυσής κοπέλας του σπιτιού τους και συνάμα της αποδίδει τα «δικαιώματά» της. Έτσι έχουμε κι εμείς μια μαρτυρία από πρώτο χέρι για ένα επεισόδιο πραγματικό -αλλά με ποιον τρόπο; Ο συγγραφέας το προσαρμόζει στα δεδομένα του βιβλίου δένοντάς το με νέες σχέσεις. Το πιθανότερο μάλιστα είναι πως για χάρη του δημιουργεί και νέα δεδομένα. Έτσι ένα περιστατικό, αρκετά μελό μόνο του, εισάγεται στο πλέγμα των αφηγηματικών στοιχείων του μυθιστορήματος και περνάει σε άλλο επίπεδο, όπου και καταξιώνεται, γίνεται δηλαδή αποδεχτό. Μάλιστα, παρά την υποσημείωση του συγγραφέα, ούτε στιγμή δεν αμφιβάλλουμε πως ο μικρός Περικλής τότε ακριβώς βγαίνει από τον κόσμο του παιγνιδιού (η αστραφτερή περικεφαλαία θυμίζει τόσο πολύ την *Eroica*) και αποκτάει την πρώτη οδυνηρή γνώση για την παράλογη συμφορά που απειλεί τους ανθρώπους. Η περίπτωση του εντάσσεται στην όλη χορεία των επεισοδίων του μυθιστορήματος, με τα οποία συνάδει. Γιατί όλα εκεί μέσα ξεκινάνε χαρούμενα και ωραία, κι όμως μαζί τους συμπορεύεται η καταστροφή. Από την κατάληξη αυτή δε θα γλιτώσει μήτε το εικόνισμα της Παναγιάς της Πικραμένης, όπου η μητέρα του μωρού αφιερώνει χρυσά τα μάτια του.

Να αναφέρω κι άλλα παραδείγματα; Είναι η φιλία του φωτισμένου παπα-Νικόλα με τον Κορφιάτη Εβραίο Ζαχαρία κι ο πολύπλοκος έρωτας του Παντελή με τη Φιόρα, τη γυναίκα του Ζαχαρία. Και οι δυο σχέσεις τινάζονται στον αέρα από ένα ανόητο αντιεβραϊκό κύμα που ξεσπάει μια μέρα στην ελληνική κοινότητα.

Άλλο παράδειγμα: Τη γειτονιά τη φωτίζει με το πέρασμά της μια αμαζόνα με μαύρο τρικαντό, η Έλσα Φ. -δικιά μας; ξένη; Εγγλέζα; Φραντσέζα;- συνοδευόμενη από έναν όμορφο ερωτευμένο υπέα, τον αυστριακό υποπρόξενο. Θα χαθούν κι οι δυο σύντομα. *«Όποιος δε γνώρισε την Έλσα, δε γνώρισε μια μεγάλη χαρά της ζωής, μια καθαρή χαρά -και μια μεγάλη πίκρα για το θάνατό της».*

Είναι ακόμα η περίπτωση της Αντριάνας, του αρραβωνιαστικού της και του Βαγγέλη ή της Κατερίνας και του Γιακουμή, που, όπως θα δούμε, βρίσκεται στην κορυφή του δράματος και -για να συνεχίσω την παραβολή που υπαινίσσεται ο τίτλος του σχετικού κεφαλαίου- γίνεται ο Κορυφαίος της τραγικής Παρόδου. Φτωχοί και πλούσιοι, δεμένοι με την ίδια μοίρα. Ακόμα και η Φλόξ η σκυλίτσα, το μόνο αποκούμπι για την παιδική τρυφερότητα του Σταυράκη, θα βρεθεί νεκρή, φαρμακωμένη, μ' ένα μορφασμό αηδίας στα χείλη της. Μονάχα ο Τζώνυ διαλέγει ένα δικό του τρόπο: χάνεται τρέχοντας πίσω από το όνειρό του, μιαν άμαξα με μια γυναίκα μέσα με κίτρινο ομπρέλινο. Αλλά ο Τζώνυ είναι λωλός. Όλα τ' άλλα τελειώνουν εδώ μέσα βίαια, και έτσι θα τελειώσει και η ίδια η πόλη με τον ελληνισμό της. Θα έλεγα μάλιστα ότι όλες οι μικρές καταστροφές συμβάλλονται και κορυφώνονται σ' αυτή τη μεγάλη Καταστροφή που κατέχει το κέντρο (στην κυριολεξία) του βιβλίου: το κεφάλαιο «Πάρδος», όπου δίνεται η αφήγηση της καταστροφής, αρχίζει στη σελίδα 139 (σε σύνολο σελίδων 256). Τα περιστατικά δηλαδή χτίζονται σε σχήμα πυραμίδας, με κορυφαίο επεισόδιο την Καταστροφή της πόλης.

Το μοτίβο λοιπόν του βίαιου τέλους είναι το πιο βασικό σε όλη την αφήγηση και εκλύει ένα αίσθημα πίκρας που τη διαποτίζει. Συνοδευτικό είναι επίσης το αίσθημα της νοσταλγίας. Και τα δύο ενισχύονται από μικρότερες εκρήξεις στα επιμέρους ομόλογα περιστατικά ή με τη μετάθεση της οπτικής γωνίας της αφήγησης, από τα μετέπειτα προς τα παρελθόντα, έτσι που η επίγνωση πως όλα αυτά είναι τελειωμένα και χαμένα για πάντα να διαχέει γύρω μια μελαγχολική ανταύγεια. Μερικά παραδείγματα:

«Ακόμα τώρα, κάτι γεροντάκια, αμούστακα παιδιά εκείνο τον καιρό, ξεριζωμένοι από τον τόπο τους, που τα καράβια τους ξεβράσανε, πριν σαράντα χρόνια, κυνηγημένο κοπάδι, σε τούτα εδώ τα μέρη -ακόμα τώρα σα λιάζονται στα παγκάκια κάποιας πλατειούλας, αναθυμούνται κι εκείνο το περιστατικό...» -το φόνο που έγινε στη γερμανική μπιραρία (σελ. 77).

Για την Έλσα:

«Κάπου τριάντα χρόνια υστερότερα, δυο ηλικιωμένοι κύριοι από εκείνα τα μέρη, γκριζομάλληδες, επιβλητικοί, που βγαίνανε από μια Λέσχη της οδού Πανεπιστημίου, σταματήσανε στο κατώφλι της πόρτας και πήραν την πόζα τους... -Δε σου θυμίζει τίποτα τ' όνομά του; Εκείνο το σκάνδαλο του υποπροξένου με την Έλσα;...» (σελ. 105).

Και βέβαια η κορύφωση της «Παρόδου», όπου η αφήγηση της Καταστροφής γίνεται από το Γιακουμή, τον πρώην μπαξεβάνη, πρόσφυγα πια, κάπου σαράντα χρόνια αργότερα: «*Α, γράφεις ένα βιβλίο για κείνη τη χαμένη πολιτεία και μου ζητάς να σ' αρμηνέψω. Άκουσε...*».

Μέσα σ' αυτή λοιπόν τη χορεία των ομόλογων περιστατικών, πραγματικών και φανταστικών -ή καλύτερα: μισο-πραγματικών και μισο-φανταστικών-, όπου συνεχώς εναλλάσσεται το άσπρο με το μαύρο, η «καθαρή χαρά και η μεγάλη πίκρα», εντάσσεται και ο πνιγμός του Αρίστου από το Σταυράκη και του ίδιου του Σταυράκη, για να ξαναγυρίσουμε στην αφετηρία μας.

Οι αιτίες γι' αυτές τις μικρές ή μεγάλες καταστροφές είναι συχνά αναγνωρίσιμες ή και ρητά δηλωμένες. Ποιος λ.χ. δε θ' αναγνώριζε την αιτία της μεγάλης Καταστροφής στον κούφιο μεγαλοϊδεατισμό και στους εθνικιστικούς ανταγωνισμούς που άλλοτε πλαγίως και άλλοτε ευθέως παρουσιάζονται σε αρκετές σελίδες του βιβλίου; Ακόμα και ο πνιγμός του Αρίστου έχει τις δηλωμένες αιτίες του:

«- *Βρε Αρίστο, είσαι μωρό, είπε υπομονητικά ο Σταυράκης.*

- *Α, έτσι; γινάτεψε ο Αρίστος με κακία. Μπορεί να 'μαι μωρό, μα εγώ σε προμελετάω, κι εγώ συμμαζέψα τη σκύλα σου, κι η ...*

- *Τι είπες μωρέ; τον έκοψε ο Σταυράκης, και το αίμα φούντωσε στο μούτρο του. - Γιατί μ' εξευτελίζεις; Γιατί μου το χτυπάς;*

- *... κι η μητέρα μου σε κράτησε κι ήφαγες δυο φορές στο σπίτι μας ...*

- *Ανάθεμα την ώρα! μούγκρισε ο Σταυράκης -και σκύβοντας από πάνω τον άδραξε από το σβέρκο και του βούτηξε το κεφάλι στο νερό. Ελεημοσύνη, βρε, μου κάνετε; Φάε θάλασσα, μωρέ!...*».

Κι υστέρα επαναλαμβάνεται περιοδικά η κραυγή, διαμαρτυρία και παράπονο μαζί:

«*Βρε σεις, γιατί δε μ' αφήνετε να 'μαι καλός;*»

Ο διάλογος αυτός, καθώς και άλλα χωρία του κειμένου, παρέχουν γόνιμο έδαφος για κοινωνιολογικές και ψυχολογικές ερμηνείες. Νόμιμος τρόπος, τη στιγμή μάλιστα που τον υιοθετεί κι ο ίδιος ο συγγραφέας. Ωστόσο, ο ίδιος πάλι ο συγγραφέας αφήνει ένα μέρος από τις αιτίες στην αθέατη όψη του φεγγαριού. Οι μεγάλες πίκρες πέφτουν τη στιγμή που «η πιο καθαρή χαρά» φαίνεται να θριαμβεύει. Σ' αυτό το «γιατί» ποια απάντηση μπορεί να δοθεί; Και κάτι άλλο: Πριν από το βίαιο θάνατο των παιδιών προηγούνται κάποια περιστατικά που τον προαναγγέλλουν με τρόπο σκοτεινό. Στην πρώτη τους επίσκεψη στην ακρογιαλιά (όπου πήγαν για να δουν τη λίμνη της Ντουντούς) ο Αρίστος έχει την πρώτη του επαφή, κυριολεκτικά, με το θάνατο, αλλά και την πρώτη του ερωτική εμπειρία (και σημειώνω πως και η φιλία ανάμεσα στα δυο παιδιά παρουσιάζει σημεία ερωτισμού). Πριν όμως κι απ' αυτό το περιστατικό, το παραμύθι της Ντουντούς για το γάμο της Μαριάνθης με τον Νεροφίδα, το βασιλιά των φιδιών,

που βρίσκει κι αυτός βίαιο κι αιματηρό τέλος, συνάπτει τον έρωτα με το θάνατο -κιόλας από τις μυθικές αρχές του κόσμου, πριν αρχίσουν να κελαϊδούν τα πουλιά- και σφραγίζει από τότε τη λίμνη μ' αυτή τη διπλή σφραγίδα. Αυτά είναι απλά «στολίδια», όπως θα έλεγε ίσως ο συγγραφέας δημοσιογραφικά; Ή σκοτεινές προοικονομίες και προΐδεασμοί για μια κοινή μοίρα που συνυφαίνεται μέσα στο κείμενο με τους κοινωνιολογικούς και τους ψυχολογικούς προσδιορισμούς; Αυτός είναι ο πιο κρυφός ιστός που συνέχει τα λίγο-πολύ αυτοτελή «δράματα» και τις «παρεκβάσεις» και δίνει σ' αυτό το μυθιστόρημα, το πιο ώριμο του συγγραφέα, μια τραγική διάσταση που λείπει από το «Γυρί».

Καθώς τελειώνω σκέφτομαι τον ίδιο το συγγραφέα. Τον βλέπω ολομόναχο στο γηροκομείο, αφού είχε χάσει τις πιο καθαρές χαρές του (την αδελφή του, τη γυναίκα του, την κόρη του), να γράφει εκείνο το δροσερό *Τέρμα* και την ίδια στιγμή να ψελλίζει με τρόπο:

Έρχεται η μαύρη νύχτα

η αζημέρωτη.

Φοβάμαι.

Το ερώτημα βέβαια απ' αυτή την άποψη εξακολουθεί να παραμένει εκκρεμές.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Κοσμά Πολίτη ¹¹⁴

- Αναγνωστάκη Νόρα, «Κοσμάς Πολίτης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Ζ', σ. 252 – 337, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- Βαρίκας Βάσος, «Νοσταλγική μνήμη μιας χαμένης πολιτείας. Κ. Πολίτη: *Στου Χατζηφράγκου*», *Συγγραφείς και κείμενα Α' (1961-1965)*, σ. 200-202, Αθήνα, Ερμής, 1975 (πρώτη δημοσίευση στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 22/3/1964).
- Διαμαντόπουλος Αλ., *Διαβάζοντας την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη*, Αθήνα, ανάτυπο από τα Νέα Γράμματα, 1939.
- Ζήρας Αλεξ., «Πολίτης Κοσμάς», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 8, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Καλλίνης Γιώργος, «Οι Νεκροί του James Joyce στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μια πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας», *Παλίμψηστον* 14-15, 1994-1995, ετ. Β', σ. 231-242.
- Καλλίνης Γιώργος, *Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μεσοπολεμική μυθιστορηματική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη: μια συγκριτική προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1995.
- Καλλίνης Γιώργος, «Η συνάντηση δύο δρόμων μέσω μιας μετάφρασης: *Ο Δρόμος με τις Φάμπρικες* του John Steinbeck και *Το Γυρί* του Κοσμά Πολίτη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 6, περ. Γ', 1998-1999, σ. 129-139.

¹¹⁴ Από τον ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Καραντώνης Αντρέας, «Κοσμάς Πολίτης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 157-190, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Κοσμάς Πολίτης», *Φυσιγνωμίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 323-332, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Κοτζιάς Αλέξανδρος, «Κριτική για το Τέρμα», *Η Καθημερινή*, 29/2/1976.
- Μαλάνος Τίμος, «Ένα θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη», *Δειγματολόγιο. Κριτικά διάφορα*, σ. 181-185, Αθήνα, Φέξης, 1962.
- Μαρμαρινού Ιω., *Κοσμάς Πολίτης. Ένα πορτραίτο*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1988.
- Μενδράκος Τάκης, «Κριτική για το Τέρμα», *Διαβάζω* 2, 3-4/1976, σ. 62-63.
- Μηλιώνης Χριστόφορος, «Γιατί το σκότωσε το παιδί; Σχόλια στο μυθιστόρημα *Στου Χατζηφράγκου*», *Η λέξη* 87, 9/1989, σ. 770-775.
- Μητσάκης Κάρολος, «Κοσμάς Πολίτης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 45-48, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Μουλιάς Παναγιώτης, «Με αφορμή την Κορομηλιά», *Για τη μεταπολεμική πεζογραφία μας*, σ. 19-28, Αθήνα, Στιγμή, 1989.
- Παγανός Γιώργος, «Κοσμάς Πολίτης», *Στου Χατζηφράγκου. Θεωρία και πράξη*, σ. 228-233, Αθήνα, Κώδικας, 1983.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'. Ανήσυχα χρόνια*, σ. 195-208, Αθήνα, Αετός, 1943.
- Πολίτης Φώτος, «Κριτική για το *Λεμονοδάσος*», *Πρωία*, 24/2/1931.
- Πρέκα Γεωργία, *Το ιδανικό του έρωτα στα μεσοπολεμικά έργα του Κοσμά Πολίτη*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1998.
- Σαββίδης Γ. Π., «Δυο στοιχεία για ένα φιλολογικό μνημόσυνο (Συμβολή στην υφολογική μελέτη του Κοσμά Πολίτη)», *Διαβάζω* 116, 10/4/1985, σ. 85-87 (τόρα και στον τόμο *Τράπεζα πνευματική*, σ. 171-176, Αθήνα, Πορεία, 1994).
- Σαχίνης Απόστολος, «Κοσμά Πολίτη: Τρεις γυναίκες», *Η πεζογραφία της Κατοχής*, σ. 97-102, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.
- Σαχίνης Απόστολος, *Αναζητήσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας στη μεσοπολεμική εικοσαετία*, Αθήνα, Ίκαρος, 1945.
- Σαχίνης Απόστολος, «Η εξέλιξη του Κοσμά Πολίτη», *Εποχές* 19, 1964, σ. 52-57.
- Σπανδωνίδης Πέτρος, *Η πεζογραφία των νέων (1929-1933)*, σ. 67-71, Θεσσαλονίκη, 1934.
- Σταματίου Κ., Κριτική για το *Τέρμα*, *Τα Νέα*, 21/2/1976.
- Σταυροπούλου Έρη, «Κ. Πολίτη, *Eroica*: Επί του πιεστηρίου», *Η λέξη* 87, 9/1989, σ. 777-784.
- Mackridge Peter, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», *Κοσμάς Πολίτης, Eroica*, Επιμέλεια Peter Mackridge, σ. κστ' - λδ'. Αθήνα, Ερμής, 1982.
- Mackridge Peter, «Η ποιητική του χρόνου και του χώρου *Στου Χατζηφράγκου*», *Κοσμάς Πολίτης, Στου Χατζηφράγκου*, επιμέλεια: Peter Mackridge, σ. 27-63 (της εισαγωγής), Αθήνα, Ερμής, 1988.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.snhell.gr/anthology/writer.asp?id=38> (Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού· αποσπάσματα από τα έργα *Eroica* και *Στου Χατζηφράγκου*).
3. <http://www.sarantakos.com/nkp.html> (σύνδεσμοι που οδηγούν σε αποσπάσματα από τα έργα *Eroica* και *Στου Χατζηφράγκου*).
4. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/NeoellinikiPezografia.htm> (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας· παραθέτονται αποσπάσματα από το μυθιστόρημα *Στου Χατζηφράγκου*).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Peter Mackridge, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», (απόσπασμα) στον τόμο: *Κοσμάς Πολίτης, Eroica*, επιμέλεια Peter Mackridge, Αθήνα, εκδ. Ερμής, 1989, http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/log_eidi/eironia/Eironeia_26.htm.
2. Δημήτρης Γκιώνης, «Κοσμοπολίτης της οδύνης» (Πριν από 30 χρόνια [23 Φεβρουαρίου 1974] άφηνε την τελευταία του πνοή στον «Ευαγγελισμό» ο Κοσμάς Πολίτης, ένας από τους επιφανέστερους Νεοέλληνες λογοτέχνες), εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 28-02-2004), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CA%EF%F3%EC%DC%F2+%D0%EF%EB%DF%F4%E7%F2&a=&id=22519372.

4.2.4. ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΕΟΤΟΚΑΣ (1905-1966)



Ο Γιώργος Θεοτοκάς γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, γιος του δικηγόρου Μιχαήλ Θεοτοκά και της Ανδρονίκης το γένος Νομικού.¹¹⁵ Στην Κωνσταντινούπολη τέλειωσε το Ελληνογαλλικό Λύκειο και το 1922 εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα, όπου γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου. Το 1925 εκλέχτηκε Γενικός Γραμματέας της δημοτικιστικής οργάνωσης Φοιτητική Συντροφιά (για τη δράση του κινδύνευσε το 1926 να αποβληθεί από το Πανεπιστήμιο) και υποδέχτηκε τον Γιάννη Ψυχάρη στη Χίο. Μετά την αποφοίτησή του (1927) έφυγε για τρία χρόνια στο Παρίσι και το Λονδίνο. Στο Λονδίνο έγραψε το πρώτο του βιβλίο *Ελεύθερο Πνεύμα*, που θεωρήθηκε ως το μανιφέστο της γενιάς του Τριάντα (δημοσιεύτηκε στην Αθήνα το 1929). Το 1929 επέστρεψε στην Αθήνα, όπου εργάστηκε ως δικηγόρος και δημοσίευσε πολλά κείμενά του στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο. Το 1940 κατατάχτηκε εθελοντικά στο στρατό και πολέμησε στην Αλβανία. Το 1948 παντρεύτηκε τη φιλόλογο Ναυσικά Στεργίου, η οποία πέθανε το 1959. Το 1952 ταξίδεψε στην Αμερική, το 1955

¹¹⁵ Βιογραφικά στοιχεία από τον ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

έθεσε υποψηφιότητα στις βουλευτικές εκλογές στο νομό Χίου, χωρίς επιτυχία. Το 1966 παντρεύτηκε την ποιήτρια Κοραλία Ανδρεάδη. Πέθανε τον ίδιο χρόνο στην Αθήνα.

Ο Θεοτοκάς συνεργάστηκε με πολλά λογοτεχνικά περιοδικά και με την εφημερίδα *Το Βήμα*, ενώ υπήρξε επίσης μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού *Εποχές*. Υπήρξε συνιδρυτής του περιοδικού *Νέα Γράμματα* (1935). Διετέλεσε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου (1945-1946 και 1951-1952) και πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Κ.Θ.Β.Ε. Εκπροσώπησε την Ελλάδα στις διεθνείς συναντήσεις της Γενεύης και στο Διεθνές Συνέδριο του Εδιμβούργου. Ταξίδεψε σε πολλές χώρες και έργα του μεταφράστηκαν σε πολλές ξένες γλώσσες. Τιμήθηκε με το βραβείο πεζογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (1939 για το μυθιστόρημα *Το δαιμόνιο*) και το Α΄ Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου (1957 για το έργο του *Τα προβλήματα του καιρού μας*). Ο Γιώργος Θεοτοκάς τοποθετείται στη γενιά του '30, της οποίας υπήρξε ένα από τα πολυγραφότερα πρόσωπα. Ασχολήθηκε με την πεζογραφία, το θέατρο, την ποίηση, το δοκίμιο, την κριτική, την ταξιδιωτική λογοτεχνία. Με το έργο του έθεσε τις βάσεις της θεωρίας της γενιάς του Τριάντα για την ελληνικότητα, η οποία πηγάζει παράλληλα από την ελληνική παράδοση (αρχαιοελληνική, βυζαντινή, λαϊκός πολιτισμός) αλλά και από την ευρωπαϊκή παράδοση και σύγχρονη πραγματικότητα. Ο αφηγηματικός του λόγος επηρεάστηκε έντονα από την ελληνική πεζογραφική δημιουργία του 19ου αιώνα. Από τα έργα του σημειώνουμε ως ορόσημα τον *Λεωνή*, τους *Ασθενείς και οδοιπόρους*, το *Δαιμόνιο* και την *Αργώ*.

Το ατομικιστικό μανιφέστο του Γ. Θεοτοκά¹¹⁶

Οι επέτειοι συχνά οδηγούν σε πληθωρισμό άρθρων και εκδηλώσεων χωρίς να αποφέρουν πάντα νέες προσεγγίσεις ή επανεκτιμήσεις προσώπων, κειμένων ή φαινομένων. Η εβδομηκοστή επέτειος από την έκδοση του *Ελεύθερου Πνεύματος* (1929) από τον Γιώργο Θεοτοκά αποτελεί νομίζω την ευκαιρία όχι για να επαναλάβουμε τα γνωστά και τετριμμένα, αλλά για να ξαναδούμε από κάποια χρονική και κριτική απόσταση τι το νέο έφερε αυτό το κείμενο.

Το *Ελεύθερο Πνεύμα* αποτέλεσε και αποτελεί το σταθερό σημείο αναφοράς για όλους σχεδόν τους μελετητές των πνευματικών και ιδεολογικών εξελίξεων στον Μεσοπόλεμο. Και τούτο είναι αξιοσημείωτο αν σκεφτούμε ότι πρόκειται για κείμενο γραμμένο από έναν

¹¹⁶ Με αφορμή τα 70 χρόνια από την έκδοση του *Ελεύθερου Πνεύματος* ο Δ. Τζιόβας αναφέρεται στις απόψεις και στη φιλοσοφία του Θεοτοκά για τη ζωή, την κοινωνία και την τέχνη. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 12-12-1999, http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12785&m=B11&aa=1&cookie=.

εικοσιτετράχρονο. Κανένα άλλο ελληνικό κριτικό ή δοκιμιακό έργο, δημοσιευμένο σε τέτοια νεαρή ηλικία, δεν απασχόλησε τόσο τη νεοελληνική διανόηση και νομίζω ότι αυτό καθεαυτό το γεγονός συνιστά ασυνήθιστο επίτευγμα για έναν συγγραφέα. Το *Ελεύθερο Πνεύμα* είναι ίσως το πιο νεανικά ορμητικό, το πιο ευρωπαϊκά προσανατολισμένο και το πιο ριζοσπαστικό στην αντιμετώπιση του παρελθόντος ελληνικό δοκίμιο.

Σήμερα μπορεί να κρίνεται αυστηρά για την απόρριψη του Καβάφη ή ακόμη και της ηθογραφίας, αλλά αν σταθούμε στις υπερβολές και στους ενθουσιασμούς αυτού του δοκιμίου, θα παραβλέψουμε την κοσμοθεωρία την οποία προϋποθέτει. Ό,τι έχει σημασία δεν είναι το να κρίνουμε αναδρομικά τις εκτιμήσεις του όσο να εντοπίσουμε τον θεωρητικό του πυρήνα και να εξετάσουμε ως ποιο βαθμό αυτός καθορίζει τις κριτικές απόψεις του Θεοτοκά. Μπορεί το δοκίμιο να απηχεί ιδέες του Andre Gide και του Stefan Zweig ή να βγαίνει μέσα από το καμίνι του πολέμου, ωστόσο δεν παύει να είναι ένα δοκίμιο που εκφράζει μια συγκεκριμένη φιλοσοφία για τη ζωή, την κοινωνία και την τέχνη.

Οι νέοι διανοούμενοι

Η φιλοσοφία αυτή είναι κατά βάση ατομοκεντρική εφόσον η απελευθέρωση της ατομικότητας είναι το πρίσμα και το κριτήριο μέσα από το οποίο ο Θεοτοκάς αντιμετωπίζει τον εθνικό χαρακτήρα, την πολιτική, την τέχνη, το μυθιστόρημα και τη λογοτεχνική παράδοση. Αναφερόμενος στους νέους διανοούμενους που πήγαιναν να σπουδάσουν στο εξωτερικό, υποστηρίζει ότι έχαναν το κριτικό τους πνεύμα μόλις αντίκριζαν την υπεροχή της Δύσης, θαύμαζαν χωρίς συζήτηση ό,τι τους πρόσφερε η ξένη ζωή και καταντούσαν δουλικοί μιμητές. «Δεν κατόρθωναν», γράφει, «να ελευθερώσουν την ατομικότητά τους και να αναπτύξουν την πρωτοβουλία τους, μα γινόντανε, για όλη τη ζωή τους, δουλικοί μαθητές της ξένης χώρας που τους σπούδασε».

Η απελευθέρωση της ατομικότητας σήμαινε για τον Θεοτοκά πνεύματα ελεύθερα και ευλύγιστα, χωρίς προκαταλήψεις ή φανατισμούς. Οι ελληνικοί εγκέφαλοι, κατά την κρίση του, πάσχουν από τη μανία του απόλυτου, του οριστικού και του ασάλευτου, γυρεύοντας «την απόλυτη Αλήθεια, δηλαδή μια φυλακή». Όταν εκδηλωθεί κάποια διαφωνία, επισημαίνει ο ίδιος, η πρώτη δουλειά των Ελλήνων είναι να αρνηθούν τη σοβαρότητα και τη σημασία του αντιπάλου, πράγμα που συνεπάγεται ότι «τον αρνούνται και ως άτομο», ως ξεχωριστή οντότητα που μπορεί να έχει δική του γνώμη. Η αναγνώριση λοιπόν της ατομικότητας αντιπροσωπεύει εν προκειμένω αναγνώριση της ετερότητας και άρνηση της μισαλλοδοξίας.

Ο Θεοτοκάς τονίζει την ατομικότητα της προοπτικής, την αποδοχή της πολυμορφίας και της πολυσχιδούς σύνθεσης θεωρώντας τον εθνικό χαρακτήρα συναίρεση ατομικοτήτων. Ο καθένας, υποστηρίζει, κοιτάζει τα πάντα «μέσα από την ατομική ιδιοσυγκρασία του», διακρίνοντας μονάχα ορισμένες πλευρές και αγνοώντας άλλες ίσως σπουδαιότερες. Μέσα από την ανάδειξη και τον σεβασμό της ατομικής γνώμης και της προσωπικής στάσης ευνοείται ο διάλογος, αναδεικνύεται η άπειρη πολυμορφία της πραγματικότητας και καταπολεμάται ο πνευματικός μιλιταρισμός. Ο εθνικός χαρακτήρας δεν νοείται ως κάτι το αρραγές και αμετάλλακτο αλλά ως σύμπλεγμα ετερόκλητων ατομικοτήτων και πολύμορφων αντιθέσεων. «Αν με ρωτούσε ένας ξένος», γράφει, «ποιος από τους συγγραφείς μας αντιπροσωπεύει καλύτερα τον νεοελληνικό χαρακτήρα, θα απαντούσα, με τη μέθοδο του Αλμπέρ Τιμπωντέ, με ένα σύμπλεγμα από αντιθέσεις: Κοραΐς - Σολωμός - Ψυχάρης - Παλαμάς - Δραγούμης. Ίσως πρόσθετα σ' αυτόν τον κατάλογο και το όνομα του Καβάφη». Διαβλέπουμε εδώ μια σύλληψη του εθνικού χαρακτήρα αλλά και της πραγματικότητας ανοιχτή, συνθετικά αντιθετική και ευεπίφορη σε αναθεωρήσεις και αλλαγές και τούτο διότι αφετηρία του Θεοτοκά είναι η ατομικότητα και η διαφορά της μονάδας μέσα στο σύνολο και όχι η συμπαγής ομοιομορφία ή η οργανική ομοιογένεια του συνόλου.

Τέχνη και υποκειμενικότητα

Η έμφαση στην ατομικότητα που διαπνέει το *Ελεύθερο Πνεύμα* οδηγεί σε μια θεωρία της τέχνης βασισμένης στο υποκείμενο. Είναι πιστεύω η πρώτη φορά στα νεοελληνικά γράμματα που μια καλλιτεχνική και κριτική θεωρία βασισμένη στην υποκειμενικότητα του συγγραφέα εκφράζεται τόσο κατηγορηματικά και καθολικά. Ο Θεοτοκάς αρνείται τους αντικειμενικούς κανόνες στην τέχνη ή τον ωφελμιστικό της σκοπό, όπως, κατά την άποψή του, τον πρόβαλλαν οι μαρξιστές και οι εθνικιστές. Σε μια εποχή που ακόμη ζούσε στη βαριά σκιά του θετικισμού, ο Θεοτοκάς επανέρχεται στη ρομαντική σύλληψη της τέχνης ως πλεονάσματος εσωτερικών δυνάμεων και ως ξεχειλίσματος ψυχής. Για τον Θεοτοκά το έργο τέχνης είναι ένα θαύμα που δεν χωρεί σε συστηματικές κατατάξεις ή σε αντικειμενικούς κανόνες των φανατικών του επιστημονισμού. Είναι η εξωτερίκευση της ψυχής μιας ξεχωριστής και αυτοδύναμης ατομικότητας, που υπερβαίνει τον κοινό παρονομαστή.

«Το αναρχικό πλεόνασμα δυνάμεων εξωτερικεύεται και πραγματοποιείται σε έργο (αχτινοβόλημα, έκφραση, καθρέφτισμα της εσωτερικής ζωής μιας ξεχωριστής ατομικότητας) σύμφωνα με τη δική του λογική, που δεν είναι η κοινή λογική, σύμφωνα με τη δική του ηθική, που δεν είναι η κοινή ηθική, σύμφωνα με τον δικό του ρυθμό και τις δικές του ανάγκες, που δεν

είναι ρυθμός και ανάγκες των γύρω ανθρώπων. Ο μόνος τρόπος να καταλάβουμε το έργο είναι να πλησιάσουμε την ψυχή του δημιουργού».

Με την έμφαση στο ατομικό δαιμόνιο, ο Θεοτοκάς αντιπαραθέτει την ψυχή στη λογική, το αναρχικό εσωτερικό πλεόνασμα στους εξωτερικούς προσδιορισμούς (περιβάλλον, έθνος, τάξη), την κοινωνική ωφελμιστική αντίληψη της τέχνης στο ξεχείλισμα εσωτερικών δυνάμεων. Ο στενά ρεαλιστής λογοτέχνης, τονίζει, περιορίζεται στη φωτογραφική επιφάνεια, αγνοεί την κρυμμένη ψυχή, ενώ ο πραγματικός ποιητής ξεπερνά την ορατή πραγματικότητα και την αποκρυσταλλωμένη λογική, γίνεται μυθοπλάστης και μάγος γιατί «ανατρέπει τις αναλογίες, σπάνει τους εξωτερικούς κανόνες, ξαναπλάθει αυθαίρετα την πραγματικότητα για να εξαγάγει το βαθύτερο νόημά της».

Αξιολογικό κριτήριο

Η υπέρβαση του ρεαλισμού και της πραγματικότητας τον οδηγεί στην αναζήτηση και στην ανάδειξη του μυστικού βάθους του ατόμου, στην άρνηση των κανόνων και των λογικών σχημάτων, καίτοι ο ίδιος ως πεζογράφος έχει χαρακτηριστεί καρτεσιανός και δεν απέφυγε τις λογικές κατασκευές. Η καλλιτεχνική θεωρία του Θεοτοκά στο *Ελεύθερο Πνεύμα* κορυφώνεται και συνοψίζεται στο ακόλουθο αξίωμα: «Το έργο τέχνης τείνει να εκφράσει το βαθύτερο νόημα της ζωής μέσα από μια ατομικότητα. Υπακούει στον ιδιαίτερο νόμο αυτής της ατομικότητας γιατί δεν μπορεί να ζήσει χωρίς τη ζωή που του προσφέρει αυτή. (...) Το έργο τέχνης, ξεχείλισμα εσωτερικής ζωής, είναι το πιο ατομικιστικό φαινόμενο».

Με κριτήριο αυτή την καλλιτεχνική αρχή απορρίπτει τον στενό ρεαλισμό της ηθογραφίας θεωρώντας την αντικειμενική γιατί «στερείται σε τέτοιο σημείο από τον παλμό μιας ατομικότητας ώστε σχεδόν τίποτε δεν την συνδέει με τον άνθρωπο που τυπώνει το όνομά του στο ξώφυλλο». Αντίθετα, επισημαίνει «τον παλμό της μεγάλης ατομικότητας του Παλαμά που γεμίζει τον “Δωδεκάλογο” ή τον παλμό της ατομικότητας του Δραγούμη». Από αυτές τις κρίσεις προκύπτει ότι η ατομικότητα ανάγεται σε αξιολογικό κριτήριο που αντιδιαστέλλει τη ρουτίνα και τη μετριότητα της ηθογραφίας από το ανώτερο και υψηλό όραμα ζωής. Πουθενά στην ελληνική ηθογραφία, γράφει, δεν συναντούμε «τον ανεξάρτητο ήρωα, με ιδιαίτερη ατομικότητα, ιδιαίτερο εσωτερικό κόσμο, ιδιαίτερη πρωτοβουλία, που ζει τη δική του ζωή, χειραφετημένος από τον συγγραφέα του».

Το κριτήριο της ατομικότητας υπεισέρχεται και στο εργαστήριο του μυθιστοριογράφου, γιατί η δημιουργία ζωντανών προσώπων αποβαίνει η λυδία λίθος κάθε αληθινού και άξιου

μυθιστοριογράφου: «Η ψυχολογία του δημιουργού, του αληθινού δραματουργού, του αληθινού μυθιστοριογράφου, είναι η δημιουργία ζωντανών ανθρώπων. (...) Ο συγγραφέας που δεν κατορθώνει να εμψυχήσει στα πρόσωπά του την πνοή της ιδιαίτερης ζωής, τον παλμό της ιδιαίτερης ατομικότητας, δεν κατορθώνει τίποτα». Τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δίχως έκδηλη ατομικότητα για τον Θεοτοκά είναι μηδενικά, μια άποψη που την κράτησε ως το τέλος της ζωής του.

Χωρίς ουσιαστική συνέχεια

Από τα παραπάνω πιστεύω ότι φαίνεται καθαρά πως ο βασικός καθοδηγητικός άξονας της σκέψης του Θεοτοκά στο *Ελεύθερο Πνεύμα* είναι το ιδεώδες της δημιουργικής και αδέσμευτης ατομικότητας. Έτσι, αν δεχθούμε τον χαρακτηρισμό του δοκιμίου του ως μανιφέστου, χαρακτηρισμό που πρωτοχρησιμοποίησε ο Louis Roussel το 1930, θα πρέπει να διευκρινίσουμε και για τι είδους μανιφέστο πρόκειται. Κατά τη γνώμη μου, το *Ελεύθερο Πνεύμα* αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη και δυναμική εκδήλωση του ατομικισμού στην Ελλάδα. Όχι ενός εγωπαθούς και ναρκισσιστικού ατομικισμού, αλλά τη διακήρυξη μιας φιλελεύθερης σύλληψης της κοινωνίας αποτελούμενης από αυτοδύναμα και αυθυπόστατα άτομα με ανεξαρτησία σκέψης και επιλογής, που συνοδεύεται παράλληλα από τη θεώρηση της τέχνης ως αποστάγματος μιας βασανισμένης ψυχής και μιας ξεχωριστής ατομικότητας.

Η γενιά του '30 οικειοποιήθηκε και εκμεταλλεύτηκε τη διάθεση ρήξης και τον νεανικό ενθουσιασμό που εκφράζει αυτό το κείμενο. Μπορεί να αποτέλεσε, όπως υποστήριξε ο Κ. Θ. Δημαράς, «το πρώτο τεκμήριο αυτογνωσίας της», δεν νομίζω όμως ότι λειτούργησε ποτέ ως μανιφέστο αρχών της. Αφενός γιατί ελάχιστοι εκπρόσωποί της ανήγαγαν το *Ελεύθερο Πνεύμα* σε κείμενο αναφοράς και αφετέρου γιατί ιδιαίτερα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο διαφαίνεται στο έργο και στη σκέψη του Θεοτοκά, αλλά και άλλων της γενιάς του, μια γενικότερη στροφή προς το λαϊκό, το ιστορικό και το συλλογικό. Ούτε ο ίδιος ως συγγραφέας εφάρμοσε πάντοτε με συνέπεια τις αρχές που τολμηρά διακήρυξε στο δοκίμιό του και ως εκ τούτου, παρά το γεγονός ότι συζητήθηκε αρκετά, το *Ελεύθερο Πνεύμα* ως μανιφέστο του ατομικισμού δεν γνώρισε επιγόνους ούτε γονιμοποίησε κριτικές συνειδήσεις. Παρέμεινε ένα μανιφέστο χωρίς πραγματικούς οπαδούς και χωρίς ουσιαστική συνέχεια.

Σχόλια για το αφηγηματικό έργο του Θεοτοκά ¹¹⁷

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

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

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

Το πρώτο κεφάλαιο από το δεύτερο τόμο της *Αργώς*, που επιγράφεται «Ο λοχίας Πικιός και το ξανθό όραμα», έχει έκταση δώδεκα σελίδες. Αυτές οι δώδεκα σελίδες χωρίζονται σε τέσσερα μέρη με κενό μιας σειράς κάθε φορά ανάμεσά τους. Το καθένα από τα τέσσερα μέρη μας δίνει ένα αυτοτελές επεισόδιο του οποίου η εξέλιξη παρουσιάζει στενή χωρική και χρονική αλληλουχία. Τα επεισόδια είναι τα εξής: Το πρώτο συμβαίνει στις φυλακές Συγγρού της Αθήνας, όπου ο «λοχίας της αλλαγής» Πικιός ξεγελάει το νυχτερινό σκοπό και τον στέλνει στου Χαροκόπου ν' αγοράσει ασπρίνες και τσιγάρα. Ο φαντάρος πηγαίνει, αλλά γυρίζοντας πέφτει

¹¹⁷ Απόσπασμα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Γιώργου Θεοτοκά από τον Γιώργο Αράγη στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Δ', ό.π., σσ. 13-18, 31(εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

θύμα στημένης ενέδρας που τον μεταφέρει στα Πετράλωνα, τον κακοποιεί και τον αφήνει ελεύθερο μετά από πολλή ώρα. Όταν επιστρέφει τελικά στις φυλακές διαπιστώνει ότι έχει γίνει απόδραση τριών κομμουνιστών. Το δεύτερο επεισόδιο διαδραματίζεται μια βδομάδα αργότερα, πάλι νύχτα, σ' ένα κλειστό αυτοκίνητο που τραβάει για το Σούνιο από το δρόμο των Μεσογείων. Μέσα στο αυτοκίνητο είναι οι τρεις δραπέτες κομμουνιστές και ο λοχίας Πικιός με πολιτικά ρούχα. Το τρίτο επεισόδιο εκτυλίσσεται στο Σούνιο. Ο Πικιός αρνιέται τελεσίδικα να φυγαδευτεί με τους συνενόχους του στη Σοβιετική Ένωση. Κι ενώ εκείνοι απομακρύνονται με μια βενζινάκατο που τους μεταφέρει σ' ένα περαστικό σοβιετικό πλοίο, αυτός ανεβαίνει στο ναό του Ποσειδώνα και αυτοκτονεί. Το τέταρτο επεισόδιο έχει πρωταγωνιστή τον κομμουνιστή Δαμιανό Φραντζή που στέκεται την ίδια νύχτα στην πλώρη του σοβιετικού πλοίου, μόνος με τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Το πρώτο επεισόδιο πιάνει ως αφήγηση τρεις σελίδες περίπου, το δεύτερο δύο, το τρίτο τέσσερις και μισή και το τέταρτο δύο περίπου. Καθένα από αυτά τα κειμενικά μέρη αποτελεί μια αφηγηματική ενότητα που χωρίζεται από τις άλλες, όπως έχω πει, από κενό διάστημα μιας σειράς. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι τέσσερις αφηγηματικές ενότητες ισοδυναμούν με τέσσερις θεματικές μονάδες. Γιατί η κάθε μια αφηγηματική ενότητα αποδίνει ένα αυτοτελές επεισόδιο το οποίο παρουσιάζει αδιάσπαστη χωρική και χρονική συνέχεια.

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

Στο πρώτο κεφάλαιο από τον δεύτερο τόμο της *Αργώς*, που συναντήσαμε προηγουμένως, η σύνδεση της δεύτερης θεματικής μονάδας με την τρίτη και της τρίτης με την τέταρτη γίνεται

κατεξοχήν χρονολογικά. Ο ισχυρότερος συνδετικός τους κρίκος προκύπτει από τη χρονολογική τους συνάφεια (κάτι που δε συμβαίνει εξίσου με τη σύνδεση της πρώτης με τη δεύτερη, όπου είναι ζωτικότερης σημασίας ο διαπροσωπικός παράγοντας). Το τρίτο κεφάλαιο από *Το δαιμόνιο* αποτελείται από δύο θεματικές μονάδες χωρίς διαχωριστικό κενό ανάμεσά τους. Η πρώτη καλύπτει κάπου οχτώ σελίδες και τελειώνει στη φράση «επειδή κοπιάσατε για τη μόρφωση μου». Η δεύτερη αρχίζει με τα λόγια «Τον έλεγα αυθόρμητα “κύριε”, όπως όταν υπήρχε ανάμεσά μας η ιεραρχική σχέση του καθηγητή και του μαθητή» και φτάνει ως το τέλος. Εδώ η σύνδεση ανάμεσα στις δύο ενότητες βασίζεται κυρίως στην ψυχολογική σημασία που είχε η λέξη «κύριε» για τον εικοσαετή Παύλο Δαμασκηνό. Με συνέπεια ο Δαμασκηνός να υποχωρήσει χρονικά στα γυμνασιακά του χρόνια και να ξαναζήσει τη συμπεριφορά του καθηγητή Χριστοφή μέσα στην τάξη του. Πρόκειται για σύνδεση σχεδόν καθαρά ψυχολογικής υφής. Το πρώτο κεφάλαιο από το *Ασθενείς και οδοιπόροι* διαδραματίζεται στην Αθήνα, στις 6 του Απρίλη του 1941, ημέρα που μας κήρυξε τον πόλεμο η Γερμανία. Το αμέσως επόμενο κεφάλαιο, το δεύτερο, έχει να κάνει με ορισμένο επεισόδιο στο αλβανικό μέτωπο, κατά το βράδυ και τη νύχτα του ίδιου μερόνυχτου. Ανάμεσα σ' αυτά τα δύο κεφάλαια δεν υπάρχουν κοινά πρόσωπα. Εξάλλου η χρονολογική τους σχέση δεν είναι από μόνη της αρκετός συνδετικός κρίκος. Θα πρέπει να διαβάσει κανείς μερικά κεφάλαια ακόμη για να καταλάβει πως ό,τι τα συνδέει είναι κατεξοχήν το γεγονός ότι τα βασικά πρόσωπά τους σχετίζονται μεταξύ τους.

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

Έχοντας ήδη κατά νου αυτά ας πάρουμε ένα ένα τα μυθιστορήματα του Θεοτοκά. Στην *Αργώ* η εξιστόρηση των γεγονότων γίνεται από κάποιον που δε μετέχει σ' αυτά, αλλά είναι «πανταχού Παρών» και όλα τα ξέρει. Καθαρή περίπτωση αφηγητή παντογνώστη. Στο *Δαιμόνιο* μας μιλάει ο Παύλος Δαμασκηνός, ο οποίος εκθέτει τις προσωπικές του εντυπώσεις, γνώμες, αισθήματα κλπ., για περιστατικά στα οποία παίρνει μέρος ο ίδιος. Πρόκειται συνεπώς για αφηγητή πρωταγωνιστή. Στο *Λεωνή* έχουμε επίσης αφηγητή πρωταγωνιστή, τον ομώνυμο

ήρωα. Όχι όμως απόλυτα, γιατί, κατά περίεργη συγγραφική ασυνέπεια, στα κεφάλαια ΙΖ' και ΙΗ' υπεισέρχεται αφηγητής παντογνώστης. Στο *Ασθενείς και οδοιπόροι* τα πράγματα είναι περίπλοκα. Το μυθιστόρημα χωρίζεται σε τρία μέρη. Στην «Ιερά οδό», στο «Αρχείο του μοναχού Τιμόθεου» και στους «Επιζώντες». Στην «Ιερά οδό» η εξιστόρηση γίνεται από αφηγητή παντογνώστη. Στο «Αρχείο του μοναχού Τιμόθεου» τα περιστατικά μας δίνονται από αφηγητή πρωταγωνιστή, αλλά όχι από έναν. Το μέρος αυτό χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια και το καθένα δίνεται από διαφορετικό αφηγητή πρωταγωνιστή. Έχουμε δηλαδή εδώ κάτι ανάλογο με την περίπτωση των *Κεκαρμένων* του Κάσδαγλη. Στους «Επιζώντες» τα κεφάλαια Α', Β', Γ', Δ', Ε', ΣΤ' και Ζ' δίνονται από αφηγητή παντογνώστη. Ενώ τα κεφαλαία Η', Θ' και Ι' από αφηγητή πρωταγωνιστή. Στις *Καμπάνες* υπάρχουν πάλι αλλαγές αφηγητών. Στην «Εισαγωγή» συναντούμε αφηγητή παντογνώστη. Στο «Πρώτο μέρος», αφηγητή πρωταγωνιστή. Και στο «Δεύτερο μέρος», αφηγητή παντογνώστη.

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

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

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

- α) Ο τύπος της αφήγησης που καλλιέργησε ο Θεοτοκάς είναι η παραδοσιακή μυθιστορηματική του 19ου αιώνα.
- β) Στα εκτενή μυθιστορήματα, τα μυθιστορήματα-τοιχογραφίες εποχής, ο συγγραφέας μάλλον δεν ευνοήθηκε από το τάλαντό του. Γιατί σ' αυτά φαίνεται να μην ελέγχει ικανοποιητικά το υλικό του. Αντίθετα στα μικρότερα μυθιστορήματα δείχνει να κινείται μέσα στα όρια των δυνατοτήτων του.
- γ) Ο αφηγηματικός του λόγος στο μεγαλύτερο μέρος του πάσχει από έλλειψη παραστατικότητας. Κι αυτό σημαίνει πως σ' αυτό το μέρος ο Θεοτοκάς δεν έβλεπε πολύ καθαρά τη δράση των έργων του -πράγμα καθοριστικό για τη δραματική ενάργεια της αφήγησής του.

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

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

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Γιώργο Θεοτοκά¹¹⁸

- Αθανασιάδης Τάσος, «Ανιχνεύσεις στην πεζογραφία του Γιώργου Θεοτοκά», Νέα Εστία 131, ετ. ΞΣΤ', 1η/2/1992, αρ.1550, σ. 145-149.
- Αράγης Γιώργος, «Γιώργος Θεοτοκάς», *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Δ', σ. 8-81, Αθήνα, Σοκόλης, 1992.
- Αργυρίου Αλεξ. - Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Θεοτοκάς Γιώργος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 4, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1985.
- Βαρίκας Βάσος, «Δοκίμια και μελέτες. Γιώργου Θεοτοκά: Πνευματική πορεία (μελέτες)», και «Άνθρωποι εν πολέμω. Γιώργου Θεοτοκά: Ασθενείς και οδοιπόροι», *Συγγραφείς και κείμενα*, Α' (1961-1965), σ. 57-59 και 226-230, Αθήνα, Ερμής, 1975 (πρώτη δημοσίευση στην εφημερίδα *Το Βήμα*, 10/12/1961 και 30/8/1964).
- Βασιλικός Βασίλης, «Ανεπίδοτο γράμμα στον Γιώργο Θεοτοκά», *Η Λέξη* 119, 1-2/1994, σ. 4-9.
- Βίττι Μάριο, *Η γενιά του τριάντα*, σ. 311-324, Αθήνα, Ερμής, 1977.
- Δημαράς Κ.Θ., *Ο Γιώργος Θεοτοκάς και το Ελεύθερο Πνεύμα*, 1973.
- Καραντώνης Αντρέας, «Γιώργος Θεοτοκάς», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 64-127, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Γιώργος Θεοτοκάς», *Φυσιγνωμίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 288-315, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Καράογλου Χ.Α. - Δεληγιαννάκη Ν. - Ριζοπούλου Α., *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά (1974-2002)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004.
- Κοκκινάκη Νένα Ι., *Η ανήσυχη αναζήτηση και η δικαίωση. Ξαναδιαβάζοντας Γιώργο Θεοτοκά*, Αθήνα, Δόμος, 1996.
- Κωνσταντουλάκη-Χάντζου Ιωάννα (επιμέλεια-εισαγωγή), *Γιώργος Θεοτοκάς - Νικόλας Κάλας. Μια αλληλογραφία*, Αθήνα, Πρόσπερος, 1989.
- Μητσάκης Κάρολος, «Γιώργος Θεοτοκάς», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 49-53, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.

¹¹⁸ Από τον ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Μητσάκης Κάρολος, *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, Αθήνα, 1977.
- Μοσχονάς Εμμ.Ι., *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά (1922-1973)*, Αθήνα, 1978.
- Νιάρχος Θανάσης Θ., «Κριτική για το Η ορθοδοξία στον καιρό μας», *Διαβάζω* 2, 3-4/1976, σ. 50-51.
- Ορφανίδης Νίκος, «Σεφέρης - Θεοτοκάς και Κύπρος του 1954. Τα κείμενα και ένα σχόλιο στην Αλληλογραφία», *Ακτή* 28, Φθινόπωρο 1996, ετ. Ζ', σ. 459-470.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., «Γιώργος Θεοτοκάς», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β', σ. 81. Αθήνα, 1943.
- Πανσέληνος Α., *Η παράξενη φιλία μας με το Γιώργο Θεοτοκά*, ανάτυπο από το περιοδικό *Η Συνέχεια* 5, 7/1973, Αθήνα, 1978.
- Πενά Νικολαΐς, «Κοινωνικές και πολιτικές απόψεις του Γ. Θεοτοκά στο μυθιστόρημα *Αργώ*», *Πόρφυρας* 56 (Κέρκυρα), 1-3/1991, σ. 145-150.
- Σαββίδης Γ.Π. - Πιερής Μιχάλης (επιμέλεια), *Σημαίες στον ήλιο*, Αθήνα, Ερμής, 1985.
- Σαχίνης Απόστολος, *Αναζητήσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας στη μεταπολεμική εικοσαετία*, σ. 95-96 και 125-126, Αθήνα, 1945.
- Σαχίνης Απόστολος, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, σ. 40-44 και 209-214, Αθήνα, Ίκαρος, 1951.
- Richer Renee, «Το νόημα και η μοίρα του έργου του Γ.Θεοτοκά», *Η λέξη* 119, 1-2/1994, σ. 10-17.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Κιβωτός Θεοτοκά (Ολοκληρώθηκε η καταγραφή της πνευματικής κληρονομιάς ενός σημαντικού νεοέλληνα συγγραφέα)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 03-10-2004), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=14280&m=S05&aa=2&cookie=.
2. Δημήτρης Τζιόβας, «Διανοητική φρεσκάδα (Ο διανοούμενος για τον Θεοτοκά έπρεπε να είναι πολιτικός και όχι πολιτικάντης. Σήμερα όπου αμφισβητείται το κύρος της πολιτικής, ο Θεοτοκάς μπορεί να λειτουργήσει ως αντίρροπο πρότυπο πνευματικής στάσης)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 13-04-1997), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12424&m=S12&aa=1&cookie=.
3. Δημήτρης Τζιόβας, «Από την τζαζ στην Ορθοδοξία» (Ο συγγραφέας επανεξετάζει το έργο του Γ. Θεοτοκά και τη συμβολή του στην ελληνική λογοτεχνία και διάνοηση), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 27-10-1996), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12400&m=B03&aa=1&cookie=.

4. Γιώργος Βελουδής, «Συντηρητικοί εναντίον ευρωπαϊστών (Μερικοί σημαίνοντες εκπρόσωποι της “Γενιάς του ’30”, όπως ο Θεοτοκάς, είχαν αποστασιοποιηθεί, ως την απόρριψη, απέναντι σε μερικά πρόσωπα και πράγματα της ηθογραφικής και “λαογραφικής” εικοσαετίας· μερικοί άλλοι, όπως ο Σεφέρης και ο Ελύτης, θα ενστερνιστούν το μεταξικό δόγμα της “ελληνικότητας” και θα συμπλεύσουν με το ογκούμενο ρεύμα του λαϊκισμού)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 30-03-2002),

[http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13525&m=B56&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13525&m=B56&aa=1&cookie=)

5. Νάσος Βαγενάς, «Η αφόρητη παρουσία των πατέρων (Ο Γιώργος Θεοτοκάς στο έργο του *Ελεύθερο πνεύμα* δίνει το ιδεολογικό και αισθητικό στίγμα της ελληνικότητας)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 29-09-1996),

[http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12396&m=B16&aa=1&cookie=.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12396&m=B16&aa=1&cookie=)

6. «Ο Γιώργος Θεοτοκάς και η πολιτική. Ο θάνατος του Κολωνακίου» (ένα ανέκδοτο κείμενο του Θεοτοκά), εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 01-12-1996),

[http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12405&m=B03&aa=1.](http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12405&m=B03&aa=1)

4.2.5. Μ. ΚΑΡΑΓΑΤΣΗΣ (1908-1960)



Ο Μ[ίτια] Καραγάτσης (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Δημήτρη Ροδόπουλου) γεννήθηκε στην Αθήνα, ένα από τα πέντε παιδιά του Γεώργιου Ροδόπουλου και της Ανθής το γένος Μουλούλη.¹¹⁹ Ο πατέρας του καταγόταν από οικογένεια γαιοκτημόνων της Πάτρας, ήταν δικηγόρος και πολιτικός και διετέλεσε διευθυντής της Εθνικής Τράπεζας και διοικητής της Τράπεζας Κρήτης. Λόγω των συνεχών μεταθέσεών του, η οικογένεια έζησε σε διάφορες επαρχιακές πόλεις της Ελλάδας. Ο Καραγάτσης πέρασε μέρος των παιδικών του χρόνων στη Λάρισα ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές σπουδές του το 1924 στη Θεσσαλονίκη και τον ίδιο χρόνο έφυγε για σπουδές στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Γκρενόμπλ. Το 1925 επέστρεψε στην Ελλάδα και συνέχισε τις σπουδές του στα τμήματα Νομικής (αποφοίτησε το 1930) και Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών (αποφοίτησε το 1931) του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 1931 ως το 1939 (χρονιά θανάτου του πατέρα του) εργάστηκε ως νομικός σύμβουλος ανώνυμης ασφαλιστικής εταιρείας. Παράλληλα εργάστηκε ως δημοσιογράφος στον

¹¹⁹ Από το δικτυακό τόπο του *Εθνικού Κέντρου Βιβλίου*: <http://book.culture.gr>.

ημερήσιο και περιοδικό Τύπο (*Βραδυνή, Πρωία, Νέα Εστία* κ.α.) και ταξίδεψε σε πολλές χώρες. Το 1946 πέθανε η μητέρα του, στη μνήμη της οποίας αφιέρωσε το μυθιστόρημα *Ο μεγάλος ύπνος*. Από το 1952 εργάστηκε σε διαφημιστική εταιρεία, της οποίας διετέλεσε και διευθυντής και συμμετείχε στις εκλογές του 1956 και 1958 με το κόμμα των Φιλελευθέρων. Πέθανε στην Αθήνα σε ηλικία 52 χρόνων· έπασχε από την καρδιά του από το 1958.

Ο Μ. Καραγάτσης πρωτοεμφανίστηκε στο λογοτεχνικό χώρο του 1927 με τη συμμετοχή και βράβευσή του (με τον Α΄ Έπαινο) στον Α΄ Λογοτεχνικό Διαγωνισμό της Νέας Εστίας με το διήγημα «Η κυρία Νίτσα». Η μετέπειτα πορεία του τον ανέδειξε ως έναν από τους πολυγραφότερους συγγραφείς της γενιάς του Τριάντα. Ασχολήθηκε με την πεζογραφία (μυθιστόρημα - διήγημα - νουβέλα), το θέατρο, τη λογοτεχνική μετάφραση, τη θεατρική κριτική, την ταξιδιωτική λογοτεχνία, την ιστορία. Από το πεζογραφικό του έργο σημειώνουμε ενδεικτικά τα *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν, Η μεγάλη χίμαιρα, Το μπουρίνι, Σέργιος και Βάκχος, Ο Κίτρινος φάκελλος*. Το έργο του τοποθετείται συμβατικά στα πλαίσια του ρεαλισμού, με έντονη ωστόσο την παρουσία ιδεαλιστικών και λυρικών εξάρσεων. Κυρίαρχη είναι επίσης η ψυχολογική εμπλοκή του συγγραφέα στον κόσμο των ηρώων του και στις ακραίες καταστάσεις που βιώνουν, στα πλαίσια μιας προσπάθειας αναθεώρησης και σκόπιμης επανερμηνείας της ιστορίας με λογοτεχνικά μέσα με στόχο τον προσδιορισμό της νεοελληνικής ταυτότητας και την κριτική της σύγχρονης του κοινωνικής πραγματικότητας.

Μ. Καραγάτσης: Ο «πιο μυθιστοριογράφος» της Γενιάς του '30¹²⁰

Πολυγραφότατος (έγραψε πάνω από είκοσι βιβλία, στη συντριπτική τους πλειονότητα έργα δημιουργικής φαντασίας), ο Καραγάτσης μπορεί σήμερα να θεωρηθεί ως ο επιφανέστερος πεζογράφος της γενιάς του '30, ο πλέον ταλαντούχος μυθοπλάστης και ένας από τους σημαντικότερους μυθιστοριογράφους της νέας ελληνικής γλώσσας. Οι κριτικοί της γενιάς του, όπως και νεότεροι κριτικοί της αριστεράς, αντιμετώπισαν με επιφύλαξη ή και απέρριψαν το έργο του, ελέγχοντας ιδιαίτερα το «σκανδαλώδη» ρεαλισμό του, την «προχειρότητα» της γραφής του, την «απιθανότητα» των μυθοπλαστικών του κατασκευών, το «λαϊκισμό» των ψυχολογικών, κοινωνικών και ιστορικών του ερμηνειών, την «άβαθη» φιλοσοφία του. Ωστόσο, οι τοποθετήσεις τους υπήρξαν αντιφατικές (παραδέχονταν όλοι το πηγαίο αφηγηματικό του

¹²⁰ Η φράση ανήκει στον Αλέξανδρο Αργυρίου· βλ. τη συνέντευξη που παραχώρησε στην εφημερίδα *Τα Νέα*: http://ta-nea.dolnet.gr/neaweb/nsearch.print_unique?entypo=A&f=17246&m=P56&aa=1.

Τα κείμενα που ακολουθούν αποτελούν αποσπάσματα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Μ. Καραγάτση από τον Άρη Μπερλή στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Δ΄, ό.π., σσ. 265-271, 292-296 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

τάλαντο), και την κριτική τους στάση χαρακτήριζε η απορία μάλλον παρά η βεβαιότητα. Έλκονταν και απωθούνταν ταυτόχρονα από ένα έργο που, παρά τις αδυναμίες του, είχε σαφή τα γνωρίσματα της πεζογραφικής ιδιοφυΐας -έργο πληθωρικό, μεγάλης εμβέλειας, εικονοκλαστικό, αναθεωρητικό, απροσδόκητης συχνά βιαιότητας, ανοικτόνομο, γιατί δεν χωρούσε και δεν ερμηνευόταν στα πλαίσια της οικείας για την εποχή του, στενόχωρης, αναιμικής και καθησυχαστικής ηθογραφίας. Η δημιουργική ισχύς της πεζογραφίας του στη διάρκεια του μεσοπολέμου μπορεί να συγκριθεί με την αντίστοιχο ισχύ του Καρυωτάκη στο χώρο της ποίησης. Υπάρχει και στους δύο ένα παντοδύναμο όσο και επηρμένο αυτεξούσιο της γραφής, μια δεινότητα εκφοράς (για να μη μιλήσουμε για την οξεία αίσθηση πραγμάτων και ανθρώπων, το διαβρωτικό χιούμορ, τον ανυπάκουο φатаλισμό τους), που οι σύγχρονοί τους δεν θέλησαν ή δεν μπόρεσαν να εκτιμήσουν. Ο χρόνος που κύλησε μας επιτρέπει σήμερα να δούμε ευκρινέστερα, να εκτιμήσουμε ψυχραιμότερα, αλλά και να υπερασπίσουμε με κριτική θέρμη το επίτευγμά τους.

Ο Καραγάτσης εμφανίστηκε το 1927, στον Α΄ Λογοτεχνικό Διαγωνισμό της *Νέας Εστίας*, με το διήγημά του «Η κυρία Νίτσα», που απέσπασε τον Α΄ Έπαινο και τις ευμενείς κρίσεις του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Δημοσίευσε άλλα δύο διηγήματα στο ίδιο περιοδικό, και το 1933 κυκλοφορεί τη νουβέλα του *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν* (που θα λάβει την οριστική, σημερινή της μορφή το 1955).

Ο συνταγματάρχης του τσαρικού στρατού Νταβίντ Μπορίσιτς Λιάπκιν ξεπέφτει, μετά την οκτωβριανή επανάσταση, αληθινό ναυάγιο, στην Αθήνα, και καταλήγει να διοριστεί στη Λάρισα επιστάτης του σταθμού επιβητόρων της Γεωργικής Σχολής. Εκεί, «μεταφυτευμένος γόνιμα στα λιπαρά και καρπερά χώματα του θεσσαλικού κάμπου, ζει δυνατά σαν ένα κομμάτι της φύσης, πίνει, ερωτεύεται, σκοτώνει, δέρνει τη γυναίκα του, με το πρόσχημα της νοσταλγίας όλ' αυτά, μα με αληθινή αφορμή την παρόρμηση της γερής ιδιοσυγκρασίας του».

Πρωτόγονος, μονοκόμματος, ευαίσθητος, ασυμβίβαστος, άνθρωπος άλλης εποχής, με μεγάλη αντοχή αλλά και πλήθος αδυναμιών, ο Λιάπκιν τελικά θα συντριβεί. Νοσταλγία, μνήμη και ενοχή θα τον παρασύρουν και, φορώντας την παλιά μεγάλη του στολή, καταδιωκόμενος από τα φαντάσματα της πατρίδας του, θα βαδίζει μόνος στο θάνατό του:

«Στάθηκε προσοχή, χαιρέτησε στρατιωτικά τη γη της φυλής του· κι ύστερα με περπατησιά σταθερή, προχώρησε στο νερό του ποταμού.» (*Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν*, γ΄ έκδοση, σ. 240).

Η σκιαγράφηση του Λιάπκιν, παρά το ότι επιτυγχάνεται μέζ' από επεισόδια και σκηνές, είναι αδρή και γενναία. Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν κατορθώνει να δώσει στον ήρωά του τραγικές διαστάσεις. Το βιβλίο είναι από τα δημοφιλέστερα του Καραγάτση, αλλά οι

παρατηρήσεις πως το αφήγημα είναι μάλλον «θεαματικό» (Vitti) και ο ήρωάς του «γραφικός» (Θεοτοκάς) είναι εύλογες.

Το μεθεπόμενο μυθιστόρημα του Καραγάτση, ο *Γιούγκερμαν* (μεσολαβεί η *Χίμαιρα*, για την οποία θα μιλήσουμε εκτενέστερα) δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στη *Νέα Εστία* το 1938. Τον επόμενο χρόνο δημοσιεύτηκαν δύο αυτοτελείς νουβέλες («Το βουνό των λύκων» και «Ο γυρισμός του Γιούγκερμαν») που αργότερα αποτέλεσαν ένα βιβλίο με τον τίτλο *Τα στερνά του Γιούγκερμαν* (1941). Η συνολική και οριστική μορφή των τριών έργων κυκλοφόρησε σε δύο τόμους το 1957-58.

Ο Γιούγκερμαν (από τον ομώνυμο ήρωα του έργου Βασίλη Γιούγκερμαν, ύπαρχου του τσαρικού στρατού, φυγάδος της οκτωβριανής επανάστασης, όπως και ο Λιάπκιν) είναι μία πλατύτατη τοιχογραφία των ηθών της μεσοπολεμικής αστικής τάξης. Ο Γιούγκερμαν αποβιβάζεται, φτωχός κυνηγός της τύχης, στον Πειραιά, για να γίνει σε λίγα χρόνια οικονομικός παράγων μεγάλης ολκής, τραπεζίτης και μεγαλοεπιχειρηματίας, αλλά και φίλος ποιητών και διανοουμένων, διάσημος κυνικός εραστής, θαμώνας πορνείων και κοσμικών σαλονιών. Ξεριζωμένος αλλά αδίστακτος, εισβάλλει ορμητικά σε μια απροσανατόλιστη και ανεργατίστη κοινωνία, την οποία δεν αργεί να κατακτήσει για να αναδειχθεί ο ίδιος σε φορέα ενός προωθημένου για την εποχή καπιταλιστικού ήθους. Το μυθιστόρημα, παρά το “ρεαλισμό” του, εγγίζει συχνά την απιθανότητα. Για τον Γιούγκερμαν,

«δεν υπάρχουν εμπόδια, δεν υπάρχουν σχεδόν πόρτες κλειστές, δεν υπάρχουν σκέψεις κρυφές, δεν υπάρχουν έξυπνοι άνθρωποι... Έρχονται στιγμές που βλέπεις πριν απ’ αυτόν κάποιον άλλον, κάποιο μάγο που του ανοίγει το δρόμο και του παραδίνει αιχμάλωτους ανθρώπους, περιουσίες κι επιχειρήσεις. Δεν κάνει ζωή ο Γιούγκερμαν στην Ελλάδα. Κάνει σωστή πειρατεία».

Αντίπαλο δέος σ’ αυτή την έκπτωση η παρουσία της Βούλας Παπαδέλη («μία από τις πιο τρυφερές μορφές», κατά τον Φαίδρο Μπαρλά, «που έχει να επιδείξει η νεοελληνική λογοτεχνία»), ο λογοτέχνης Μιχάλης Καραμάνος, η διακριτική εμφάνιση (στο 9ο κεφάλαιο του Δεύτερου Μέρους) του ποιητή Λάμπρου Πορφύρα.

Κι ωστόσο, οι μυθοπλαστικές εξογκώσεις προσώπων και καταστάσεων στον *Γιούγκερμαν* δεν αποδυναμώνουν την αφήγηση και δεν μειώνουν το αναγνωστικό ενδιαφέρον -αντίθετα, παρασύρουν τον αναγνώστη και, ταυτόχρονα, ενδυναμώνουν την κριτική υποψία πως οι σχέσεις μυθιστορίας και πραγματικότητας είναι πολύ πιο προβληματικές απ’ όσο γενικώς πιστεύεται, και ο Καραγάτσης λιγότερο “ρεαλιστής” απ’ όσο εκ πρώτης όψεως φαίνεται. Η έλλειψη αληθοφάνειας δεν μειώνει απαραίτητα την ισχύ του αφηγήματος (χρυσός κανόνας των παραμυθιών όλων των εποχών) και ο Καραγάτσης αποδειχεται πιστός υπηρέτης της αφήγησης,

της λογοτεχνίας μάλλον παρά της «πραγματικότητας». Παρά την ξεπερασμένη και συχνά ενοχλητική ηθογραφία της εποχής, η έλξη που ασκεί τούτο το βιβλίο σε νεότερες γενιές αναγνωστών είναι αναμφισβήτητη και πρέπει να αποδοθεί στο πανίσχυρο μυθοπλαστικό του στοιχείο.

Το 1936 ο Καραγάτσης δημοσίευσε στη *Νέα Εστία* τη νουβέλα *Χίμαιρα*. Η μυθιστορηματική μορφή, με ουσιώδεις διαφορές, εκδόθηκε το 1953 με τον τίτλο *Η μεγάλη χίμαιρα*. Το μυθιστόρημα τούτο, ενδιάμεσο μεταξύ *Λιάπκιν* και *Γιούγκερμαν* (τα τρία μαζί αποτελούν μια τριλογία, κατά τη θέληση του συγγραφέα, με τον τίτλο *Εγκληματισμός κάτω από τον Φοίβο*), είναι από τα αρτιότερα του Καραγάτση και ευτυχής στιγμή της νεότερης ελληνικής πεζογραφίας.

Η Μαρίνα Ρεϊζη, Γαλλίδα παντρεμένη με Έλληνα καπετάνιο, εγκαθίσταται στην Ελλάδα, αναζητώντας την ταυτότητα του τόπου αλλά και τη δική της. Μεταφυτευμένη από την ομιχλώδη Ρουέν στην αιγαιοπελαγίτικη και επαρχιακή Σύρο, θα ζήσει μια πολυτάραχη εσωτερική ζωή και θα συντριβεί τελικά από δυνάμεις υπέρτερες, σε μια σύγκρουση που υπερβαίνει την ανθρώπινης κλίμακας διαπάλη ερωτικού ενστίκτου και κοινωνικών συμβάσεων. *Η μεγάλη χίμαιρα* είναι το μόνο βιβλίο του Καραγάτση που φέρει έκτυπα τα χαρακτηριστικά της τραγωδίας, και η Μαρίνα ο μόνος πράγματι ολοκληρωμένος τραγικός χαρακτήρας του όλου έργου του. Εδώ «ενοχοποιείται η τραγική ουσία του ανθρώπου καθεαυτή», η ανθρώπινη μοίρα. Κι ωστόσο, πέρα από τη Μοίρα και το Ριζικό (που αποτελούν μόνιμες αναφορές σε όλα τα βιβλία του Καραγάτση, ασχέτως του βαθμού που μορφώνονται και αναδεικνύονται μυθοπλαστικά), αυτό που διακρίνει και πλουτίζει τούτο το βιβλίο είναι το πλήθος των εντάσεων αντιθετικών ζευγών, σε ατομικό, ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο -εντάσεις που προσδίδουν στο έργο μια πάλλουσα συνεκτικότητα, το απαραίτητο εκείνο στοιχείο κάθε καλού μυθιστορήματος. Έτσι, στα αντιθετικά ζεύγη των τεσσάρων κύριων χαρακτήρων (Μαρίνα-πεθερά, Μαρίνα-Γιάννης, Μαρίνα-Μηνάς, Μηνάς-Μητέρα), ας προστεθούν η διάσταση Ανατολής-Δύσης, Βορρά-Νότου, ατομικού αυτοπροσδιορισμού και φυλετικής ταυτότητας, ορθοδοξίας-καθολικισμού, αρχαίας και νέας θρησκείας, αρσενικού-θηλυκού, ενστίκτου-σύμβασης, οικείου και αλλότριου, φωτός και ομίχλης. Στην περιγραφή του γάμου της Μαρίνας με τον Γιάννη, τα βόρεια μυθολογικά πλάσματα (Τρόλ και Βάλκυριες) μάχονται τα ελληνικά. Η επίκληση των αρχαίων θεών και πνευμάτων είναι συνεχής. Μυθικά και παγανιστικά στοιχεία είναι συνεχώς παρόντα:

«Μα η Μαρίνα, που είχε θρέψει τη γνώση της με το όραμα της Αρχαίας Ελλάδας, βλέπει την Ελλάδα της γνώσης της να ζει πάντοτε ίδια κι ανάλλαχτη, γοητευτική κι ανάλαφρη.» (*Η μεγάλη χίμαιρα*, ιβ' έκδοση, σ. 51)

Αργότερα θα πιστέψει πως ο εγκλιματισμός της έχει ήδη συντελεστεί:

«Δέθηκα πια μ' αυτό το χρώμα, γίνηκα ένα με τους ανθρώπους που γεννάει. Το αγαπώ όσο κι εκείνοι, ούτε παραλλάζω σε τίποτ' από αυτούς. Όπως αυτοί, έτσι κι εγώ στοχάζομαι πια στη δική τους γλώσσα, όχι στη δική μου... Ναι, είμαι Ελληνίδα...» (ό.π., σ. 125)

Η ειρωνεία έγκειται στο ότι τελικά το “ανάλαφρο”, όχι το χθόνιο, παγανιστικό στοιχείο, που φέρεται ως ήθος από τους προσωποποιημένους αέρηδες του Αιγαίου, θα τη συντρίψει. Οι διαχρονικές φυλετικές και πολιτισμικές ορίζουσες θα αποδειχθούν ισχυρότερες και θα ματαιώσουν βίαια τον εγκλιματισμό, την οικείωση του αλλότριου.

Τα τρία πρώτα μεγάλα έργα του Καραγάτση, τα οποία ο ίδιος θέλησε να αποτελέσουν τριλογία με τον τίτλο *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*, εικονογραφούν μυθοπλαστικά την απόπειρα ένταξης των τριών κύριων ηρώων τους (Λιάπκιν, Γιούγκερμαν, Μαρίνα) στον ελληνικό χώρο. Και οι τρεις είναι ή θέλησαν να είναι αποδιωγμένοι από την πατρίδα τους, και τους τρεις κυνηγά το παρελθόν, και μολονότι είναι χαρακτήρες ισχυροί και σε πολλά ασυμβίβαστοι, καταβάλλουν προσπάθεια να εγκλιματιστούν σε νέα περιβάλλοντα, είτε παθητικά (Λιάπκιν, Μαρίνα) είτε ενεργητικά ή και επιθετικά (Μαρίνα, Γιούγκερμαν). Και οι τρεις αποτυγχάνουν, ως εάν ο φυλετικός προσδιορισμός και το πολιτισμικό παρελθόν να είναι ισχυρότερα από τη θέλησή τους, ή ως εάν ο καινούργιος τόπος, η Ελλάδα, να μην ανέχεται και να αποβάλλει τελικά το ξένο στοιχείο. Η τραγική, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, μοίρα των τριών προσώπων καθιστά την πρώτη υπόθεση βασιμότερη, μολονότι μια ανάγνωση που θα αναζητούσε στα τρία έργα τα ιδιαίτερα εθνοπολιτισμικά ιδεολογήματα του συγγραφέα θα απέδιδε καρπούς. Ο τόπος θα απορρίψει ακόμη και δικούς του ανθρώπους, όταν προδώσουν, όπως ο Μηνάς Ρεϊζής, το πανάρχαιο ήθος του. Η ίδια η φράση *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*, δηλ. το φως, αποτελεί αντίφαση όρων. Το ελληνικό φως, όσο κι αν έλκει, είναι σκληρό και ανελέητο για όσους γεννήθηκαν στα ομιχλώδη βόρεια πλάτη της Ρωσίας, της Φιλανδίας ή της Γαλλίας.

«Ένα τέτοιο φως ξεπερνούσε τις δυνάμεις της. Η καρδιά της σκίρτησε: “Ποιο ριζικό με περιμένει, κάτω από αυτό το φως; Τι βέλη φυλάει στη φαρέτρα του ο Φοίβος για μένα;”» (Η μεγάλη χίμαιρα, ό.π., σ. 46)

Η λανθάνουσα ηλιολατρεία του Καραγάτση, η οποία συνάπτεται με ένα ελληνοκεντρικό ήθος και χαρακτηρίζει πολλούς από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30, ανιχνεύεται και σε άλλα κείμενά του. Πρβλ. το διήγημα «Στο Γουόππιν με φογκ»: *«Το φογκ έχει τοξινώσει με αδράνεια τις ψυχές μας. Είναι μακριά η Ελλάδα κι ο ήλιος της...»*. Κι ακόμη, η γυναίκα που *«εκπορνεύει τη σάρκα της σ' όποιον της μιλήσει για ήλιο»*:

«Εσείς! Οι άνθρωποι απ' την Ελλάδα! Πού είσαστε! Σταθείτε! Γιατί φύγατε; Γιατί με αφήσατε; θέλω να μου μιλήσετε για ήλιο. Για ήλιο...» (Το νερό της βροχής, γ' έκδοση, σσ. 25-26.)

Στην πρώτη τριλογία του Καραγάτση η προβληματική του εγκληματισμού βαίνει παράλληλα με την αναζήτηση από το συγγραφέα της ιδιαίτερης ελληνικής ταυτότητας - κοινωνικής, ιστορικής, γεωγραφικής, πολιτισμικής, εθνικής. Ο παράλληλος αυτός προβληματισμός είναι τόσο έντονος, ώστε τελικά δεν είναι σαφές αν αυτό που πρώτιστα διερευνάται είναι η οικείωση του αλλότριου ή ο απόλυτος προσδιορισμός του οικείου. Το φαινόμενο εξηγείται αν θεωρήσουμε το αίτημα της εθνικής ταυτότητας και πορείας ως επιτακτική πνευματική ανάγκη των διανοουμένων στην κρίσιμη για την Ελλάδα μεσοπολεμική εποχή (Μικρασιατική καταστροφή, ενδοαστικές συγκρούσεις, πτώση του βενιζελισμού, εργατικό κίνημα, δικτατορία Μεταξά, άνοδος των ολοκληρωτικών ιδεολογιών στην Ευρώπη). Ο Καραγάτσης, εκτός από συγγραφέας κειμένων δημιουργικής φαντασίας, ήταν και διανοούμενος, ευαίσθητος στα σημεία των καιρών και ευθύς στην έκφραση των, ανορθόδοξων συχνά, απόψεών του. Στη *Μεγάλη χίμαιρα* φορέας της αναζήτησης του ιδιαίτερου ελληνικού χαρακτήρα και ταυτότητας είναι η Μαρίνα Ρεϊζή. Ο σχετικός προβληματισμός αναπτύσσεται με διάφορες σκέψεις της ηρωίδας ή και επιχειρήματα σε συζητήσεις της με τον Μηνά Ρεϊζή, τον άντρα της, ή τον δάσκαλό της των νέων ελληνικών. Έτσι, η Μαρίνα εκτιμά και εκφέρει γνώμη για τον Ευριπίδη, τις σχέσεις των δύο φύλων, τους αρχαίους θεούς, τη σχέση Ελλάδας και Δύσης, τη νέα ελληνική λογοτεχνία (από τον Βασιλειάδη και τον Παπαρρηγόπουλο μέχρι τον Παλαμά, τον Καβάφη και τον Σικελιανό), τη συνέχεια της ελληνικής ιστορίας, την καθαρότητα του ελληνικού έθνους, την ορθοδοξία και τον καθολικισμό, την (κακή) αρχιτεκτονική της Παναγίας της Τήνου, την επαναστατική προσπάθεια των Ίσαυρων τον Η' αιώνα, τη θέση της γυναίκας στην νεοελληνική κοινωνία και πλήθος άλλα θέματα. Γεγονός είναι πως αυτοί οι προβληματισμοί δεν αποτελούν ελκυστικό στοιχείο του μυθιστορήματος για τον σύγχρονο αναγνώστη, μολονότι το μυθιστορηματικό αυτό είδος, όπου οι χαρακτήρες ομιλούν τις ιδέες και τους προβληματισμούς του συγγραφέα, καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στα χρόνια του μεσοπολέμου και σε ξένες λογοτεχνίες και έδωσε αξιόλογα έργα (πρβλ. τα μυθιστορήματα του Αντρέ Ζιντ, του Ντ. Χ. Λώρενς, του Άλντους Χάξλυ κ.ά.). Η ισχυρή δραματική πλοκή της *Μεγάλης χίμαιρας* δεν επηρεάζεται σε κρίσιμο βαθμό από αυτόν τον επιπρόσθετο «διανοουμενισμό» που διατρέχει το βιβλίο, και το τραγικό στοιχείο αναδεικνύεται τελικά καθαρό και επιβάλλεται. [...]

Το έργο του Καραγάτση, πλούσιο, ανομοιόμορφο και άνισο, παρουσιάζει ωστόσο διακριτικά γνωρίσματα που συνοπτικά θα δοκιμάσουμε να περιγράψουμε, σε συνάρτηση με τον έλεγχο κάποιων κοινών τόπων της παραδομένης για το έργο κριτικής:

(1) Έντονη ανάμιξη του ίδιου του συγγραφέα στις μυθοπλαστικές του κατασκευές. Η εμπλοκή αυτή άλλοτε έχει χαρακτήρα αυτοβιογραφικό, άλλοτε ιδεολογικό, άλλοτε θυμικό και ψυχολογικό. Η παρατήρηση του Γιάννη Χατζίνη ότι οι ακρότητες των παθών των ηρώων του δημιουργούν την υποψία πως όσα επεθύμησε και δεν πραγματοποίησε στη ζωή του τα έβαλε κατ' ανάγκην στο έργο του, μολονότι μπορεί να τεθεί ως υπόθεση για οποιονδήποτε μυθιστοριογράφο, αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε σχέση με τον Καραγάτση.

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο έργο του έχει επισημανθεί από την πλειονότητα των κριτικών, με εξαίρεση τον Γ. Π. Σαββίδη, που θεωρεί αντίθετα ότι μόνον ως συνισταμένη και συνολική έκφραση των εκατοντάδων ηρώων του μπορούμε να δούμε τον Καραγάτση να ενοικεί στο έργο του.

Οι δύο απόψεις δεν είναι τόσο ασυμβίβαστες όσο εκ πρώτης όψεως φαίνονται. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί τη μεγάλη ικανότητα του Καραγάτση να πλάθει αυτόνομους χαρακτήρες και να δημιουργεί καταστάσεις «εκ του μηδενός». Η επισήμανση της αυτοβιογραφικής εμπλοκής ενός συγγραφέα στο έργο του δεν αναιρεί τη μυθοπλαστική του επιτηδειότητα. Γεγονός ωστόσο παραμένει ότι η ατομική παρουσία του συγγραφέα στο έργο πάντα υπάρχει, όσο κι αν η απόσταση μεταξύ προσώπου και προσωπείου αυξομειούται. Η περιγραφή και ανάλυση αυτής της διακύμανσης αποτελεί οπωσδήποτε κριτικό πρόβλημα.

(2) Συμπλοκή και διένεξη του συγγραφέα με την παραδομένη Ιστορία. Συνεχείς απόπειρες (από τα πρώτα νεανικά διηγήματα ως το *Σέργιος και Βάκχος*) επαναγραφής και επανερμηνείας της Ιστορίας με μέσα μυθοπλαστικά και λογοτεχνικά. Η επανερμηνεία παίρνει συνήθως τη μορφή δριμείας ή και ευτράπελης κριτικής και απομυθοποίησης συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων, προσώπων, πράξεων και κινήτρων, ή και ολόκληρων ιστορικών περιόδων.

Η αναθεώρηση της Ιστορίας από τον Καραγάτση μπορεί να μην έχει επιστημονική βαρύτητα, αλλά ο χαρακτήρας των διορθωτικών του παρεμβάσεων στην επίσημη και παραδομένη Ιστορία έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί εισηγείται τη δυνατότητα μιας άλλης, ενεργητικής ή και βίαιης ανάγνωσης του ιστορικού παρελθόντος. Εξάλλου οι πιθανές απώλειες σε επιστημονικό κύρος ισοφαρίζονται από τα ενδεχόμενα κέρδη που δύναται να φέρει η επιτυχής χρησιμοποίηση λογοτεχνικών μέσων. Ο συνδυασμός επανερμηνείας ή παρερμηνείας της Ιστορίας και λογοτεχνικής χρήσης της γλώσσας παράγει κάποτε, σε ευτυχείς στιγμές, ισχυρό και αποκαλυπτικό νόημα.

(3) Αναζήτηση της ταυτότητας της νέας ελληνικής κοινωνίας με παράλληλη οξεία κριτική των ηθών -προλήψεων, παρελκύνσεων, ανασχέσεων- σε συλλογικό μάλλον παρά ατομικό επίπεδο. Η κριτική αυτή περιγραφή είναι διαχρονική, συγχρονική και πολυεπίπεδη, ανατρέχει στο παρελθόν και αφορά όλες τις κοινωνικές τάξεις, τον αστικό, ημι-αστικό και αγροτικό χώρο.

Η παρατήρηση του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου ότι ο Καραγάτσης είναι ο «επαρκής» απομνημονευματογράφος του σημερινού κόσμου είναι ανεπαρκής ή και παραπλανητική. Ισχυρότερη ερμηνευτικά είναι η υπογράμμιση από τον Γ. Π. Σαββίδη του μοραλιστικού στοιχείου, εμφανίσιμα τον βαθύτερο πυρήνα του έργου, που είναι κυριότατα ηθικός/κριτικός/προτρεπτικός και έμμεσα μόνο περιγραφικός/παραστατικός.

(4) Η ερωτική δραστηριότητα των ηρώων του Καραγάτση έχει υπερτονιστεί από τους κριτικούς, παλαιότερους και νεότερους, οι οποίοι την ανήγαγαν σε κύριο ή και αποκλειστικό χαρακτηριστικό του έργου του. Η έμφαση που δόθηκε (και μια συνακόλουθη αποδοκιμασία) είναι αποκαλυπτική εμμονών και ψυχώσεων της κριτικής μάλλον παρά του μυθιστοριογράφου, και συνάπτεται με τη νοοτροπία μιας ολόκληρης εποχής που έχει υποστεί ανηλεή κριτική μέσα στο ίδιο το έργο του Καραγάτση.

Το ερωτικό στοιχείο στον Καραγάτση είναι απολύτως θεμιτό θεματικό υλικό, η παρουσία του στο έργο δεν υπερβαίνει τα όρια που έχουν υπερβεί πολλά σημαντικά έργα της νεότερης και σύγχρονης πεζογραφίας και ο χειρισμός του δεν είναι σκανδαλώδης, όπως συχνά θεωρήθηκε, αλλά σοβαρός και μυθιστορηματικά προσφυής.

Οι επισημάνσεις αυτές (που κινδυνεύουν σήμερα, τη δεκαετία του '90, να θεωρηθούν αυτονόητες) στόχο έχουν να αποκλείσουν από μελλοντικές συζητήσεις για το έργο του Καραγάτση σχόλια και χαρακτηρισμούς που διατυπώθηκαν κατά κόρον στο παρελθόν και δεν έχουν σχέση με την κριτική και την ερμηνεία των κειμένων. Μολονότι ο Ντίνος Χριστιανόπουλος μιλάει ακόμη για «σεξουαλική δημοσιογραφία» του Καραγάτση, βήματα προς τη σωστή κατεύθυνση μελέτης του ερωτικού στοιχείου έχουν ήδη γίνει (βλ. τη μελέτη του Παντελή Κρανιδιώτη και την ψυχαναλυτική προσέγγιση του Θανάση Τζούλη).

(5) «Ρεαλισμός» και «ρεαλιστικό» είναι όροι που έχουν επανειλημμένα χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσουν το έργο του Καραγάτση (παράλληλα, συχνά μέσα στο ίδιο κριτικό κείμενο, με τους όρους «ποιητικό» και «λυρικό»).

Αυτό που οι κριτικοί εννοούν με τον όρο «ρεαλιστικό» είναι πως το έργο αναπαριστά τη ζωή με πιστότητα, δεν εξιδανικεύει, δεν μεταμφιέζει, δεν ψιμυθιώνει, είναι «αληθινό», μπορεί και ωμό ή κυνικό, γιατί αποκαλύπτει άσχημες ή οδυνηρές πλευρές της ζωής. Ο «ρεαλισμός» αυτός διανθίζεται ενίοτε με λυρικές εξάρσεις.

Ανεξάρτητα από το ότι ο όρος «ρεαλισμός» έχει εγκαταλειφθεί από τη νεότερη κριτική (ως λίαν ελαστικός και ως εκ τούτου ασαφής), το έργο του Καραγάτση αντιστέκεται σθεναρά στον χαρακτηρισμό του ως «ρεαλιστικού». Η μεγάλη σημασία και βαρύτητα που αποδίδεται στο ερωτικό ένστικτο και η σύναψή του με θεμελιώδεις ασυνείδητες ενορμήσεις, όπως το ένστικτο του θανάτου, είναι τάσεις μάλλον μετουσιωτικές και εξιδανικευτικές παρά «ρεαλιστικές». Έργα όπως η *Μπουχούνστα* και το *Χαμένο νησί* αποτελούν στην ουσία συνηγορία της αχαλίνωτης φαντασίας, ενώ ο *Κίτρινος φάκελλος* είναι σπουδή της προβληματικής σχέσης μυθιστορίας και πραγματικότητας. Ασύμβατα με τον τυπικό «ρεαλισμό» στοιχεία είναι ακόμη οι τολμηρές αυτοβιογραφικές προβολές του Καραγάτση, το παιχνίδι με τα προσώπια και τα ψευδώνυμα, και οι παρακινδυνευμένες, ρηξικέλευθες αναγνώσεις της Ιστορίας.

(6) Ο Καραγάτσης έχει επανειλημμένα κατηγορηθεί ως προχειρογράφος. Ο χαρακτηρισμός δεν είναι απλώς άδικος -είναι ακατάλληλος και άτοπος, γιατί δεν προσιδιάζει στην κριτική κειμένων δημιουργικής φαντασίας, που πρέπει να κρίνονται όχι κατά την καλλιέργεια και το δόκιμον της γραφής, αλλά ως κείμενα γλωσσικά αδόκιμα, καινοτόμα, αναθεωρητικά, που στοχεύουν στη διόρθωση ή και ανατροπή του κανόνα. Η γλώσσα των λογοτεχνικών κειμένων θα κριθεί και θα αποτιμηθεί κατά την ισχύ που διαθέτει να παράγει ιδιόζουσες τροπές και, κατά συνέπεια, νέα νοήματα. Θα κριθεί δηλαδή όχι κατά το βαθμό που συμμορφούται, αλλά κατά το ύφος -τον χαρακτηριστικό, μοναδικό τρόπο έκφρασης. Και εδώ ο Καραγάτσης αποδεικνύεται ικανότατος χειριστής μιας προσωπικής γλώσσας, που φέρει ισχυρά και αλάνθαστα τα νοήματά του.

Η αξία του Καραγάτση δεν προκύπτει από την επιμέρους εξέταση συγκεκριμένων βιβλίων του ή όψεων του έργου του. Όλα τα έργα έχουν αδυναμίες, και υπάρχουν στοιχεία που βαρύνουν τον σημερινό αναγνώστη, πλήττουν την ευαισθησία του ή και εξαντλούν την υπομονή του. Τα στοιχεία αυτά είναι συνήθως χρήσεις, στάσεις και συμπεριφορές του συγγραφέα και των ηρώων του, γλωσσικές και άλλες, που είτε δεν υποστασιοποιήθηκαν λογοτεχνικά, είτε δεν έγιναν ακόμη κρυσταλλωμένα μορφώματα μιας άλλης εποχής (και ως εκ τούτου απωθούνται από τη σύγχρονη ευαισθησία ως εκζητήσεις). Τούτο όμως ισχύει, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, για το πλείστον της μυθιστορηματικής παραγωγής του μεσοπολέμου, όπως

ισχύει και για αντίστοιχα μεσοπολεμικά έργα των ξένων λογοτεχνιών και όπως θα ισχύσει στο μέλλον για πολλά έργα της σύγχρονης μυθιστοριογραφίας.

Ωστόσο, οι αδυναμίες και οι ατέλειες (για τις οποίες δεν ευθύνεται πάντα ο συγγραφέας) υποχωρούν τελικά στην επιβολή που ασκεί στην αναγνωστική συνείδηση το ογκώδες, πολύμορφο και πολυδύναμο έργο ενός συγγραφέα που διακρίνεται για την αφηγηματική του δεξιοτεχνία, την ασίγαστη φαντασία του, το ισχυρό συγγραφικό αυτοσυναίσθημα, τη δεινότητα της γραφής, το υψηλό λογοτεχνικό φρόνημα. Ιδιότητες που τοποθετούν τον Καραγάτση, ως μυθιστοριογράφο, στην κορυφή της γενιάς του.

Ένας αντι-σχολικός συγγραφέας!¹²¹

Το έχω πει πολλές φορές. Τρεις ήταν οι συγγραφείς της εφηβείας μου, τότε που δεν ήξερα τι σημαίνουν γενιές, σχολές και τάσεις στη λογοτεχνία: Ξενόπουλος, Καζαντζάκης, Καραγάτσης. Είχα τον Ξενόπουλο κατασταλαγμένο, σαφή και ήρεμο, για να μου δείχνει τον κόσμο ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Είχα τον Καζαντζάκη για να με εμψυχώνει δείχνοντάς μου τον άνθρωπο που δεν ησυχάζει. Και τον νεότερο της τριάδας, τον πληθωρικό, εκρηκτικό Μ. Καραγάτση για να σηκώνει την αυλαία και να αναδεικνύει σε τραγικά πρόσωπα ανθρώπους που βασανίστηκαν από τη λίμπιντό τους!

Θα ήμουν γύρω στα δεκαπέντε όταν άρχισα να διαβάζω το δίτομο μυθιστόρημα του Μ. Καραγάτση *Ο Γιούγκερμαν και τα στερνά του*. Θυμάμαι ότι με είχε κερδίσει από τις πρώτες σελίδες η γλώσσα του. Μια γλώσσα όμοια, επιφανειακά τουλάχιστον, με τη γλώσσα του Ηλία Βενέζη, που εκείνα τα χρόνια βαριόμουν! Και όμως, εντελώς διαφορετική στη δομή της. Προκλητικά έως και «πεζολογικά» περιγραφική η δημοτική του αφηγητή-συγγραφέα αλλά και πυκνή και λιτή, άλλοτε πάλι ψυχρή και άλλοτε σαν αδιάφορη, απογυμνωμένη από περίτεχνα καλολογικά στοιχεία, διεκπεραιωτική, ένας γραπτός λόγος στρωτός, λόγος χρονογραφήματος σε εφημερίδα, ενσωματωμένος χωρίς εξάρσεις και χωρίς φιλοδοξίες στην προφορική, καθημερινή ομιλία.

Οφείλω βέβαια να διευκρινίσω ότι αυτές τις εκτιμήσεις για τη γλώσσα του Καραγάτση δεν τις έκανα τότε. Τις κάνω σήμερα, και αυτό που επίσης οφείλω να σημειώσω είναι ότι τις κάνω αρνούμενη να ξαναδιαβάσω έστω και ένα βιβλίο του από φόβο μήπως διαλύσω τη μαγεία των πρώτων αναγνώσεων, εφόσον επ' ουδενί δεν θα ήθελα να αλλοιώσω τις καθοριστικές, πριν

¹²¹ Παραθέτουμε το ομότιτλο άρθρο της Μάρως Δούκα που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχος 1729 (Δεκέμβριος 2000), <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/neaest/1729/5.html>.

από εικοσιπέντε χρόνια και βάλε, εντυπώσεις μου για έναν μυθιστοριογράφο που έμελλε να θαυμάσω απεριόριστα χωρίς ποτέ να θελήσω να οικειοποιηθώ.

Διάβαζα, λοιπόν, συνεπαρμένη. Τι ήταν αυτό που με είχε γοητεύσει στον Καραγάτση; Η πλοκή; Το θέμα του; Οι χαρακτήρες; Για πρώτη φορά μάθαινα ότι το σεξ (έρωτα το λέγαμε τότε) μπορεί να πάρει τόσες και τέτοιες διαστάσεις στη ζωή ενός ανθρώπου. Για πρώτη φορά επίσης καταλάβαινα τι μπορεί να σημαίνει υπέρβαση της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στο καλό και στο κακό, διαχρονικά. Προχωρούσα στην ανάγνωση με αντιφατικά συναισθήματα απέναντι στο κεντρικό πρόσωπο του μυθιστορήματος και με την υποψία ότι αυτό το πρόσωπο, ο Γιούγκερμαν, θα έμενε για πάντα στη μνήμη μου ως διαφθορέας. Χωρίς να υιοθετώ τη ματιά του στα πράγματα ούτε την ηθική του στις σχέσεις του με τους άλλους, αφηνόμουν γοητευμένη στις περιπέτειες, στις απατεωνιές και στα μεθύσια του.

Ήταν έπειτα οι γυναικείοι χαρακτήρες, απόλυτα ευθυγραμμισμένοι στις σεξιστικές πεποιθήσεις των ανδρών! Ανάμεσα στη Βούλα και στην Ντάινα το Μαρικόκι. Τρεις γυναίκες, η φθισικιά, φτωχή, καστανή σγουρομάλλα Βούλα για τον αληθινό, τον μοναδικό, τον άυλο, τον πλατωνικό έρωτα, η ξανθιά, άπληστη και μυστήρια, πλούσια Ντάινα για τη δοκιμασία του σώματος, και η μικροαστή, ζουμερή, παντρεμένη, το Μαρικόκι, για τις μικρές, στιγμιαίες, ανούσιες απολαύσεις! Τρεις γυναικείοι τύποι που αποτυπώθηκαν σαν αρχέτυπα μέσα μου χαλώντας (ή μήπως διευρύνοντας;) την εικόνα του κόσμου. Ήταν και ένας ποιητής απελπισμένος και αδιέξοδος σαν τον Καρυωτάκη. Ήταν και οι υπάλληλοι, με κοιλίτσα και με φαλάκρα, μουλωχτά ανήθικοι, στυλοβάτες ωστόσο της κοινωνίας, παραδομένοι στις απαιτήσεις της γυναίκας τους για μια πλούσια ζωή, οι αδίσταχτοι και συνάμα άβουλοι εργοστασιάρχες, ο χρεωκοπημένος πατέρας της Βούλας και ο νεαρός απαγωγέας της Γιώργος Μάζης, αυτός που θα μεθούσε τυχαία, έπειτα από χρόνια, με τον ακούσιο ωτακουστή και εκούσιο ηδονοβλεψία Γιούγκερμαν στη Βιέννη! Ένας κόσμος άλλος, γοητευτικός και ταυτόχρονα βαθιά αποθητικός.

Ο Καραγάτσης δεν είχε τίποτα το ηθοπλαστικό! Προσπαθούσα να φανταστώ τον δαιμόνιο Φινλανδό που αλώνιζε σε Αθήνα και Πειραιά, εποχή όπου περίσσευε η προσφυγιά και η φτώχεια. Αν και μιλούσε για χαμένες πατρίδες και για φρικτούς πολέμους, δεν υπήρχε εδώ καμιά νεότητα που να αναζητά, καμιά συμπόνια που να συγκρατεί, κανείς σκοπός που να καθορίζει την πορεία των ηρώων, μόνο το ένστικτο της επιβίωσης, ο ηδονισμός, το εύκολο κέρδος» το παιχνίδι της εξουσίας, ο αμοραλισμός, η γελοιοποίηση του αγαθού, η καπατσοσύνη στη θέση της εξυπνάδας, η ήττα του ποιητή, ο διασυρμός του αποτυχημένου, η δολοπλοκία, η αποθέωση της ζούγκλας σε μια Ελλάδα «υπό ανάπτυξιν».

Και περνούσαν τα χρόνια. Ο Καραγάτσης παρέμενε ο κατ' εξοχήν αντι-σχολικός, αντι-διδακτικός συγγραφέας μου. Ίσως και να μην είχα διαβάσει όλα τα βιβλία του, είχα όμως διαβάσει τα περισσότερα και τα σημαντικότερα. Επίμονος, χλευαστικός πάντα, προκλητικός, οξυδερκής, ξετύλιγε ανηλεής τα κουβάρια του σαν να μην είχε πονέσει ποτέ στη ζωή του ο ίδιος, σαν να μην είχε δοκιμάσει να υψώσει τη φωνή του για έναν άλλο, κοινό ή ξένο, σκοπό.

Και όταν αργότερα άρχισα να χώνομαι στα μυστικά της γραφής και να αναζητώ τους δικούς μου τρόπους, από όλους τους «πρωτοκλασάτους» πεζογράφους αυτής της γενιάς, ο Καραγάτσης άντεχε στην αλαζονική κρίση μου, όχι επειδή είχα αποφασίσει να ξαναδιαβάσω τα βιβλία του και να τα επανεκτιμήσω, αλλά επειδή ήταν ο μόνος με τον οποίο αισθανόμουν ότι έχω ανοίξει από τα νεανικά μου χρόνια διάλογο ικανό να ενεργοποιήσει μέσα μου αμφίδρομα το σαρκασμό και την ειρωνεία.

Την ίδια στιγμή που είχα τη διάθεση να ειρωνευτώ ή και να σαρκάσω τον Καραγάτση-συγγραφέα για την εμμονή του στις φροῦδο-ερωτικές παρορμήσεις και διαστροφές των ηρώων του, αισθανόμουν και βαθιά διαποτισμένη από την περιγελαστική ματιά του απέναντι στα ζητούμενα όχι μόνο της γενιάς αλλά και της τάξης του. Το επίθετο «καραγατσικός» όριζε από τότε, και ορίζει πάντα για μένα, χωρίς περιττές αναλύσεις, μια συγκεκριμένη θεώρηση ζωής, έναν συγκεκριμένο άνθρωπο, Η σκηνή όπου ο Γιούγκερμαν παρακολουθεί και απολαμβάνει από μια τρύπα που άνοιξε ο ίδιος στην καμπίνα του τις πρώτες σεξουαλικές εμπειρίες της ανήλικης Βούλας απόκτησε με τα χρόνια μέσα μου συμβολική σημασία. Ο εμπνευσμένος και ο ευρηματικός, ο διεισδυτικός και ο παντεπόπτης της νεοελληνικής κοινωνίας Καραγάτσης θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι υπήρξε και ο εισηγητής της «κλειδαρότρυπας» των ημερών μας;

Για τον Μ. Καραγάτση, όμως, σαράντα χρόνια από το θάνατό του, πέρα και ανεξάρτητα από αναλύσεις ή από προσωπικές απόψεις σαν τη δική μου, έχει αποφασίσει ο χρόνος. Παραμένει πάντα ο γοητευτικός πρωτομάστορας της μυθοπλασίας, ο δημοφιλέστερος της γενιάς του. Μιας γενιάς κυρίων ως επί το πλείστον, με ψευδώνυμα, που έριξε για δεκαετίες βαρύ τον ίσκιο της στην πνευματική ζωή του τόπου. Αλλά δεν είναι της ώρας ούτε και νομίζω ότι ενδιαφέρει κανέναν η δική μου γνώμη για την περίφημη αυτή γενιά του '30, γενιά που τη φέρνω μπροστά μου γραβατωμένη πάντα, στις παρυφές ή και στα άδυτα της εξουσίας, γενιά δικαίως ή αδικώς περιτυλιγμένη με ακαδημαϊκές τηβέννους και αστικό καθωσπρεπισμό, αν και θα ήμουν η τελευταία που θα μπορούσε να αμφισβητήσει τον ανανεωτικό παλμό της, τους ορίζοντες που διεύρυνε και τη φιλοδοξία της να ενσωματώσει δημιουργικά την παράδοση στο χώρο της σύγχρονης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Ωστόσο, αν προσπαθούσε κανείς να ορίσει τις γενιές αναζητώντας έναν βαθύτερο και ουσιαστικότερο δεσμό, θα διαπίστωνε ότι ο μυθιστοριογράφος Μ. Καραγάτσης ελάχιστη σχέση έχει με τον ψυχισμό των «επισήμων» της γενιάς του. Κι εδώ ακριβώς, χωρίς καμιά πρόθεση αξιολόγησης, εντοπίζεται, κατά τη γνώμη μου, ένας από τους λόγους της γοητείας και της διαχρονικότητας του μυθιστοριογραφικού έργου του.

Ο Καραγάτσης, παρά τους κοινωνικούς, πολιτικούς ή άλλους δεσμούς του με τους τυπικούς εκπροσώπους της γενιάς του '30, χτίζει τον συγγραφικό του κόσμο ακολουθώντας τη δική του πορεία. Δεν είναι ο «πνευματικός» άνθρωπος που θα βασανιστεί αναζητώντας το στίγμα και τον προορισμό του νέου ελληνισμού, αυτός που θα «καταγγείλει», ούτε αυτός που θα «περιοριστεί» από τραυματικές εμπειρίες και βιώματα. Είναι απλώς ο μυθιστοριογράφος που θα αφομοιώσει τη δυναμική της κοινωνίας του και θα την ανασυνθέσει, δημιουργώντας με ρεαλισμό και με τόλμη μνημιώδεις τοιχογραφίες ενός κόσμου που δεν αναζητά παρά τους τρόπους που θα τον οδηγήσουν στον εξατομικευμένο ευδαιμονισμό. Ο Καραγάτσης αποδέχεται ψύχραιμος τα τετελεσμένα και τα αναπλάθει με εξαιρετική μαστοριά αλλά και με διαβρωτικό υποδόριο «σαρκασμό», για να αναπαραστήσει «θετικά», ως αναπόφευκτη, την ηθική αλλοίωση ενός κόσμου που κανένα πνευματικό μανιφέστο δεν θα μπορούσε να ανακόψει.

Τι κοινό θα μπορούσε να έχει η καθαρότητα και η πνευματικότητα των ανθρώπων του Θεοτοκά είτε η κοινωνική και πολιτισμική αγωνία των βασανισμένων του Τερζάκη με τους αντιηρωικούς, χλευαστές ήρωες του Καραγάτση; Τι κοινό θα μπορούσαν να έχουν οι ποιητικοί κρύσταλλοι του Κοσμά Πολίτη, οι γλωσσικές και οι ιδεολογικές εμμονές του Μυριβήλη ή ο υμνητής και νοσταλγός των χαμένων πατρίδων, βιωματικός Ηλίας Βενέζης με τον κοσμοπολίτη, φροϋδιστή συγγραφέα της *Μεγάλης Χίμαιρας*;

Δεν χωρεί αμφιβολία ότι ο τύπος του κυνικού πραγματιστή που αποσυνδέει ανάλαφρα την πρακτική του από τις συνέπειές της, τη γενετήσια ορμή από την ερωτική απόλαυση και τη λογική από το συναίσθημα, συνειδητά ή όχι, αποτελεί πλέον το κυρίαρχο πρότυπο της κοινωνικής μας ζωής. Επομένως, ο «χαρακτήρας» με τον οπλισμό των μυθιστορηματικών ηρώων του Καραγάτση θα μπορούσε να ενσαρκώσει σήμερα την ηθική της προόδου και να αναδειχτεί ως ο κατ' εξοχήν ικανός και επιδέξιος να συλλάβει το πνεύμα των καιρών και να δράσει «κοινωφελώς» αποβλέποντας αποκλειστικά στο ατομικό του συμφέρον. «Πνευματικός» πατέρας, άρα, ο Καραγάτσης του «ήρωα» που με τη μια μορφή ή την άλλη τείνει να κατακυριεύσει τις σελίδες της όψιμης ελληνικής πεζογραφίας, συναγωνιζόμενος επάξια τον προβληματισμό και την αισθητική των περιοδικών ποικίλης ύλης; Μόνο που ο Καραγάτσης δεν περιορίστηκε υπερφίαλα σε ομφαλοσκοπικές εκτονώσεις. Περπάτησε υποστηριζόμενος από τη μυθοπλαστική του ικανότητα και την αποκαλυπτική ματιά του και ανέδειξε σε καθολικό

βιολογικό ερωτισμό τις σεξουαλικές αναζητήσεις που εδρεύουν στο κέντρο της δράσης και της ψυχολογίας των ηρώων του.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να επαναλάβω ότι οι σκέψεις μου αυτές δεν έχουν καμιά πρόθεση αξιολόγησης. Πηγάζουν απλώς από τη διάθεσή μου να προσδιορίσω, έστω και σχηματικά, τους λόγους για τους οποίους ο Μ. Καραγάτσης θα μπορούσε να θεωρηθεί σήμερα ο πιο σύγχρονος και ο πιο ερεθιστικός από τους καθιερωμένους μυθιστοριογράφους της γενιάς του. Ο μυθιστοριογράφος που, όπως είπε κάποτε και ο Γ. Π. Σαββίδης, θα μπορούσες να διαβάζεις και να ξαναδιαβάζεις με αδιάπτωτο πάντα ενδιαφέρον. Κάτι που εγώ, για δικούς μου λόγους, όπως δήλωσα και στην αρχή, δεν αποτόλμησα!

Ο Καραγάτσης Αυτοβιογραφείται ¹²²

Γεννήθηκα στην Αθήνα σε ένα από τα τέσσερα γωνιακά σπίτια των οδών Ακαδημίας και Θεμιστικλέους. Δεν σας λέω όμως σε ποιο. Και το κάνω επίτηδες αυτό, για να μπλέξω άγρια - σε αυτό το αθηναϊκό σταυροδρόμι- τους διαφόρους “αρμοδίους”, όταν έρθει η στιγμή να εντοιχισθεί η αναμνηστική πλάκα. Εγώ βέβαια θα τα έχω τινάξει προ πολλού, και θα σπάω κέφι καλά στον ουρανό, με τη μεταθανάτια φάρσα μου. Θα έχω παρέα το Σολωμό, που θα μου λέει κουνώντας το κεφάλι: «Τράβα και συ Καραγάτση, όσα τράβηξα εγώ από τον Καιροφύλλα, τον Αποστολάκη και το Σπαταλά».

Όπως βλέπετε το κυριότερο γνώρισμά μου είναι η μετριοφροσύνη. Διδάχτηκα τα πρώτα γράμματα στο Αρσάκειο της Λάρισας (όταν συλλογιέμαι πως υπήρξα και Αρσακειάδα!) και αντί να ερωτευτώ τις συμμαθητρίες μου, αγάπησα παράφορα τη δασκάλα μου. Γεγονός που μαρτυράει τη σκοτεινή ερωτική ιδοσυγκρασία μου. Έκανα ό,τι μπορούσα για να μην προβιβαστώ, να μείνω στην ίδια τάξη, κοντά στην “γυναίκα των ονείρων μου”. Το υπέροχο λογοτεχνικό μου ταλέντο φανερώθηκε στο Γυμνάσιο, όταν έγραφα εκθέσεις αριστουργηματικές. Οι καθηγητές μου δεν πρόφταναν να μου βάζουν δεκάρια. Ένας μονάχα - ένας ξερακιανός και καταχθόνιος- έβρισκε τα κείμενά μου απαίσια και τα μηδένιζε αράδα. Δεν μπορούσα να καταλάβω... αργότερα όμως κατάλαβα. Ο καθηγητής ήταν λογοτέχνης. Εννοείται πως τον εκδικήθηκα σκληρά... Ήμουν νεαρότατο μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών όταν ο κ. Καθηγητής -γέρος πια- ζήτησε την ψήφο μου για να μπει και αυτός στο επίσημο αυτό Πρυτανείο της ελληνικής διάνθησης. Του την αρνήθηκα. Αποτέλεσμα: Αυτός είναι και εγώ δεν είμαι πια μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών...

¹²² Από την ιστοσελίδα: <http://www.mathisis.com/author/bio.htm?A8845>.

Κάποτε σπούδαζα νομικά. Είχα συμφοιτητές τους κ. Πέτρον Χάρην, Άγγελο Τερζάκη, Γιώργο Θεοτοκάν, Πετσάλην και Οδυσσέα Ελύτην, τα εξαιρετικά αυτά νομικά πνεύματα που τόσο διέπρεψαν στη δικανική σταδιοδρομία τους -όπως και εγώ εξάλλου. Ο ισχυρισμός του κ. Κλ. Παράσχου ότι υπήρξε συμφοιτητής μου είναι ανακριβέστατος. Όταν ο νεαρότατος κ. Παράσχος γράφτηκε πρωτοετής στη νομική, εγώ ήμουν κιόλας δικηγόρος παρ' Αρείω Πάγω.



Έφηβος ήμουν όταν έγραψα τα πρώτα μου και τελευταία ποιήματα. Δεν τα δημοσίευσα ποτέ. Αργότερα το 'ριξα στην πεζογραφία, ένας Θεός ξέρει το γιατί...

Έγραψα πολλά και διάφορα, διηγήματα, νουβέλες, μυθιστορήματα, έργα υψηλού ηθικοπλαστικού περιεχομένου, πολύ κατάλληλα για παρθεναγωγεία και βιβλιοθήκες οικογενειών με αυστηρά αστικά ήθη. Οι ήρωές μου -Λιάπκιν, Μαρίνα Ρεϊζη και ιδίως Γιούγκερμαν- είναι άνθρωποι αγνοί, αθώοι, ιδεολόγοι και στέκουν ψηλότερα από τις αθλιότητες του χαμερπούς υλισμού.

Απορώ πως το εκπαιδευτικό συμβούλιο δεν εισήγαγε ακόμα τα βιβλία μου για αναγνωστικά στα σχολεία του κράτους, εξίσταμαι πώς η Ακαδημία δεν μου έδωσε ακόμα το βραβείο Αρετής, πώς δεν με εκάλεσε ακόμα να παρακαθήσω στους ενάρετους κόλπους της κοντά στον κ. Σπύρο Μελά.

Δεν επείραξα ποτέ συνάδελφο και είμαι συμπαθέστατος στους λογοτεχνικούς κύκλους. Αυτό θα αποδειχθεί στην κηδεία μου όπου θα έρθει κόσμος και κοσμάκης να πεισθεί ίδιους όμμασι ότι πέθανα, ότι θάφτηκα, ότι πήγα στο διάολο. Και θα φύγει από το νεκροταφείο ο κόσμος και ο κοσμάκης βγάζοντας στεναγμούς ανακούφισης.

Είμαι βέβαιος πώς ο Θεός θα με κατατάξει μεταξύ των αγίων στον Παράδεισο.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Μ. Καραγάτση ¹²³

- Αναγνωστάκης Μανώλης, *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, σ. 97-108, Αθήνα, Στιγμή, 1985.
- Βουρνάς Τάσος, «Μ. Καραγάτσης», *Επιθεώρηση Τέχνης* 69-72, 9-12/1960, σ. 26-33.
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Καραγάτσης Μ.», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα* 32, σ. 70-71, Αθήνα, 1988.
- Δημάδης Κ.Α., *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία*, σ. 366-408, Αθήνα, Γνώση, 1991.
- Καραντώνης Αντρέας, «Μ. Καραγάτσης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 139-156, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Ζήρας Αλεξ., «Καραγάτσης Μ.», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1985.
- Καραντώνης Αντρέας, «Καραγάτσης», *Φυσιονομίες*, Τόμος δεύτερος, σ. 121-140, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Μενδράκος Τάκης, «Ένας αισθησιακός κοσμοπολίτης του Μεσοπολέμου», *Μικρές δοκιμές*, σ. 114-117, Αθήνα, Σοκόλης, 1990.
- Μερακλής Μ. Γ., «Τρεις παράγραφοι της карагаττικής πεζογραφίας», *Προσεγγίσεις στην ελληνική πεζογραφία. Αστικός χώρος*, σ. 85, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.
- Μητσάκης Κάρολος, «Μ. Καραγάτσης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 99-109, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Μπερλής Άρης, «Μ. Καραγάτσης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Δ', σ. 262-345, Αθήνα, Σοκόλης, 1992.
- Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., «Καραγάτσης Μ.», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β', σ. 171-184, Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1980 (β' έκδοση).
- Πενά Νικολαΐς, «Το ερωτικό στοιχείο στη Μεγάλη Χίμαιρα του Μ. Καραγάτση», *Πόρφυρας* 69 (Κέρκυρα), 4-6/1994, σ. 144-146.
- Ραυτόπουλος Δημήτρης, «Μ. Καραγάτσης: Σέργιος και Βάχχος», *Επιθεώρηση Τέχνης* ΙΒ', έτος ΣΤ', 7-8/1960, αρ. 67-68, σ. 66-70.
- Σαχίνης Απόστολος, «Μ. Καραγάτσης: Νυχτερινή ιστορία - 1943, Το χαμένο νησί - 1943, Ο κοτζάμπας του Καστρόπυργου - 1944», *Η πεζογραφία της κατοχής*, σ. 69-83, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.
- Σαχίνης Απόστολος, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, σ. 36-49, Αθήνα, Εστία.
- Σαχίνης Απόστολος, *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, σ. 90-104, Αθήνα, Κωνσταντινίδης, 1981 (γ' έκδοση).
- Σαχίνης Απόστολος, *Πεζογράφοι του καιρού μας*, σ. 91-99, Αθήνα, Εστία, 1978 (β' έκδοση).
- Χατζηφώτης Ι.Μ., «Καραγάτσης Μ.», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 8, Αθήνα, Χάρη Πάτση.
- Χατζίνης Γιάννης, «Μ. Καραγάτσης: Ο κίτρινος φάκελλος», *Νέα Εστία* 61, ετ. ΛΑ', 15/6/1957, αρ. 719, σ. 883-884.
- Vitti Mario, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, σ. 343-351, Αθήνα, Ερμής, 1979.

¹²³ Από το δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο Καραγάτσης διηγηματογράφος», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 16-03-2001),
http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%CA%E1%F1%E1%E3%DC%F4%F3%E7%F2&a=&id=77689652.
2. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ανά την οικουμένη (Τα ταξιδιωτικά κείμενα του Καραγάτση αποπνέουν την ατμόσφαιρα των τόπων που επισκέφθηκε)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 02-06-2002),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=13576&m=S22&aa=1&cookie=.
3. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ω, Αρβανιτάκη Τάκο (Το πιο πρόσφατο απόκτημα της σοδειάς της γενιάς του '30 είναι το αθησαύριστο ληστρικό μυθιστόρημα του Μ. Καραγάτση που έρχεται, παρεμπιπτόντως, να μας θυμίσει τους θησαυρούς των παλαιών εφημερίδων)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 13-02-2000),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12845&m=S03&aa=1&cookie=.
4. Στέλλα Λοϊζου, «Μ. Καραγάτσης - Τολμούσε να αναιρεί ακόμη και τον εαυτό του», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 14-11-1999),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12757&m=B06&aa=1&cookie=.
5. Νένα Ι. Κοκκινάκη, «Ο έρωτας και ο θάνατος στο έργο του Καραγάτση», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 12-09-1999),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12695&m=B10&aa=3&cookie=.
6. Δ. Μιχαλόπουλος, «Η οδύσσεια του πραγματικού *Γιούγκερμαν* (Στο ομώνυμο μυθιστόρημά του ο Μ. Καραγάτσης μήπως είχε ως πρότυπο πρόσωπο υπαρκτό; Ο Δ. Μιχαλόπουλος απαντά «μάλλον ναι» και υποστηρίζει ότι επρόκειτο για τον Δημήτριο Ερσελμάν, στη ζωή και στις περιπέτειες του οποίου αναφέρεται)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 25-12-1998),
http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12513&m=B08&aa=1&cookie=.

4.2.6. ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΕΤΣΑΛΗΣ (1904-1995)



Ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1904. Γόνος παλιάς αστικής αθηναϊκής οικογένειας και γιος γιατρού και καθηγητή στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών.¹²⁴ Αφού περάτωσε τις Νομικές σπουδές του στην Ελλάδα, εν συνεχεία πήγε στο Παρίσι, όπου σπούδασε Νομικά και φοίτησε στη Σχολή Πολιτικών Επιστημών. Κατά το διάστημα των ετών 1920-1930 έκανε πάρα πολλά ταξίδια στην Ευρώπη και κατά το τέλος της δεκαετίας του '20 διορίστηκε στην Τράπεζα της Ελλάδος. Πρώτα στο τμήμα μελετών και ύστερα στο δικαστικό τμήμα, όπου παρέμεινε ως το 1946. Στα γράμματα εμφανίστηκε το 1925 με τη συλλογή διηγημάτων *Μερικές εικόνες σε μια κορνίζα*.

Για το έργο του τιμήθηκε τρεις φορές: μία από την Ακαδημία Αθηνών (1950) και δύο φορές (1956 και 1963 αντιστοίχως) με το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος.

¹²⁴ Παραθέτουμε αποσπάσματα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη από τον Κώστα Γ. Παπαγεωργίου στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Ζ', ό.π., σσ. 156-158, 167-170, 178-180 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

Έργα του σε βιβλία

Μυθιστορήματα: *Γερές και αδύναμες γενεές* (Ο προορισμός της Μαρίας Πάρνη, 1933, *Το σταυροδρόμι*, 1934, και *Ο απόγονος*, 1935), *Ανθρώπινη περιπέτεια* (*Η ανθρώπινη περιπέτεια*, 1937 και *Ο μάγος με τα δώρα*, 1939), *Μυθιστόρημα ενός έθνους* (*Οι Μαυρόλυκοι*, 1948, *Η καμπάνα της Αγια-Τριάδας*, 1949, *Ελληνικός όρθρος*, 1962, *Δεκατρία χρόνια 1909-1922*, 1964 και *Κατακαημένος τόπος*, 1972) και *Ο κύκλος του μύθου* (*Επιστροφή στο μύθο*, 1974, *Το τέλος του μύθου*, 1976 και *Τα λόγια του σύθαμπου*, 1980).

Διηγήματα: *Μερικές εικόνες σε μια κορνίζα* (1925), *Παράλληλα και παράταιρα* (1936), *Η κυρία των τιμών* (1944), *Πέρα στη θάλασσα* (1944), *Τα δικά μας παιδιά* (1946), *Της Πάργας* (1947), *Εξαρση της γλυκείας χώρας Κύπρου* (1956) και *Η κυρά της Ύδρας* (1968).

Δοκίμια: *Αποστάξεις* (1967) και *Διάλογοι με τον εαυτό μου* (1976), καθώς και απομνημονεύματα του με τον τίτλο *Διαφάνειες* (1983).

Θεατρικά έργα: *Η σφαγή των μνηστήρων* (1935), *Προμηθέας* (1949), *Ο μέγας εσπερινός* (1952), *Η λύκαινα* (1961), και *Χέρια πάνω στον τοίχο* (1979).

Μελέτες: *Συμβολή στη μελέτη της φιλοσοφίας του δικαίου* (1929). *Αι σύγχρονοι τάσεις συγκεντρώσεως της εξουσίας* (1929) και *Η δημοσιονομική αντιμετώπιση του προσφυγικού ζητήματος* (1930).

[...] Από τις αρχές του 1939, ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης συλλαμβάνει την ιδέα της συγγραφής ενός ιστορικού μυθιστορήματος, με την πρόθεση να εξιχνιάσει μία μακρύτατη όσο και σκοτεινή περίοδο της ελληνικής ιστορίας, αρχίζοντας από τα μέσα περίπου του 16ου αιώνα και φτάνοντας στα χρόνια του Ρήγα (1798). Συλλαμβάνει, με άλλα λόγια, την ιδέα να γράψει τους *Μαυρόλυκους* (1947-1948), ώστε, παρακολουθώντας και καταγράφοντας το οδοιπορικό μιας ελληνικής οικογένειας στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, να συνθέσει το ιστορικό χρονικό μιας ολόκληρης περιόδου.

Βεβαίως, η πρόθεση αυτή του συγγραφέα να εξιχνιάσει κατά τρόπο μυθιστορηματικό τα σκοτεινά χρόνια της Τουρκοκρατίας ούτε τυχαία πρέπει να θεωρηθεί, ούτε συμπτωματική. Αντιθέτως, εκδηλώνεται σε μία εποχή, κατά την οποία εκδηλώνονται και άλλες πολλές παρεμφερείς προθέσεις από αρκετούς συγγραφείς εκπροσώπους της γενιάς του '30, στην προσπάθειά τους να επαναπροσδιορίσουν τον πολύπαθο όρο Ελληνισμός επάνω σε δεδομένα σαφώς εθνικιστικά, εκλογικευμένα, ωστόσο, ωραιοποιημένα και καλυμμένα κάτω από την

πρόφαση της ανίχνευσης των αποτέρων ριζών του νέου ελληνισμού και της αναζήτησης καταφυγίου σε αξίες ενδογενείς.

«Κατεβήκαμε, σκύβοντας και σκάβοντας, κατεβήκαμε ως τις ρίζες του είναι μας. Και προχωρώντας, σκαλίζοντας, μοχθώντας, είδαμε ότι οι ρίζες μας αυτές άπλωναν πολύ σε χώρο και σε χρόνο, [...] άπλωναν σ' όλο τον χρόνο τον ελληνικό και στα μεγάλα χρόνια της σκλαβιάς, της Τουρκοκρατίας, και στα χρόνια του Βυζαντίου».

Για την πραγματοποίηση αυτής της ομολογουμένως υπέρ το δέον φιλόδοξης απόφασης, ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης καταφεύγει σε ένα μεγάλο πλήθος ιστορικών πηγών, ελληνικών και ξένων, σε μαρτυρίες, περιηγήσεις, καταθέσεις κλπ., για να προβεί εν συνεχεία σε μια εξονυχιστική μελέτη και επιλογή, συγκεράζοντας ιδέες, γνώμες και απόψεις, απομονώνοντας πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις. Η έμφαση, πάντως, δίνεται στα γεγονότα. Αν εξαιρεθούν δύο μόνο περιπτώσεις, και, συγκεκριμένα, σ' αυτές που δίνεται μεγάλη βαρύτητα στις προσωπικότητες του Κοσμά του Αιτωλού και του Ρήγα Φεραίου, σε όλες τις άλλες τα πρόσωπα διαδραματίζουν δευτερεύοντα ρόλο. Όπως και ο ίδιος, εξάλλου, ομολογεί, θέλει να εξιστορεί μεγάλα γεγονότα με μικρούς ήρωες. Στο κάτω της γραφής, τον ρόλο του ήρωα σ' αυτό το φιλόδοξο, ογκώδες και με επικές προδιαγραφές -ανεξαρτήτως αποτελέσματος- μυθιστόρημα, τον διαδραματίζει ένα έθνος ολόκληρο και όχι μεμονωμένα πρόσωπα.

«Δε θα 'χα ένα άτομο εδώ ή δύο ή πέντε ή δέκα ανθρώπους. Δεν ήταν να γράψω μυθιστόρημα μιας οικογένειας ή καν μιας κοινωνίας. Εδώ ήταν να παρακολουθήσω ένα ολάκερο έθνος που περπατάει, μια φυλή, τη Ρωμιοσύνη, που σηκώνεται και ξαναγεννιέται».

Η οικογένεια των Μαυρόλυκων, στο ομώνυμο μυθιστόρημα, είναι απλώς η ραχοκοκαλιά του μυθιστορήματος: ο κορμός, που τα κλαδιά και τα παρακλάδια του απλώνονται τοπικά και χρονικά όπου και όσο απλώνεται ο μύθος.

Η δηλωμένη, ωστόσο, προκαταβολικά, απόφαση-πρόθεση του συγγραφέα να μη γράψει το μυθιστόρημα μιας οικογένειας, ούτε καν μιας κοινωνίας, αλλά να παρακολουθήσει ένα ολόκληρο έθνος στην πορεία του μέσα στην ιστορία, εμπεριέχει τον κίνδυνο να αποτύχει ως μυθιστόρημα, έστω και ως ιστορικό μυθιστόρημα, και να θεωρηθεί ένα χρονικό μιας ορισμένης χρονικής περιόδου, γεγονός που συμβαίνει, εντέλει, με το περί ου ο λόγος βιβλίο, το οποίο δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα χρονικό της Τουρκοκρατίας. Η άποψη μάλιστα αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι τα πρόσωπα που δεσπόζουν κατά την εξέλιξη της ιστορίας (ο Διονύσιος ο Σκυλόσοφος, ο πατριάρχης Κύριλλος Λούκαρις, ο Κοσμάς ο Αιτωλός, ο Ρήγας

Φεραίος κ.ά.) είναι, ούτως ή άλλως, ιστορικές μορφές, με ιστορική δράση απολύτως προσδιορισμένη.

Κάτι ακόμα που επενεργεί αρνητικά στους *Μαυρόλγκους*, υπό την προϋπόθεση, βεβαίως, ότι τους εκλαμβάνει κανείς ως μυθιστόρημα, είναι η χαλαρότατη, σχεδόν ανύπαρκτη σχέση και αλληλουχία μεταξύ προσώπων, γεγονότων και καταστάσεων από κεφάλαιο σε κεφάλαιο:

«Δεν υπάρχει ενότητα μύθου στο έργο ούτε ενιαία ιστορία, που να ξετυλίγεται προοδευτικά και να αποκτά συνοχή. Χαλαρά και με μεγάλα χάσματα παρακολουθείται η μυθιστορηματικά ανύπαρκτη οικογένεια των Μαυρόλγκων, και δεν μας πείθει για τη διαδρομή της ανάμεσα στο χρόνο. Και το τελικό συμπέρασμα [...] είναι πως ο Θανάσης Πετσάλης μας έδωσε μια στατική εικόνα της φυλής μας στην τουρκοκρατία, όπως θα μας την έδινε και η ιστορία, όχι την εξελικτική κίνηση του ελληνικού έθνους, ό,τι ακριβώς απαιτεί το μυθιστόρημα» (Απόστολος Σαχίνης).

Στο σημείο αυτό, εξάλλου, ας υπομνησθεί ότι ο συγγραφέας παραθέτει, εν προλόγω, εκτός των άλλων, και έναν πλήρη όσο και εκτενέστατο βιβλιογραφικό κατάλογο των ιστορικών πηγών του, προσδίδοντας έτσι αυτός ο ίδιος τον χαρακτηρισμό του ιστορικού χρονικού στο πόνημά του, ενώ στα έξι κεφάλαια του κάθε τόμου πουθενά δεν επισημαίνεται άλλη λειτουργία του χρόνου εκτός από την οριζόντια, με αμετακίνητη και αδιάσπαστη τη σειρά των αντικειμενικών-ιστορικών δεδομένων. Πράγματι, ο αναγνώστης των *Μαυρόλγκων*, από τις πρώτες κιόλας σελίδες αυτού του ογκωδέστατου βιβλίου, δημιουργεί και γρήγορα παγιώνει την εντύπωση ότι ο συγγραφέας του είναι χρονικογράφος και όχι μυθιστοριογράφος. Συνειδητοποιεί ότι το μεγαλόπνοον αυτό εγχείρημα δεν είναι, παρά μία εκλαϊκευμένη και φορτισμένη από έναν «εθνικόφρονα», αφελή, προγονόπληκτο και εντελώς αποϊδεολογικοποιημένο συναισθηματισμό, σύνοψη ιστορικών καταγραφών, μαρτυριών και παραδόσεων γύρω από τη σκοτεινή περίοδο της Τουρκοκρατίας. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, δεν θα ήταν άσκοπη, νομίζω, η παράθεση του παρακάτω αποσπάσματος από κάποια λεγόμενα του ίδιου του συγγραφέα:

«Για μένα, δίπλα στα ράφια με τους “μεγάλους” της λογοτεχνίας είναι τα ράφια με τα βιβλία της Ιστορίας, τα ιστορικά. Να μία ανάγνωση που χρόνο με το χρόνο γίνηκε πιο αναγκαία, πιο απαιτητική, πιο αποκλειστική για μένα. [...] Εξετόπισε λίγο-πολύ τη λογοτεχνία, το καθαρά φανταστικό λογοτεχνικό δημιούργημα [...], με τις ευρύτερες φτερούγες του σκέπασε όλη την έκταση του ενδιαφέροντός μου, το ιστορικό βιβλίο, η Ιστορία και ότι συγγενεύει μ' αυτήν...».

Από την άποψη της γλώσσας, ο συγγραφέας-χρονικογράφος προσπάθησε να εκμεταλλευθεί στο έπακρον όλο το νεοελληνικό γλωσσικό φάσμα, συμπεριλαμβάνοντας όλες τις φάσεις του και όλες τις αλλαγές που υπέστη κατά τη μακρά διάρκεια της τουρκοκρατίας αλλά και τους τελευταίους αιώνες της βυζαντινής περιόδου, καθώς και τις κατά τόπους

ιδιαιτερότητες του, με εμφανή την πρόθεση να καταδείξει τον μεγάλο πλούτο της ελληνικής γλώσσας και τις άπειρες δυνατότητες που ενέχει. Στην προσπάθειά του αυτή, ωστόσο, πολύ συχνά, πιθανόν επειδή θέλει να πλειοδοτήσει υπέρ του τόσον εκτιμηθέντος από τη γενιά του λαϊκού στοιχείου, υπερβαίνει τα όρια ασφαλείας και το γλωσσικό του όργανο βρίθει γραφικοτήτων και εκζητήσεως.

Με τους *Μαυρόλγκους*, ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης ανοίγει ένα μεγάλο κύκλο ιστορικών μυθιστορημάτων. Πιο συγκεκριμένα, ανοίγει τον κύκλο του *Μυθιστορήματος ενός Έθνους*, ο οποίος ολοκληρώνεται με την *Καμπάνα της Αγια-Τριάδας* (1949), τον *Ελληνικό όρθρο* (1962), τα *Δεκατρία χρόνια 1909-1922* (1964) και τον *Κατακαημένο τόπο* (1972) και με τον οποίο δημιουργείται η απολύτως δικαιολογημένη εντύπωση ότι ο συγγραφέας του φιλοδοξεί να γίνει ένας επικός πεζογράφος των ιστορικών περιπετειών του ελληνισμού.

[...] Από τα όσα επισημάνθηκαν ως τώρα, προκύπτει ότι ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης είναι ένας πολυγραφότατος, από τους πολυγραφότερους συγγραφείς της γενιάς του '30. Με το σύνολο του τεράστιου σε όγκο έργου του, τόσο το μυθιστορηματικό όσο και το διηγηματικό, κινήθηκε γύρω από δύο, κυρίως, θεματικές εστίες: την ελληνική αστική κοινωνία, του πνεύματος της οποίας θεωρήθηκε και ο γνησιότερος εκφραστής, ως πεζογράφος αλλά και ως πολίτης, και την ιστορία, την οποία προσπάθησε να αναπλάσει μυθιστορηματικά, αρχίζοντας από τη βυζαντινή περίοδο και φτάνοντας ως τις μέρες μας. Θα πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι οι δύο αυτές θεματικές εστίες ούτε υπήρξαν, ούτε λειτούργησαν, στην προκειμένη περίπτωση, σχεδόν ποτέ, αμιγείς, αλλά, ως επάλληλοι κύκλοι, πολλές φορές ταυτίστηκαν κατά ένα μεγάλο τμήμα της επιφάνειάς τους, με υπερέχοντα πάντα τα στοιχεία της ιστορίας. Ας μην ξεχνάμε, ότι η τριλογία *Γερές και αδύναμες γενεές*, που θεωρήθηκε από σύσσωμη την κριτική ως το πρώτο μυθιστόρημα στο οποίο καταγράφεται με ενάργεια, από έναν αστό, η πορεία μιας μεγαλοαστικής οικογένειας, στηρίζεται επάνω σε ένα επίπεδο σαφώς ιστορικό, αφού κυρίαρχη πρόθεση του συγγραφέα είναι να δώσει μία πλατιά εικόνα της νεοελληνικής αστικής κοινωνίας, επηρεασμένος προφανώς από τον θρύλο των Φορσάιτ του Γκόλσγουορθ, του οποίου το μυθιστόρημα *Το τελευταίο καλοκαίρι* είχε μεταφράσει στα ελληνικά. Άλλο αν η προσπάθειά του αυτή προσέκρουσε στην απειρία του αλλά και στην εγγενή, καθώς φάνηκε εκ των υστέρων, αδυναμία του, να συνθέτει μεγαλόπνοα επικά έργα, ίσως επειδή ποτέ του δεν κατόρθωσε να απελευθερωθεί εντελώς από τις ταξικές-κοινωνικές καταβολές και δεσμεύσεις του, ούτε και όταν επιχείρησε να στραφεί εναντίον της κοινωνικής του τάξης με κριτικές και απομυθοποιητικές διαθέσεις, γεγονός που σημαίνει ότι δεν μπόρεσε, τελικά, να είναι

αντικειμενικός όσο απαιτεί το έπος. Απεναντίας, παρέμεινε ένας υποκειμενικός, ειλικρινής ωστόσο, ευαίσθητος και λεπτός παρατηρητής του περιβάλλοντός του.

Στη συνέχεια, η άνοδος του φασισμού στην Ευρώπη, η δικτατορία του Μεταξά, ο πόλεμος και η Κατοχή έστρεψαν το ενδιαφέρον του αποκλειστικά, σχεδόν, προς την ιστορία, στους κόλπους της οποίας προσπάθησε να επισημάνει, να μελετήσει και να ανασύρει στο φως στοιχεία πρόσφορα για την ανασύνθεση και τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας Ελληνισμός, που ήταν, εξάλλου, το κύριο αίτημα των καλλιτεχνικών και πνευματικών, εν γένει, κύκλων της εποχής και, κυριότατα, των εκπροσώπων της γενιάς του '30. Σε μία Ελλάδα καταταλαιπωρημένη, καθημαγμένη, με μία αστική τάξη -την τάξη του- αποπροσανατολισμένη, ερωτοτροπούσα με τον φασισμό, όσο ποτέ άλλοτε συντηρητική, η ανασύνθεση της έννοιας του Ελληνισμού με στοιχεία δανεισμένα αποκλειστικά από το παρελθόν, μοιάζει, όσο καλοπροαίρετη κι αν είναι η κινούσα πρόθεση, σαν απόρροια ενός στείρου εθνικισμού. Πολύ περισσότερο όταν, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη, το παρελθόν «δεν προβάλλεται για να κατανοηθεί το σήμερα, αλλά για να υψωθεί σε πρότυπο και παράδειγμα προς μίμηση για το παρόν. Διατηρεί πλήρως την αυτοτέλειά του».

Όπως στις *Γερές και αδύναμες γενεές*, έτσι και στα μυθιστορήματα -αλλά και στα διηγήματα- που συγκαταλέγονται στις ιστορικές χρονογραφίες, είναι εμφανής η εγγενής αδυναμία του συγγραφέα να γίνει ένας επικός πεζογράφος των ιστορικών περιπετειών του νεότερου ελληνισμού. Δεν μπορώ να ξέρω κατά πόσο φταίει σ' αυτό και η αποδεδειγμένως ανεπαρκής δημιουργική φαντασία του μυθιστοριογράφου, εξαιτίας της οποίας τα πρόσωπα των έργων του αυτής της κατηγορίας, ακραιφνώς ιστορικά ή δημιουργημένα απ' αυτόν τον ίδιον, είναι ατελή, εντελώς συμβατικά, τόσο που να δίνουν την εντύπωση προφάσεων μάλλον, που εξυπηρετούν στην εικονογράφηση των ιστορικών του αφηγήσεων. Αλλά και το ύφος του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη δεν είναι γνήσιο επικό ύφος: είναι ένα ύφος κατά βάση λυρικό, που τείνει, ως ένα σημείο, να περιβληθεί τον επικό μανδύα, στην ύφανση του οποίου κυριαρχεί μία γλώσσα λαϊκή αλλά και λαϊκότροπη, δημώδης αλλά και προσποτιούμενη με πολλούς ακκισμούς το δημώδες ύφος απλών ανθρώπων, ενίοτε και λαϊκών απομνημονευματογράφων. Γιατί δεν είναι λίγες, είναι πάρα πολλές οι φορές που ο αναγνώστης των *Μαυρόλυκων*, της *Καμπάνας της Αγια-Τριάδας*, του *Ελληνικού όρθρου* κλπ., αισθάνεται τον αφηγητή να ακκίζεται και να μιλάει μόνο και μόνο για να ακούει ο ίδιος τον εαυτό του.

Όπως πολύ σωστά έχει επισημανθεί από την κριτική, ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης βρέθηκε στις καλύτερες και στις ειλικρινέστερες δημιουργικές στιγμές του, όταν, πιστός στις ιδιοσυγκρασιακές καταβολές και ροπές του, μετήλθε χαμηλούς τόνους και κινήθηκε σε τόπους όπου κυριαρχούσε το στοιχείο του λυρισμού. Εκεί, όπου μπόρεσε να εκφράσει με άνεση την

υποφώσκουσα, πλην όμως ζωηρότατη, ρομαντική του διάθεση και την παθητική έως νοσηρή του αισθαντικότητα.

Οι επικές προθέσεις και τα συνακόλουθα αυτών των προθέσεων βιβλία του συγγραφέα μπορεί κατά καιρούς να επαινέθηκαν και να εντυπωσίασαν, λόγω του όγκου τους και, πιθανόν, λόγω των εθνικών σκοπιμοτήτων που εξυπηρέτησαν ή, εν πάση περιπτώσει, επιδίωξαν να εξυπηρετήσουν, ελάχιστοι πάντως είναι σήμερα εκείνοι που εξακολουθούν να πιστεύουν στις επικές-συνθετικές ικανότητες του. Το μεγάλοπνοο όραμά του να συνθέσει κατά τρόπο μυθιστορηματικό μια τεράστια τοιχογραφία της ιστορίας της νεότερης Ελλάδας μπορεί να ολοκληρώθηκε, αλλά έμεινε αδικαίωτο «καλλιτεχνικά»: μυθιστορηματικά. Θέλω να πω η πρόθεσή του να παρουσιάσει «την εξέλιξη του ελληνισμού των νεότερων χρόνων από μια ορισμένη οπτική: από εκείνη που θέλει να μας αποκαλύψει τη συνοχή μεταξύ των αλληπάλληλων δοκιμασιών της φυλής και της ανάγκης για μια καινούρια ψηλάφηση των χαρακτηριστικών, για μια επιβεβαίωση, δηλαδή, της ελληνικότητάς της». Έτσι, ενώ είχαμε ανάγκη, όσο μπορεί να πει κανείς ότι τον είχαμε, από έναν έλληνα Γκόλσγουορθ, μας προέκυψε ένας ισχνά καλλιτεχνίζων Παπαρρηγόπουλος.

Ευθύνη και παρελθόν: προς ένα «θετικό» αντίκρισμα της ζωής (Από το *Το σταυροδρόμι στο Οι Μαυρόλκοι*)¹²⁵

[...] Δύο χρόνια περίπου μετά την έκδοση του μυθιστορήματος *Το σταυροδρόμι*, η εγκαθίδρυση της αστικής δικτατορίας έθετε, το 1936, οριστικά το βενιζελικό φιλελευθερισμό εκτός μάχης. Στο πεζογραφικό πεδίο, ο Πετσάλης υποστηρίζει ότι ο εξωτερικός κίνδυνος υπήρξε το κατεξοχήν κριτήριο για τη στροφή του το 1939 στις ρίζες του ελληνισμού. Είναι φανερό ότι εδώ έχουμε μια περίπτωση εξιδανίκευσης της πραγματικότητας, που συνιστά, ωστόσο, παραποίηση της αλήθειας. Η λεγόμενη, δηλαδή, «στροφή προς το παρελθόν» έχει στο πεδίο της μυθιστορηματικής δημιουργίας του Πετσάλη δύο όψεις. Η πρώτη αφορά την πτώση της ιδεολογίας του (βενιζελικού) φιλελευθερισμού, γεγονός που αποσιωπάται επιμελώς από τους βενιζελικούς συγγραφείς. Η δεύτερη έχει σχέση, βεβαίως, με τον εξωτερικό παράγοντα της απειλής του πολέμου.

Είναι γνωστό ότι το μεταξικό καθεστώς με σειρά μέτρων που πήρε ήδη από το 1937, απέβλεπε να προσεταιριστεί την αγροτική και εργατική τάξη, και κυρίως τους νέους. Απευθυνόμενος ο Μεταξάς στις 13.6.1937 στη νεολαία των Ιωαννίνων, ανέπτυξε το

¹²⁵ Παραθέτουμε απόσπασμα από το ομότιτλο κεφάλαιο του βιβλίου του Κ. Α. Δημάδη, *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2004², σσ. 265-283.

πρόγραμμα της δημιουργίας ενός Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού και υποσχόταν να το εμπιστευτεί στα χέρια της νεότητας. Στο Κεφάλαιο I, παρακολουθήσαμε την προσπάθεια του Άγγελου Τερζάκη να θέσει το 1937, από τις στήλες των Νεοελληνικών Γραμμάτων, το ζήτημα της «παράδοσης», με την έννοια ότι η εθνική/λαϊκή παράδοση αποτελεί αποφασιστικό παράγοντα για την ανανέωση της κοινωνικής και πνευματικής ζωής, αλλά και για την επίτευξη της κοινωνικής συνοχής. Λίγους μήνες μετά την εγκαθίδρυση του μεταξικού καθεστώτος, ο Γιώργος Θεοτοκάς δήλωνε στον Αντρέα Καραντώνη, σύμφωνα με επιστολή του τελευταίου προς τον Γιώργο Σεφέρη, ότι «παύει να σχετίζεται άμεσα με τα Ν[έα] Γρ[άμματα], και ότι είναι ενθουσιασμένος με μία εβδομαδιαία κολοφυλλάδα, τα *Νεοελληνικά Γράμματα* [...] και ότι θα συνεργάζεται σ' αυτά, γιατί επιθυμεί να επηρεάσει πλατειές μάζες κοινού». Τόσο, δηλαδή, το μεταξικό καθεστώς όσο και οι διανοούμενοι της βενιζελικής παράταξης είχαν στο μεταξύ αντιληφτεί ότι ο στείρος αντικομμουνισμός δεν μπορούσε να αποτελέσει θετική βάση για την προσέλκυση των λαϊκών τάξεων.

Η παράταξη των Φιλελευθέρων γνώριζε πολύ καλά τις προθέσεις του δικτάτορα και τις συνέπειες που θα είχε στο εγγύς μέλλον η δημιουργία μιας ευρύτερης λαϊκής βάσης, η οποία θα είχε προπαρασκευαστεί για να υποστηρίξει ενεργητικά το καθεστώς Γεωργίου Β' - Μεταξά. Σημαντικά μέλη του Κόμματος των Φιλελευθέρων είχαν συχνά την ευκαιρία να ενημερώνονται προσωπικά σχετικά με τις απόψεις του δικτάτορα, όταν καλούνταν να συμβουλευθούν και να βοηθήσουν τον Μεταξά στη διευθέτηση ορισμένων ζητημάτων. Όπως παρατηρεί ο Γρ. Δάφνης, «Πλείστα δε στελέχη των δύο κομμάτων εβοήθησαν ή επροθυμοποιήθησαν να βοηθήσουν την δικτατορίαν. Η στάσις αυτή των δύο μεγάλων αστικών κομμάτων δεν ήτο ανεξήγητος. Ησθάνοντο, κατά βάθος, ότι ο Μεταξάς είχε δώσει την μόνην δυνατήν λύσιν διά την ένωσιν του αστικού κόσμου. Ησθάνοντο ότι το αστικόν καθεστώς, διά να υπερπήδηση την κρίσιν [...], είχαν ανάγκην να αναστείλῃ, επί τι χρονικόν διάστημα, τας δημοκρατικάς ελευθερίας».

Ο χαρακτήρας του μεταξικού προγράμματος για τη δημιουργία ενός Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού, που θα συνδύαζε την αναβίωση της σπαρτιατικής αρετής με τη βαθιά χριστιανική πίστη και τον αντιλιμπεραλισμό, μπορεί να φαίνεται και να χαρακτηρίζεται εκ των υστέρων κραυγαλέος και ανεδαφικός. Ωστόσο, έπειτα από τρία χρόνια σταθερής παραμονής του Ι. Μεταξά στην εξουσία και μετά την επιτυχή κίνηση του δικτάτορα να επιβάλει τη συγκέντρωση όλων αδιακρίτως των νέων, τόσο της αστικής όσο και της εργατικής τάξης, στην ελεγχόμενη Ε.Ο.Ν., οι προοπτικές για την επιβίωση του καθεστώτος είχαν αυξηθεί. Δεν είναι τυχαίο, επί παραδείγματι, ότι το μεταξικό καθεστώς απαγορεύει το 1940 την κυκλοφορία του μυθιστορήματος *Η πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη και ότι, ένα χρόνο αργότερα, ο Γρ. Ξερόπουλος (ο οποίος το Μάρτιο του 1931 είχε εκλεγεί μέλος της Ακαδημίας Αθηνών χάρη στην επίμονη υποστήριξη του Γεωργίου Παπανδρέου) επικροτεί τη μεταξική απόφαση με άρθρο του στα

Αθηναϊκά Νέα (11.8.1941), χαρακτηρίζοντας το έργο νεανικό αμάρτημα του συγγραφέα και το κείμενο ως αισχρολόγο και κατεξοχήν αντιχριστιανικό. Ο γενικότερος, οπωσδήποτε, κίνδυνος να δημιουργηθεί μια λαϊκή ανταγωνιστική βάση, από την οποία σύντομα θα αναδεικνύονταν τα νέα στελέχη του μεταξικού καθεστώτος, αποτελεί ουσιαστικό παράγοντα για την αμηχανία, αλλά και για το βαθμό στον οποίο πραγματοποιείται η «νομιμοποίηση» των βενιζελικών διανοουμένων/πεζογράφων κατά την περίοδο 1936-1941. Στο μυθιστορηματικό πεδίο, το γεγονός αυτό ερμηνεύει (αναλόγως με την περίπτωση του συγγραφέα) είτε την αναστολή της πεζογραφικής πράξης, είτε την επιλογή που αναδείχνει το *Η Παναγιά η Ψαροπούλα*, είτε τη στροφή προς το απώτερο παρελθόν, όπως μάλιστα πραγματοποιείται αυτή στο μυθιστορηματικό έργο του Πετσάλη. Το παράδειγμα, άλλωστε, του ιστορικού μυθιστορήματος *Η πριγκιπέσα Ιζαμπώ* υπήρχε κιόλας από το 1937. Πάντως, το αίτιο σε όλες τις περιπτώσεις υπήρξε η πτώση της ιδεολογίας του βενιζελικού φιλελευθερισμού.

Όταν ο Πετσάλης αποφασίζει το 1939 να στραφεί με το ιστορικό μυθιστόρημα προς την έρευνα μιας εποχής καταπίεσης και δεσποτισμού, για να ανιχνεύσει τις ρίζες του νέου ελληνισμού, στην ουσία ξαναγυρίζει στο δίλημμα που είχε αποτελέσει το 1933 τη βάση της θεωρητικής προοπτικής στο μυθιστόρημα σύγχρονου προβληματισμού *Το σταυροδρόμι*. Μετά την κατάρρευση του βενιζελικού φιλελευθερισμού το 1932, δύο δυνατότητες είχαν απομείνει: είτε ο δρόμος που θα οδηγούσε στο σεβασμό των ατομικών δικαιωμάτων, με την εξασφάλιση μιας δημοκρατίας κοινωνικής, είτε η προσφυγή στη δικτατορία για τη διατήρηση των προνομίων του αστισμού. Σε όλη αυτή την περίοδο, πριν αλλά και μετά την εγκαθίδρυση του μεταξικού καθεστώτος, ο Θανάσης Πετσάλης, και ως πολίτης και ως πεζογράφος, θέλησε να μείνει «αντικειμενικός παρατηρητής». Και μόνο όταν η γενικότερη κατάρρευση του κοινοβουλευτισμού στον ευρωπαϊκό χώρο έθετε σε κίνηση την πολεμική μηχανή του φασισμού, ο βενιζελικός Πετσάλης αναζήτησε καταφύγιο στις ενδογενείς αξίες, στην ιστορία, δηλαδή, και στις ρίζες του νέου ελληνισμού. Δύο μήνες πριν από την έκδοση του *Οι Μαυρόλυκοι* (πρώτος τόμος), ο Πετσάλης δημοσιεύει τον Οκτώβριο του 1947 στη *Νέα Εστία* ένα κείμενο με τίτλο «Πνευματική οδοιπορία». Πρόκειται για μια απόπειρα αυτοκριτικής, που ήθελε περισσότερο να προετοιμάσει το αναγνωστικό κοινό για την επικείμενη έκδοση του ιστορικού μυθιστορήματος. Στο κείμενο αυτό, μεταξύ άλλων, γράφει:

« [...] Έσβησε η Μεγάλη Ιδέα από τη μια μέρα στην άλλη, η Ιδέα που έθρεφε ως τότε τις γενεές του Νέου Ελληνισμού [...]. Τα παιδιά των Ελλήνων παράδερναν άξαφνα δίχως φάρους, δίχως Πολικό Αστέρη. Τα πήρε κι' αυτά, τότε, ο άνεμος που φυσούσε από τ' ανοιχτά. Γινήκανε συνθήματα και Σειρήνες ο Κοσμοπολιτισμός, η Φυγή, το Ταξίδι. [...]

Στην Ελλάδα, εμείς Έλληνες, ψάχναμε τη λύτρωση έξω από την Ελλάδα, έξω από καθετί ελληνικό (είμασταν στομαχιασμένοι από ηθογραφία) και βρίσκαμε καταφυγή στη φυγή. [...]

Ζήσαμε στη σκιά του Gide και του Proust. [...]

Ίσως να έπρεπε να περάσουμε από κει. [...] δεν έπρεπε βέβαια να σταθούμε παραπάνω. Δώδεκα χρόνια (από το 1920 ως τα 1932) κυλιστήκαμε από το Παρίσι στο Λονδίνο και τη Βιέννη, από τη Βενετία στη Στοκχόλμη, από τη Ρώμη στη Γενεύη και στη Χάγη, δώδεκα χρόνια παρακυλούσαμε από τις εξημμένες επιφάνειες των αισθημάτων στα ξεκοιλιασμένα βάθη των ψυχών μας, δώδεκα χρόνια ξοδεύαμε θησαυρίζοντας, μαζεύαμε σπαταλώντας, όμως... όμως μια *σύνθεση ζωής* δεν κατορθώναμε να πετύχουμε, ένα *θετικό* αντίκρυσμα της ζωής, ένα γερό, όχι αρρωστημένο, ένα αντρίκειο βλέμμα. [...]

Στην Ευρώπη ολόγυρα, τα Κράτη, οι εθνότητες άρχιζαν να σηκώνουν τείχη ανάμεσά τους, οι σωβινισμοί, συναγερμένοι από θεωρίες ρασικές και από μεταφυσικές περί ολότητας, χτίζανε σύνορα από μπετόν και σίδηρο, οι φασισμοί στραγγάλιζαν τα άτομα [...].

Στην αγκαλιά της Μητέρας είχαν κονέψει πια, είχαν χωνέψει τα δυστυχημένα παιδιά της Καταστροφής και της Προσφυγιάς. [...] Φάρδυνε η ελληνική ζωή. Κατάντησε η Καταστροφή από μια πλευρά να γίνει Δημιουργία για τον τόπο. Αναδημιουργία.

Ζυμώθηκε τότε, αγάλι-αγάλι, μέσα μας μια νέα ελπίδα. Είπαμε: τ' αγόρια αυτά και τα κορίτσια φέρνουν καρπούς στα χέρια, φέρνουν ανθούς. [...] Γυρεύουν, ωστόσο, τα παιδιά αυτά κάπου να τ' ακουμπήσουν τα δώρα που φέρνουνε, κάπου να φυτέψουν τους βλαστούς που βαστούνε. Είπαμε: γυρεύουν νερομάνες για να τα ποτίσουν.

Γυρίσαμε ανήσυχα και κοιτάξαμε μέσα μας -πού αλλού να κοιτάξεις σε τέτοιες ώρες;- όχι πια για να ξεσκεπάσουμε απόκρυφες σκοτεινές γωνιές, αλλά για να βρούμε πηγές ζωής, τις πηγές της ζωής μας.

Κατεβήκαμε, σκύβοντας και σκάβοντας, κατεβήκαμε ως τις ρίζες του είναι μας. Και προχωρώντας, σκαλίζοντας, μοχλώντας, είδαμε ότι οι ρίζες μας αυτές άπλωναν πολύ σε χώρο και σε χρόνο, [...] άπλωναν σ' όλο τον χρόνο τον ελληνικό, και στα μεγάλα χρόνια της σκλαβιάς, της Τουρκοκρατίας, και στα χρόνια του Βυζαντίου [...].

Κι αρχίσαμε να πίνουμε άπληστα από τα νάματα της εθνικής ψυχής, από το δημοτικό τραγούδι, από τις λαϊκές μας παραδόσεις, από όλο τον εθνικό πλούτο [...], από την ελληνική ψυχή όπως κι αν μίλησε, με το κοντύλι, με το γραφίδι, με τη βελόνα [...]. Σκύψαμε με λαχτάρα πάνω στη γη μας, πλησιάσαμε με στοργή τους ανθρώπους της γης αυτής [...]. Και παραπάνω απ' όλα, δοθήκαμε στους ανθρώπους της, ενωθήκαμε μαζί τους στην πάλη τους με τη ζωή [...].

Γιατί είναι σημαντικό, είναι πρωταρχικό στη διάπλασή της, το ότι αγωνίστηκε σκληρά η φυλή αυτή [...] το ότι είναι της μοίρας της γραφτό να αγωνίζεται πάντα, και να πέφτει στο τέλος, και να ξαναγεννιέται πάλι απ' την αρχή. [...]

Κι ήρθε, στο αναμεταξύ, η δεύτερη φάση του Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945) [...] άναψε μέσα μας το μίσος και ξύπνησε την περηφάνεια μας για το αίμα μας που κινδύνευε και μοχλούσε. [...]

Κι εμείς -γενεά μας- σκάλιζε στο αναμεταξύ τις ρίζες, τις φρόντιζε, τις ξεκαθάριζε [...] πότιζε το δέντρο της φυλής και το αντρίευε.

Και τώρα, πού τραβάμε; [...] Εμείς τραβάμε το δρόμο μας. Το δρόμο που βρήκαμε ύστερα από τόσο οδυνηρή περιπλάνηση, [...] το δρόμο που είναι μαζί ο δρόμος της φυλής μας και ο δρόμος του εαυτού μας. [...]»

Αν και το δοκίμιο αυτό του Πετσάλη είναι προσιτό στον ενδιαφερόμενο, θεώρησα αναγκαία την εκτενή παράθεση των κύριων σημείων του εδώ, επειδή πρόκειται για μια απόπειρα του συγγραφέα να συνδέσει τη λεγόμενη στροφή στο παρελθόν και στις πηγές της νεοελληνικής παράδοσης με το ξερίζωμα και την καταστροφή του μικρασιατικού ελληνισμού. Οι αντιρρήσεις που μπορούμε να έχουμε πάνω στο ζήτημα αυτό, είναι εύλογες. Αλάνθαστο κριτήριο αποτελεί πάντοτε το περιεχόμενο της πεζογραφικής δημιουργίας των βενιζελικών συγγραφέων της «νέας λογοτεχνίας» ως το 1937/38. Και αυτό δεν επιτρέπει, σε καμιά περίπτωση, την άμεση σύνδεση της στροφής προς τις ενδογενείς αξίες με την εμπειρία της Μικρασιατικής Καταστροφής. Ωστόσο, το παραπάνω κείμενο του 1947 περιέχει δύο θετικά σημεία. Καταρχήν, προσθέτει τη μαρτυρία του για την έλλειψη ιδεολογικής αυτάρκειας που διακρίνει τις μερίδες της αστικής τάξης μετά την καταστροφή του 1922, και ιδιαίτερα τους νέους βενιζελικούς πεζογράφους του 1930. Δεύτερον, μνημονεύει την ανάγκη που δημιουργήθηκε μετά το 1935, να αναζητηθούν τα στηρίγματα της καταρρέουσας ιδεολογίας του φιλελευθερισμού στις ενδογενείς/λαϊκές αξίες.

Εξάλλου, είναι προφανής η πρόθεση του Πετσάλη να θέσει, με το δοκίμιο του 1947, σε δεύτερη μοίρα τη μυθιστορηματική του παραγωγή των ετών 1932-1938, εν όψει της έκδοσης του *Οι Μαυρόλυκοι*. Την ίδια, άλλωστε, χρονιά άρχισε ο συγγραφέας την αναθεώρηση της τριλογίας *Γερές και αδύναμες γενεές*. Η επιχειρηματολογία στο δοκίμιο του 1947 περιορίζεται στις ανάγκες που επέβαλε η διεθνής τότε κατάσταση, και αγνοεί τις συνθήκες που επικράτησαν στο εσωτερικό της χώρας μετά την πτώση του βενιζελικού φιλελευθερισμού, από το 1932 έως τα τέλη του 1940.

Το ιστορικό μυθιστόρημα των βενιζελικών συγγραφέων της «νέας λογοτεχνίας» είναι προϊόν της ιδεολογικής κρίσης μιας ανερχόμενης από το 1910 αστικής τάξης. Όπως παρατηρεί ο Πετσάλης, «[...] Και είχε γίνει το χειρότερο: τα “ταμπού” όπου στηριζόταν η ζωή μου ως τότε και με είχαν κυβερνήσει σαν καλοτάξιδο καράβι, θρησκεία, πατρίδα, οικογένεια, κλίμακες αξιών, καθετί το “ιδεατόν” και το “επιστητόν” είχε ναυαγήσει [...]». Όταν επομένως προστέθηκε η εξωτερική απειλή, ήταν αναπόφευκτο να προσφύγουν οι βενιζελικοί πεζογράφοι στην ιστορική εκείνη περίοδο, από την οποία θα μπορούσαν να ανασύρουν τα κληρονομικά

δικαιώματα της αστικής τάξης πάνω στο παρόν, ώστε να διεκδικήσουν για λογαριασμό της και την ευθύνη της πορείας προς το μέλλον και το ρόλο της ηγεσίας.

Η περίοδος της τουρκοκρατίας, εποχή καταπίεσης και δεσποτισμού, κατέληγε στον αγώνα για την ανεξαρτησία. Στην περίπτωση του *Οι Μαυρόλυκοι*, ο αφηγητής είναι ακριβώς επιφορτισμένος με το καθήκον να συνδέσει τις δύο αυτές έννοιες: πτώση - αναγέννηση, με απώτερο στόχο να αποδειχτεί η συμβολή του αστισμού στο ζήτημα της εθνικής αποκατάστασης. Όστε η ιδεολογική/αισθητική διαφοροποίηση που συντελείται στο πεζογραφικό έργο του Πετσάλη από το 1939 και έπειτα, είναι αποτέλεσμα των νέων όρων που επιβλήθηκαν σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής ζωής από το 1932 και σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940, όταν ο βενιζελικός φιλελευθερισμός έχανε διαρκώς την επιρροή και την επίδραση του στο ζωτικό κοινωνικό χώρο της ευρύτερης βάσης.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στον κύκλο των αριστερών διανοουμένων αρχίζει, ήδη τη δεκαετία του 1920, μια προσπάθεια να μελετηθεί η περίοδος της τουρκοκρατίας από κοινωνική άποψη. Και αυτό ήταν φυσικό. Κατά τον Σεφέρη, «την εποχή εκείνη [γύρω στο 1925] οι κομμουνιστές βρίσκane πως ήταν σκάνδαλο ή, ακόμη χειρότερα, μεγαλοϊδεατισμός το ν' ασχολείται κανείς με την Ελλάδα. Μόνο πολύ αργότερα, όταν ορισμένα γαλλικά δημοσιεύματα άρχισαν να συνδέουν πιο συγκεκριμένα την παράδοση της Γαλλικής Επανάστασης με την Κομμουνιστική, γύρεψε και η προπαγάνδα των δικών μας να εκμεταλλευτεί μορφές καθαρά εθνικές, όπως του Ρήγα, ή άλλα σύμβολα του '21». Ωστόσο, είναι γνωστό ότι το 1922 αρχίζει ο Γιάννης Κορδάτος να γράφει το δοκίμιο *Κοινωνική σημασία της Ελληνικής Επανάστασης του 1821*, που στηρίχτηκε στη θεωρητική προεργασία και στα κείμενα του σοσιαλιστή Γ. Σκληρού. Εκδίδεται το 1924 σε τρεις χιλιάδες αντίτυπα και, παρά τις έντονες αντιδράσεις, εξαντλείται αμέσως. Το 1925 ακολουθεί η δεύτερη και, το 1927, η τρίτη έκδοση. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Κορδάτος δημοσιεύει τη μελέτη *Η επανάσταση της Θεσσαλομαγνησίας στο 1821* (1930). Την ίδια εποχή, γύρω στο 1930, ασχολείται με τη μορφή του Ρήγα Φεραίου και το 1931 κυκλοφορεί η πρώτη μορφή της εργασίας του *Ο Ρήγας Φεραίος και η εποχή του*. Τέλος, τον επόμενο χρόνο τυπώνει τη μελέτη *Τα τελευταία χρόνια της Βυζαντινής αυτοκρατορίας*, για να περιοριστώ στα δημοσιεύματα του Γιάννη Κορδάτου των ετών 1924-1932, που αναφέρονται ειδικά στην εποχή της τουρκοκρατίας. Οσαδήποτε και αν είναι τα τρωτά σημεία στις εργασίες αυτές, η διείσδυση του μαρξισμού στη λιμνάζουσα την εποχή εκείνη ελληνική ιστοριογραφία προκάλεσε αναμφισβήτητα αίσθηση.

Εξάλλου, η καμπή που σημειώνει τον Ιανουάριο του 1934 η ιστορία του Κ.Κ.Ε., με τις αποφάσεις της έκτης ολομέλειας της Κεντρικής Επιτροπής, δεν φαίνεται να επηρεάζει πριν από το 1936 τους βενιζελικούς διανοουμένους, έχει όμως αργότερα συνέπειες με πολύ ευρύτερη

σημασία. Λίγους μόνο μήνες μετά τη χιτλερική εισβολή, το Ε.Α.Μ. επιτυγχάνει να συνενώσει την πλειονότητα του ελληνικού λαού, στις πόλεις και στην ύπαιθρο, και να κατευθύνει τον παράνομο Τύπο, την ένοπλη αντίσταση, τις μαζικές κινητοποιήσεις των φοιτητών και τις απεργιακές εκδηλώσεις των εργαζομένων εναντίον των στρατευμάτων κατοχής. Όπως έχω αναφέρει, το Κ.Κ.Ε. ακολουθεί από τους πρώτους μήνες της Κατοχής τη γραμμή του 1934 και επιχειρεί να συνδέσει τον αγώνα του 1821 για την εθνική ανεξαρτησία με την αντίσταση κατά του εισβολέα. Η σύνδεση αυτή παρουσιάστηκε σε κείμενα του Δ. Γληνού και του Γ. Ζέβγου.

Στα πρώτα, όμως, μυθιστορηματικά έργα του Θεοτοκά και του Πετσάλη, η περίοδος της τουρκοκρατίας αποτελεί απροσπέλαστο χώρο και δεν ενδιαφέρει άμεσα. Όπως πληροφορεί στην πρώτη σελίδα του *Αργώ* ο αφηγητής, «*Σύμφωνα με την παράδοση, η οικογένεια Νοταρά της Ηπείρου, που θα με απασχολήσει αρκετά σ' αυτό το βιβλίο, είτανε παρακλάδι της ιστορικής οικογένειας των Νοταράδων του Βυζαντίου, που έδρασαν στην αυλή των Παλαιολόγων [...]*». Βεβαίως, λίγο παρακάτω διευκρινίζει ότι οι «μόνες θετικές πληροφορίες» τοποθετούν την εγκατάσταση των Νοταράδων στα Γιάννενα στις αρχές του 18ου αι.: «*Ο Νικηφόρος Νοταράς (1771-1824), κτηματίας, μεγαλέμπορος και λόγιος, προσωπικός φίλος του Βηλαρά, ήταν ένας από τους κυριότερους κοτζαμπάσηδες της Ηπείρου τις παραμονές της Επανάστασης. [...] είτανε ποτισμένος από το γαλλικό κήρυγμα του 1789 και λάτρευε κρυφά την ελευθερία. [...] μπήκε στον κύκλο του Τσακάλωφ, του Σκουφά, του Ξάνθου, κ' έλαβε μέρος στην ίδρυση και την οργάνωση της Φιλικής Εταιρίας*». Σχετικά με την καταγωγή του Αλέκου Πάρνη στο *Το σταυροδρόμι*, έγινε λόγος παραπάνω.

Η καταγωγή των Νοταράδων από την ιστορική οικογένεια της εποχής των Παλαιολόγων παραπέμπει σε μια περίοδο μεγαλείου και πτώσης ταυτοχρόνως. Η πτώση, ωστόσο, παραμερίζεται ως προϊστορία και αντικαθίσταται με το «γεγονός» ότι ο γενάρχης της σύγχρονης οικογένειας Νοταρά έπαιξε σημαντικό ρόλο στην προπαρασκευή και στην ενίσχυση του εθνικού απελευθερωτικού αγώνα. Στο *Το σταυροδρόμι* η αφήγηση ακολουθεί συντομότερο δρόμο. Ο Αλέκος Πάρνης κατάγεται από οικογένεια που ανέπτυξε πολύπλευρη δράση την εποχή της επανάστασης. Είναι χαρακτηριστικό ότι τόσο στο *Γερές και αδύναμες γενεές* όσο και στο *Αργώ* η μεγαλοαστική τάξη, που για πρώτη φορά τώρα εισάγεται συστηματικά στο νεοελληνικό μυθιστόρημα, συνδέεται άμεσα με τα επιτεύγματα της επανάστασης του 1821. Το στοιχείο αυτό αποτέλεσε, όπως είδαμε, τη βάση για τη μονοπώληση της εξουσίας κατά την ολιγαρχική περίοδο του 19ου αι.

Αντίθετα με το *Η Παναγία η Ψαροπούλα/Γοργόνα*, το πρώτο ιστορικό μυθιστόρημα του Πετσάλη επιχειρεί, για πρώτη φορά, να ανιχνεύσει τις ρίζες του ελληνικού αστισμού. Ήδη το 1937 διακρίνεται η ίδια τάση στη στροφή του Πρεβελάκη προς την πεζογραφία, με τη

μυθιστορία *Το χρονικό μιας πολιτείας*. Στην περίπτωση του Πετσάλη, η στροφή προς το απώτερο παρελθόν με το *Οι Μαυρόλυκοι* συνιστά την πρώτη συνειδητή προσπάθεια να υποστηριχτεί με κοινωνικά/ιδεολογικά επιχειρήματα η βάση της επανάστασης του 1821, από την οποία ο παλαιοκομματισμός είχε αντλήσει ως τις αρχές του 20ού αι. το προνόμιο της εξουσίας. Γι' αυτό και στο *Οι Μαυρόλυκοι* θεματοποιείται η μετάθεση της ελληνικής επανάστασης στον ιστορικό χρόνο και χώρο, όπου διαμορφώθηκε ο ελληνικός αστισμός.

Η μετάθεση αυτή στην περίοδο της τουρκοκρατίας, σε μια εποχή πτώσης του ελληνισμού, έχει στόχο να αξιοποιήσει τον ιστορικό παράγοντα, για να αποδείξει τη συμβολή του αστισμού στην οικονομική και πνευματική ανόρθωση, και κατ' επέκταση, στη διαμόρφωση της νεοελληνικής συνείδησης. Οι αμφισβητήσεις των μαρξιστών (όσον αφορά τη σχέση των αρχικών σκοπών της επανάστασης με το αποτέλεσμα που προέκυψε στο κοινωνικό πεδίο), ο προσεταιρισμός από τους κομμουνιστές του δημοτικισμού και των επαναστατικών μορφών, κυρίως του Ρήγα, και προπάντων η διάσπαση του ελληνικού αστισμού και η μεταξική εκτροπή συνιστούν το αθέατο υπόβαθρο του ιδεολογικού/κοινωνικού προβληματισμού στο ιστορικό μυθιστόρημα *Οι Μαυρόλυκοι*. Πέντε χρόνια μετά την έκδοση του έργου, ο συγγραφέας θα τονίσει ότι «Στους “Μαυρόλυκους” η ιστορία βαραίνει περισσότερο από το μύθο. Άλλωστε η όλη αρχιτεκτονική του έργου δεν είναι γνήσια μυθιστορηματική, είναι κάτι που οι Γάλλοι το λένε *annales*, χρονικό (και αυτό έβαλα ο ίδιος κάτω απ' τον τίτλο στο χειρόγραφο μου). [...] Τους μεγάλους μύθους, που απάνω τους στηρίζεται ο άνθρωπος και η συνείδηση του έθνους του, της πατρίδας του, της φυλής του, τους έπλασε παντού και πάντοτε η Τέχνη. Και για να κατέβω πιο χαμηλά, την ιστορία του τόπου του ο πολύς κόσμος δεν την μαθαίνει από τις βαρείες πραγματείες των ιστορικών, αλλά από τη μυθιστοριοποιημένη μορφή που έδωσαν στα γεγονότα του ένδοξου ή τραγικού παρελθόντος οι ικανοί λογοτέχνες».

Η στροφή, εξάλλου, του Πετσάλη προς το ιστορικό μυθιστόρημα και η σύλληψη του *Οι Μαυρόλυκοι* ήταν το αποτέλεσμα της επίδρασης του βενιζελικού Αλέξανδρου Διομήδη. Ο πολιτικός, που έπαιξε από το 1912 σημαντικό ρόλο στην οικονομική ζωή του τόπου, την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας είχε στραφεί στη μελέτη των σχέσεων μεταξύ πολιτικής/οικονομικής και κοινωνικής οργάνωσης στο Βυζάντιο. Ο προσανατολισμός του Διομήδη είναι ενδεικτικός των τάσεων που άρχισαν να επικρατούν την εποχή αυτή, για προώθηση της ιστορικής έρευνας των ύστερων βυζαντινών χρόνων και της τουρκοκρατίας. Όταν, λ.χ., το Μάρτιο του 1944 αποφασίζει ο Παντελής Πρεβελάκης να προχωρήσει στη συγγραφή του *Παντέρμη Κρήτη/Χρονικό του Σηκωμού του 66*, βρίσκει έτοιμη τη σχετική βιβλιογραφία που είχε συντάξει και δημοσιεύσει λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1939, ο Νικόλαος Τωμαδάκης.

Άλλωστε, η επεξεργασία των ιστορικών πηγών και μελετών, που μνημονεύονται στο «Προλογικό σημείωμα» για το *Οι Μαυρόλυκοι*, έγινε με την καθοδήγηση του Διομήδη. Η πρόοδος, επίσης, της συγγραφής του έργου συμπίπτει με την εποχή που ο πολιτικός και διανοούμενος ολοκληρώνει τη δίτομη εργασία του *Βυζαντιναί μελέται* (1942/1946), με κύριο αντικείμενο έρευνας τις αιτίες της πτώσης του Βυζαντίου. Όπως παρατηρεί σχετικά με τα ζητήματα αυτά ο Πετσάλης, «Έπρεπε ν' αρχίσω από το άλφα. Από τις γενικές ιστορίες. Παπαρρηγόπουλος πρώτος. [...] Τότες πρωτόνιωσα το πόσο αγράμματους -ελληνικά απαίδευτους- μας βγάζει το σχολείο. [...] Κι' όμως έτσι είναι. Τα τρακόσα πενήντα χρόνια της σκλαβιάς τα σβήναμε ως τα τώρα, πολεμούσαμε να τα προσπεράσουμε βιαστικά κι' απρόσεχτα, γιατί είτανε, λέει, μια μαύρη, ντροπιασμένη εποχή. [...]».

Η πρόθεση του Πετσάλη να παρακολουθήσει με το πρώτο ιστορικό μυθιστόρημά του «ένα ολάκερο έθνος που περπατάει, μια φυλή, τη Ρωμιοσύνη, που σηκώνεται και ξαναγεννιέται», πολύ λίγη σχέση έχει με την πραγματικότητα του κειμένου. Τα ζητήματα που τίγονται στο έργο, είναι κυρίως ο ρόλος του ορθόδοξου κλήρου ως θεματοφύλακα της παράδοσης, οι σχέσεις με τη Βενετία, η θέση των Ελλήνων ανάμεσα στις άλλες μειονότητες και απέναντι στους Τούρκους, οι προϋποθέσεις των κινημάτων. Ωστόσο, δεν είναι δυνατό να αγνοήσει κανείς το γεγονός, ότι με το *Οι Μαυρόλυκοι* παρατηρείται η πρώτη σοβαρή προσπάθεια στην ιστορία του νεοελληνικού μυθιστορήματος να απεικονιστεί η κοινωνική διάταξη του ελληνισμού στα αστικά κέντρα και στην ύπαιθρο, την εποχή της οθωμανικής κυριαρχίας. Ο αφηγητής, επιτυγχάνοντας να σχηματοποιήσει τη διάταξη αυτή, προχωρεί κατόπιν και ολοκληρώνει την αποστολή του, προβάλλει δηλαδή το ρόλο που διαδραμάτισε η αστική τάξη στην εθνική αναγέννηση.

Η σύνθεση του έργου προσδιορίζεται από δύο πόλους: από τη μία πλευρά διαγράφεται η δράση ορισμένων, πολύ λίγων μόνο ιστορικών μορφών (Κύριλλος Λούκαρις, Διονύσιος Τρίκκης, Κοσμάς ο Αιτωλός, Ρήγας Φεραίος), και από την άλλη τοποθετείται το ανώνυμο πλήθος. Στο κέντρο και σε πρώτο πλάνο κινείται και εξελίσσεται η αστική τάξη με τις προσωπογραφίες και τις περιπέτειες μιας οικογένειας. Εξάλλου, το *Οι Μαυρόλυκοι* διακρίνεται ως ιστορικό μυθιστόρημα για τις αναφορές στο οικογενειακό παρελθόν του Θανάση Πετσάλη, τις οποίες μάλιστα φρόντισε να τονίσει ο συγγραφέας.

Αντίθετα, λοιπόν, με τη θεωρητική προοπτική του μυθιστορήματος *Η Παναγιά η Ψαροπούλα/Γοργόνα*, στο *Οι Μαυρόλυκοι* η αστική τάξη είναι ο κατεξοχήν δημιουργός και θεματοφύλακας των ενδογενών αξιών και, γενικότερα, της εθνικής/φυλετικής παράδοσης. Το 1951, μετά το θάνατο του Διομήδη, έγραφε σχετικά ο Πετσάλης: «[...] η ύπαρξη προηγμένης κοινωνίας [στην Αθήνα αμέσως μετά την ίδρυση του κράτους] εξηγείται από την έμφυτη

ευγένεια και αντίληψη της φυλής, αριστοκρατικής φυλής με αρχαίες ρίζες, που παρ' όλη την τριακοσιοπενήνταχρονη σκλαβιά δεν έχασε ποτέ -ενσυνείδητα- την παράδοση της αρχοντιάς της και του μεγαλείου της. [...] Η κοινωνία αυτή, που είχε και μόρφωση και αγωγή και παραδόσεις και ευγένεια, άρχισε να ξεπέφτει περί τα τέλη του περασμένου αιώνα, τον καιρό ίσα-ίσα που άρχισε, μετά τον Τρικούπη, το ανέβασμα της καθαυτό αστικής τάξεως. Οπωσδήποτε, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί στους ανθρώπους εκείνους -τους παλαιούς και παλαιικούς- τις πολλές των υπηρεσίες προς το έθνος και στο πολιτικό και στο πνευματικό επίπεδο. Και γι' αυτό μειδιώ όταν διαβάζω [...] τάχα πως μόνο οι “βοσκοί”, οι “ψαράδες” και οι “γεωργοί” είναι βαθειά ριζωμένοι στη γη, στη γη μας και, “σε ό,τι θεμελιακό και βαθύ έχει η ανθρώπινη ύπαρξη”. [...] τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά και τόσο απόλυτα, γιατί προπάντων στους πνευματικούς ανθρώπους, όποιος καταγωγής και όποιος τάξεως, υπάρχει η συνειδητή συνέχεια της φυλής και η συνειδητή αξία του ανθρώπου και από τους πνευματικούς ανθρώπους (αυτούς που βγήκαν στα πρώτα χρόνια από την μικρή “κοινωνία” της Αθήνας) διατηρείται και αξιοποιείται και πλουτίζεται ο κόσμος των παραδόσεων και ο πολιτισμός ενός έθνους. Ναι. Μπορώ να το πω -γιατί το έζησα- η κοινωνία αυτή [...] είτανε βαθιά ριζωμένη στη γη μας, [...] είχε στερεή και πλατειά μόρφωση (“ευρωπαϊκή” καθώς λένε, και γι' αυτό ίσως να παρεξηγούν οι ακατατόπιστοι) και έδωσε στην Ελλάδα σοφούς, πολιτικούς, στρατιωτικούς, νομικούς, διδασκάλους, ανθρώπους των γραμμάτων και έριξε σχεδόν σε όλους τους τομείς τις βάσεις ενός νεοελληνικού πολιτισμού και στερέωσε τις πρώτες του παραδόσεις [...].»

Έπειτα από την τριλογία *Γερές και αδύναμες γενεές*, η στροφή του Θανάση Πετσάλη προς το ιστορικό μυθιστόρημα το 1939 αντανακλά στο χώρο της πεζογραφίας των βενιζελικών συγγραφέων του 1930 το τέλος της περιόδου που άρχισε με τον Ελευθέριο Βενιζέλο το 1910. Η προβολή της αστικής τάξης ως φορέα των ιδεών που οδήγησαν στην εθνική αναγέννηση του ελληνισμού, έχει, εντέλει, στο *Οι Μαυρόλυκοι* την ακόλουθη έννοια: να υποστηριχτούν οι καθιερωμένες αστικές αντιλήψεις για το έθνος και τη φυλή, τη στιγμή ακριβώς που ο φασισμός τις ανέτρεπε τοποθετώντας το «λαό» στην υπηρεσία της βούλησης ενός «Οδηγού» (*Το σταυροδρόμι*). Το κείμενο του *Οι Μαυρόλυκοι* και η μεταγενέστερη «διόρθωση» της πρώτης μορφής του μυθιστορήματος *Το σταυροδρόμι*, που έγινε με κύριο στόχο να αποχρωματιστεί το ιδεολογικό ποίον του αφηγητή, προσφέρουν μια πρόσθετη απόδειξη για το ότι η λεγόμενη στροφή προς το παρελθόν υπήρξε το αποτέλεσμα της οριστικής πτώσης των Φιλελευθέρων.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Θανάση Πετσάλη ¹²⁶

- Άγρας Τέλλος, «Η τριλογία του κ. Θ. Πετσάλη», Τα Νέα Γράμματα 11, 11/1936, σ. 837-853.

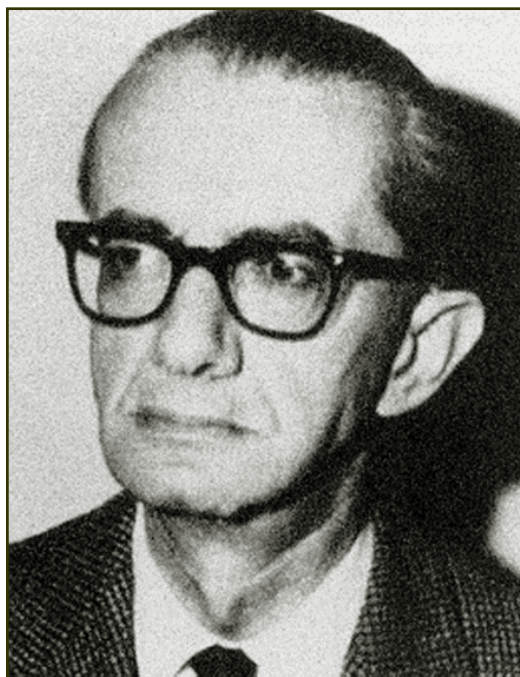
¹²⁶ Από το δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Αθανασόπουλος Βαγγέλης, *Ο λογοτέχνης ως πρότυπο δημιουργικής δράσης. Θ. Πετσάλης-Διομήδης: Πώς ένας συγγραφέας συγκρότησε τα πρόσωπα και το έργο του*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990.
- Αθανασόπουλος Δημ.Σ., *Θανάσης Πετσάλης. Η ασίγαστη αναζήτηση των συνόλων. Με μια προσωπογραφία και τρία κοσμήματα του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα*, Αθήνα, Πιτσιλός, 1987.
- Γιάκος Δημήτρης, «Πετσάλης-Διομήδης Θανάσης», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 11, Αθήνα, Χάρη Πάτση.
- Δεσποτόπουλος Κ.Ι., Μητσάκης Καρ., Μόσχος Ε. Ν., «Θαν. Πετσάλης-Διομήδης», *Νέα Εστία* 137, ετ. ΞΘ', 1η/5/1995, αρ.1628, σ. 567-571.
- Δημάδης Κ. Α., *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία (1936 – 1944)*, Αθήνα, Γνώση, 1991.
- Ζήρας Αλεξ., «Πετσάλης-Διομήδης Θανάσης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 8, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Καραντώνης Αντρέας, «Θανάσης Πετσάλης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 214-220, Αθήνα, Φέξης, 1962.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης», *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς. Ένας κριτικός οδηγός*, σ. 184-185, Αθήνα, Πατάκης, 1995.
- Λαπαθιώτης Ναπολέων, «Κριτική για το Ο Μάγος με τα δώρα», *Νέα Εστία* 27, 1940, σ. 708-709.
- Μητσάκης Κάρολος, «Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 111-128, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., «Θανάσης Πετσάλης», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'. Ανήσυχα χρόνια*, Αθήνα, Αετός, 1943.
- Παπαγεωργίου Κώστας Γ., «Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Ζ', σ. 156-188, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- Παπαδοπούλου Μ., «Κριτική για το Τέλος του μύθου», *Τα Νέα*, 30/10/1976.
- Πικραμένου-Βάρθη Δήμητρα, *Πετσάλης-Διομήδης. Η «πνευματική οδοιπορία» του και οι «Μαυρόλνκοι»*, Αθήνα, 1985.
- Σαχίνης Απόστολος, «Θανάση Πετσάλη: Η κυρία των τιμών - 1944, Πέρα στη θάλασσα - 1944», *Η πεζογραφία της κατοχής*, σ. 134-139, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.
- Σαχίνης Απόστολος, *Οι πεζογράφοι του καιρού μας*, Αθήνα, Εστία, 1967.
- Σαχίνης Απόστολος, *Το πεζογραφικό έργο του Πετσάλη-Διομήδη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992.
- Τρουπάκη Μαρία, «Θ. Πετσάλης-Διομήδης: ...Υπήρχε πάντα μέσα μου ένα ρήγμα, ένας διχασμός», *Διαβάζω* 109, 2/1/1985, σ. 68-74 (συνέντευξη).
- Τσάκωνας Δημήτρης, *Η γενιά του '30. Τα πριν και τα μετά*, σ. 96 κ.εξ., Αθήνα, Κάκτος, 1989.
- Χάρης Πέτρος, *Σαράντα χρόνια κριτικής ελληνικού πεζού λόγου*, Α', 1928-1949, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1981.
- Χατζίνης Γιάννης, «Θανάση Πετσάλη: Μαρία Πάρνη», *Νέα Εστία* 48, ετ. ΚΔ', 1η/7/1950, αρ. 552, σ. 903-904.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).

4.2.7. ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ (1907-1979)



Ο Άγγελος Τερζάκης γεννήθηκε στο Ναύπλιο στις 16 Φεβρουαρίου 1907.¹²⁷ Ο πατέρας του ήταν για αρκετά χρόνια δήμαρχος της πόλης. Ο Άγγελος, μοναχοπαίδι, με ιδιαίτερα ασθενικό οργανισμό, εξελισσόταν σε ένα λεπτό, ευγενικό αλλά και υπερευαίσθητο άτομο. Από παιδί γοητεύτηκε από τους θρύλους και την ιστορία της ιδιαίτερης πατρίδας του, που μιλούσαν για δόγηδες και μπαρμπερίνους. Έτσι πολλούς από αυτούς θα χρησιμοποιήσει αργότερα στα έργα του, όπως στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* (1945) τον Νικηφόρο Σγουρό, το «ευγενικόπουλο», ή την «Κυρά τ' Αναπλιού», Μαρία ντ' Ανγκιέν, στο θεατρικό *Νύχτα στη Μεσόγειο* (1957).

Όταν στα 1915 η οικογένεια μετακομίζει στην Αθήνα, επειδή ο Δημήτριος Τερζάκης εκλέχτηκε βουλευτής με το κόμμα των Φιλελευθέρων, ο Άγγελος ζει από κοντά τα γεγονότα μιας ταραγμένης εποχής. Ο ίδιος σημειώνει στον «Απρίλη», έργο με αρκετά αυτοβιογραφικά

¹²⁷ Απόσπασμα από το άρθρο της της Πολυξένης Μπίστα, «Άγγελος Τερζάκης - Η αγωνία του Μεσοπολέμου», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 24-10-1999), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12737&m=B04&aa=1&cookie=.

στοιχεία: «Το συγγενολόι στα ενενήντα τοις εκατό, βενιζελικό. Δαχτυλοδειχτούμενοι οι “βασίλικοι” και μ’ αυτούς είχαμε κόψει την καλημέρα».

Το 1922 γράφεται στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών που ήταν ένα «καζάνι που έβραζε». Η Μικρασιατική Καταστροφή και οι γενικότερες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που διαμορφώνονταν δημιουργούσαν ένα κλίμα ιδιαίτερα ασφυκτικό για τους νέους λογοτέχνες. Ο Τερζάκης διάβασε φυλλάδια, μπροσούρες, κοινωνιολογικές αναλύσεις, αμφιταλαντεύτηκε και χωρίς, όπως παρατηρεί, να το καταλάβει βρέθηκε «στη βαλτωμένη στρατιά της μεσοπολεμικής αγωνίας».

Στη διάρκεια των φοιτητικών του χρόνων ο Τερζάκης μελέτησε σε βάθος όχι μόνο την ελληνική, αλλά και την ξένη λογοτεχνία. Ο Κν. Χάμσουν, ο Μ. Γκόρκι, ο Α. Τσέχωφ, ο Φ. Ντοστογιέφσκι, ο Ερρ. Ίψεν αποτελούν μερικούς από τους δημιουργούς στους οποίους αναφέρεται συχνά στο έργο του. Παράλληλα και στα χρόνια που ακολούθησαν ο συγγραφέας παίρνει θέση, μέσα από άρθρα του σε περιοδικά της εποχής, σχετικά με ζητήματα της λογοτεχνίας, λογοτεχνικά ρεύματα διατυπώνοντας απόψεις για το μυθιστόρημα, το ρεύμα του ρεαλισμού κτλ. Υποστηρίζει ότι στην εποχή του Μεσοπολέμου στην Κεντρική και Νότια Ευρώπη το μυθιστόρημα ήταν υποδουλωμένο στην παράδοση του ρεαλισμού. Μόνο η Αγγλία με τους Joyce, Lawrence, Huxley, Woolf κ.ά. είχε χειραφετηθεί από τους προγόνους και αναζητούσε ανήσυχη καινούργιους δρόμους. Γι’ αυτό εκεί υπήρχε άνθηση του μυθιστορήματος.

Στη δεκαετία του ’30 οι ιδεολογικές ζυμώσεις είναι έντονες και οι αντιπαραθέσεις συχνές. Ο Άγγελος Τερζάκης, αν και προερχόταν από την αστική τάξη, είχε διατυπώσει αρκετές φορές την κριτική του στάση: «Ο αστισμός στην πνευματική και κοινωνική ζωή του είχε σταθεί πάντα ένα καθεστώς υποκρισίας και διανοητικής στενότητας». Δεν δίστασε να ασκήσει κριτική ακόμη και στον Θεοτοκά για τον φιλελευθερισμό του. Διαφωνούσε όμως και με τον μαρξισμό, επειδή τον φόβιζε ο όρος «δικτατορία του προλεταριάτου». «Ο ίδιος θήτευα εσώτερα σ’ έναν σοσιαλισμό άλλον, ελεύθερο, ανεξίθρησκο, όχι οργανωμένο σε στρατό, καθώς ο δικός τους». Μακριά από φανατισμούς και ιδεολογικές διαμάχες, αντίθετος σε κάθε δόγμα, όπως φαίνεται και στο δοκιμιακό του έργο, κομματικά ανένταχτος και απόλυτα συνεπής στάθηκε ο Τερζάκης σε όλη του τη ζωή. Πεποίθησή του ήταν ότι το μεγαλύτερο μειονέκτημα για τον πνευματικό άνθρωπο είναι ο φανατισμός. Και καθώς μέσα από το σύνολο του έργου του διαφαίνεται η άρνησή του για την πολιτική και τους πολιτικούς, διατυπώνει την ακόλουθη άποψη για τους διανοούμενους: «Ηγεσία του κόσμου μια μόνο μπορεί να ειπωθεί: η κατά τόπους ανεξάρτητοι διανοούμενοι που διαφωτίζουν την κοινή γνώμη, κρατούν σ’ εγρήγορση τις συνειδήσεις, καταγγέλλουν, ξεσκεπάζουν το παιχνίδι των υπονομευτών της ειρήνης, της ελευθερίας και της ανθρωπιάς».

Μέσα από τα διηγήματα και τα μυθιστορήματα, τα θεατρικά του έργα αλλά και τα στοχαστικά του δοκίμια φανερώνεται η υπαρξιακή του αγωνία και το τραγικό νόημα της ζωής, που οφείλονται «στο δραματικό, πειστικό αίσθημα ενός ασύμπτωτου ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο».

Ο Άγγελος Τερζάκης ανήκει στους «συγγραφείς-εργάτες της πέννας», ασχολήθηκε δηλαδή ολόκληρη τη ζωή του με το γράψιμο και κέρδισε τα προς το ζην από αυτό. Άφησε πίσω του αξιόλογα πεζογραφικά έργα, όπως *Η μενεξεδένια πολιτεία* (1937), *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), *Η πριγκιπέσα Ιζαμπώ* (1945), *Δίχως Θεό* (1950), που γνώρισαν πολλές εκδόσεις. Παράλληλα με τα άρθρα-δοκίμια που δημοσίευε σχεδόν ανελλιπώς κάθε Τετάρτη στο *Βήμα* από το 1947 ως το 1979 κρατούσε μια συνεχή, ουσιαστική επικοινωνία με τους αναγνώστες. Ποτέ δεν προσπάθησε να κολακέψει τη γνώμη των επιστολογράφων του, αλλά στάθηκε πάντα αντικειμενικός και ανυποχώρητος. Στις διαφωνίες και στις κρίσεις του κινήθηκε μέσα σ' ένα κλίμα μαχητικό που το διέκρινε η σοβαρότητα. Ποτέ δεν έγινε αλαζονικός και «απάνθρωπος». Κύριο χαρακτηριστικό του στοχασμού του ήταν η ιδεολογική συνέπεια και σταθερότητα. Ποτέ δεν παρεξέκλινε από τις προσωπικές του αξίες και γι' αυτό πολλές φορές δεν δίστασε να καταγγείλει, δημόσια, καθεστώτα πολιτικά και θρησκευτικά.

Σε μια εποχή όπου ο κόσμος μεταβάλλεται με γοργούς ρυθμούς έργα που η πρόσληψή τους είναι αρκετά εύκολη γνωρίζουν μεγάλη εκδοτική επιτυχία για να ξεχαστούν αργότερα. Το έργο ενός στοχαστή, όπως ήταν ο Άγγελος Τερζάκης, παραμένει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος εκείνων των αναγνωστών τους οποίους δεν απασχολεί το εντυπωσιακό και επιφανειακό, αλλά σταθερά αναζητούν το ουσιώδες και ποιοτικό.

Άγγελος Τερζάκης: εξέχουσα μορφή της γενιάς του ¹²⁸

Πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας, δοκιμιογράφος και κριτικός, ο Άγγελος Τερζάκης άφησε πλουσιότερο έργο, χαρακτηριστικό της εποχής στην οποία γράφτηκε. «Στηθοσκόπο της αγωνίας μας» τον αποκαλεί ο Παντελής Πρεβελάκης -και ο χαρακτηρισμός είναι προσφυνής. Υπήρξε από τους σοβαρότερους μελετητές των προβλημάτων της εποχής του και διατύπωσε τους ανήσυχους προβληματισμούς του όχι μόνο άμεσα, στο δοκιμιακό, αλλά και έμμεσα, στο καθαρά πεζογραφικό του έργο. Πλούτισε τη νεοελληνική λογοτεχνία με το καλύτερο ιστορικό μυθιστόρημα που γράφτηκε στη νεοελληνική γλώσσα, την *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*. Η προσφορά

¹²⁸ Παραθέτουμε αποσπάσματα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Άγγελου Τερζάκη από τον Άρη Μπερλή στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Η', ό.π., σσ. 191-204 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

του στο νεοελληνικό θέατρο είναι αξιόλογη, και αν τα έργα του έχουν περιπέσει σε αφάνεια, αυτό δεν οφείλεται τόσο σε εγγενείς αδυναμίες τους, όσο στην απουσία εμπνευσμένων σκηνοθετικών ερμηνειών. Με την επί πεντηκονταετία πολύπλευρη συγγραφική του δραστηριότητα και την ποιότητα του συνόλου του έργου του διεκδικεί επιφανή θέση μεταξύ των εκπροσώπων της γενιάς του '30.

Ο Άγγελος Τερζάκης εμφανίστηκε στα γράμματα σε πολύ νεαρή ηλικία με τις συλλογές διηγημάτων *Ο ξεχασμένος* (1925) και *Φθινοπωρινή συμφωνία* (1929). Στα πρωτόλεια αυτά (που δεν ανατυπώθηκαν έκτοτε) διακρίνονται, κατά τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, αφενός η επίδραση του Δημοσθένη Βουτυρά, αφετέρου συμβολιστικές και νεωτερικές επιρροές. Στη Φθινοπωρινή συμφωνία, «τα στέρα περιγράμματα του *Ξεχασμένου* σπάνε, ο μύθος αδυνατίζει και στη θέση του μπαίνει το αχνόφωτο και η ρευστότητα της συμβολιστικής πεζογραφίας... η περιγραφή της διάθεσης, της κατάστασης, της περιρρέουσας ατμόσφαιρας.»

Ωστόσο, με τα αποσπάσματα των διηγημάτων που παραθέτει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος για να στηρίξει τις κριτικές του θέσεις, μάλλον επιτυγχάνεται να δειχθεί η ανωριμότητα της πρώιμης γραφής του Αγγέλου Τερζάκη. Είναι σαφές ότι ο νεαρός συγγραφέας δοκιμάζεται μάλλον από διάφορες λογοτεχνικές επιδράσεις, παρά δοκιμάζει τη δική του προσωπική φωνή.

Στις αρχές της δεκαετίας του '30 ο Άγγελος Τερζάκης στρέφεται στο μυθιστόρημα και, μέσα σε μια πενταετία, γράφει και εκδίδει τρία μυθιστορήματα: τους *Δεσμώτες* (1932), την *Παρακμή των Σκληρών* (1933) και τη *Μενεξεδένια πολιτεία* (1937).

Τα τρία μυθιστορήματα μπορούν να ενταχθούν σε έναν κύκλο θεματικά ομοειδών έργων, καθόσον παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά: είναι ιστορίες οικογενειών στη διάρκεια του μεσοπολέμου· οι ήρωές τους είναι πατέρες και θυγατέρες, γιοι και μητέρες, μνηστήρες και αρραβωνιαστικές· το περιβάλλον είναι ασφυκτικό, η ατμόσφαιρα καταθλιπτική· σκοτεινές κάμαρες, παλιά έπιπλα· κούραση, φόβος, παράλυση κυριαρχούν. Η οικονομική στενότητα αντικατοπτρίζει και σε μεγάλο βαθμό καθορίζει τη στενότητα των ηθών και των προκαταλήψεων.

Για τους *Δεσμώτες* ο Αντρέας Καραντώνης παρατηρεί ότι ο κόσμος τους είναι «ένας κόσμος δίχως περήφανο ηρωισμό, δίχως πολλά χτυπητά θέληγτρα, κόσμος γκρίζος και άχαρος, ρευστός και χαοτικός, αλλά με ατμόσφαιρα και μυρωδιά δική του». Ο Άλκης Θρύλος ισχυρίζεται πως η αφήγηση «διαχύνει μέσα μας... σταγόνα με σταγόνα, μια μελαγχολία που σιγά σιγά γίνεται καταθλιπτική», ενώ ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος σημειώνει πως «το κλίμα του

βιβλίου είναι χαμηλού τόνου, “συμβολιστικό”, και για τούτο, σε άπειρα σημάδια του θυμίζει το *Φθινόπωρο* του Κωσταντίνου Χατζόπουλου».

Στην *Παρακμή των Σκληρών* ο Τερζάκης επανέρχεται στην ψυχολογική ανάλυση των ατόμων μιας οικογένειας, με τη διαφορά ότι εδώ, παρά τη μικροαστική αθλιότητα, οι χαρακτήρες είναι σκληρότεροι, με μία επίφαση (όχι πάντα επιτυχή) “δαιμονισμού”, και τα γεγονότα πιο ηχηρά.

Η τρίτη προσπάθεια του Τερζάκη να ψυχογραφήσει χαρακτήρες και να ανατάμει σχέσεις στο πλαίσιο μιας οικογένειας έδωσε εντελέστερα αποτελέσματα. Η *Μενεξεδένια πολιτεία* είναι μυθιστόρημα κατά πολύ αρτιότερο των προηγμένων. Το γνώριμο καταθλιπτικό κλίμα διαποτίζει και τούτο το μυθιστόρημα, οι ήρωες είναι και πάλι δέσμιοι κοινωνικών συμβάσεων και προκαταλήψεων, οι ανθρώπινες σχέσεις καρκινοβατούν μάλλον παρά αναπτύσσονται ελεύθερα, οι αγκυλώσεις χαρακτηρίζουν το ίδιο αυτό έργο όπως και τα άλλα. Ωστόσο, η γραφή είναι ωριμότερη και η αρχιτεκτονική του βιβλίου στερεότερη. Η Σοφία Μαλβή, κύρια ηρωίδα του βιβλίου, μπορεί να μην αποκτά διαστάσεις τραγικής ηρωίδας, είναι όμως χαρακτήρας ολοκληρωμένος και ενδιαφέρων.

Μενεξεδένια πολιτεία είναι η Αθήνα του μεσοπολέμου και ο συμβολιστικός τίτλος αποτελεί αντικείμενο έμμεσου σχολιασμού από τον ίδιο τον συγγραφέα δια στόματος Γιάννη Μαρούκη, του κύριου ήρωά του:

«Η Αθήνα. Ποτέ του δεν την είχε φανταστεί τόσο πλατιά, τόσο μεγάλη. Μοιάζει σαν εφηβική ύπαρξη που ξαφνικά κι αναπάντεχα ξεπέταξε την κρυμμένη άνθισή της. Από τ' αυτοκίνητο μέσα, κοιτάζει ο βοηθός ίσια μπροστά, το δρόμο που τους πάει κοντά της. Κάτι ανήσυχο κι όμως χαρούμενα απορημένο σαλεύει μέσα του, μια σιγανή τρομάρα. Γιατί εκεί, μέσα στο πέλαγος των άσπρων σπιτιών, που τόσο απρόσμενα φούσκωσε κι απλώθηκε ξεχειλίζοντας τον κάμπο, μια ορμητική ζωή, χίλιες ζωές, χιλιάδες χιλιάδων υπάρξεις, ζούνε και συγχρωτίζονται, δουλεύουν, αγωνίζονται, χαίρονται, υποφέρουν. Η σύναξη εδώ των ψυχών, μέσα στο ίδιο χωνευτήριο, έχει προικίσει την πολιτεία με μια δική της, ανεξάρτητη ζωή, κάποια υπερφυσική ύπαρξη που χτυπάει μέσαθε, σα μεγάλη υποχθόνια καρδιά. Το γέννημα τούτο του πλήθους απαρνήθηκε τη φύτρα του και τώρα, θεριεμένο σε τέρας συμβολικό, κυβερνάει την ανθρωπομάζα. Το δουλεύουν άνθρωποι νυχτοήμερα, το ποτίζουν με τον ιδρώτα τους, του προσφέρουν τροφή την καρδιά τους. Φευγαλέα, μυστικά, το χνότο του γλιστράει στο αίμα τους και το δαιμονίζει. Κυβερνάει η πολιτεία τους ανθρώπους σα θεότητα απόκρυφη, δυναστική, με το αόρατο γνέψιμο της Μοίρας.

Ο δρόμος ξετυλίγεται κατά κείθε ίσιος κι ελαστικός, όλο και κονταίνοντας, σαν απλοκαμός που ρίχτηκε από την πολιτεία πάνω στον κάμπο και τραβάει τώρα πάλι κοντά της την ανθρώπινη τροφή. Το κάλεσμά της είναι αβίαστο, διάνεμα ερωτιάτικο που δεν προστάζει παρά γητεύει. Ο

βοηθός αγναντεύει τ' αντικρινά βουνά και χαμογελάει με την ειρωνεία του φιλήδονου που αφιερώθηκε στο θάνατο του γλυκού δηλητηρίου. Γυρίζει και κοιτάζει και δίπλα του τα μάτια του κοριτσιού. Μέσα τους καθρεφτίζεται, κουκλίστικη, η παραμυθένια πολιτεία.

Παίρνει στο χέρι του το χέρι της αγαπημένης και το σφίγγει απαλά, με την αδερφική στοργή του ομότυχου. Θυμάται μια παλιά του σκέψη. Μ' ένα γνέψιμο βουβό, σηκώνει το δάχτυλο και, δείχνοντας αντίκρυ:

- Η μενεξεδένια πολιτεία, λέει σιγανά, και στα χείλη του τρεμοπαίζει ένα γλυκόπικρο χαμόγελο, -η ηδονή της καρτερίας»

Ο ίδιος ο Τερζάκης, στο βιογραφικό σημείωμα που υπέβαλε στην Ακαδημία Αθηνών μαζί με την υποψηφιότητά του για την έδρα της λογοτεχνίας, σημειώνει πως η *Μενεξεδένια πολιτεία* αποτελεί «κοινωνικό πίνακα της ελληνικής πρωτεύουσας κατά την κρίσιμον φάσιν της μεταβολής της εις μεγαλούπολιν».

Εξάλλου, ο Αντρέας Καραντώνης θεωρεί τη *Μενεξεδένια πολιτεία* «δυσπόστατο μυθιστόρημα, που ατμόσφαιρά του και διάκοσμος είναι το ιοστέφανον άστν, και, ουσία του, η αναπαράσταση μιας βουβής οικογενειακής τραγωδίας, ξετυλιγμένης μέσα στο πλούσιο φως και τον καταγάλανο αιθέρα της Αττικής». Αντίθετα, για τον Άλκη Θρύλο «το μενεξεδι χρώμα της πολιτείας του δεν έχει, όπως στα αττικά δειλινά, την ανταύγεια της πορφύρας ή ενός ρόδινου, παραδεισένιου ιριδίσματος που εξαυλώνει το τοπίο. Είναι ένα μουντό πένθιμο μωβ. Πάνω από την Αθήνα του κ. Τερζάκη δεν υψώνεται κανένας δοξαστικός Παρθενώνας».

Ο συμβολιστικός τίτλος και οι απόπειρες συμβολιστικής ερμηνείας του από τον συγγραφέα και τους κριτικούς του αποκαλύπτουν λογοτεχνικές και κριτικές διαθέσεις και ροπές της εποχής του μεσοπολέμου -τάσεις και ερμηνείες που αφήνουν μάλλον αδιάφορο τον σημερινό αναγνώστη. Η *Μενεξεδένια πολιτεία* παραμένει ένα άρτιο και ενδιαφέρον μυθιστόρημα που, ωστόσο, δεν κατορθώνει να υπερβεί τη στενά ηθογραφική ή εικονογραφική του διάσταση. Μπορεί να αποτελεί πίνακα της αναπτυσσόμενης Αθήνας του μεσοπολέμου, πίνακα καμωμένο με μενεξεδιά χρώματα, «πορφυρά» ή «ρόδινα» είτε «πένθιμα μωβ», αλλά δεν κατορθώνει ως λογοτέχνημα να κρύψει την ηλικία του -αδυναμία που χαρακτηρίζει, άλλωστε, τη συντριπτική πλειονότητα των μυθιστορημάτων της γενιάς του '30.

Αυτό που δεν επέτυχε ο Τερζάκης με τα τρία πρώτα “αθηναϊκά” του μυθιστορήματα (να δώσει ένα σπουδαίο έργο που, παρά την “επικαιρότητά” του, θα έμπαινε στον κανόνα της νεοελληνικής πεζογραφίας και θα αποκτούσε διαχρονική αξία), το επέτυχε παραδόξως με την *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* -μυθιστόρημα ιστορικό, η δράση του οποίου εκτυλίσσεται στη

φραγκοκρατούμενη Ελλάδα- έργο μεγάλης λογοτεχνικής αξίας και ταυτόχρονα έργο με νόημα που υπερβαίνει τα ιστορικά του συμφραζόμενα.

Ιστορικός πυρήνας του έργου είναι η αιφνίδια, απaráσκευη πολιτικά και ως εκ τούτου πρόσκαιρη κατάληψη του φράγκικου κάστρου της Καλαμάτας, το 1293, από Έλληνες και Σλάβους του γειτονικού σλαβόφωνου χωριού Γιάννιτσα. Αυτό το μάλλον ασήμαντο ιστορικό γεγονός εκμεταλλεύτηκε ο Τερζάκης για να κορυφώσει μια μυθιστορία την οποία έπλεξε χρησιμοποιώντας στοιχεία ιστορικά και πλασματικά. Η κύρια ηρωίδα πριγκίπισσα Ισαβέλλα ή Ιζαμπώ, κόρη του Γουλιέλμου Βιλλαρδουίνου, ηγεμόνα του Πριγκιπάτου της Αχαΐας, είναι πρόσωπο ιστορικό. Αλλά ο Νικηφόρος Σγουρός, ηγέτης της εξέγερσης των χωρικών, μολονότι ισχυρίζεται ότι είναι απόγονος του παλαιού εκείνου Λέοντα Σγουρού, ηγεμόνα του Ναυπλίου και της Κορίνθου κατά τους χρόνους της φράγκικης κατάκτησης, είναι πρόσωπο πλαστό. Το γενικό πλαίσιο των ιστορικών γεγονότων είναι κατά το μάλλον ή ήττον ακριβές (πηγές του συγγραφέα είναι κυρίως το Χρονικό του Μορέως και το Γαλλικό Χρονικό), αλλά η συναισθηματική περιπέτεια των δύο κεντρικών ηρώων είναι φανταστική.

Στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* απαντώνται πολλά από τα χαρακτηριστικά του ιστορικού μυθιστορήματος, αν θεωρήσουμε ως πρότυπα του είδους τα έργα του πρώτου διδάξαντος, Άγγλου μυθιστοριογράφου Ουώλτερ Σκοτ (1771-1832).¹²⁹ Τα στερεότυπα είναι: η όμορφη, απόκοσμη και γοητευτική ηρωίδα και ο ιδεαλιστικός, ριψοκίνδυνος και ευγενικός νεαρός ήρωας. Ο “κακός” Ντελιούρια, ο “χλομός” Ιωάννης ντε Τουρναί, η “ελαφριά” Μαργαρίτα, ο “λαϊκός” Ζερβοχέρης, ο “αινιγματικός” Κοκκινοτρίχης. Ιππότες και βιλάνοι, ροβολατόροι κι αφεντάδες, κάστρα, τερνέο, βεγγέρες, καλόγεροι, τοκογλύφοι, προδότες, πράκτορες, μυστικά χαρτιά. Η γλώσσα είναι πλούσια, οι περιγραφές διεξοδικές. Υπάρχουν μόνιμα, επαναλαμβανόμενα μοτίβα και συχνά η προσοχή του αφηγητή εστιάζεται στο ίδιο αντικείμενο που αποκτά, έτσι, ιδιαίτερη, συμβολική σημασία. Για παράδειγμα, οι εξής περιγραφές λύχνων ή κεριών:

«Στα τραβηγμένα τους πρόσωπα η έγνοια έριχνε σκιές πένθιμες, ζάρες ψυχοφθόρας αγωνίας. Οι κίτρινες γλώσσες των λύχνων πάσανε να παίζουν, τεντώθηκαν προς το ταβάνι και φτύσανε μαύρη, πνιγερή καπνιά.» (Η πριγκιπέσα Ιζαμπώ, δωδέκατη έκδοση, σ. 74)

«Η νύχτα ήταν ζεστή, νύχτα του καλοκαιριού. Στους λαμπαδοστάτες οι φλόγες στέκονταν ασάλευτες και μακρουλές, ελαστικά ψηλώνοντας στην ξέπνοη ατμόσφαιρα.» (σ. 108)

«Άκουγε μηχανικά η Ιζαμπώ τη χλαολή, αφαιρεμένα κοίταζε τα τραχιά πρόσωπα που πάνω τους θαμπόφεγαν οι κίτρινες φλόγες των κεριών.» (σ. 127)

¹²⁹ (Σημ. του επιμ.) Για τον Walter Scott, θεμελιωτή του αγγλικού ιστορικού μυθιστορήματος, βλ. το άρθρο του Τάσου Γουδέλη, «Ιστορία και μύθος», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 15-02-2002), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%D4%E5%F1%E6%DC%EA%E7%F2&a=&id=90290156.

Τα λογοτεχνικά μέσα του συγγραφέα είναι στέρα και δοκιμασμένα επινοήματα του κλασικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα και ο χειρισμός τους τόσο επιτυχής ώστε ο Τερζάκης να αναδεικνύεται ικανότατος χειριστής ενός δόκιμου λογοτεχνικού λόγου μάλλον παρά πλάστης ενός προσωπικού ύφους, θα συμφωνήσει κανείς με τον Απόστολο Σαχίνη ότι «η μεγάλη αξία της *Πριγκιπέσας Ιζαμπώ* βρίσκεται στο ότι μας ξαναφέρει στους γνωστούς, αλλά για το νεοελληνικό μυθιστόρημα σπάνιους και γι' αυτό πολύτιμους τρόπους της γνήσιας πεζογραφίας, που είναι η καθαρή αφήγηση μιας ενδιαφέρουσας ιστορίας και η έκφρασή της με απλά και στέρα μέσα». Και θα πρέπει να προστεθεί ότι η κλασική μυθιστορηματική γραφή τούτου του μυθιστορήματος είναι ασύγκριτα ελκυστικότερη και, από μια άποψη, αξιολογότερη από τις νεωτερικές γραφές που εμφανίστηκαν στον μεσοπόλεμο και δεν έπαψαν να καλλιεργούνται μέχρι σήμερα.

Έχει παρατηρηθεί ότι μολονότι υπάρχουν αναλογίες ανάμεσα στα δρώμενα του μυθιστορήματος και τα δρώμενα της εποχής που γράφτηκε το μυθιστόρημα (όπως, π.χ. η πείνα των βιλάνων και η έξοδός τους στο αντάρτικο, που παραπέμπει σε γεγονότα της γερμανικής κατοχής), κύριος σκοπός του Τερζάκη είναι «η ζωντανή αναπαράσταση μιας παλαιότερης, ηρωικής εποχής».

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι όλα τα έργα του Αγγέλου Τερζάκη είναι βαρύτατα ιδεολογικοποιημένα, όπως είναι κατά κανόνα τα μυθιστορήματα του μεσοπολέμου. Ο συγγραφέας τους ομιλεί τις σκέψεις του, φιλοσοφεί και προβληματίζεται δια στόματος των ανδρικών μυθιστορηματικών χαρακτήρων, τους οποίους πλάθει για να εξυπηρετήσει ιδεολογικούς μάλλον παρά αισθητικούς/καλλιτεχνικούς σκοπούς. Η μορφική αρτιότητα και η αναπαραστατική δύναμη της *Πριγκιπέσας Ιζαμπώ* δίνουν την εντύπωση πως ο παράγων “ιδεολογία” έχει υποχωρήσει. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, το μυθιστόρημα τούτο, παρά τον αναπαραστατικό/ιστορικό του χαρακτήρα, είναι κατάφορτο ιδεολογημάτων, πολλά των οποίων κυκλοφορούσαν ανέκαθεν και εξακολουθούν ακόμη να ενδημούν στη νεοελληνική (και όχι μόνο) πνευματική αγορά. Κορυφαίο μεταξύ αυτών η αντιπαλότητα Ανατολικής Ορθοδοξίας και Δυτικού Καθολικισμού, γύρω από την οποία ουσιαστικά αρθρώνεται όλο το μυθιστόρημα. Εάν δε συνδυαστεί αυτή η αντίθεση και ρήξη με το γεγονός ότι οι εξεγερμένοι είναι κυρίως Σλάβοι των χωριών του Ταϋγέτου, αλλά ορθόδοξοι, αδελφωμένοι με τους Έλληνες ενάντια στους καθολικούς Φράγκους, τότε η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* αποκτά σήμερα (1993) ιδιαίτερη σημασία. Πρβλ. σχετικά:

«- Δεν είν' αδέρφια μας οι δυο, είναι Σλάβοι, πετάχτηκε κάποιος.

- Τι λες, μωρέ... Ποιο είναι το θρασίμι που μιλάει έτσι; Στη μεριά που είχε ακουστεί η φωνή έγινε ένα στρίμωγμα κι ο άνθρωπος που είχε μιλήσει τρύπωσε πίσω από τους άλλους.

- *Κι οι Σλάβοι δεν είν' αδέρφια μας; φώναζε ο Ζερβοχέρης αγριεμένος. Ο Χριστός ξεχώρισε τους Σλάβους από τους Ρωμιούς, μωρέ; Δεν προσκυνάνε κι οι Σλάβοι Χριστό;*
- *Προσκυνάνε, προσκυνάνε, συμφώνησαν οι κοντινότεροι κουνώντας πειθήνια τα κεφάλια τους.*
- *Το λοιπόν;*
- *Κι αν μας γυρέψει ο Βενετσάνος τίποτις κακό;*
- *Σαν τι κακό να μας γυρέψει;*
- *Να, αν μας γυρέψει να πουλήσουμε την ψυχή μας στον Τρισκατάρατο. Οι Βενετσάνοι δεν είναι ορθόδοξοι σαν τους Ρωμιούς.*

[...] Μερικοί, διορθώνοντας την αόριστη ανησυχία που είχε σπείρει αυτός που πρωτομίλησε, λέγανε πως, το λιγότερο, ο Βενετσάνος θα τους γύρευε ν' αλλαξοπιστήσουν, ν' απαρνηθούν την ορθοδοξία και να παραδοθούν στο έλεος των φραγκοκαλόγερων. Φρίκη κι ανατριχίλα τους κυρίευε στη σκέψη τούτη.»

(Η πριγκιπέσα Ιζαμπώ, σ. 347)

«Ο συγγενής ο δικός του πουλάει την ορθοδοξία στον Φράγκο.» (σ. 199)

«Πάντα τους στέκονταν δύσπιστα οι Φράγκοι μπροστά σε Ρωμιό... Τέλειωσε! Ήταν άλλη φυλή, άλλος κόσμος, άλλη πίστη, ποτέ δεν θ' αδερφώνονταν εκείνοι κι αυτός.» (σ. 260)

Ο Κ. Α. Δημάδης υποστηρίζει ότι ο Τερζάκης, γράφοντας την *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*, «επιχειρεί στο πεζογραφικό πεδίο να ξεπεράσει την εσωτερική κοινωνική κρίση που επιβαρύνεται από τη γενικότερη ευρωπαϊκή σύγχυση. Με άλλα λόγια, καταφεύγοντας στην ιστορική παράδοση του ελληνισμού, έχει ως κίνητρο την υποστήριξη της σημερινής κοινωνικής συνοχής ανατρέχοντας στα πατροπαράδοτα στοιχεία που καθόρισαν σε παρωχημένες περιόδους την πνευματική ενότητα του ελληνισμού». Η υπόθεση είναι βάσιμη, όπως και η παρατήρηση του ίδιου μελετητή ότι η στροφή του Τερζάκη στο ιστορικό μυθιστόρημα στη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας είναι η αντίδρασή του όχι τόσο στο δικτατορικό καθεστώς «όσο στην έντονη και διάχυτη αίσθηση ότι ο ελληνικός αστισμός χάνει οριστικά την “καλή μαρτυρία” των αμφισβητούμενων άλλωστε (όλο και περισσότερο μετά το 1922) ιδεολογικών αρχών και αξιών του». Χωρίς ωστόσο να υποτιμούμε τον παράγοντα “ιδεολογία” (που, καθώς είπαμε, κυριαρχεί σε αυτό το έργο), θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η “νομιμοποίηση” του ιδεολογικού παράγοντα επιτυγχάνεται μέσω της άρτιας λογοτεχνικής μορφής του μυθιστορήματος. Η κριτική ανάλυση των λογοτεχνικών επινοημάτων μπορεί να μη μας διαφωτίσει ως προς τον ιδεολογικό παράγοντα, αλλά θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε τον τρόπο με τον οποίο ο παράγοντας αυτός γίνεται αποτελεσματικός.

Το επόμενο μυθιστόρημα του Αγγέλου Τερζάκη είναι το *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), ένα Bildungsroman ή Erziehungsroman -το είδος εκείνο μυθιστορήματος που αφηγείται την

πνευματική, ηθική και ψυχολογική διαμόρφωση ή ενηλικίωση του κεντρικού ήρωά του, κατά κανόνα εφήβου. Το πρότυπο θα πρέπει να το αναζητήσουμε στο κλασικό μυθιστόρημα *Ο μεγάλος Μωλν* τον Αλαίν Φουρνιέ -έργο που επηρέασε πολλούς Έλληνες πεζογράφους του μεσοπολέμου. Το έντονο αυτοβιογραφικό στοιχείο που χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα του Τερζάκη δεν θα ήταν αδυναμία του βιβλίου, αν δεν διαποτιζόταν από έναν άλλοτε βαρύ κι άλλοτε αναιμικό νοσταλγικό λυρισμό. Ο συγγραφέας ατενίζει το δικό του εφηβικό παρελθόν μάλλον παρά την οδυνηρή ενηλικίωση του ανήσυχου ήρωά του.

Την ίδια εποχή ο Τερζάκης γράφει και δημοσιεύει σε συνέχειες στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* το μυθιστόρημα το *Λυκόφως των ανθρώπων* (1947), έργο που εκδόθηκε σε βιβλίο για πρώτη φορά μετά το θάνατό του, το 1989, με εισαγωγή και επιμέλεια Βάιου Παγουρέλη. Με το έργο αυτό ο μικροαστικός περίγυρος των προπολεμικών μυθιστορημάτων του Τερζάκη γίνεται αστικός/μεγαλοαστικός, και η δράση εκτυλίσσεται σε ευάερα σαλόνια Αθηναίων εφοπλιστών και εργοστασιαρχών, όχι στις σκοτεινές κάμαρες των *Δεσμωνών* και της *Μενεξεδένιας πολιτείας*. Η ιστορία αρχίζει λίγο πριν από την έκρηξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τελειώνει μεσούσης της Κατοχής, με την ελληνική σημαία να σκεπάζει το φέρετρο ενός από τους πρώτους αγωνιστές της Αντίστασης. Οι χαρακτήρες είναι στερεότυποι: γυναίκες και άντρες της καλής κοινωνίας, μοιχοί και μοιχαλίδες, με πνευματικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες επιπέδου σαλονιού, υποχείρια της πλήξης και των σεξουαλικών τους ορμών. Μοναδική εξαίρεση ο Δήμος Ρονιάς που μονοπωλεί τη συγγραφική εύνοια. Είναι ο άνθρωπος που θα βγει από το κοινωνικό και υπαρξιακό τέλμα, θα στρατευθεί εθελοντής και θα πολεμήσει στην Αλβανία, θα γυρίσει και θα πρωταγωνιστήσει στην Εθνική Αντίσταση, ώσπου να συλληφθεί, να εκτελεστεί και να αναδειχθεί πραγματικός ήρωας. Τα τελευταία του λόγια είναι ενδεικτικά της αλλαγής που επέφερε ο πόλεμος στη συνείδηση όχι μόνο του ίδιου, αλλά και του συγγραφέα:

«Ο δέκατος ένατος αιώνας ε γνώρισε το “Λυκόφως των Θεών” και το “Λυκόφως των ειδώλων”. Τίτλοι κι οι δυο αισιόδοξοι, θριαμβικοί, γιατί εξυπακούουν την αντίστοιχη άνοδο του ανθρώπου. Ο αιώνας τούτος, ο δικός μας, θα γνωρίσει το Λυκόφως των ανθρώπων. Πολλοί, φίλε μου, από κείνους που βλέπουμε γύρω μας θα λυγίσουν, θα δειλιάσουν, θα πουληθούν, θα κολάσουν την ψυχή τους αιώνια. Η αντοχή του ανθρώπου είναι πολύ μικρότερη από κείνη που πιστεύουμε στις ήρεμες εποχές.» (Το λυκόφως των ανθρώπων, σ. 455)

Στα λόγια τούτα διακρίνουμε μάλλον τον ανήσυχο δοκιμιογράφο Τερζάκη παρά έναν ζωντανό, πειστικό μυθιστορηματικό ήρωα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως την καίρια φράση του Δήμου Ρονιά (Το λυκόφως των ανθρώπων) χρησιμοποίησε ο συγγραφέας για να τιτλοφορήσει το έργο του.

Το μικροαστικό περιβάλλον επανέρχεται στη μυθιστοριογραφία του Τερζάκη με το *Δίχως Θεό* (1951). Εδώ ο Μιχάλης Παραδείσης, αριστερός διανοούμενος, άνθρωπος ευαίσθητος και προορισμένος πάντα να χάνει, φύσει δυστυχής, θα συντριβεί από την ίδια την πνευματική του ακεραιότητα, που του επιβάλλει την αμφιβολία και τον σύρει σε μια απελπιστική αβουλία. Ο ίδιος αυτοχαρακτηρίζεται πολύ παραστατικά:

«- Αποστρέφομαι τους ανθρώπους που δεν αμφιβάλλουν, είπε προκλητικά. Από τους ανθρώπους που δεν αμφιβάλλουν λείπει αυτό που θα το 'λεγα "βαθύτερη τιμιότητα". Δεν είναι ποτέ απόλυτα τίμιο να πιστεύεις ατράνταχτα στη δική σου αλήθεια, στο αλάθητό σου. Δεν ξέρω χειρότερο εγωισμό... Δεν είμαι βέβαιος, δεν επιτρέπω στον εαυτό μου να είμαι βέβαιος ούτε για το ζήτημα του Θεού, αν θέλεις να ξέρεις... Δεν επιτρέπω στον εαυτό μου, συνέχισε με περισσότερη ακόμη έξαψη ο Παραδείσης, ακόμα κι αν το πίστευα, να το επιβάλλω στους άλλους· γιατί έτσι θα 'κλεινα την πόρτα στ' άπειρα ενδεχόμενα που είναι οι προϋποθέσεις της αλήθειας. Κάθε αλήθειας. Και οι προϋποθέσεις της ζωής. Όχι! από μια τέτοια παγκόσμια τάξη προτιμώ την παγκόσμια αναρχία, ή ακόμα και τον παγκόσμιο θάνατο. Είναι περισσότερο στ' ανάστημα του ανθρώπου.» (*Δίχως θεό*, όγδοη έκδοση, σσ. 312-313)

Εκ πρώτης όψεως το *Δίχως θεό* παρουσιάζει ομοιότητες με τα πρώτα μυθιστορήματα του Τερζάκη. Αλλά υπάρχουν και διαφορές. Οι ιδέες (φορέας των οποίων είναι ο κεντρικός ήρωας) είναι πιο επεξεργασμένες, η γραφή ωριμότερη, οι χαρακτήρες πειστικότεροι, πιο ολοκληρωμένοι. Χωρίς να φτάνει τη λογοτεχνική αρτιότητα της *Ιζαμπώ*, το μυθιστόρημα αυτό κρατεί το αναγνωστικό ενδιαφέρον, τουλάχιστον ως απεικόνιση του κλίματος μιας εποχής και μιας πνευματικής στάσης που υπερβαίνει το συγχρονικό πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται.

Στη *Μυστική ζωή* (1957) ξετυλίγονται και πάλι οικογενειακές τραγωδίες, ενώ ο ήρωας-αφηγητής είναι και πάλι διανοούμενος, ένας από εκείνους τους γνώριμους τερζακικούς ήρωες που, κατά τον Αντρέα Καραντώνη, «δεν είναι παρά τραγικά φτωχές πραγματοποιήσεις ενός μονάχα από τα ενδεχόμενα που θα μπορούσαν να ήταν». Ατμόσφαιρα συνοικίας, καφεενία, έρημοι μοναχικοί δρόμοι, φτωχικά σπίτια. Ωστόσο, το μυθιστόρημα αυτό, με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, τις συχνές παρεκβάσεις, τον ημερολογιακό χαρακτήρα, τις εσωτερικές αγωνιώσες βυθοσκοπήσεις, δεν είναι ελκυστικό σαν ανάγνωσμα. Ο Γιάννης Χατζίνης ισχυρίζεται ότι η *Μυστική ζωή* ανήκει στην κατηγορία εκείνη των βιβλίων που αποτελούν το κλειδί για την ερμηνεία του συνόλου έργου του συγγραφέα. Η παρατήρηση φαίνεται ορθή. Αλλά γεγονός παραμένει ότι, ως λογοτεχνική μορφή, δεν είναι από τα επιτυχή έργα του.

Ο Άγγελος Τερζάκης έγραψε ακόμη μία νουβέλα (*Στοργή*, 1944) και δύο συλλογές διηγημάτων (*Του έρωτα και του θανάτου*, 1942, και *Απρίλης*, 1946). Τα δύο πρώτα έργα δεν

προσθέτουν τίποτα το νέο ή το αξιόλογο, αλλά τα αφηγήματα του *Απρίλη* είναι ενδιαφέροντα. Λυρικά και αυτοβιογραφικά, περιλαμβάνουν μερικές από τις πιο καλογραμμένες σελίδες του συγγραφέα και ένα ιδιαίτερο αποκαλυπτικό χρονικό του ελληνοϊταλικού πολέμου.

Αν εξαιρέσουμε το κορυφαίο μυθιστόρημά του, την *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*, το όλο πεζογραφικό έργο του Αγγέλου Τερζάκη παρουσιάζει αξιοθαύμαστη ομοιογένεια ως προς τη θεματολογία, τους χαρακτήρες, το περιβάλλον, την πλοκή, τον ιδεολογικό προβληματισμό. Δεν θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι τα έργα του διαβάζονται σήμερα με ευχαρίστηση. Η μιξέρια των μικροαστικών χώρων και η αβουλία των ταλαίπωρων ηρώων του μπορεί να μην αποτελούν απαραίτητα παράγοντες καθοριστικούς της λογοτεχνικής τους αξίας (τα ίδια άλλωστε στοιχεία δεν εμπόδισαν ορισμένα έργα του Ντοστογιέφσκι να αποκτήσουν διαχρονική αξία). Ωστόσο, θα ήταν λάθος να υποθέσουμε ότι, κατά συνέπεια, ευθύνεται αποκλειστικά και μόνον ο χειρισμός του υλικού από τον συγγραφέα, η αφηγηματική ή ψυχογραφική του δεξιότητα. Το θέμα είναι πιο περίπλοκο και οπωσδήποτε έχει σχέση και με τη ριζική αλλαγή ηθών και τρόπου ζωής που σημειώθηκε στη νεοελληνική κοινωνία την τελευταία τριακονταετία. Σημερινοί αναγνώστες και αναγνώστριες είναι δύσκολο να μουν στις σκοτεινές κάμαρες των φτωχικών μονοκατοικιών, που οι οικογένειές τους εγκατέλειψαν άρον άρον για το διαμέρισμα με μπάνιο και κεντρική θέρμανση. Είναι δύσκολο, από την πλευρά των σημερινών ηθών, να παρακολουθήσουν ή και να εννοήσουν τις ηθικές αγκυλώσεις και αναστολές των ηρώων και ηρωίδων του Τερζάκη. Τις δυσμενείς αυτές προϋποθέσεις δεν μπορεί να ακυρώσει ή έστω να αμβλύνει η λογοτεχνική γραφή του Τερζάκη, θα χρειαζόταν λοιπόν είτε μεγαλύτερη λογοτεχνική δεινότητα είτε μεγαλύτερη απομάκρυνση των αναγνωστών από τα περιβάλλοντα (χώρου, κοινωνίας, ηθών, τρόπων, κλπ.) των μυθιστορημάτων -περιβάλλοντα που κατ' ουδένα τρόπο δεν μπορούν να θεωρηθούν σήμερα ελκυστικά ή έστω απλώς αδιάφορα. Το πρόβλημα δεν είναι απλό και ούτως ή άλλως δεν αφορά μόνο στα μυθιστορήματα του Τερζάκη, αλλά στη συντριπτική πλειονότητα των μυθιστορημάτων της γενιάς του '30.

Τρία από τα δώδεκα θεατρικά έργα του Αγγέλου Τερζάκη (*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, 1936· *Ο σταυρός και το σπαθί*, 1939· *Η Θεοφανώ*, 1956) είναι ιστορικά δράματα με βυζαντινά θέματα. Μολονότι δεν έχουν τίποτε το πρωτότυπο ως θεατρική γραφή (πρότυπα τους είναι τα κλασικά ιστορικά δράματα του παρελθόντος), είναι αξιόλογα έργα (ιδιαίτερα η *Θεοφανώ*) που διαβάζονται με ενδιαφέρον και αναζητούν την καλή και ευρηματική σκηνοθεσία. Η *Νύχτα στη Μεσόγειο* (1957), έμμετρη (όπως και *Ο σταυρός και το σπαθί*), έχει για ιστορικό πλαίσιο και πάλι τον φραγκοκρατούμενο Μοριά, ενώ ο *Θωμάς ο δίψυχος* (1962) τοποθετείται στην Ιουδαία. Από τα υπόλοιπα έργα, το *Γαμήλιο εμβατήριο* (1937) και ο *Πρόγονος* (1970) αξίζουν, για εντελώς διαφορετικούς το καθένα λόγους, την προσοχή.

Όλα τα έργα του Αγγέλου Τερζάκη, μυθιστορηματικά και θεατρικά, είναι διαποτισμένα από τις πνευματικές ανησυχίες μιας αγωνιώσας συνείδησης. Η συνείδηση αυτή είναι του ίδιου του συγγραφέα που υπήρξε ο κατεξοχήν πνευματικός άνθρωπος της γενιάς του και πολυγραφότερος δοκιμογράφος. Τα στοχαστικά του κείμενα καταχρηστικά μόνο μπορούν να θεωρηθούν δοκίμια. Είναι άρθρα και επιφυλλίδες που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες και απαρτίζουν σήμερα πολλούς τόμους.

Απαισιόδοξος για τη φύση του ανθρώπου και την πορεία του κόσμου, ο Τερζάκης είχε οξύτατη την αίσθηση του “παραλόγου”, αλλά θεωρούσε ότι η ενδεδειγμένη στάση απέναντι σ’ ένα κόσμο που μοιάζει να μην έχει νόημα είναι η αξιοπρέπεια. Δύσπιστος στις εξουσίες, πολιτικές και ιδεολογικές, ανένταχτος αστός, επικριτικός των αντιφάσεων και στρεβλώσεων του αστισμού, ερευνήσε με οξυδέρκεια τα προβλήματα της εποχής του και προσπάθησε με τιμιότητα να δώσει την προσωπική του απάντηση. Αν η μυθιστορηματική του παραγωγή δεν τον τοποθετεί στην κορυφή, το ήθος του πλούσιου έργου του τον καθιστά εξέχουσα μορφή της γενιάς του.

**Η Πριγκιπέσα Ιζαμπώ στο πλαίσιο
της μυθιστορηματικής παραγωγής
του Α. Τερζάκη¹³⁰**



[...] Τα οκτώ μυθιστορήματα του Άγγελου Τερζάκη αποτελούν το σημαντικότερο τμήμα της μυθοπλαστικής παραγωγής του, από άποψη όγκου, προθέσεων, επιτεύξεων και αντοχής στο χρόνο. Υπάρχει μια φήμη ότι η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* δεν ήταν για τον Τερζάκη το πιο αγαπημένο του μυθιστόρημα. Σε αυτό όμως δεν συμφώνησε το αναγνωστικό κοινό, που περιέβαλε το βιβλίο με μεγάλη αγάπη και το κατέστησε το πιο επιτυχημένο εμπορικά έργο του συγγραφέα.

¹³⁰ Παραθέτουμε απόσπασμα από τον ομότιτλο πρόλογο του Άγγελου Αφρουδάκη που προστέθηκε στη δέκατη όγδοη έκδοση του μυθιστορήματος *Η πριγκιπέσα Ιζαμπώ* (εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2003).

Αλλά και σύσσωμη σχεδόν η κριτική επαίνεσε το κείμενο, το ανέδειξε ως το καλύτερο ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο επιπλέον έδωσε το έναυσμα για την ανανέωση του είδους στη χώρα μας. Αρκετοί από τους μελετητές μάλιστα θεωρούν την *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* το σημαντικότερο μυθιστόρημα του Τερζάκη.

Τα περισσότερα μυθιστορήματα του Τερζάκη (εκτός από τα *Η παρακμή των Σκληρών* και *Το λυκόφως των ανθρώπων*) είχαν δύο μορφές, την αρχική και τη δεύτερη και οριστική, την οποία ο συγγραφέας ονόμαζε «αναθεωρημένη» ή «ξαναπλασμένη», ανάλογα με τον μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό παρεμβάσεων που πραγματοποιούσε. Η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* αποτελεί το ακραίο δείγμα αυτής της στάσης. Το κείμενο δημοσιεύτηκε αρχικά σε συνέχειες στην εφημερίδα *Καθημερινή* (1937-1938), και αυτοτελώς το 1945, αφού ο συγγραφέας το ξαναδούλεψε μετά την επιστροφή του από το Μέτωπο. Η οριστική αυτή έκδοση διαφέρει ριζικά από την αρχική. Το θέμα έχει μελετηθεί και διαπιστώθηκε ότι πέρα από τις αρκετές γλωσσικές αλλαγές των δύο μορφών υπάρχουν προσθήκες προσώπων, επεισοδίων και ενός μεγάλου τρίτου μέρους, το οποίο συνεχίζει και τροποποιεί την εξέλιξη της ιστορίας. Όλα αυτά καθώς και ο τριπλασιασμός σχεδόν της έκτασης του αρχικού κειμένου απολήγουν στο να θεωρήσουμε την έκδοση του 1945 ως νέο ουσιαστικά έργο. Αυτός είναι ο λόγος που ο Τερζάκης δεν χρησιμοποιεί κάποιον χαρακτηρισμό ή άλλη σύνδεση της οριστικής έκδοσης του 1945 σε σχέση με την αρχική. Τα σχόλια που παραθέτουμε αφορούν την οριστική έκδοση.

Η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* ανήκει στη μεσαία (1935-1947) από τις τρεις περιόδους της μυθιστορηματικής παραγωγής του Τερζάκη. Αποτελεί το σημαντικότερο κείμενο της περιόδου αυτής, στην οποία τοποθετούνται επίσης τα *Μενεξεδένια Πολιτεία*, *Ταξίδι με τον Έσπερο* και *Το λυκόφως των ανθρώπων*, ενώ το πρώτο και το τελευταίο από αυτά εμφανίζουν παραμέτρους που τα καθιστούν μεταβατικά από την πρώτη και προς την τρίτη περίοδο αντίστοιχα. Η περίοδος αυτή συμπίπτει με σημαντικά προσωπικά και συλλογικά γεγονότα (γάμος του Τερζάκη, γέννηση του γιου του, Αλβανικό έπος, Κατοχή, Αντίσταση, Εμφύλιος), και εμφανίζει σημεία κάποιας αλλαγής σε παραμέτρους της μυθοπλαστικής παραγωγής του συγγραφέα. Αντίθετα η πρώτη και η τρίτη περίοδος συγγενεύουν περισσότερο μεταξύ τους.

Η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*, χωρίς να διαφοροποιείται καταλυτικά από τους βασικούς άξονες της θεματικής και της τεχνικής του Τερζάκη, επιτρέπει ωστόσο στον αναγνώστη να αντιληφθεί από νωρίς πως το κείμενο ξεχωρίζει αισθητά, και σε πολλούς τομείς, από όλα τα άλλα μυθιστορήματα του συγγραφέα. Ο ίδιος ο τίτλος του μυθιστορήματος είναι ίσως ο μόνος στον Τερζάκη που προδιαθέτει θετικά τον αναγνώστη. Οι τίτλοι του συνήθως δημιουργούν αμφίβολους, σκοτεινούς ή σαφώς αρνητικούς συνειρμούς (π.χ. *Δεσμώτες*, *Η παρακμή των Σκληρών*, *Δίχως θεό*, *Το λυκόφως των ανθρώπων*). Επίσης στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*, αντίθετα

με τις συνήθειες του Τερζάκη, ο τίτλος εμφανίζεται ως περίληψη της ιστορίας ή του θέματος, και πάντως ρητός. Στη σύντομη, όμως άτιτλη, εισαγωγή που παραθέτει ο συγγραφέας, επίσης μοναδική σε μυθιστόρημα του Τερζάκη (άλλου είδους είναι ο Πρόλογος στην πολύ κατοπινή δεύτερη έκδοση του *Δεσμώτες*), η εντύπωσή μας διαφοροποιείται. Ενώ ο τίτλος υπονοεί ότι ο αναγνώστης θα παρακολουθήσει την ιστορία της πριγκιπέσας Ιζαμπώς, η εισαγωγή δεν αναφέρει καν το όνομά της, αντίθετα μας πληροφορεί ότι θα παρακολουθήσουμε τις περιπέτειες του Σγουρού. Ήδη ενεργοποιείται το πρώτο αίνιγμα: ποιος είναι ο κύριος ήρωας;

Η ιστορία εκτυλίσσεται στα χρόνια 1292-1297, και είναι το μόνο μυθιστόρημα του Τερζάκη που τοποθετείται εκτός της περιόδου του Μεσοπολέμου. Επίσης μαζί με την οριστική μορφή του *Ταξιδιού με τον Έσπερο* είναι τα μόνα που διαθέτουν ένα σύντομο χρονικό «επίλογο», που μας πληροφορεί πολύ περιληπτικά για την κατάσταση μερικών προσώπων λίγα χρόνια μετά το ουσιαστικό τέλος της ιστορίας.

Το κείμενο είναι το μεγαλύτερο σε έκταση μυθιστόρημα του συγγραφέα, διπλάσιο από το αμέσως επόμενο (εννοείται με ανοιγμένο, ενιαίο τρόπο μέτρησης). Αλλά και η διάρκεια της ιστορίας είναι η μεγαλύτερη (πενήντα δύο μήνες, χωρίς να υπολογίσουμε σε αυτούς τον επίλογο). Έτσι το κείμενο κατατάσσεται δεύτερο κατά σειρά χρονικής πυκνότητας, δηλαδή για κάθε χρονική μονάδα της ιστορίας (π.χ. το έτος) αναλογεί μεγάλος αριθμός σελίδων κειμένου. Αντίστοιχα, το εκθετικό υλικό, αυτό που μας πληροφορεί για το εκτός ιστορίας παρελθόν των ηρώων, είναι περιορισμένης έκτασης και η πλειονότητά του αναφέρεται στην ηρωίδα. Αλλά και η χρήση της θαμιστικής αφήγησης, βασικής τεχνικής στον Τερζάκη, είναι εδώ περιορισμένη σε σχέση με τα άλλα κείμενα (πρόκειται για τμήματα της αφήγησης, όπου γεγονότα τα οποία στην ιστορία συνέβαιναν πανομοιότυπα πολλές φορές, στην αφήγηση παρουσιάζονται μία φορά, συνήθως σε χρόνο παρατατικό).

Το αποτέλεσμα όλων αυτών των παρατηρήσεων είναι πως ο αναγνώστης αποκομίζει μια αίσθηση πυκνής, συνεχούς ροής του χρόνου, που προχωρεί γενικά κατά τη φυσική σειρά των γεγονότων, χωρίς να εμφανίζει χάσματα και αινιγματικά κενά. Υπάρχουν, βέβαια, αρκετές περιπτώσεις όπου ηθελημένα ο αφηγητής δημιουργεί χρονικά άλματα, αναδρομές στο παρελθόν ή κενά, αλλά αυτό γίνεται για να εντείνει το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Στη συνέχεια της αφήγησης παραθέτει τις, συνήθως σημαντικές, πληροφορίες που «παρέλειψε» και οι οποίες αναπληρώνουν το «κενό» και λύνουν το «μυστήριο».

Η ιστορία από άποψη σκηνογραφική για πρώτη φορά δεν τοποθετείται στην Αθήνα αλλά στον Μοριά: Ανάπλι, Καλαμάτα, Μυζηθρά (Μυστρά), Ανδραβίδα, Κλαρέντζα, σε καπηλεία, φράγκικα κάστρα, βυζαντινά κυβερνητικά κτήρια, μαγαζιά τεχνιτών, αγροικίες, πανδοχεία,

φτωχόσπιτα, σε δρόμους πόλεων αλλά και σε εξοχές και σε πειρατικά πλοία. Το σημαντικό είναι ότι οι περιγραφές (εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, ανθρώπων, κλπ.) είναι αρκετά αυξημένες και μάλιστα δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο όπως στα άλλα μυθιστορήματα του Τερζάκη. Εκεί είναι περισσότερο μετωνυμίες της ψυχικής κατάστασης των ηρώων, εδώ μάλλον καθαρά σκηνογραφικές. Ενίοτε, παρά την άψογη κατασκευή και τη θελκτικότητά τους, νομίζει κανείς ότι θα μπορούσαν να είναι αραιότερες. Η τακτική όμως αυτή του Τερζάκη δικαιολογείται αφηγηματικά από το ότι η ιστορία τοποθετείται σε πολύ διαφορετική εποχή και ο μέσος αναγνώστης πρέπει να εγκλιματιστεί σε αυτήν, και κατά διαστήματα να του υπενθυμίζεται σε ποιο τόπο και χρόνο βρίσκεται, ανάγκες οι οποίες στα υπόλοιπα μυθιστορήματά του είναι ανύπαρκτες. Για τον ίδιο λόγο υπάρχει και ένα διαφοροποιημένο από τα άλλα κείμενα λεξιλόγιο με πολλές μεσαιωνικές λέξεις, εκατό δέκα από τις οποίες ο συγγραφέας θεωρεί ορθά υποχρέωσή του να ερμηνεύσει σε ειδικό Γλωσσάριο στο τέλος της έκδοσης.

Η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* παρουσιάζει μέτρια προς αφανέστερη παρουσία και ρόλο τόσο του τριτοπρόσωπου αφηγητή όσο και των προσώπων (έτσι είναι π.χ. μειωμένα τα ρητά σχόλια του αφηγητή αλλά και η χρήση ελεύθερου πλάγιου λόγου, αντίστοιχα). Είναι το δεύτερο σε μεγάλη συχνότητα εμφάνισης προσημάνσεων κείμενο του Τερζάκη. (Προσημάνσεις ονομάζουμε τμήματα λόγου που ρητά ή έμμεσα μιας προοιδιαίζουν για μια πιθανή αλλαγή στην ιστορία ή για το χαρακτήρα προσώπων ή την ατμόσφαιρα του κειμένου. Έτσι, λόγου χάρη, το όνομα του ήρωα Νικηφόρος λειτουργεί ως προσήμανση του ρόλου του: αυτός που φέρνει τη νίκη, ενώ το σημάδι της Ιζαμπώς στο μηνίγγι ως προσήμανση της μοίρας της). Εδώ μάλιστα υπερτερούν σαφώς οι προσημάνσεις του τύπου “αίνιγμα”. Το γεγονός οφείλεται στο ότι το κείμενο είναι πολύ εκτενές και επιπλέον απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό, έτσι ο συγγραφέας βρίσκεται στην ανάγκη να συγκρατεί και να ανανεώνει την προσοχή και το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Συχνότατα τα κεφάλαια κλίνουν με ένα μυστήριο ή αίνιγμα (π.χ. ένα απρόσμενο γεγονός, μια νέα και ανατρεπτική πληροφορία, μια σημαδιακή φράση, κ.τ.λ.), που μας παρακινεί να συνεχίσουμε την ανάγνωση. Αλλά και οι ίδιοι οι τίτλοι των κεφαλαίων συχνά αποτελούν αινίγματα: μας ωθούν να συνεχίσουμε το διάβασμα, ώστε να τους ερμηνεύσουμε. (Σημειώνουμε πως η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* και το *Ταξίδι με τον Έσπερο* είναι τα μόνα κείμενα που τα κεφάλαιά τους είναι τιτλοφορημένα. Στις συγγένειες των δύο αυτών κειμένων ας προστεθεί ότι, ενώ στα υπόλοιπα έξι μυθιστορήματα η ηλικία του εκάστοτε ήρωα είναι περίπου ίδια με την ηλικία του Τερζάκη, όταν τα δημοσιεύει στην πρώτη τους μορφή, στα δύο αυτά κείμενα ο Σγουρός και ο Γλαύκος είναι πολύ νεότεροι από τον τριανταοκτάχρονο τότε συγγραφέα). Αντίστροφα, η κεντρική στον Τερζάκη τεχνική της χρήσης μοτίβων, επαναλαμβανόμενων δηλαδή στο ίδιο κείμενο και κυρίως από βιβλίο σε βιβλίο συμβάντων, απόψεων, κλπ., εδώ παρουσιάζει την αραιότερη εμφάνιση, με μεγάλη διαφορά από όλα τα

υπόλοιπα κείμενα (π.χ. το σημάδι της Ιζαμπώς που αναφέραμε λειτουργεί και ως μοτίβο: πολλοί από τους ήρωες του Τερζάκη είναι κατά κάποιον τρόπο «σημαδεμένοι» εξωτερικά). Συγγενής είναι και η διαπίστωση ότι η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* είναι το μόνο μυθιστόρημα χωρίς τον παραμικρό από τους επίμονους θεολογικούς προβληματισμούς των κεντρικών ηρώων, οι οποίοι, λειτουργώντας ως μοτίβα, άλλοτε υφέρπουν και άλλοτε προβάλλονται εντονότερα σε όλα τα άλλα κείμενα του συγγραφέα.

Από όλα αυτά προκύπτει πως γενικά στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* το βάρος της αφήγησης κλίνει περισσότερο προς τη δράση, το μυστήριο, την περιπέτεια. Το κείμενο είναι επιπλέον το πλέον πολυπρόσωπο κείμενο του Τερζάκη. Ταυτόχρονα ανήκει στα μυθιστορήματα με τη μεγαλύτερη σε εστιακά κέντρα ποικιλία, δηλαδή είναι αρκετά τα πρόσωπα των οποίων η οπτική γωνία προσανατολίζει κάθε φορά την αφηγηματική προοπτική, τα οποία «αντιλαμβάνονται» αυτά που παραθέτει η αφήγηση. Οι τεχνικές αυτές συμβάλλουν ώστε ο αναγνώστης να αποκομίζει την αίσθηση ενός πανοραμικού τοπίου και μιας ιστορίας που εκτυλίσσεται «μόνη» της. Γενικά στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* συναντάμε την πιο σύνθετη και σφιχτή πλοκή στον Τερζάκη, με πολλές ανατροπές, μυστήρια, αινίγματα, συνωμοσίες, απρόσμενα συμβάντα, αγωνία, και μια αφήγηση κοντύτερα στα παραδοσιακά πρότυπα, συγκριτικά με όλα τα άλλα κείμενα του συγγραφέα.

Η μεγάλη έκταση του κειμένου, το πολυπρόσωπο και οι εναλλαγές στην πλοκή έχουν και άλλες συνέπειες, από αυτές που ήδη εντοπίσαμε. Ο αναγνώστης θα συναντήσει στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* ορισμένες επαναλήψεις στην αφήγηση συμβάντων, σύντομες υπενθυμίσεις γεγονότων, αλλά και καθαρά ιστορικές πληροφορίες, ανύπαρκτες στα άλλα μυθιστορήματα. Αυτά δεν οφείλονται σε αβλεψίες του εξαιρετικά προσεκτικού συγγραφέα, αλλά είναι αναγκαίες για τους λόγους που αναφέραμε μόλις πριν.

Αναζητώντας το θέμα του μυθιστορήματος παρατηρούμε αρχικά ότι και εδώ ο έρωτας αποτελεί βασικό θεματικό πυρήνα, όπως σε όλα τα μυθιστορήματα του Τερζάκη. Στη συνέχεια, όμως, εμφανίζεται και άλλη παράμετρος. Η άσχημη αρχική κατάσταση του ήρωα βελτιώνεται συνεχώς, μέσω του έρωτα αρχικά και περισσότερο μέσω του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, φτάνοντας ως τη λύτρωσή του (θετικό τέλος για τον ήρωα εμφανίζεται και στη *Μενεξεδένια πολιτεία* -όπως και για την ηρωίδα-, στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* και από μία άποψη στο *Λυκόφως των ανθρώπων*). Αντίθετα, η ουσιαστικά αρνητική αρχική κατάσταση της ηρωίδας στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*, που κι αυτή προσωρινά βελτιώνεται μέσω του έρωτα, τελικά χειροτερεύει ακόμη περισσότερο, καταλήγοντας στην οριστική αποξένωσή της από κάθε χαρά κι ελπίδα και στον εκούσιο εκπατρισμό της (όπως και της ηρωίδας στη *Μυστική ζωή*).

Συχνά στην αναζήτηση του θέματος ενός κειμένου μας βοηθά ο εντοπισμός των αντιτιθέμενων τάσεων που παρουσιάζονται σε αυτό. Η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* είναι διάστικτη από ζεύγη αντιθέσεων, γύρω από τα οποία περιελίσσεται η ιστορία και η πλοκή. Σημειώνουμε ενδεικτικά μερικά από τα κεντρικότερα αυτά ζεύγη: α) χαρακτήρας ονειροπόλος, άτολμος, συγκρατημένος, εσωστρεφής, αναποφάσιτος της ηρωίδας - αυθόρμητος, αποφασιστικός, ενεργητικός, έως απερισκεψίας τολμηρός του ήρωα· β) υψηλότατη κοινωνική και πολιτική θέση της ηρωίδας και ανάλογη ζωή, που συνεπάγεται υποχρεώσεις, περίσκεψη, συμβάσεις, δεσμεύσεις, διλήμματα και αδιέξοδα -χαμηλή και ταπεινωτική κοινωνική θέση του ήρωα (νόθος), που τον ωθεί σε δράση, αγώνες, επαναστατικότητα, τόλμη, κινδύνους· γ) εκπρόσωπος των ξένων κατακτητών η ηρωίδα - εκπρόσωπος των αυτοχθόνων καταπιεζόμενων ο ήρωας· δ) το προσωπικό και ευρύτερο «εθνικό» συμφέρον και επιδιώξεις της ηρωίδας είναι η «συντήρηση» της υπάρχουσας κατάστασης -το προσωπικό και ευρύτερα «εθνικό» συμφέρον και οι δίκαιες επιδιώξεις του ήρωα είναι η εξέγερση, η απελευθέρωση· ε) έρωτας (ως χρέος προς τον εαυτό) -καθήκον (ως χρέος προς το σύνολο, και για τους δύο επικρατεί το δεύτερο). Η διαπλοκή των παραπάνω ζευγών απολήγει στον ψυχικό «θάνατο» της ηρωίδας, ενώ ο ήρωας ωριμάζει και βρίσκει τον προορισμό του. Από τις κύριες αντιθέσεις αναδύονται δύο κεντρικοί και αλληλοεξαρτώμενοι θεματικοί πυρήνες του κειμένου, ο έρωτας και το εθνικό χρέος.

Τελικά το διαφαινόμενο θέμα του μυθιστορήματος φαίνεται να είναι πως η εξέγερση και ο αγώνας για ευρύτερους και δίκαιους εθνικούς στόχους υπερτερούν ακόμη και από τον πιο βαθύ έρωτα, όταν χρειαστεί να συγκρουστούν με αυτόν, προσφέροντας έναν σταθερότερο προορισμό στον ήρωα και οδηγώντας τον σε ωριμότητα, ολοκλήρωση και λύτρωση. Ανάλογη σύγκρουση και κεντρικό θέμα διαφαίνεται στο *Λυκόφως των ανθρώπων*, και εν μέρει στο *Δίχως θεό*, η κατάληξη όμως εμφανίζει σημαντικές παραλλαγές σε αυτά, ιδίως στο δεύτερο. Είναι σημαντικό το ότι αυτή η σύγκρουση ατομικού/συλλογικού εμφανίζεται στα κείμενα του Τερζάκη, και μάλιστα με κεντρική σημασιοδοτική ισχύ, μετά τα ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940 (έτσι, λόγου χάρη, έχει εντοπιστεί από τους μελετητές ότι οι σκηνές του λιμού και η επαναστατική δράση του λαού στην *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ*, στοιχεία που δεν υπήρχαν στην αρχική μορφή του 1939, απηχούν γεγονότα και το κλίμα της Γερμανικής Κατοχής).

Ιδιαίτερα σημαντική για όλα τα μυθιστορήματα του Τερζάκη είναι η διαπίστωση ότι η παρουσία των ευαίσθητων, αναβλητικών, ονειροπόλων, αναποφάσιτων, «στιγματισμένων» από τη μοίρα χαρακτήρων είναι δεσπόζουσα. Τέτοιοι χαρακτήρες είναι κυρίως οι ήρωες, συχνά οι ηρωίδες, αλλά και πολλά δευτερεύοντα πρόσωπα. Στη μεγάλη πλειονότητα των κειμένων του συγγραφέα τα αδιέξοδα και η δυστυχία των ηρώων, κυρίως των ανδρών, οφείλονται ή σχετίζονται στενά με αυτή την ψυχική τους φυγή, με την ανάλογη συγκρότηση του χαρακτήρα τους και με τις συνεπαγόμενες από αυτά επιλογές τους. Αυτό ουσιαστικά αναδεικνύεται ως ένα

κεντρικό υπερ-θέμα στον Τερζάκη. Στη μεσαία περίοδο δημιουργίας του συγγραφέα ο παράγοντας αυτός εξασθενεί και ο ήρωας διακρίνεται από μεγαλύτερη τόλμη, αποφασιστικότητα και ενεργητικότητα. Στην περίοδο αυτή, το χαρακτήρα, τη μοίρα και την πορεία των τρυφερών, ονειροπόλων, αναποφάσιστων, «χαμένων», αναλαμβάνουν η ηρωίδα ή και κύρια δευτερεύοντα πρόσωπα. Έτσι τελικά και στα οκτώ μυθιστορήματα συμβαίνει να εμφανίζονται περισσότερα από ένα σημαντικά πρόσωπα σε κάθε κείμενο με παραλλαγές του χαρακτήρα αυτού. Βασική λοιπόν διαφορά της *Πριγκιπέσας Ιζαμπώς* (αλλά και εν μέρει του πολύ κοντινού από άποψη χρόνου γραφής *Ταξιδιού με τον Έσπερο*) από τη μεγάλη πλειονότητα των κειμένων του Τερζάκη είναι ο χαρακτήρας του ήρωα: ο Σγουρός εμφανίζεται τολμηρός, ενεργητικός, πείσμων και σταθερός στις επιδιώξεις του, χωρίς ατέρμονες αμφιταλαντεύσεις, φιλόδοξος (με την καλή έννοια της επιδίωξης τόσο μιας προσωπικής καταξίωσης όσο και του κοινού καλού), είναι ο μόνος ήρωας εμφανώς εχθρικός προς τα γράμματα και αυτός που πετυχαίνει τελικά τους στόχους του.

Έτσι, ο Σγουρός αντιπροσωπεύει ένα είδος ήρωα βραχύβιου στα κείμενα του Τερζάκη, περιορισμένου στη μεσαία περίοδο της μυθιστορηματικής παραγωγής του (συγγενέστερος του Σγουρού είναι ο Γλαύκος της ξαναπλασμένης μορφής του *Ταξιδιού με τον Έσπερο*, και λιγότερο ο Ρονιάς στο Β΄ Μέρος του *Λυκόφωτος των ανθρώπων*). Αντίθετα η Ιζαμπώ ανήκει στον σταθερό τύπο των ηρώων του Τερζάκη (όπως και ο Ντέ Τουρναί από τα δευτερεύοντα πρόσωπα): το τραγικό πρόσωπο της ιστορίας είναι εκείνη. Σχετική με την κεντρικότερη θέση της Ιζαμπώς ως ηρωίδας του κειμένου είναι η διαπίστωση ότι αρχικά ο αφηγητής ονομάζει συνήθως τον ήρωα παιδάριο και συχνά παραθέτει, ήπια έστω, ειρωνικά σχόλια για τον θαρραλέο, θερμόαιμο αλλά και άπειρο, αφελή και κάπως επηρμένο νεαρό ήρωα. Αυτά μειώνονται σταδιακά από τη μέση του κειμένου και μετά, όσο δηλαδή ο Σγουρός μεγαλώνει και ωριμάζει, οπότε ο αφηγητής τον αποκαλεί πια Σγουρό ή ρωμιόπουλο. Αντίθετα καμία ειρωνεία και καμία αλλαγή προσφώνησης δεν υπάρχει σχετικά με την Ιζαμπώ. Αυτή είναι δεδομένα το τραγικό και μάλλον το κεντρικό πρόσωπο του κειμένου, γι' αυτό ίσως το μυθιστόρημα πήρε από αυτήν τον τίτλο του.

Η *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* είναι το πιο κλασικό στην κατασκευή κείμενο του Τερζάκη, οργανωμένο με εξαιρετική προσοχή και ικανότητα, ζωντανό, πολύχρωμο, με θέρμη στην αφήγηση, εύληπτο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον στην ανάγνωση παρά την έκτασή του. Είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο αναπλάθει ζωηρά και πειστικότερα μια τόσο μακρινή και διαφορετική εποχή. Επίσης είναι εν μέρει «μυθιστόρημα μαθητείας», διαμόρφωσης του ήρωα, όπως και το *Ταξίδι με τον Έσπερο*. Αν και δεν μπορεί μάλλον να θεωρηθεί ως απολύτως αντιπροσωπευτικό κείμενο του συγγραφέα, καθώς διαφοροποιείται από τα άλλα σε πολλές παραμέτρους, ωστόσο δεν βρίσκεται έξω από την τερζακική αντίληψη του κόσμου. Ο

συγγραφέας ασχολείται και σε αυτό το κείμενο, έστω έμμεσα, στον πυρήνα του, με τα διαχρονικά κεντρικά ερωτήματα τής ζωής, καταθέτοντας την πάγια πίστη του για την ουσιαστική τραγικότητα της ζωής, και ιδίως για τη μοιραία απόληξη των πιο ευαίσθητων και άξιων ανθρώπων.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Άγγελο Τερζάκη ¹³¹

- Βιστωνίτης Αναστάσιος, «Για το δοκιμακό έργο του Άγγελου Τερζάκη», *Η Λέξη* 82, 2/1989, σ. 112-119.
- Βίττι Μάριο, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, σ. 299-311, Αθήνα, Ερμής, 1979.
- Δημάδης Κ.Α., *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία (1936-1944)*, σ. 31-129, Αθήνα, Γνώση, 1991.
- Δημάκης Μηνάς, «Τα γεγονότα και τα ζητήματα», *Νέα Εστία* 93, 15/2/1973, αρ. 1095, σ. 262-263.
- Δημητρακόπουλος Φώτης, «Τερζάκης και Θεοτοκάς για τον Παπαδιαμάντη στα χρόνια του '30», *Διαβάζω* 279, 22/1/1992, σ. 47-49.
- Ζήρας Αλέξης, «Ο μοιραίος κόσμος του Άγγελου Τερζάκη», *Τομές* 4, 9/1976, σ. 13.
- Ζήρας Αλέξ., «Τερζάκης Άγγελος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 9β', Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Άγγελος Τερζάκης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 191-213, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Κόκορης Δημήτρης, «Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ. Η θεματική παρέκβαση του Άγγελου Τερζάκη», *Διαβάζω* 291, 8/7/1992, σ. 44-45.
- Μητσάκης Κάρολος, «Άγγελος Τερζάκης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 93-97, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Μπερλής Άρης, «Άγγελος Τερζάκης», *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Η', σ. 188-249, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- Νιάρχος Θανάσης Θ., *Για τον Άγγελο Τερζάκη*, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα 2002.
- Παγκουρέλης Βάιος, «Γνωριμία με τον Άγγελο Τερζάκη», *Η Λέξη* 82, 2/1989, σ. 109-111.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., *Τα πρόσωπα και τα Κείμενα, Β'. Ανήσυχα χρόνια*, σ. 117-135, Αθήνα, Οι εκδόσεις των Φύλων, 1980.
- Πλατής Ε.Ν., «Ο Πρόγονος του Άγγελου Τερζάκη», *Κριτικοί προβληματισμοί Α'. Πεζογραφήματα*, σ. 65-87, Αθήνα, Οι εκδόσεις των Φύλων, 1983.
- «Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη. Για τα εβδομηντάχρονά του», *Τετράδια ευθύνης* 4, 1977. (κείμενα των Τσάτσου Κωνσταντίνου, Στασινόπουλου Μιχ.Δ., Χατζηκυριάκου-Γκίκα Ν., Πρεβελάκη Π., Μινωτή Αλέξη, Μυράτ Δημήτρη, Σολομού Αλέξη, Δημάκη Μηνά, Παπαδίτσα Δ.Π., Καρούζου Ν.Δ., Μερακλή Μ.Γ., Πάσχου Π.Β., Μουντέ Ματθαίου, Μανουσάκη Γιώργη, Λιοντάκη Χριστόφορου, Νιάρχου Θανάση Θ., Τσιρόπουλου Κώστα Ε.)

¹³¹ Από το δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Σαχίνης Απόστολος, *Αναζητήσεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, σ. 117-121, Αθήνα, Κωνσταντινίδης (β' έκδοση).
- Σαχίνης Απόστολος, «Άγγελου Τερζάκη: Του έρωτα και του θανάτου - 1942, Στοργή - 1944», *Η πεζογραφία της Κατοχής*, σ. 44-52, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.
- Σαχίνης Απόστολος, *Πεζογράφοι του καιρού μας*, σ. 101-111, Αθήνα, Εστία, 1967.
- Σταμάτης Κώστας Μιχ., «Τερζάκης Άγγελος», *Πελοποννησιακή λογοτεχνία. Η λογοτεχνία της Αργολίδας*, σ. 190-201, Αθήνα, 1995.
- Χατζίνης Γιάννης, «Άγγελου Τερζάκη: Απρίλης», *Νέα Εστία* 41, ετ. ΚΑ', 1η/2/1947, αρ. 470, σ. 180-183.
- Χ[ουρμούζιος] Αιμ[ίλιος], «Άγγελου Τερζάκη: Του έρωτα και του θανάτου», *Νέα Εστία* 33, ετ. ΙΖ', 15/1/1943, αρ. 375, σ. 118-121.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.geocities.com/akatsavou/terzakis.html> (χρονοβιογραφία, εργογραφία).

Προτεινόμενα ηλεκτρονικά κείμενα

1. Δημήτρης Γκιώνης, «Ξαναδιαβάζοντας την *Ιζαμπά*», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 20-09-2003), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%D4%E5%F1%E6%DC%EA%E7%F2&a=&id=83931060.
2. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Γιατί το ιστορικό μυθιστόρημα;», εφημ. *Ελευθεροτυπία* (δημοσίευση: 25-07-2003), http://www.enet.gr/online/online_hprint.jsp?q=%D4%E5%F1%E6%DC%EA%E7%F2&a=&id=9380448.
3. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Με έμφυτη ευγένεια» (Παρουσίαση του βιβλίου: Θανάσης Θ. Νιάρχος, *Για τον Άγγελο Τερζάκη*, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα 2002), http://www.epohi.gr/terzakis_theodosopoulou_culture_2322003.html.
4. Πολυξένη Μπίστα, «Άγγελος Τερζάκης - Η αγωνία του Μεσοπολέμου (Η Π. Μπίστα γράφει για τη ζωή, για το έργο και για τις ιδεολογικές αναζητήσεις του συγγραφέα που βίωσε από κοντά τα γεγονότα μιας ταραγμένης εποχής)», εφημ. *Το Βήμα* (δημοσίευση: 24-10-1999), http://tovima.dolnet.gr/demo/owa/tobhma.print_unique?e=B&f=12737&m=B04&aa=1&cookie=.

4.2.8. ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ (1909-1986)



Ο Παντελής Πρεβελάκης γεννήθηκε το 1909 στο Ρέθυμνο της Κρήτης.¹³² Τελείωσε το γυμνάσιο στην ιδιαίτερη πατρίδα του και στη συνέχεια ήρθε στην Αθήνα, όπου σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή. Μετά την αποφοίτηση του ταξίδεψε στην Γαλλία και παρακολούθησε μαθήματα στη Σχολή των Γραμμάτων του Πανεπιστημίου του Παρισιού και στο Ινστιτούτο Τέχνης και Αρχαιολογίας.

Όταν γύρισε στην Ελλάδα ανακηρύχτηκε διδάκτορας της φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης. Το 1937 έγινε καθηγητής της ιστορίας της τέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών και στη θέση εκείνη παρέμεινε μέχρι το 1974. Στο διάστημα μεταξύ 1937-1941 υπηρέτησε στο Υπουργείο Παιδείας ως διευθυντής Καλών Τεχνών. Από νεαρή ηλικία φάνηκε ότι διέθετε ταλέντο πεζογράφου και ποιητή, και σε ηλικία μόλις 18 ετών εμφανίσθηκε στον ποιητικό στίβο με το ποίημα “Στρατιώτες”.

Το 1939 κυκλοφόρησε και η δεύτερη συλλογή ποιημάτων του *Η γυμνή ποίηση* μέσα από την οποία φαίνονται οι τάσεις του ποιητή προς το σουρεαλισμό. Την ίδια εποχή παρουσίασε και το πρώτο πεζό έργο του, το μυθιστόρημα *Το χρονικό μιας πολιτείας*. Το 1940 δημοσιεύεται το

¹³² Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία από την ιστοσελίδα:
<http://cretanhistory.tripod.com/biograf/prevelak.htm>.

δεύτερο μυθιστόρημα με τίτλο *Ο θάνατος του Μέδικου* και το 1941 η ποιητική του συλλογή *Η πιο γυμνή ποίηση*. Στα μεταπολεμικά χρόνια έγραψε καινούργια έργα όπως *Παντέρμη Κρήτη* (1945), *Ο Κρητικός - Το δέντρο* (1948), *Ο Κρητικός - Η πρώτη λευτεριά* (1949), *Ο Κρητικός - Η πολιτεία* (1950), *Ο ήλιος του θανάτου* (1959), *Η κεφαλή της μέδουσας* (1963), *Ο άρτος των αγγέλων* (1966).

Η συγγραφική δραστηριότητα του Πρεβελάκη εκτείνεται και σ' άλλους τομείς, όπως οι μελέτες, οι μεταφράσεις και το θέατρο. Από τις ιστορικές και τις κριτικές μελέτες ξεχωρίζουν οι *Δομίνικος Θεοτοκόπουλος*, *Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, *Δοκίμιο γενικής εισαγωγής στην ιστορία της τέχνης*, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας* κ.α. Ασχολήθηκε επίσης με μεταφράσεις έργων του Μολιέρου, του Βαλερύ, του Μωρουά, του Καλντερόν, του Κλωντέλ, του Ευριπίδη.

Τέλος σημαντική ήταν η παρουσία του και στο θεατρικό χώρο, στον οποίο έδωσε αρκετά έργα όπως *Το ιερό σφάγιο*, *Ο Λάζαρος*, *Δύο Κρητικά δράματα*, *Το Ηφαίστειο*, *Τα χέρια του ζωντανού Θεού*, *Το χέρι του σκοτωμένου*, *Μουσαφिरαίοι στο Στεπαντσικόβο* κ.α. Από τα θεατρικά έργα που αναφέραμε τα τέσσερα πρώτα ανέβηκαν από το Εθνικό Θέατρο.

Ο Πρεβελάκης τιμήθηκε με Κρατικά Βραβεία Λογοτεχνίας, με το Βραβείο της ομάδας των “Δώδεκα”, και με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων. Το 1977 έγινε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Πέθανε στις 15 Μαρτίου 1986, σε ηλικία 77 ετών.

Αναφορά στο πεζογραφικό έργο του Π. Πρεβελάκη¹³³

Μια απόπειρα έστω και συνοπτικής αποτίμησης του πεζογραφικού έργου του Πρεβελάκη θα πρέπει να στηριχθεί: πρώτα στη σπουδή και στη σχολαστική μελέτη των έντεκα αφηγηματικών/μυθιστορηματικών του έργων δεύτερον, στα όσα μέχρι σήμερα έχουν γραφεί για τα πεζογραφικά του δημιουργήματα και τα οποία έχει ήδη, έστω και άτακτα, καταγράψει η βιβλιογραφική έρευνα. Ένα όμως, τρίτο στη σειρά, στοιχείο που αποκτά μια ιδιαίτερη βαρύτητα και που ενδεχομένως μας δίνει πολλαπλά «κλειδιά» για την κατανόηση του Πρεβελάκη, είναι όσα κείμενα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως αυτοσχόλια του συγγραφέα για το έργο του.

¹³³ Παραθέτουμε αποσπάσματα από την παρουσίαση του συγγραφικού έργου του Παντελή Πρεβελάκη από τον Νικήτα Παρίση στον τόμο: *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Ζ', ό.π., σσ. 347-363 (εδώ παραλείπονται οι υποσημειώσεις του βιβλίου).

Στηριγμένος σ' αυτό το τρίπτυχο έρεισμα (=πρωτότυπα έργα, μελέτες για το έργο του Πρεβελάκη, κείμενα-αυτοσχόλια του συγγραφέα), θα αποπειραθώ μian αποκλειστική αναφορά στο πεζογραφικό έργο του Πρεβελάκη:

α. Το χρονικό μιας πολιτείας

Ο ίδιος ο συγγραφέας χαρακτήρισε το έργο του αυτό ως μυθιστορία. Η επιλογή του χαρακτηρισμού δεν πρέπει, βέβαια, να θεωρηθεί τυχαία, αφού υποδηλώνει ότι ο Πρεβελάκης απέφυγε συνειδητά τον καθιερωμένο και πιο κοινόχρηστο όρο «μυθιστόρημα». Ως μυθιστορίες χαρακτήρισε ο συγγραφέας και μεταγενέστερα έργα του. Θα πρέπει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι η εμμονή και η προτίμηση του Πρεβελάκη σ' αυτόν τον ειδικότερο όρο αποκαλύπτει μια συγκεκριμένη συγγραφική του θέση και φιλοσοφία. Αυτή του τη θέση θέλησε ο ίδιος να την αποσαφηνίσει σε μεταγενέστερα γραπτά του. Συγκεκριμένα γράφει ο ίδιος αναφερόμενος στην τριλογία του *Ο Κρητικός*:

«Το έργο όπου θα έκανα να συμπράξουν ο μύθος και η ιστορία θα το ονόμαζα *Ο Κρητικός*, επειδή αυτός ο τίτλος, με την εθνολογική χροιά του, εκφράζει την πολυμέρεια των σκοπών μου. [...] Αυτό ακριβώς έμελλε να είναι το θέμα του λογοτεχνικού έργου που κυοφορήθηκε στη φαντασία μου τα πρώτα χρονιά του τελευταίου πολέμου: μια μυθιστορία που θ' απλωνόταν από το Μεγάλο Σηκωμό του '66 ίσαμε τα χρόνια της νιότης μας, δηλαδή σε μια περίοδο κατά την οποία τα μυθικά στοιχεία του τόπου μας δεν είχαν ακόμα συρρικνωθεί».

Ο όρος, λοιπόν, «μυθιστορία» θεωρείται ως μια σύζευξη ή ως μια διαπλοκή μύθου και ιστορίας μέσα στη διαδικασία της λογοτεχνικής γραφής και της συγγραφικής πράξης.

Εύγλωττος, επίσης, και με ισχυρές προσημάνσεις που προϊδεάζουν τον αναγνώστη για τη μορφή και το περιεχόμενο του έργου, είναι ο συγκεκριμένος τίτλος με τον οποίο παρουσιάστηκε η πρώτη μυθιστορία του Πρεβελάκη. Ο ίδιος ο συγγραφέας σε μεταγενέστερο κείμενο-αυτοσχόλιο μας εξηγεί τη συγκεκριμένη πολλαπλή φόρτιση που έχει ο όρος «χρονικό»: «Το χρονικό, ως φιλολογικό είδος, δεν ταυτίζεται με την ιστορία. Ο ιστορικός αναζητεί τις αιτίες των γεγονότων ο χρονικογράφος είναι μετριόφρων, καταγράφει περιστατικά άξια ν' απομνημονευθούν. Αν τύχει όμως να 'ναι λογοτέχνης, τα καταγράφει με τέχνη και τα υποτάσσει σ' ένα νόημα. Το χρονικό μπορεί να 'χει αντικείμενο μικρό ή μεγάλο, τα πάθη μιας πολιτείας ή το σηκωμό ενός νησιού -όσο πιάνει κάθε φορά το μάτι του συγγραφέα. Αλλά και στη μια περίπτωση και στην άλλη, ο λόγος θα είναι για συμβάντα σε μια κοινωνία ανθρώπων. Επομένως, η περιγραφή του τόπου δε θα συμπέσει με τη γεωγραφία, μολονότι θα φανερωθεί κι εδώ το φυσικό περιβάλλον, το κλίμα, η βλάστηση και τα λοιπά».

Εκτός από τις γενικές και ειδικές μελέτες που έχουν κατά καιρούς γραφεί για το *Χρονικό* και που τις έχει ήδη καταγράψει η βιβλιογραφική έρευνα, τη μέγιστη βοήθεια για την ουσιαστική κατανόηση του έργου μάς την προσφέρει ο ίδιος ο Πρεβελάκης στο προαναφερόμενο κείμενο-αυτοσχόλιο. Έτσι, ο συγγραφέας μάς ενημερώνει:

α. για τον τίτλο της μυθιστορίας του, αντιδιαστέλλοντας τις έννοιες «χρονικό» και «ιστορία».

β. για το χρόνο γραφής του έργου και για το συναισθηματικό/υποκειμενικό κίνητρο της συγγραφής. Συγκεκριμένα, το *Χρονικό* γράφτηκε την άνοιξη του 1937. «Σε είκοσι πέντε πρωινά, από 29 Μαρτίου έως 24 Απριλίου, αξιώθηκα να γράψω το βιβλίο», σημειώνει ο Πρεβελάκης και ως κίνητρο της συγγραφής αναφέρει τη νοσταλγία που είχε νιώσει για τη γενέθλια πόλη του τον καιρό που σπούδαζε στο Παρίσι.

γ. για το γεγονός ότι το *Χρονικό* είναι η αρχή ενός συγγραφικού νήματος που με κυρίαρχο στοιχείο το μύθο της Κρήτης συνεχίζεται στην *Παντέρμη Κρήτη*, στην τριλογία του *Κρητικού*, στον *Ήλιο τον θανάτου*, στον *Άγγελο στο πηγάδι*.

δ. για τον ιστορικό χρόνο που ως υπόβαθρο υπόκειται στο *Χρονικό* (1898-1924), για τη γλώσσα του έργου, που είναι η ακουστική εκδήλωση του τοπίου, για το μουσουλμανικό στοιχείο, για το φυσικό τοπίο, για τους ξένους και για άλλα πολλά και ουσιώδη.

Παράλληλα, βέβαια, με τα αυτοσχόλια του συγγραφέα, που ενδεχομένως μας δίνουν ένα πρωταρχικό και αυθεντικό «κλειδί» για την εισχώρηση στο βαθύτερο νόημα του έργου, υπάρχουν και οι πιο «ουδέτερες» και περισσότερο αποστασιοποιημένες ερμηνείες. Σε πρόσφατη λ.χ. διατριβή που υποβλήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ, υποστηρίζεται η ακόλουθη θέση: «ο πεζογραφικός ιστορισμός των βασικών εκπροσώπων της “νέας λογοτεχνίας” (= Θεοτοκά, Καραγάτση, Μυριβήλη, Πετσάλη-Διομήδη, Πρεβελάκη, Τερζάκη) αποτελεί ένα είδος συγγραφικής αντίδρασης απέναντι στο γενικότερο κλίμα της ευρωπαϊκής και ειδικότερα της ελληνικής κρίσης. Ο Πρεβελάκης (και οι ομότεχνοί του της γενιάς του ’30) προβάλλει την αποκάλυψη, «την ανάπλαση/αντιπαράθεση του “τόπου”-προτύπου, όπου η κοινωνική οργάνωση και οι σχέσεις εξουσίας καθορίζονταν από πατρογονικές αρχές και αξίες».

Τελικά, βέβαια, ο αρμονικός-παραδοσιακός κόσμος που περιγράφει ο Πρεβελάκης στο *Χρονικό* του την άνοιξη του ’37 δεν υπάρχει πλέον. Η νοσταλγία του συγγραφέα για τη μαγεία και τη γοητεία της γενέθλιας γης μένει χωρίς νόστο, χωρίς επιστροφή. Αυτή η έννοια του μη νόστου καταφαίνεται και στην καταληκτική παράγραφο του *Χρονικού*. Από την άποψη αυτή το

Χρονικό είναι μια ελεγεία, ένας θρήνος για κάτι που πάει να χαθεί οριστικά. Γράφει συγκεκριμένα:

«Τέτοια ώρα νυχτερινή κι ανοιξιάτα, στα πωρικά μυρισμένη, βάνω κι εγώ στο νου μου το Ρέθεμνος και γυρίζω κοντά του. Έβγαλα από τον πόνο του τούτο εδώ το χρονικό που, αν και λυπητερό, παραμύθησε την ψυχή μου στην ξενιτιά, και του το φέρνω. Το κρατώ σαν τάμα πάνω στην καρδιά μου, δεν ξέρω πώς να το χωριστώ και να του το χαρίσω, θα 'θελα να 'ναι κι αυτό λουλουδισμένο, μυρισμένο απ' ό,τι καλύτερο έχω στα στήθη μου, και δυνατό μέσα στον καιρό. Θα το 'θελα να ζει σήμερα κι αύριο και πάντα, και να μη χάσει ποτέ τη δροσεράδα του».

β. Ο θάνατος του Μέδικου

Ένα χρόνο μετά το *Χρονικό*, ο Πρεβελάκης δημοσίευσε τη δεύτερη μυθιστορία του, τον *Θάνατο τον Μέδικου*. Πρόκειται για έργο με συγκεκριμένο ιστορικό υπόβαθρο, αφού τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα του μύθου ανήκουν ως υπαρκτά άτομα στο χώρο της Ιστορίας. Το έργο, ως περιεχόμενο και ως ιστορικό πλαίσιο, ανάγεται στην εποχή της Φλωρεντινής Αναγέννησης. Από την άποψη αυτή *Ο θάνατος του Μέδικου*, συγκριτικά με το υπόλοιπο αφηγηματικό έργο του Πρεβελάκη, αποτελεί μια εξαίρεση και συνιστά μια συγγραφική ιδιαιτερότητα: είναι το μοναδικό πεζογράφημα του Πρεβελάκη που έχει μύθο εξω-ελληνικό και εξω-κρητικό. Στον ίδιο μύθο, όπως είναι γνωστό, θα επανέλθει ο Πρεβελάκης δεκατρία χρόνια αργότερα (1952) στην τραγωδία του *Το ιερό σφάγιο*. Όμως θα ανασυνθέσει το μύθο και το θέμα με σημαντικές νοηματικές αλλαγές και παραλλάξεις ως προς τον βασικό του ήρωα.

Ο μύθος στο *Θάνατο τον Μέδικου*, από την άποψη της εσωτερικής οργάνωσης, αρθρώνεται και αναπτύσσεται σε τρία μέρη: στο πρώτο μέρος κυριαρχεί το προφητικό όνειρο με το οποίο ξύπνησε ένα πρωινό ο Τζουλιάνο, το κυρίαρχο πρόσωπο της μυθιστορίας. Το όνειρο προεξαγγέλλει με βεβαιότητα το θάνατο του ήρωα, που προετοιμάζεται να τον δεχθεί όρθιος και με γενναιότητα. Στο δεύτερο μέρος κυριαρχεί η Σιμονέτα, η αγαπημένη του Τζουλιάνο, η ερωτική αναπόληση και η απογοήτευση του ήρωα, που εκφράζεται ως ειλημμένη απόφαση να πορευτεί αυτόβουλα προς συνάντηση του θανάτου. Το τρίτο μέρος είναι η ίδια η περιγραφή και η δραματική πράξη, το γεγονός δηλαδή του θανάτου του Τζουλιάνο. Από την άποψη του αφηγηματικού χρόνου όλα τα «δρώμενα» πυκνώνονται στη διάρκεια ενός πρωινού: από το ξύπνημα του Τζουλιάνο μέχρι τη στιγμή του δραματικού-ηρωικού θανάτου του.

Παρόλο που στο υπόστρωμα του μύθου κινείται, έστω και ως αχνό πλαίσιο, η εποχή της ιταλικής Αναγέννησης, τα κυρίαρχα πρόσωπα, ο Τζουλιάνο και η Σιμονέτα, ανήκουν ως χαρακτήρες αποκλειστικά στη μυθοπλαστική ικανότητα του συγγραφέα. Από την άποψη αυτή

Ο θάνατος τον Μέδικου, παρόλο που ανήκει στα νεανικά έργα του Πρεβελάκη, μας αποκαλύπτει σε μέγιστη ένταση τον τρόπο μετάπλασης της ιστορίας σε λογοτεχνικό μύθο, στοιχείο που ο Πρεβελάκης θα το αξιοποιήσει σε μείζονα βαθμό στα επόμενα έργα του. Φαίνεται, πάντως, πως ο μύθος του δυνατού άντρα, που ως πρωτογενές υλικό διαμόρφωσε το *Θάνατο τον Μέδικου*, γοήτευσε ιδιαίτερα τον Πρεβελάκη. Έτσι μόνο εξηγείται η δευτερογενής μετάπλάσή του στην τραγωδία *Το ιερό σφάγιο* και μια τρίτη σχεδόν ομολογη παράλλαξη στο μυθιστόρημα *Η αντίστροφη μέτρηση* (1969).

Ο Τζουλιάνο, ως ανθρώπινος χαρακτήρας του λογοτεχνικού μύθου που πλάστηκε από τον Πρεβελάκη, ενσαρκώνει τον άνδρα που υψώνεται κατακόρυφα και γίνεται ο εραστής του απόλυτου. Με την απόφασή του να οδηγηθεί, ως αυτόνομο και αυτεξούσιο άτομο, εκούσια, ελεύθερα και συνειδητά στο θάνατο του, δοκιμάζει και δοκιμάζεται μέσα στην πράξη της απόλυτης ελευθερίας του, την οποία και τελικά πραγματώνει με το γεγονός του αυτόβουλου/επιλεγμένου θανάτου. Είναι, τελικά, ο Τζουλιάνο η απόλυτα ελεύθερη βούληση· τη στιγμή όμως που αυτοπραγματώνεται ως ελεύθερη επιλογή, την ίδια ακριβώς στιγμή και αυτοσυντρίβεται: η απόλυτη ελευθερία που κερδίζεται με το πιο βαρύ τίμημα: την απώλεια της ζωής.

γ. Παντέρμη Κρήτη. Το χρονικό του Σηκωμού του '66

Η *Παντέρμη Κρήτη* είναι το τρίτο στη σειρά πεζογράφημα του Πρεβελάκη. Γράφτηκε μέσα σε ελάχιστους μήνες (25 Μαρτίου - 11 Αυγούστου 1944), λίγο καιρό πριν από την απελευθέρωση της Αθήνας και τη φυγή των γερμανικών στρατευμάτων κατοχής.

Ο υπότιτλος του έργου *Το χρονικό του Σηκωμού του '66* δεν καθορίζει μόνο το συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο του βιβλίου και των επικών γεγονότων που αυτόματα υποδηλώνει. Παράλληλα, εμπεριέχει και δύο κινδύνους: να παρεξηγηθεί το έργο και να παρερμηνευθεί, δημιουργώντας την εντύπωση ότι ανήκει στο χώρο και στο είδος της ιστορικής χρονογραφίας ή ότι παραποιεί και αυθαδιάζει πάνω στα ιερά και στα όσια της ιστορίας. Για να αποφευχθούν αυτά τα παρερμηνευτικά ενδεχόμενα, ο Πρεβελάκης, πριν από την παράθεση της βιβλιογραφίας που αξιοποίησε, πρόταξε ειδική σημείωση με την οποία αποσαφηνίζει το συγγραφικό του τρόπο και το στόχο της συγγραφής του:

«Είναι περιττό να δηλωθεί πως ο συγγραφέας δεν είχε βάλει μπροστά του έργο ιστοριοδίφη. Αν ήθελε να δώσει ένα όνομα στη στάση του, δε θα την ονόμαζε έρευνα, παρά μέθεξη σε ιστορικά γεγονότα μαρτυρημένα από πηγές αξιόπιστες. Η μέθεξη στάθηκε βολετή επειδή ο αντίλαλος από τα γεγονότα αυτά βόησε στα παιδικά του χρόνια και βοά ακόμα στην ακοή του».

Ο υπότιτλος όμως του έργου δε λειτουργεί μόνο περιοριστικά και προκαθοριστικά ως προς τη μορφή, το είδος και το περιεχόμενο της συγγραφικής σύνθεσης· παράλληλα, λειτουργεί και απαγορευτικά: αποκλείει, δηλαδή, το ενδεχόμενο να θεωρηθεί η σύνθεση του Πρεβελάκη ως ιστορικό μυθιστόρημα. Περισσότερο πρόκειται για μια λογοτεχνική ανάπλαση/παρουσίαση των γεγονότων της μεγάλης κρητικής εποποιίας του 1866. Τα γεγονότα, παρουσιαζόμενα παρατακτικά, το ένα μετά το άλλο στην ιστορική τους «φυσική» αλληλοδιαδοχή, δεν αποχρωματίζονται ιστορικά, ούτε όμως και συνθέτουν ιστορικό κείμενο. Αντίθετα, μέσα από την πράξη της λογοτεχνικής τους ανασύνθεσης δημιουργούν μια τεράστια, σε έκταση και ένταση, τοιχογραφία που προβάλλει και εκφράζει συνολικά την επικότητα του κρητικού λαού, τον ψυχισμό του και εκείνο που ο ίδιος ο Πρεβελάκης το ονόμασε «Μύθο της Κρήτης»: «Τι εννοώ, γράφει, με τη λέξη “μύθος”; Την αρμονική σύνθεση των αξιών που πραγματοποίησε ο λαός και των αξιών που προβάλλει για να τις κατακτήσεις και αυτές».

Η *Παντέρμη Κρήτη* ως θέμα, μορφή και ουσία αποτελεί το συγγραφικό προάγγελο της μεγάλης μυθιστορηματικής τριλογίας του Πρεβελάκη *Ο Κρητικός*. Και τα δύο έργα, διαφορετικά βέβαια ως ήθος γραφής, εικονογραφούν τους επικούς αγώνες του κρητικού λαού από το 1866 μέχρι το 1910.

δ. Η μυθιστορική τριλογία *Ο Κρητικός*

Μέρος πρώτο: υπότιτλος: *Το δέντρο* (α΄ έκδοση: 1948). Μέρος δεύτερο: υπότιτλος: *Η πρώτη λευτεριά* (α΄ έκδοση: 1949). Μέρος τρίτο: υπότιτλος: *Η πολιτεία* (α΄ έκδοση: 1950).

Είναι η πρώτη «μυθιστορική τριλογία» του Πρεβελάκη. Θα ακολουθήσουν άλλες δύο ακόμη, απ' τις οποίες όμως η τρίτη είναι ημιτελής. Για τις δύο τελευταίες θα γίνει λόγος στα επόμενα.

Η τριλογία *Ο Κρητικός*, με κριτήριο την ιστορική εποχή στην οποία αναφέρεται (1896-1910), θα πρέπει να θεωρηθεί οργανική συνέχεια της *Παντέρμης Κρήτης*. Όμως στην *Παντέρμη Κρήτη* κυρίαρχο στοιχείο είναι η ιστορική ύλη· με βάση αυτή, που λειτούργησε δεσμευτικά για τον συγγραφέα, συγκροτήθηκε το λογοτεχνίζον *Χρονικό του Σηκωμού του '66*. Αντίθετα, στην τριλογία *Ο Κρητικός* η ιστορική ύλη λειτούργησε μόνο ως υπόβαθρο του λογοτεχνικού μύθου. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η μυθοπλαστική φαντασία του συγγραφέα, που μυθοποίησε τα ιστορικά στοιχεία για να δημιουργηθεί ένα κλασικό στο είδος του ιστορικό μυθιστόρημα. Εξάλλου, και ο ίδιος ο Πρεβελάκης ταυτίζει απόλυτα τον όρο «μυθιστορία», με αυτόν τον

ιστορικού μυθιστορήματος, τον οποίο όμως, σε αντίθεση με τον ομόσημο γαλλικό (roman historique), δεν τον βρίσκει και τόσο εύστοχο.

Η τριλογία *Ο Κρητικός*, σύμφωνα με τα στοιχεία που μας δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας, άρχισε να γράφεται στις 25 Αυγούστου 1942 και ολοκληρώθηκε στις 31 Ιουλίου 1950. Για τις 902 δηλαδή σελίδες, στις οποίες εκτείνεται *Ο Κρητικός*, απαιτήθηκε χρόνος γραφής περίπου μιας πλήρους οκταετίας. Η συγγραφική παρώθηση δόθηκε στον Πρεβελάκη από τον πόλεμο του '40-'41 και από την ξενική κατοχή της χώρας. Ως μια δεύτερη παρόρμηση λειτούργησε ο εμφύλιος πόλεμος (1946-1949).

Το εύρος της γραφής και το μύθο της τριλογίας *Ο Κρητικός*, αντί να συρρικνώσω σε μια ενδεχομένως και κακότεχνη περίληψη, που δεν αποκλείεται και να αποχλόμιαζε τη ρωμαλαιότητα της μυθιστορηματικής σύνθεσης, θα προτιμούσα να τα δώσω μέσα από τα ίδια τα λόγια του Πρεβελάκη:

«Ο πρώτος τόμος, που έχει υπότιτλο *Το δέντρο*, παρουσιάζει ένα γνήσιο βλαστό της Κρήτης με τ' όνομα Κωσταντής, που ζώντας σε τέλεια συζυγία με την εύκοσμη φύση του νησιού και δεχόμενος τα διδάγματα του λαϊκού ανθρωπισμού από το στόμα ενός λαϊκού δασκάλου και του καλόγερου Μανασή, αναπτύσσεται και μορφώνεται σε άντρα. Ο Κωσταντής παιδεύεται πιο πέρα από το “πυρός μένος” των απελευθερωτικών αγώνων, στους οποίους μετέχει από μικρός. Ο εντόπιος ανθρωπισμός από τη μια μεριά και ο ηρωικός βίος από την άλλη αποδείχνονται ως απaráμιλλα παιδευτήρια όπου ο υπόδουλος *Κρητικός* κατακτά τη συνείδηση της ατομικότητάς του και της εσωτερικής ελευθερίας του.

Ο δεύτερος τόμος του *Κρητικού* φέρει τον υπότιτλο *Η πρώτη λευτεριά*, και έχει ως κύριο θέμα τα επαναστατικά και άλλα γεγονότα του 1895-98. Ο λαός στο σύνολό του καταξιώνει τον μακρό ιστορικό βίο του συντηρώντας και αναπτύσσοντας μέσα στη δουλεία ιδιότυπες μορφές ζωής που τον διαφοροποιούν από τον βάρβαρο δυνάστη. Η ηθική υπεροχή του τον εμψυχώνει στον αγώνα του, που καταλήγει σε μια «πρώτη λευτεριά», θέλω να πω το καθεστώς της αυτονομίας της Μεγαλονήσου, με αρμοστή τον πρίγκιπα Γεώργιο.

Στον τρίτο τόμο του *Κρητικού* με τον υπότιτλο *Η πολιτεία*, ο συγγραφέας περιγράφει τους μετά το 1900 αγώνες των Κρητικών να διασφαλίσουν και να διευρύνουν την ελευθερία τους. Η εμφύλια διαμάχη, η γνωστή με το όνομα Κίνημα του Θερίσου, προσλαμβάνει μορφή τραγωδίας όπου τιτανικές θελήσεις συγκρούονται μεταξύ τους. Ο νόμος της φυλής, που συνέιχε τους Κρητικούς όσον καιρό πολεμούσαν τον ξένο κατακτητή, ατονεί τώρα για να εκσπάσει η μονήρης και τραγική ελευθερία του ατόμου. Οι γνωστοί από τους δυο προηγούμενους τόμους πρωταγωνιστές της μυθιστορίας, ο καλόγερος Μανασής, ο πρίγκιπας Γεώργιος και ο Ελευθέριος Βενιζέλος, προσωποποιούν αντιστοίχως τη θεοκρατική, τη μοναρχική και τη δημοκρατική θεωρία περί πολιτείας. Η αντίθεση ανατολισμού και ελληνισμού, θεοκρατίας και

του “αιώνα των φώτων”, δεσποτισμού και δημοκρατίας, γίνεται φανερή από τις συγκρούσεις των πρωταγωνιστών και των κοινωνικών ομάδων που τους υποστηρίζουν. Μέσα στη γενική αναταραχή, δεσπόζει η μορφή του Βενιζέλου, που οδηγεί το λαό στα πεπρωμένα του, μαχόμενος με το ντουφέκι στο χέρι, δημηγορώντας, οραματιζόμενος την αποκατάσταση του Γένους, και προετοιμαζόμενος για την ευρύτερη εθνική σταδιοδρομία του. Ο Βενιζέλος, όπως εμφανίζεται στον *Κρητικό*, είναι και αυτός γνήσιος βλαστός της Κρήτης. Ο βίος του είναι ακριβώς παράλληλος προς το βίο του ομήλικου λαϊκού αγωνιστή Κωσταντή. Ο μεγάλος πολιτικός ενσαρκώνει την αρχαία ιδέα κατά την οποία ο ήρωας δεν είναι αντάρτης, αλλά σκηνώμα της εθνικής ψυχής».

Ο *Κρητικός* είναι πραγματικά έργο μεγάλης ανάσας. Διαβάζοντάς τον κανείς αναπνέει την επικότητα μιας ρωμαλέας γραφής. Ως ιστορικό μυθιστόρημα με τον σύμμετρα εκτεταμένο και ευρύχωρο μύθο του, παρακολουθεί τον αγώνα ενός λαού, του κρητικού, από το 1866 μέχρι και το 1910 για την απόκτηση της λευτεριάς του. Παράλληλα, όμως, ως λογοτεχνικός μύθος, το έργο δημιουργεί και προβάλλει ολοκληρωμένους ψυχογραφικά ανθρώπινους χαρακτήρες. Το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, ο Κωσταντής Μαρκαντώνης, παρακολουθείται εξελικτικά μέσα στην τριλογία από τη νηπιακή ηλικία μέχρι και την άνδρωσή του. Παρακολουθείται όμως και στην εσωτερική του ωρίμανση, καθώς σταδιακά ανακαλύπτει τις αξίες για τις οποίες αξίζει να αγωνίζεται κανείς. Εξάλλου, το άλλο σημαίνον πρόσωπο, ο καλόγηρος Μανασής, αναπτύσσεται ως ανθρώπινο ήθος με μια αντίθετη φορά: από την κατάσταση της αγιοποίησης θα μεταπέσει στην αυθάδεια και στην ύβρη για να «ολοκληρωθεί» τελικά στο σχήμα μιας τραγικής ύπαρξης.

ε. Η δεύτερη μυθιστορηματική τριλογία. Οι δρόμοι της δημιουργίας

Στη δεύτερη τριλογία του Πρεβελάκη, που επιγράφεται *Οι δρόμοι της δημιουργίας*, ανήκουν τα εξής μυθιστορήματα: *Ο ήλιος του θανάτου* (α΄ έκδοση: 1959), *Η κεφαλή της Μέδουσας* (α έκδοση: 1963), *Ο άρτος των αγγέλων* (α΄ έκδοση: 1966).

Το πρώτο μέρος της τριλογίας, *Ο Ήλιος του Θανάτου*, απέχει από τον *Κρητικό* δέκα περίπου χρόνια. Ο Πρεβελάκης είναι τώρα 50 ετών και μάλλον βρίσκεται στην πλήρη του συγγραφική ωρίμανση και σε κορυφωμένη πνευματική ενηλικίωση. Τυπικά, ή μάλλον χρονικά-ιστορικά, το μυθιστόρημα *Ο ήλιος του θανάτου* μοιάζει να συνεχίζει τη μυθιστορία *Ο Κρητικός*: από τα γεγονότα του 1910 με τα οποία κλείνει *Ο Κρητικός*, περνάμε τώρα στο κλίμα του πρώτου μεγάλου πολέμου. Στην ουσία όμως τα στοιχεία διαφοράς, ανάμεσα στα δύο έργα, είναι πολλά και σημαντικά.

Πιο συγκεκριμένα, με το μυθιστόρημα *Ο ήλιος του Θανάτου* συντελείται στον Πρεβελάκη μια ουσιαστική συγγραφική μεταστροφή. Η μεταστροφή είναι και θεματική και ειδολογική: από το επικό, μεγάλοπνοο ιστορικό μυθιστόρημα που περισσότερο προβάλλει και ψυχογραφεί τον κρητικό λαό ως ολότητα και σε στιγμές αγωνιστικών εξάρσεων, τώρα περνάμε στο καθαυτό μυθιστόρημα που πιο πολύ ασχολείται και προβάλλει την ανθρώπινη ύπαρξη ως ατομικότητα.

Ο Πρεβελάκης με το έργο του *Ο ήλιος του Θανάτου* έχει φθάσει, όπως ήδη ειπώθηκε, στην πλήρη του συγγραφική ωριμότητα. Το έργο αυτό ως μυθιστορηματική σύνθεση θα πρέπει να θεωρηθεί το κορυφαίο μέσα στη συνολική αφηγηματική παραγωγή του συγγραφέα. Το κυρίαρχο θέμα που διαποτίζει ολόκληρο το έργο είναι ο θάνατος· ο θάνατος όμως όχι ως πράξη ηρωισμού αλλά ως γεγονός ατομικής-προσωπικής δοκιμασίας. Εκείνο, όμως, που κάνει τον *Ηλιο του θανάτου* να ξεχωρίζει από τα άλλα έργα του Πρεβελάκη, δεν είναι τόσο το θέμα, όσο οι ανθρώπινοι χαρακτήρες που έπλασε ο συγγραφέας. Το στοιχείο, μάλιστα, που μέσα στη συνολική ανθρώπινη ηθογραφία του έργου θα πρέπει να θεωρηθεί ως το πιο ουσιώδες, είναι η αντιθετική/αντιστικτική συνύπαρξη δύο χαρακτήρων: της θειας Ρουσάκης και του Λοΐζου Νταμολίνου. Τα δύο αυτά πρόσωπα λειτουργούν ως μια θετική κλίμακα το πρώτο και ως αρνητική αντι-κλίμακα το δεύτερο. Η Θεια-Ρουσάκη, μια από τις αρτιότερες γυναικείες μορφές της ελληνικής αφηγηματογραφίας, εκφράζει την ολική κατάφαση της ζωής μέσα από μια πηγαία, αυθόρμητη και γνήσια «λαϊκή» σοφία, που κορυφώνεται ως στάση αγάπης προς όλα τα πλάσματα του θεού. Αντίθετα, ο Νταμολίνος, ο άνθρωπος της γνώσης, της «εγγράμματης»/«σπουδαγμένης» σοφίας, είναι ο τύπος του διανοούμενου που εκφράζεται ως στάση αρνητισμού και μηδενισμού. Ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο αντίποδες ζει, υπάρχει, διαμορφώνεται και ωριμάζει ο Γιωργάκης, ο νεαρός αφηγητής. Η Θεια-Ρουσάκη ενσταλάζει στην ψυχή του Γιωργάκη τη δική της σοφία με κυρίαρχη παιδαγωγούσα αρχή την αγάπη. Ο Νταμολίνος τρέφει το όραμα, ως «δάσκαλος» δίπλα στο Γιωργάκη, να του δώσει το χάρισμα της ποιητικής δημιουργίας.

Αν σ' αυτό το ανθρώπινο χαρακτηριστικό τρίπτυχο δώσουμε και κάποιες άλλες ερμηνευτικές προεκτάσεις, μπορούμε να καταλήξουμε στην ακόλουθη θέση: η διάπλαση της νέας γενιάς, που εδώ εκφράζεται στο πρόσωπο του Γιωργάκη, προθεμελιώνεται ως καινούριο όραμα ζωής με τις αρχές και την «αγράμματη» σοφία της θειας Ρουσάκης· ύστερα έρχεται η «εγγράμματη» σοφία που με τη γνώση «χαλάει» πολλές φορές την εσωτερική ισορροπία του ανθρώπου. Αν όμως τα δύο αυτά στοιχεία συνυπάρξουν ως συζυγία, μήπως τότε δημιουργείται η ιδανική σύνθεση; Αν, μάλιστα, ληφθεί υπόψη ότι προς το τέλος του έργου ο Λοΐζος Νταμολίνος φθάνει σε μια πλήρη κατάφαση-θαυμασμό για το πρόσωπο της θειας Ρουσάκης, καταφαίνεται η υπεροχή της λαϊκής σοφίας απέναντι στον τύπο του καλλιεργημένου κατά τα δυτικά πρότυπα ανθρώπου. Σε τελευταία δηλαδή ανάλυση το έργο, πέρα από τις όποιες

λεπτομέρειες του μύθου, δημιουργεί την αντιπαράθεση μιας ανατολικής με Πίστη και Αγάπη αντίληψης για τη ζωή και μιας δυτικής που μέσα από την «κοσμική» γνώση έχει καταλήξει στην Απιστία και το Μηδενισμό. Γι' αυτό και πολλοί στο πρόσωπο του Νταμολίνου βλέπουν να συμβολίζεται ο φίλος και ο δάσκαλος του Πρεβελάκη Ν. Καζαντζάκης ως μία έκφραση ηρωικού μηδενισμού. Αυτή, βέβαια, την ταύτιση Λοΐζου-Καζαντζάκη δεν τη δέχθηκε ποτέ ο ίδιος ο Πρεβελάκης.

Τα άλλα δύο έργα που ολοκληρώνουν την τριλογία *Οι δρόμοι της δημιουργίας* είναι: *Η κεφαλή της Μέδουσας* (υπότιτλος: *Ένα έτος μαθητείας στον αιώνα μου* - πρώτη έκδοση 1963) και *Ο άρτος των αγγέλων* (υπότιτλος: *Περιπέτεια στην Ιθάκη* - πρώτη έκδοση 1966).

Τα δύο όμως αυτά μυθιστορήματα διαφοροποιούνται ριζικά από το πρώτο μέρος της τριλογίας, τον *Ήλιο του θανάτου*. Θα τα χαρακτήριζε κανείς περισσότερο «εγκεφαλικά» ή, έστω, στοχαστικά ή ακόμη και ως μυθιστορήματα ιδεών. Μοιάζουν, περισσότερο, ως μια διαπλοκή μυθιστορηματικής γραφής και δοκιμιακού λόγου. Πέρα όμως από τη μεταλλαγή στο ήθος της γραφής, υπάρχει και θεματική διαφορά. Το μυθιστόρημα *Ο ήλιος του θανάτου* είχε να κάνει με το φυσικό θάνατο· έδειχνε με ποιον τρόπο η λαϊκή σοφία τον υπερβαίνει. Αντίθετα, *Η κεφαλή της Μέδουσας* έχει ως θέμα το ζωντανό θάνατο, που τον επιβάλλει στους ανθρώπους η «αρρώστια του αιώνα». Τελικά, ως η μόνη δικαίωση για την ανθρώπινη ύπαρξη παραμένει η δημιουργικότητα.

Στο τρίτο μέρος της τριλογίας, τον *Άρτο των αγγέλων*, ο ήρωας-αφηγητής, μετά την εικοσαετή πνευματική του περιπλάνηση, επιστρέφει ως άλλος Οδυσσέας στη γενέθλια γη, στο Ρέθυμνο, στην «Ιθάκη» του. Αυτός όμως ο νόστος, η επιστροφή του αφηγητή-Οδυσσέα στην Ιθάκη του, καθώς δε βρήκε εκεί τα όσα λαχταρούσε η ψυχή του, προκαλεί μια κρίση εσωτερική. Έγκλειστος ο αφηγητής στη μοναξιά της συγγραφικής τέχνης και δημιουργίας, προσπαθεί να φτάσει στην αυθυπέρβαση «για να γευθεί τον Άρτο των αγγέλων, που είναι η υπέρτατη, η ουράνια γεύση της Αθανασίας και της Αλήθειας».

Εκείνο όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι η τριλογία *Οι δρόμοι της δημιουργίας* ως ολική σύνθεση αποτελεί ένα είδος αυτοβιογραφίας. Απεικονίζει και εκφράζει την προσωπική-πνευματική περιπέτεια του ίδιου του Πρεβελάκη ως μια πορεία ζωής από την παιδική ηλικία μέχρι να κατασταλάξει σε ένα οριστικό σχήμα βιοσοφίας και βιοθεωρίας.

Στο πρώτο μέρος της τριλογίας, μας δόθηκε πρώτα η παιδική ηλικία του ήρωα-αφηγητή στη γενέθλια γη, στο Ρέθυμνο, με τον τραγικό χαμό των γονιών του. Ύστερα η ανατροφή του στο χωριό Πηγή από τη Θεια-Ρουσάκη, που του δίδαξε όλες τις αξίες και τις αρετές της λαϊκής

ψυχής. Μετά στη ζωή του έρχεται ο «δάσκαλος», ο αυτοδίδακτος Λοΐζος Νταμολίνος, για να τον εισαγάγει στον κόσμο του πνευματικού προβληματισμού και της τέχνης. Στην *Κεφαλή της Μέδουσας* ο ήρωας-αφηγητής Γιωργάκης ζει στην Αθήνα τη μέγιστη πνευματική του περιπέτεια μέσα στην ιδεολογική σύγχυση της εποχής του μεσοπολέμου. Ο βαθύς πνευματικός-ιδεολογικός προβληματισμός τον οδηγεί στην άνδρωση και στην αυτογνωσία. Είναι πλέον ικανός να αντιμετωπίσει την κεφαλή της Μέδουσας, τη σύγχυση δηλαδή και την παραφροσύνη του καιρού του, με την καλλιτεχνική δημιουργία. Στο τρίτο μέρος της τριλογίας η πνευματική περιπέτεια του αφηγητή-Οδυσσέα ολοκληρώνεται με την επιστροφή του στη γενέθλια γη.

Τελικά, θα λέγαμε ότι η τριλογία είναι ένα «οδοιπορικό» ζωής, το οδοιπορικό του Πρεβελάκη που, ξεκινώντας από τις αξίες της λαϊκής παράδοσης, περιπλανήθηκε μέσα στις ιδεολογικές συμπληγάδες της εποχής μας και, ξαναγυρίζοντας στην πατρίδα γη, αναζητάει τώρα την τελική υπαρξιακή του δικαίωση.

στ. Η τρίτη τριλογία. Ερημίτες και αποσυνάγωγοι

Στην τρίτη κατά σειρά «τριλογία», που τελικά έμεινε ημιτελής, ανήκουν τα δύο τελευταία μυθιστορήματα του Πρεβελάκη: *Ο άγγελος στο πηγάδι* και *Η αντίστροφη μέτρηση*.

Το πρώτο, με τον χαρακτηριστικό υπότιτλο *Μια μεγαλοβδομάδα*, πρωτοεκδόθηκε το 1970. Το δεύτερο «γράφηκε τον Αύγουστο του 1969 και κυκλοφορήθηκε αμέσως κρυφά σε πολυγραφήμενη έκδοση». Η πρώτη κανονική έκδοση, σε ελάχιστο αριθμό αντιτύπων και εκτός εμπορίου, έγινε τον Ιούλιο του 1974, λίγο πριν από την πτώση της δικτατορίας. Η δεύτερη έκδοση (1982) είναι φωτοτυπική αναπαραγωγή της πρώτης. Οι λεπτομέρειες αυτές γύρω από την εκδοτική περιπέτεια του βιβλίου *Η αντίστροφη μέτρηση* έχουν κάποια σημασία, γιατί υποσημαίνουν τη συγγραφική στάση του Πρεβελάκη απέναντι στο καθεστώς της επταετίας και παράλληλα υποδηλώνουν τον αντιστασιακό χαρακτήρα του μυθιστορήματος.

Για το μυθιστόρημα *Ο άγγελος στο πηγάδι* διαθέτουμε σήμερα μια αρκετά εκτενή ερμηνεία, η οποία όμως σ' ένα ποσοστό «πάσχει» από υπερβολικό θεολογισμό. Βέβαια, το καίριο θέμα και το ουσιαστικό πρόβλημα που θέτει στο έργο του αυτό ο Πρεβελάκης είναι καθαρά μεταφυσικό. Συνεπώς, μια ερμηνεία με θεολογική οπτική μοιάζει να είναι ομολογή με το περιεχόμενο του μυθιστορήματος και γι' αυτό φαίνεται θεμιτή.

Ο μύθος του έργου, χωρίς να είναι σύνθετος, είναι αρχιτεκτονικά δομημένος. Εκείνο όμως που κάνει μεγαλύτερη αίσθηση και εντονότερη εντύπωση είναι ότι πρόκειται για μύθο

ριζικά διαφοροποιημένο αναφορικά με την τριλογία *Ο Κρητικός*: από την επική-ηρωική γραφή ο Πρεβελάκης έχει πλέον περάσει στην έννοια της εσωτερικής τραγικότητας. Το πρωταγωνιστικό πρόσωπο του μύθου είναι:

«Ένας δόκιμος μοναχός, που βρίσκεται στην τελευταία φάση της δοκιμασίας του, αλλά που τυραννιέται ακόμα από αμφιβολίες για τη μεταθανάτια ζωή, αποτραβιέται μια Μεγαλοβδομάδα σ' ένα ερημικό καλύβι, στο βάθος ενός φαραγγιού, με σκοπό να εντείνει το διαλογισμό του. Ψηλά, στο χείλος του φαραγγιού, μια ετοιμόγεννη φοράδα από το κοπάδι του μοναστηριού σκοτώνεται από την κακή ώρα· ο δόκιμος σκαρφαλώνει εκεί πάνω, αποσπά το πουλαράκι από την κοιλιά της φοράδας, το κουβαλάει στους ώμους του κάτω στο φαράγγι και παίρνει να το ανατρέφει. Το επεισόδιο αυτό τον κάνει ν' αγαπήσει τα πλάσματα του θεού κι έτσι να προσεγγίσει τον Πλάστη τους. Αλλά σε λίγο ο Στρατός κάνει απογραφή των αλόγων, για να τα επιτάξει σε καιρό πολέμου: το πουλαράκι πρέπει να γυρίσει πίσω στο κοπάδι, γιατί αν το αφήσουν εκεί κάτω στο φαράγγι, δε θα μπορούν να το ανεβάσουν όταν θα έχει μεγαλώσει. Το παίρνουν λοιπόν και το τραβούν απάνω με το σκοινί, μέσα σ' ένα δίχτυ, αλλά το ζωντανό ψοφά από την τρομάρα, κι ο δόκιμος, αποστερημένος το πλάσμα που τον έκαμε να προσεγγίσει το Θεό, παραμένει με το παλιό του δίλημμα: μας καρτερεί άραγε η αιώνια ζωή, ή μας απειλεί ο τελειωτικός θάνατος, οπότεν κι ο επίγειος βίος μας αποβαίνει τόσο παράλογος που, είτε σήμερα κοπεί το νήμα του είτε αύριο, το ίδιο κάνει».

Ο μύθος του έργου πυκνώνεται χρονικά μέσα σε μια Μεγαλοβδομάδα: από το Σάββατο του Λαζάρου μέχρι το βράδυ της Μεγάλης Παρασκευής. Στο διάστημα αυτό, ο δόκιμος μοναχός και το πουλάρι ζουν τα δικά τους πάθη που συστοιχούν με τα πάθη του Χριστού. Χωρίς αυτή η συστοίχιση και ο άλλος πλούσιος παραλληλισμός του λογοτεχνικού μύθου με τα δρώμενα της Μεγάλης Εβδομάδας να μοιάζουν ως κάτι το ανίερο, συνιστούν τον συμβολισμό του έργου. Παράλληλα, δίνουν την ευκαιρία στον συγγραφέα να περάσει στο έργο του λόγους, ήχους, νοήματα και πράξεις από την ουσία της Ορθοδοξίας.

Το άλλο έργο της ημιτελούς τριλογίας, *Η αντίστροφη μέτρηση*, είναι εμπνευσμένο από τα γεγονότα και την κατάσταση που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα μετά το απριλιανό πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Εξωτερικά ο μύθος δημιουργεί, ως άμεση εντύπωση, την αίσθηση ότι πρόκειται για μυθιστόρημα πολιτικής επικαιρότητας και για μια πράξη συγγραφικής αντίστασης και διαμαρτυρίας. Χωρίς βέβαια να παύουν να ισχύουν όλα αυτά, το μυθιστόρημα στη βαθύτερη του ουσία θέτει, πέρα από την επικαιρότητά του, και άλλα προβλήματα που ανήκουν στη σφαίρα της υπαρξιακής αγωνίας και της τελικής δικαίωσης του ανθρώπου.

Ο μύθος του έργου, συνοπτικά διατυπωμένος, είναι ο εξής: ο Αλέξανδρος, το κυρίαρχο πρόσωπο του μυθιστορήματος, είναι επιφανής καθηγητής της Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο

Αθηνών. Την επαύριο του απριλιανού πραξικοπήματος απευθύνεται στους φοιτητές του, αναπτύσσοντας την ιδεολογία της θυσίας και της αυτοθυσίας. Ο ίδιος, για να καταδείξει ότι τα μεγάλα λόγια δικαιώνονται μόνο ως πράξη, δεσμεύεται να τερματίσει τη ζωή του, δίνοντας στον εαυτό του ένα μόνο χρόνο ζωής, αν μέσα στο διάστημα αυτό δεν αποκατασταθεί η δημοκρατία. «Τριακόσες εξήντα πέντε μέρες. Μήδε μία παραπάνω! Από σήμερα, η αντίστροφη μέτρηση αρχίζει».

Καθώς η δικτατορία τον έχει τιμωρήσει με εξάμηνη διαθεσιμότητα για τις ιδέες του, προσπαθεί να συγκεντρώσει υπογραφές διανοουμένων κάτω από ένα κείμενο-διακήρυξη διαμαρτυρίας κατά του πραξικοπήματος. Όσοι όμως τολμούν να το υπογράψουν είναι μόνο τρεις. Μία από τις φοιτήτριές του, η Άννα, του αποκαλύπτει την αγάπη της και γίνεται ερωμένη του. Ο καθηγητής Αλέξανδρος διχάζεται ανάμεσα στον έρωτά του και τον όρκο του να τερματίσει τη ζωή του. Σ' αυτό το υπαρξιακό δίλημμα υπερισχύει τελικά η ηθική δέσμευση: ο καθηγητής αυτοκτονεί, παρόλο που γνωρίζει ότι η «θυσία» του είναι πράξη χωρίς νόημα.

Κάτω από την επιφάνεια αυτού του μύθου διαφαίνονται κάποιες θέσεις του συγγραφέα ή τίθενται και ορισμένα καίρια και ουσιαστικά ερωτήματα: οι διανοούμενοι δεν μπορούν τελικά να αναλάβουν και να διαδραματίσουν υπεύθυνη και αποτελεσματική πολιτική δράση. Η αυτοκτονία, ακόμη και όταν παρουσιάζεται ως γεγονός πολιτικής διαμαρτυρίας, είναι πράξη γενναία και ηρωική ή μήπως είναι «λύση» απελπισίας και αδιεξόδου; Τελικά, ο αυτόβουλος θάνατος, όπως και στην ομόλογη περίπτωση του *Θανάτου του Μέδικου*, συνιστά μια πράξη δικαίωσης, αυθυπέμβασης και καταξίωσης του ανθρώπου ή μήπως είναι έκφραση ατομικής-υπαρξιακής αγωνίας, που δεν επηρεάζει ή δεν υπερβαίνει τις ιστορικές περιστάσεις;

Το αφηγηματικό/πεζογραφικό έργο του Πρεβελάκη, όπως έχει ήδη διαφανεί, εκτείνεται χρονικά και καλύπτει ένα διάστημα 36 ετών. Αυτή η πολύχρονη συγγραφική τροχιά του Πρεβελάκη, ως αφηγηματική παραγωγή, επιμερίζεται και συναριθμείται στα έντεκα προαναφερόμενα έργα. Αν αυτά εκτιμηθούν συνολικά, καταδείχνουν τα διαδοχικά στάδια από τα οποία πέρασε, διαρκώς μετεξελισσόμενη, η συγγραφική τέχνη του Πρεβελάκη. Παρ' όλη την εμμονή του σε ορισμένα θέματα, δε θα μπορούσε να θεωρηθεί συγγραφέας που πάσχει από θεματική και μορφική μονοτροπία. Από το αφετηριακό πεζογραφικό του έργο, *Το χρονικό μιας πολιτείας* (1938), μέχρι το καταληκτικό του, *Η αντίστροφη μέτρηση*, διαφαίνονται οι σταδιακοί αναβαθμοί της συγγραφικής του τέχνης. Το κύριο και το πρωταρχικό χαρακτηριστικό αυτής της τέχνης είναι ότι ο Πρεβελάκης συγγραφικά εμμένει και επιμένει στην προβολή των μεγάλων θεμάτων και προβλημάτων που απασχολούν ή και βασανίζουν την ανθρώπινη ζωή και ύπαρξη. Με το πρώτο έργο προεξαγγέλλει τη μια πλευρά της αφηγηματικής του ματιάς: είναι η ματιά που θα δώσει τις μεγάλες επικές συνθέσεις: αυτές στις οποίες κυριαρχεί ο πόθος και οι αγώνες

για τη λευτεριά. Αντίθετα, το δεύτερο έργο του, *Ο θάνατος του Μέδικου*, αποτελεί προδρομική έκφραση της άλλης αφηγηματικής οπτικής του Πρεβελάκη: αυτής που θα δώσει τα «εσωτερικότερα» έργα, στα οποία το κυρίαρχο στοιχείο θα είναι το γεγονός του θανάτου, μέσα απ' το οποίο καθορίζεται η υπαρξιακή αγωνία της ανθρώπινης ζωής. Στην ουσία τους όμως οι δύο αυτοί άξονες δεν είναι διαφορετικοί και διεστώτες. Περισσότερο μοιάζουν να συγκλίνουν και να ταυτίζονται: σε εποχές επικών εξάρσεων η θυσία της ζωής, και άρα ο θάνατος, είναι το βαρύ τίμημα για την κατάκτηση της λευτεριάς. Από την άλλη πλευρά ο αυτόβουλος θάνατος, ως πράξη ατομικής ή έστω και απελπισμένης επιλογής, βεβαιώνει το μέγιστο όριο της ελευθερίας στο οποίο μπορεί να φτάσει η ανθρώπινη ύπαρξη. Τελικά, δεν αποκλείεται αυτό να είναι και το βαθύτερο μήνυμα, η συγγραφική δηλαδή φιλοσοφία του Πρεβελάκη.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον Παντελή Πρεβελάκη¹³⁴

- Αλεξίου Στυλιανός, «Πρεβελάκης Παντελής», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 8, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988.
- Βοσταντζή Μαίρη, *Το θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των Φίλων, 1985.
- Δεκαβάλλες Αντώνης, *Εισαγωγή στο λογοτεχνικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
- Δημάδης Κ.Α., *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία 1936-1944. Γ. Θεοτοκάς, Μ. Καραγάτσης, Στρ. Μυριβήλης, Θ. Πετσάλης-Διομήδης, Π. Πρεβελάκης, Αγγ. Τερζάκης*, Αθήνα, Γνώση, 1991.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Παντελής Πρεβελάκης», *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, σ. 339-344, Αθήνα, Παπαδήμας, 1977.
- Κάσδαγλης Εμμανουήλ Χ., *Συμβολή στη Βιβλιογραφία του Παντελή Πρεβελάκη (1927-1967)*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1967.
- Κάσδαγλης Εμμανουήλ Χ., *Συμβολή στη Βιβλιογραφία του Παντελή Πρεβελάκη (1967-1977)*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1979.
- Κάσδαγλης Εμμανουήλ Χ., *Συμβολή στη Βιβλιογραφία του Παντελή Πρεβελάκη (1978-1987)*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών/Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Παντελής Πρεβελάκης», *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς. Ένας κριτικός οδηγός*, σ. 191-193, Αθήνα, Πατάκης, 1995.
- Λαούρδας Βασίλης, *Εισαγωγή στο έργο του Παντελή Πρεβελάκη*, Θεσσαλονίκη, 1962 (ανάτυπο από το περιοδικό *Διάλογος*).
- Λαούρδας Βασίλης, *Το λογοτεχνικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη*, Θεσσαλονίκη, 1966-67 (ανάτυπο από το περιοδικό *Διαγώνιος*).
- Μανουσάκης Γιώργης, *Η Κρήτη στο λογοτεχνικό έργο του Πρεβελάκη*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των Φίλων, 1968.
- Μαστροδημήτρης Π.Δ., *Ο Νέος Ερωτόκριτος του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα, Τροχαλία, 1987.

¹³⁴ Από το δικτυακό τόπο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου: <http://book.culture.gr>.

- Μητσάκης Κάρολος, «Παντελής Πρεβελάκης», *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, σ. 57-86, Αθήνα, Ελληνική Παιδεία, 1977.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Α'. Δρόμοι παράλληλοι*, σ. 71-81, Αθήνα, 1943.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'. Ανήσυχα χρόνια*, σ. 208-211, Αθήνα, 1943.
- Παρίσης Νικήτας, «Παντελής Πρεβελάκης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, Ζ', σ. 338-383, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- Παρλάμας Μενέλαος Γ., «Παντελής Πρεβελάκης. Ανίχνευση στο ποιητικό του εργαστήριο», *Παλίμψηστον* 8 (Ηράκλειο), 6/1989, σ. 7-19.
- Πρεβελάκης Παντελής, «Θα' θελα να ανήκω στην αντικειμενική λογοτεχνία» (συνέντευξη στην Ανδριέττα Στάθη - Schoorel), *Διαβάζω* 173, 2/9/1987, σ. 69-72.
- Σαχίνης Απόστολος, *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, σ. 129-137, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1981.
- Φρατζής Γεώργιος Μιχ., «Από το κέντρο στην περιφέρεια: Κεντρόφυγες και κεντρομόλες ροπές στην τριλογία του Π. Πρεβελάκη Οι δρόμοι της δημιουργίας», *Ακτή* 22, Άνοιξη 1995, σ. 161-175.

Προτεινόμενες ηλεκτρονικές διευθύνσεις

1. <http://book.culture.gr> (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου· βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία).
2. <http://www.libh.uoc.gr/dyncat.cfm?catid=580> (Πανεπιστήμιο Κρήτης – η βιβλιοθήκη του Παντελή Πρεβελάκη).