

[Δεντρί και δέντρο...]

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ • ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ  
ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Δεντρί  
πότε ξερό, πότε χλωρό

# ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΕΤΡΙΚΑ, ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ, ΚΡΙΤΙΚΑ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ

Κορίτσι ομορφό πρόσωπο  
στον κάρπο...  
Ο γόνος ο κυρ-Ανεμό...  
από τη...  
Πέρασαν τέσσερεις κλέβντες  
καβάλα σε φοράδες ανταλούρες,  
πράσινα με καμάτια ρούχα  
και καρδίοι βκούροι μανδύες.  
«Έλα, κόρη, στην Κόρδοβα».  
Δεν τους άκουσεν η κόρη.  
Πέρασαν τρεις ταυρομάχοι,  
παιδιά με δαχτυλίδι μέγας,  
πορτομαλιά τα ρούχα τους,

κλαση κομμάχαιρα παλιά.  
«Έλα, κόρη, στη Σεβίχια».  
Δεν τους άκουσεν η κόρη.  
Πέρασαν τρεις ταυρομάχοι,  
πέρασ' ένα ποικιάρη  
μερόδα και με μύρτα ψεγγαρίδια.  
«Έλα, κόρη, στην Κόρδοβα».  
Κι η κόρη...  
Κορίτσι ομορφό πρόσωπο  
από τα...  
με το...  
στη μερούλα τυλιγμένο.

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΙΔ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ  
ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ  
27-30 Μαρτίου 2014

**Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη**

Δεντρί και δέντρο και δεντρί,  
πότε ξερό, πότε χλωρό.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016

(μην. Ξ. Α. Κοκόλης)



ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΜΕΤΡΙΚΑ, ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ, ΚΡΙΤΙΚΑ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΙΔ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ  
27-30 Μαρτίου 2014

Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη

# [Δεντρί και δέντρο...]

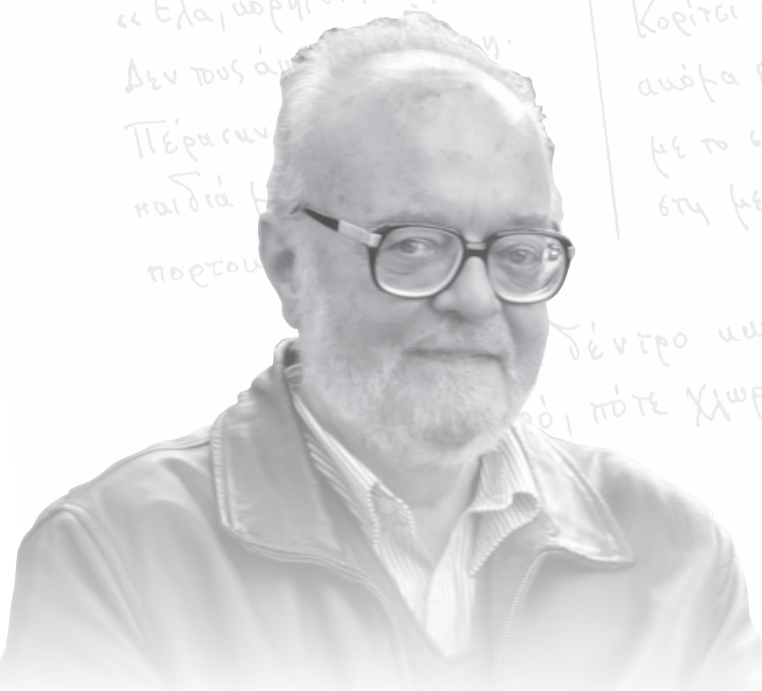
Δεντρί και δέντρο και δέντρο,  
πότε ξερό, πότε χλωρό.

Κορίτσι ομορφόπρόσωπο  
στον αόριστο ελιές μαζεύει.  
Ο γόνος ο Κυρ' Ανεμος  
από τη μέση την κρατά.  
Πέρασαν τέσσερις χιλιόμετρα  
καβάλα σε φοράδες ανταρδούδες,  
πράσινα και κλατάκια ρούχα  
και καρδίοι σκούροι μανδύες.  
«Έλα, κόρη, στην Κόρδοβα».  
Δεν τους άκουσε η κόρη.  
Πέρασαν  
παιδιά  
πορτο

μιασημομάχαιρα παχιά.  
«Έλα, κόρη, στη Σεβίλγια».  
Δεν τους άκουσε η κόρη.  
Όταν έπεσε το βράδυ,  
βαβί και τε το φως δαυτό,  
πέρασ' ένα παλιό  
μερόδα και με μύρτα φεγγαρίδια.  
«Έλα, κόρη, στη Γρανάδα».  
Κι η κόρη δεν τον άκουσε.  
Κορίτσι ομορφόπρόσωπο  
αόριστο ελιές μαζεύει  
με το σταχτί τ' Ανεμου μπράτσου  
στη μερούλα τυλιγμένο.

δέντρο και δέντρο,  
πότε ξερό, πότε χλωρό.

(μτφ. Ξ.Α. Κοκόλως)



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ • ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ  
ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΜΕΤΡΙΚΑ, ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ, ΚΡΙΤΙΚΑ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΙΔ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ  
27–30 Μαρτίου 2014

Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016

Επιμέλεια: Έλια Παπαστάθη

Σελιδοποίηση | Εξώφυλλο | epub: Αθανασία Κοπανά

© 2016 ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ | ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ | ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ISBN 978-618-82518-0-9

## Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....	13
ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ Σταθερά εδιπίτης .....	15
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΟΚΟΛΗ & ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΚΑΛΑΦΑΤΗ Χαιρετισμοί .....	19
ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΚΑΠΛΑΝΗ Ξενοφών Α. Κοκόλης (1939-2012). Ένας οριστικά μισοτελειωμένος αποχαιρετισμός .....	21
ΝΙΚΗ ΕΙΔΕΝΕΙΕΡ-ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ Τα «άνθη της πέτρας» και ο Ξενοφών .....	27
ΦΑΝΗ ΚΑΖΑΝΤΖΗ με την αγάπη μου ΞΑΚ .....	33
ΙΩΑΝΝΑ ΝΑΟΥΜ Λίγα λόγια για τον ΞΑΚ .....	39
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Ξενοφών Κοκόλης. Ένας εμμανής της λεπτομέρειας .....	45
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΜΑΡΙΔΗΣ Το αρχείο του Ξ. Α. Κοκόλη στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ .....	51
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Σεφαραδίτικη μουσική παράδοση της Θεσσαλονίκης .....	57
ΤΑΣΟΥΛΑ Μ. ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ Σχόλια ποιητικής στην τραγωδία του Κρητικού Θεάτρου <i>Βασιλεύς ο Ροδολίνος</i> (1647) .....	63
ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΑΦΙΤΗ «Ελέγαν του να παντρευτεί, δεν ήθελε ποτέ του, / και τη ζωή τση μοναξιάς αγάπα κ' ήρεσέ του». Ψυχολογικές μεταβολές και κειμενικές μεταπλάσεις στον <i>Ερωτόκριτο</i> του Κορνάρου .....	79
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗΣ Η «ανακάλυψη» της ευρωπαϊκότητας του Ερωτόκριτου από τη γενιά του '30. Από υπόθεση αρχείου σε μείζον πολιτισμικό ζήτημα .....	95

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ

«Bagatelle» και «cosuccie».

Ένας Χιώτης πρόδρομος του Κοραή κρίνει στα μέσα του 17ου αι.

γλώσσα και στιχουργία της έντυπης νεοελληνικής ποίησης..... 115

ΤΑΣΟΣ Α. ΚΑΠΛΑΝΗΣ

Μέτρο και ομοιοκαταληξία στον νεοελληνικό 17ο αιώνα.

Η μαρτυρία του αυτόγραφου κώδικα BAR ms. gr. 37 ..... 129

ΓΙΑΝΝΗΣ ΞΟΥΡΙΑΣ

«Ο τάφος του Ομήρου» (1818). Οι μετρικολογικές, ποιητολογικές και ιδεολογικές παράμετροι μιας μετάφρασης

του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη..... 147

ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Επανάστασεως αποτελέσματα στον έρωτα.

Προκαταρκτικές σημειώσεις για την απεικόνιση του έρωτα

σε λογοτεχνικά κείμενα του 19ου αιώνα..... 161

ΜΑΡΩ ΚΑΛΑΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Πολιτική φιλοσοφία και σύγχρονη πολιτική ιστορία. Τα μυθιστορήματα

των αδελφών Σούτσων μεταξύ διαφωτισμού και ρομαντισμού ..... 171

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΣΑΠΑΝΙΔΟΥ

Κωνσταντινουπολικά μιας εικοσαετίας (1845-1865).

Πάυλος Καλλιγάς και Νικόλαος Δραγούμης..... 191

ΠΑΥΛΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το αναγνωστικό κοινό και η αξιολόγηση των έργων

του Α. Καρκαβίτσα

(θεσμοί, μηχανισμοί και κριτήρια)..... 205

ΝΑΤΑΛΙΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗ

Ο χειρισμός της τομής του δεκαπεντασύλλαβου..... 219

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση..... 231

ΑΝΤΕΙΑ ΦΡΑΝΤΖΗ

Σάτιρα και ομοιοκαταληξία. Σταθμοί στον 19ο και 20ό αιώνα ..... 255

ΒΑΡΒΑΡΑ ΡΟΥΣΣΟΥ

Μορφολογική ελευθερία και γυναικεία ποίηση στο 19ο και 20ό αιώνα.

Από τον ρομαντισμό στη Μέλπω Αξιώτη..... 273

ΑΛΙΚΗ ΤΣΟΤΣΟΡΟΥ

Η μεταφορά στον Σολωμό, τον Κάλβο και τον Ελύτη ..... 285



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΪΣΚΟΥ

- Ανασυγκροτώντας τον «χαμένο χρόνο».  
Το βίωμα της παιδικότητας και η προβληματική της αναπαράστασης  
του στον «αυτοβιογραφούμενο» Παπαδιαμάντη..... 299

ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

- Λειτουργίες του ονείρου σε διηγήματα του Α. Παπαδιαμάντη ..... 313

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ

- Μεταξύ ονείρου και ζωής.  
Η σημασία των παρεκβάσεων στην αφηγηματική τέχνη  
του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη..... 325

ΑΓΓΕΛΑ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗ

- Ο Χριστός στα χιόνια (Παπαδιαμαντικό) ..... 335

ΛΕΝΑ ΑΡΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ

- Αφιερωματικός λόγος για τον Καβάφη.  
Η κριτική πρόσληψη μέσα από τα τεύχη της *Semaine égyptienne*  
(1929, 1933) και των *Παναγιυπτίων* (1933) ..... 345

ΜΑΡΙΑ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

- Σιωνισμού επίσκεψις. Τα εβραϊολογικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη..... 365

ΝΙΚΟΣ ΜΑΥΡΕΛΟΣ

- Η γραφή ως ταξίδι με πλοίο.  
Οι μεταμορφώσεις μιας μεταφοράς στα «Πλοία» του Καβάφη ..... 379

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΛΑΟΥΜΤΖΗ

- Από το «Μάταιος, μάταιος Έρως» (1886, 1890),  
στο «Ένας Έρως» (1896).  
Η μεταφραστική διασκευή του Κ. Π. Καβάφη..... 393

ΡΑΟΛΑ ΜΑΡΙΑ ΜΙΝΟΥΚΚΙ

- Ο Καβάφης και οι άλλοι.  
Οι διαφορετικές αποδόσεις του Καβάφη στην Ιταλία..... 411

ΜΙΧΑΗΛΑ ΚΑΡΑΜΠΙΝΗ-ΙΑΤΡΟΥ

- Μεταφράζοντας Καβάφη σε Δύση και Ανατολή..... 423

ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

- «Λάφυρα ελληνικά», «βιβλία ελληνικά», «ελληνική φρασιολογία»,  
«ελληνικός ρυθμός». Η κατασκευή της έννοιας «ελληνικός, -ή, -ό»  
στην ποίηση του Καβάφη..... 437

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΓΙΩΤΗΣ

- Η παιγνιώδης φιλολογία..... 449

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΛΙΛΙΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ	
«Το μαύρο μυστικό είναι εδώ». Οι μαύρες τρύπες στον αστερισμό της ποίησης: Για μια ποιητική του κενού .....	463
ΓΑΙΑ ΖΑΚΚΑΓΝΙ	
Αναφορές στην πρώιμη «ρεμπέτικη» μουσική σε κείμενα του Α. Παπαδιαμάντη. Μεταφραστικές δοκιμές.....	481
ΣΤΕΣΗ ΑΘΗΝΗ	
Ο Σουλτάν Μουράτ Ε΄ ή τα μυστήρια της τουρκικής δυναστείας. Μια ανυπόγραφη παπαδιαμαντική μετάφραση .....	493
Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, Κ. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ, Δ. ΚΙΤΣΙΝΟΥ, Α. ΝΙΚΟΛΕΤΟΥ & Κ. ΠΑΠΑΔΙΝΑ	
Παπαδιαμάντης μεταφράζων. Η περίπτωση του <i>Quo Vadis?</i> .....	509
ΓΕΩΡΓΙΑ ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ, ΕΥΗ ΚΩΣΤΑ & ΕΛΕΝΑ ΜΠΙΤΣΙΑΝΗ	
Πού υπάγεις; Η μετάφραση του <i>Quo Vadis?</i> στην εφημερίδα <i>Ακρόπολις</i> .....	521
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ	
'Όταν το κείμενο αντιστέκεται. Για τη μετάφραση της ποίησης.....	533
ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΕΤΣΙΟΣ	
Η μετάφραση της <i>Τρικυμίας</i> του Σαίξπηρ από τον Ιάκωβο Πολυλά.....	551
ΘΑΛΕΙΑ ΙΕΡΩΝΥΜΑΚΗ	
Η «ερμηνεία» της «ερμηνείας». Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης ως μεταφραστής και ως αναγνώστης μεταφράσεων .....	563
ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ	
Η κριτική της μετάφρασης. Το παράδειγμα της σεφερικής μετάφρασης <i>Η έρημη χώρα</i> του T. S. Eliot.....	575
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΝΑΣΙΟΥ	
Μεταφράζοντας τον Έλιοτ· προκλήσεις και αντιρρήσεις. Οι περιπτώσεις των Γ. Σεφέρη και Χ. Βλαβιανού .....	591
ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΠΑΠΠΑΣ	
Λογοτεχνική μετάφραση και Αριστερά. Έντυπα, τομές, ρεπερτόριο (1901-1950) (πρόδρομη ανακοίνωση).....	603
ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ	
Ο μεταφραστής Κοσμάς Πολίτης. Εισήγηση για μια νέα ώθηση σε ένα παλαιό όσο και παραμελημένο ζήτημα.....	613

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΛΑΜΠΡΟΣ ΒΑΡΕΛΛΑΣ	
Κοινές όψεις για τον καλλιτεχνικό δημιουργό στους Θεοτοκά, Ελύτη, Εμπειρίκο και Εγγονόπουλο .....	627
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΒΙΔΑΣ	
Ο ποιητής ως κριτικός, ο κριτικός ως ποιητής. Ο Ελύτης και ο Σεφέρης του Μήτσου Παπανικολάου .....	637
ΜΑΡΘΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ	
Σεφέρης-Μαρώ. Αποσπάσματα ερωτικού λόγου .....	653
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ	
Γ. Σεφέρης-Ο. Ελύτης. Με αφορμή τη διδακτική μορφή δυο ποιημάτων .....	667
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ ΚΑΙ ΜΑΡΑ ΨΑΛΤΗ	
Το ερωτικό μπεστ-σέλερ της ελληνικής μοντέρνας ποίησης. Το <i>Μονόγραμμα</i> και η πρόσληψή του .....	679
ΜΑΡΙΑ ΒΑΧΛΙΩΤΗ	
«... κι οι ποετάστροι με φθονούν σαν το στενότερο παπούτσι». Ο Γ. Ρίτσος και η κριτική στον απόηχο του βραβείου Λένιν .....	691
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ	
Ανιχνεύοντας τον πρώιμο Βρεττάκο .....	705
ΜΑΙΡΗ ΜΙΚΕ	
<i>Εσωτερικοί βρυκόλακες.</i> Οικογενειακές σχέσεις σε μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1930 .....	719
ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ	
Ο πλανήτης και οι μυστηριώδεις κρύσταλλοι. Η συνέχεια μιας έρευνας για τον Γ. Σκαρίμπα του Ξ. Α. Κοκόλη .....	729
ΕΛΕΝΗ ΚΟΛΛΙΑ	
Άγγελοι και μη. Τέσσερα ονόματα στο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα .....	737
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΤΟΥΝΙΑ	
Λογοτεχνία και ζωγραφική. Η «συνάντηση» του Περικλή Γιαννόπουλου με τον Φελισιέν Ροψς .....	749
ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΠΙΝΤΟΥΔΗΣ	
Λεοπάρντι, Καρυωτάκης και οι νεκροζώντανοι δύο εποχών .....	761

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ	
Τι απέγινε εκείνο το μακρύ ποδάρι του φανταζισμού;.....	771
ΝΙΚΟΣ ΦΑΛΛΑΓΚΑΣ	
Το βλέμμα του νεκρού στη μετασυμβολιστική ποίηση.....	781
ΗΒΗ ΚΑΖΑΝΤΖΗ	
Λογοτεχνικές και πολιτισμικές διαδρομές ενός σονέτου.	
Ή πώς μια αρκαδική νύμφη μεταμφιέζεται σε ελληνίδα	
και σεφαραδίτισσα βοσκοπούλα.....	797
ΣΟΦΙΑ ΙΑΚΩΒΙΔΟΥ	
Μποβαρισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία.	
Μια πρώτη διερεύνηση.....	807
ΛΗΤΩ ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΟΥ	
Πέρα από το θεματικό δάνειο, μια μετάγχιση ύφους.	
Ο Ντοστογιέφσκι και ο Φώκνερ στο μυθιστορηματικό σύμπαν	
της Νίκης Αναστασέα.....	817
ΘΑΝΑΣΗΣ Β. ΚΟΥΤΚΟΥΛΟΣ	
Η πρόσληψη του λογοτεχνικού χώρου	
από τη νεοελληνική κριτική.....	831
ΜΑΡΙΝΑ ΑΡΕΤΑΚΗ	
Η ποιητική της σύντομης φόρμας	
στο ΥΓ. του Μανόλη Αναγνωστάκη.....	853
ΣΟΦΙΑ ΒΟΥΛΓΑΡΗ	
Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης και η στρατηγική της ετερωνυμίας.....	865
ΑΓΑΘΗ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ	
Ο διάλογος ποίησης και κριτικής στο έργο	
του Μανόλη Αναγνωστάκη. Η λέξη προδοσία.....	879
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΚΟΡΗΣ	
Δείγμα κριτικής ωριμότητας	
από τον Μανόλη Αναγνωστάκη του <i>Ξεκινήματος</i> .....	891
ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΗΜΗΤΡΑΚΑΚΗΣ	
Διερευνώντας τις λογοτεχνικές χρήσεις της γραμματικής	
και του συντακτικού. Ζήσιμος Λορεντζάτος,	
<i>Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ</i> .....	901
ΜΙΛΤΟΣ ΠΕΧΛΙΒΑΝΟΣ	
Ζήσιμος Λορεντζάτος, Γιώργος Σεφέρης· αντίπλευροι.	
14 δελτία με τον τρόπο του ΞΑΚ.....	913

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΩΤΗΡΙΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ	
Η αισθητική αμφιταλάντευση των λογοτεχνών της <i>Διαγωνίου</i> ανάμεσα στον μοντερνισμό και την παράδοση.....	927
ΒΑΣΩ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ	
Η ελληνική αρχαιότητα στην ποίηση του Γιώργου Γεωργούση.....	937
ΛΟΥΙΖΑ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΟΥ	
Επιγράμματα και επιτάφιος λόγος στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη .....	949
ΜΑΡΙΝΑ ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ	
«Αναζητώντας χρόνο... βρίσκω λόγο». <i>Τα εύρετρα</i> της Κικής Δημουλά .....	961
ΕΛΛΗ ΦΙΛΟΚΥΠΡΟΥ	
Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη.....	969
ΜΑΡΙΤΑ ΠΑΠΑΡΟΥΣΗ	
Η λειτουργία του ονείρου στην ποίηση της Μπίλης Βέμη. <i>Τα φυτά του ύπνου</i> .....	985
ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΗ-HENRICH	
Η οργή μορφοποιητικό στοιχείο ύλης και ύφους στην πεζογραφία: Ανιχνεύσεις στους Ι. Καρυστιάνη ( <i>Τα σακιά</i> ), Ν. Δαββέτα ( <i>Η Εβραία νύφη</i> ), Π. Μάτεσι ( <i>Ο Παλαιός των ημερών</i> ) .....	997
ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΑΤΕΡΙΔΟΥ	
Λόγος και σιωπή. Ζητήματα ταυτότητας με επίκεντρο τη θεματική του πένθους στο μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη <i>Φωτιές του Ιούδα, Στάχτες του Οιδίποδα</i> .....	1011



## Προλογικό σημείωμα

Τις τελευταίες μέρες του Μαρτίου του 2014 μαζευτήκαμε στη Θεσσαλονίκη, οι συνάδελφοι, οι φίλοι και οι μαθητές του, για να τιμήσουμε τη μνήμη του Ξενοφώντα Κοκόλη (1939-2012) – του ΞΑΚ, επί το οικειότερον. Οργανώσαμε προς τούτο τη ΙΔ' Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα ΜΝΕΣ γύρω από τα ερευνητικά και συγγραφικά ενδιαφέροντα του τιμωμένου, αποφοίτου της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ και επί δεκαετίες μέλους του διδακτικού της δυναμικού. Έτσι, το θεματικό πλαίσιο του τριήμερου συνεδρίου ήταν κάπως δεδομένο: ζητήματα ειδικότερα (μετρικά, υφολογικά, μεταφραστικά και μεταφρασεολογικά) ή ευρύτερα (της θεωρίας ή/και της κριτικής της λογοτεχνίας), συναφή με όσα (πολλά) τον απασχόλησαν συστηματικά ως φιλόλογο. Η ανταπόκριση στο κάλεσμα ήταν αθρόα: χρειάστηκε να επιμερίσουμε τις εισηγήσεις των συμμετεχόντων σε είκοσι μία συνεδρίες. Ακολουθώντας ένα σχήμα που παγιώθηκε στις έως τώρα σχετικές Επιστημονικές Συναντήσεις του Τομέα ΜΝΕΣ, η εναρκτήρια συνεδρία συγκέντρωσε σύντομες χαιρετιστήριες ομιλίες, με αναμνήσεις-αναφορές για τον Ξενοφώντα Κοκόλη, εκ των οποίων η μία (του Γιώργου Κουμαρίδη) παρουσίασε αδρομερώς το αρχείο του τιμωμένου, κατατεθειμένο πλέον στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ.

Στις υπόλοιπες είκοσι συνεδρίες καταβλήθηκε προσπάθεια να θιγούν όλες οι ιστορικές περίοδοι και οι θεματικές ενότητες που απασχόλησαν ή κατά τεκμήριον ενδιέφεραν τον Ξ. Α. Κοκόλη: κύκλοι ομιλιών γύρω από τον Παπαδιαμάντη, τον Καβάφη, τον Παλαμά, τον Σκαρίμπα, τον Σεφέρη, τον Καρυωτάκη, τον Ελύτη, τον Αναγνωστάκη, αλλά και γύρω από τη σατιρική στιχουργία, τον δεκαπεντασύλλαβο, τον ερωτικό λόγο, ζητήματα πρόσληψης, μεταφραστικής ετοιμότητας ή αστοχίας, ιδεολογικής, κοινωνικής ή συγκριτολογικής προσέγγισης των κειμένων, καθώς και πολλές άλλες ενδιαφέρουσες προτάσεις για γνωστά ή λιγότερο γνωστά προβλήματα που αντιμετωπίζει σήμερα η φιλολογική έρευνα.

Τη φιλολογική και τυπογραφική επιμέλεια των Πρακτικών ανέλαβε με την έμπειρη γνώση της η Έλια Παπαστάθη, προς την οποία η ευγνωμοσύνη μας είναι αυτονόητη. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην Αθανασία Κοπανά, για την προσοχή και την καλαισθησία με την οποία φρόντισε τη σελιδοποίηση, το εξώφυλλο και την ηλεκτρονική έκδοση (ePub) του τόμου. Εξίσου θερμές ευχαριστίες εκφράζονται στη Χορωδία της Ισραηλιτικής Κοινότητας

της Θεσσαλονίκης και τον καλλιτεχνικό της διευθυντή, Κωστή Παπάζογλου, για την έμπρακτη υπενθύμιση της σεφαραδίτικης μουσικής παράδοσης της Θεσσαλονίκης, στην οποία έσκυψε με ιδιαίτερη στοργή και αφοσίωση ο Ξ. Α. Κοκόλης· οι ίδιες ειλικρινείς ευχαριστίες οφείλονται και στον διευθυντή του ΜΙΕΤ, Διονύση Καψάλη, με πρωτοβουλία του οποίου στοιχειοθετήθηκε και τυπώθηκε ιδιόγραφο που απόκειται στο αρχείο του τιμωμένου και περιλαμβάνει επιλογή, μετάφραση και σχολιασμό σεφαραδίτικων τραγουδιών: το εκτός εμπορίου και σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων κομψό τομίδιο (*Σεφαραδίτικα τραγούδια*) κυκλοφόρησε εν όψει ακριβώς του συγκεκριμένου συνεδρίου και αποτέλεσε την τιμητική προσφορά του ΜΙΕΤ στη μνήμη του Ξ. Α. Κοκόλη. Επιπρόσθετες ευχαριστίες οφείλονται στους εργαζόμενους στη Βιβλιοθήκη του Τομέα ΜΝΕΣ καθώς και σε όλους τους προπτυχιακούς και μεταπτυχιακούς φοιτητές και φοιτήτριες που δούλεψαν άοκνα και αποτελεσματικά για την επιτυχή διεξαγωγή της Επιστημονικής Συνάντησης. Η μεγάλη πρακτική τους βοήθεια σε επιμέρους τεχνικά ζητήματα υπήρξε πολύτιμη.

Και, τέλος, αλλά διόλου έσχατη, υποχρέωσή μας είναι να ευχαριστήσουμε από καρδιάς όλους τους χορηγούς που με την οικονομική συνδρομή τους επέτρεψαν να υλοποιηθεί αυτό το συνέδριο σε καιρούς χαλεπούς: την Επιτροπή Ερευνών και το Τμήμα Φιλολογίας του ΑΠΘ, που προσέφεραν κατά το δυνατόν τον οβολό τους προκειμένου να τιμηθεί ένα άξιο τέκνο του ακαδημαϊκού χώρου της Θεσσαλονίκης· το Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη· την Ισραηλιτική Κοινότητα και τον Δήμο της Θεσσαλονίκης· το ΜΙΕΤ και τον εκδοτικό οίκο University Studio Press· το «Κτήμα Κυρ-Γιάννη» (Γιάννη Μπουτάρη).

Δίχως τη θέρμη με την οποία αγκάλιασαν οι παραπάνω, αλλά και όλοι οι σύνεδροι και ακροατές, την πρωτοβουλία μας να τιμήσουμε τη μνήμη του αλησμόνητου συναδέλφου, φίλου και δασκάλου, η επιστημονική αυτή συνάντηση θα είχε μείνει απλή επιθυμία, στον χώρο του ανέφικτου.



ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

## Σταθερά εδιπίτης

Συμπληρώνονται κιόλας τριάντα χρόνια από τότε που ως Τομέας της Φιλοσοφικής Σχολής (ΒΝΕΣ, αρχικά, μετέπειτα ΜΝΕΣ) αποφασίσαμε να οργανώνουμε σε τακτά χρονικά διαστήματα επιστημονικές συναντήσεις αφιερωμένες στη μνήμη ή στη μνημόνευση επιφανών δασκάλων, άξιων συναδέλφων, αγαπητών φίλων, άλλοτε τεθνεώτων και άλλοτε (σπανιότερα) ζώντων. Η αρχή είχε γίνει με αφορμή τον πρόσφατο θάνατο (1982) του Λίνου Πολίτη: τότε υλοποιήσαμε αυτή την ιδέα να μαζευόμαστε κάθε τόσο οι ομότεχοι του σιναιφιού και να συζητάμε για «πράγματα συμπαθητικά· δικά μας, Γραικικά» – και άλλα. Η αυθόρμητη και κάπως ερασιτεχνική αυτή πρωτοβουλία συστηματοποιήθηκε με τα χρόνια, διεύρυνε τον θεματικό και γραμματολογικό χαρακτήρα της και έγινε θεσμός, και μάλιστα επιτυχημένος, αν λάβουμε υπόψη τη ζήτηση, την απήχηση και τις αναφορές στα ογκώδη ενίοτε *Πρακτικά* αυτών των συνεδρίων.

Η σημερινή ΙΔ' επιστημονική μας συνάντηση αφιερώνεται στη μνήμη του Ξενοφώντα Αστερίου Κοκόλη, γνωστότερου στους φίλους και τους φοιτητές του ως ΞΑΚ, όπως συνήθιζε να υπογράφει πολλές φορές τα κείμενά του. Γεννημένος το 1939, αφοσιώθηκε από νωρίς στα γράμματα και στην τέχνη του λόγου. Δίδαξε επί σαράντα συναπτά έτη νεοελληνική, κυρίως, λογοτεχνία στο Αριστοτέλειο, από το 1965 έως το 2005, επιμένοντας ιδιαίτερα στον Σεφέρη και στον Ελύτη, στον Καβάφη και στον Καρυωτάκη, στον Παλαμά και στον Σικελιανό, στον Παπαδιαμάντη και στον Σκαρίμπα, στον Αναγνωστάκη, καθώς και σε άλλους Θεσσαλονικείς συγγραφείς. Πλην της εμμοιικής κειμενοφιλίας του, που ανοιγόταν σε κριτικοθεωρητική προοπτική και συγκριτολογική πλαισίωση, υπήρξε φανατικός μουσικόφιλος με τον τρόπο που μόνον ένας λάτρης του ποιητικού λόγου θα μπορούσε να το κάνει, τονίζοντας δηλαδή τη μουσικότητα του στίχου, τη φθογγολογική ποιητική τιμή, παίζοντας με τα κενά της σιωπής, χρωματίζοντας τη στίξη των ακουσμάτων. Αυτό φαίνεται καθαρά στα ελληνικά λαϊκά τραγούδια, τα ρεμπέτικα, που τα προσέγγισε με νηφάλιο πάθος, στην τρυφερή αδυναμία του στον ιταλό τροβαδούρο-τραγουδοποιό Lucio Dalla, καθώς και στα εβραϊκά σεφαραδίτικα τραγούδια, στα οποία αναζήτησε ένα άλλο ήθος όχι με την έννοια της εξωτικής γραφικότητας,

αλλά με το ρίσκο να επανεφεύρει μια συμβιωτική ανάσα αυθεντικότητας σε δυο λαϊκές και πολύπαθες κουλτούρες. Μετέφραζε επιλεκτικά ό,τι αγαπούσε από τα ισπανικά και τα ιταλικά, κυρίως, αλλά και από τα αγγλικά ή τα γαλλικά, στοιχηματίζοντας κάθε φορά πόσο μπορεί να τεντώσει τα όρια της γλώσσας ώστε να διασωθεί ο χυμός του πρωτοτύπου στο γραμματικοσυντακτικό καλούπι της ελληνικής λαλιάς. Υπήρξε επίσης μανιώδης φωτογράφος «άξιων θεωρίας» πραγμάτων, όπως θα έλεγε ο Δαπόντες. Θυμάμαι ιδιαίτερα τη φάση, μετά τον χαμό της Μαρίας, όταν έπαιρνε σβάρνα τους δρόμους της πόλης και φωτογράφιζε «κουριόζες» επιγραφές και γκράφιτι, κοσμήματα εφήμερα, αλλά και άλλα μονιμότερα. «Πειθαρχημένη περιπλάνηση» την είχα αποκαλέσει αλλού αυτή την αμυντική διεργασία του πένθους. Έχω ακόμη το μεγάλο πακέτο με αυτές τις παρόδιες, επιτείχιες επιγραφικές ευρεσιτεχνίες που συνθέτουν έναν παιζωγραφικό χάρτη της πόλης, με σημεία ευρηματικά, ξενότροπα, λογοπαικτικά, αφελή ή εξεζητημένα. Υποτίθεται ότι συγκέντρωνε όλο αυτό το υλικό για να βγεί ένα βιβλιαράκι στο ΕΛΙΑ και μου έδωσε τις φωτογραφίες για να γράψω ένα προλογικό σημείωμα. Έχω επίσης ένα ακόμη δώρο του, μια περίτεχνα σκαλισμένη βεργούλα που μου χάρισε, δείγμα του πολυτάλαντου ταμπεραμέντου του.

Ένας άνθρωπος, λοιπόν, καλλιεργημένος, φιλόλογος, με την πιο κυριολεκτική σημασία του όρου, δίχως την άκαμπτη στενοκεφαλιά που πολλές φορές συνδέεται με το δασκαλίκι και όσους το υπηρετούν· ένας φλεγματικός χιουμορίστας, ρέκτης ευτράπελων ιστοριών και ανεκδότων και δημιουργός σατιρικών στιχουργημάτων και παρωδιών, συνήθως εμμέτρων. Θυμάμαι ένα χαρτάκι που μου πάσαρε καθώς καθόταν δίπλα μου σε μια από τις πληκτικές συνεδριάσεις της Σχολής· αναφερόταν, όπως μου είπε, στον Αναγνωστάκη, δεν συγκράτησα όμως την αφορμή του ξενοφώντειου διστίχου:

*Μανώλαρε, Μανώλαρε,  
εδώ πληρώνονται όλα, ρε!*

Σίγουρα θα ακούσετε από άλλους που τον γνώριζαν καλύτερα πολύ εγκυρότερες πληροφορίες. Εγώ που έφτασα στη Θεσσαλονίκη στις αρχές του '80 και βρήκα το διδακτικό (βοηθητικό το έλεγαν ακόμη) προσωπικό ανάστατο από μια μεγάλη διεκδικητική απεργία 100 ημερών, αν θυμάμαι καλά, γνώρισα τους «εδιπίτες» συναδέλφους του Νεοελληνικού στον υπόγειο ενιαίο χώρο της Φιλοσοφικής. Γίνονταν ακόμη παταγώδεις συνελεύσεις επί συνελεύσεων λόγω του επικείμενου Νόμου-πλαισίου του 1982. Ο Ξενοφώντας, συνεπές συνδικαλιστικό στέλεχος, πρωτοστατούσε συχνά στις ατέρμονες εκείνες συζητήσεις

με μαχητικές παρεμβάσεις υπέρ ενός διηνεκώς φιλελεύθερου πανεπιστημίου. Και έχω να πω, τελειώνοντας, ότι στα χρόνια που ακολούθησαν, και με την εξ' υστέρου γνώση των προσώπων και των πραγμάτων που διαθέτουμε, δεν άλλαξε νοοτροπία, το πλήρωσε μάλιστα το τίμημα αυτής της αντιεξουσιαστικής αδιαλλαξίας του, την εμμονή του στο ΕΔΠ που οραματίστηκε και στο οποίο ήθελε να ανήκει ή να το αναδιαμορφώσει, όσο μπορούσε· παρέμεινε μέχρι τέλους σταθερά εδιπίτης, ανεξάρτητα από το αν η υπηρεσιακή ιεραρχία τον κατέτασε σε άλλη βαθμίδα, σε κλίμακα άλλη λογικής. Το τριγράμματον, φαίνεται, έμελλε να τον χαρακτηρίσει διά βίου: ο ΞΑΚ ήταν ένα κομμάτι από το τείχος του ΕΔΠ μάλλον παρά του ΔΕΠ. Θέλω να πιστεύω πως, από όπου και αν βρίσκεται, μας χαμογελά τρυφερά, ακούγοντας μάλιστα, μέρες που είναι και μας πολιορκούν οι λιγοθυμισμένες μυρωδιές των νερατζιών και των άλλων ανθισμένων δέντρων, τους στίχους του ψηλέα φίλου του, Μανόλη Αναγνωστάκη:

*Όταν μian άνοιξη χαμογελάσει  
θα ντυθείς μια καινούργια φορεσιά  
και θα 'ρθεις να σφίξεις τα χέρια μου  
παλιέ μου φίλε*

*Κι ίσως κανείς δε σε προσμένει να γυρίσεις  
μα εγώ νιώθω τους χτύπους της καρδιάς σου  
κι ένα άνθος φυτρωμένο στην ώριμη,  
πικραμένη σου μνήμη*

*Κάποιο τρένο τη νύχτα, σφυρίζοντας,  
ή ένα πλοίο, μακρινό κι απροσδόκητο  
θα σε φέρει μαζί με τη νιότη μας  
και τα όνειρά μας....*



## Χαιρετισμοί

Κυρίες και κύριοι, καλησπέρα.

Ευχαριστώ την οργανωτική επιτροπή, που με κάλεσε να διαβάσω τον σύντομο χαιρετισμό της Αλεξάνδρας Κοκόλη, της θυγατέρας του Ξενοφώντα.

*Αγαπητοί σύνεδροι,*

*Σας ευχαριστώ όλους για την αφιέρωση αυτής της επιστημονικής συνάντησης στον πατέρα μου. Παρόλο που θα ήθελα πολύ να παραστώ (και με την ευκαιρία να ξαναδώ αγαπητούς φίλους και δασκάλους), δυστυχώς βρίσκομαι εν μέσω μεγάλων αλλαγών, συγκεκριμένα της μετακόμισης της οικογένειάς μου από τη Σκωτία στο Λονδίνο και το ξεκίνημα μιας καινούργιας δουλειάς. Σας εύχομαι ότι καλύτερο για την επιστημονική σας συνάντηση και το (λίγο ή πολύ) νέο έτος, ειδικά σ' αυτούς τους δύσκολους καιρούς.*

Και με την αφορμή αυτή ας μου επιτραπεί να πω δυο λόγια για τον Ξενοφώντα. Στις αρετές και στο σημαντικό του έργο θα αναφερθείτε όλοι εσείς, που θα λάβετε τον λόγο στο συνέδριο αυτό. Για το αρχείο του και τη συμβολή του Ξενοφώντα Κοκόλη στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο θεωρήσα σκόπιμο να σας μιλήσει ο υπεύθυνος αρχείων κύριος Γιώργος Κουμαρίδης.

Προσωπικά θα ήθελα να εκφράσω τη θλίψη μου για την απουσία του και να θυμηθώ ένα περιστατικό που συνέβη στη μακρόχρονη συνεργασία μας.

Ο Ξενοφών μου τηλεφώνουσε συχνά προκειμένου να τον επισκεφτώ, για να δω και να πάρω, αν βέβαια με ενδιέφεραν, παλιά αντικείμενα που επρόκειτο να αποσύρει από το σπίτι του. Λειτουργούσα λίγο πολύ ως εκτιμητής-παιατζής. Έτσι βρήκαν στέγη στο ΕΛΙΑ τα παλιά του ραδιόφωνα, το πρώτο του μάκιντος, η φωτογραφική του μηχανή και άλλα αντικείμενά του.

Μια μέρα με φώναξε και μεταξύ άλλων μου έδειξε ένα χαρτόκουτο και στη συνέχεια μου είπε: «Γι' αυτό δεν σε ρωτάω αν το θέλεις. Θα το πάρεις γιατί ξέρω ότι μόνο εσύ θα το φυλάξεις. Ήταν το κουκλόσπιτο και η Μπι Μπι Μπο της Αλεξάνδρας».

Όταν πέρυσι μ' επισκέφτηκε η Αλεξάνδρα στο ΕΛΙΑ, της έδειξα το κουκλόσπιτό της και της είπα ότι ακόμα κι αν μου το ζητούσε δεν θα το έδινα πίσω.

Υποσχέθηκα να το φυλάξω.



Ξενοφών Α. Κοκόλης (1939-2012).  
Ένας οριστικά μισοτελειωμένος αποχαιρετισμός

Ο Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, επέλεξε τον καλύτερο τρόπο να τιμήσει τον Ξενοφώντα Κοκόλη, αφιερώνοντάς του τη ΙΔ΄ Διεθνή Επιστημονική Συνάντηση με ευρύ φάσμα θεματικών ενότητων από διαφορετικά ερευνητικά πεδία σε πολλά από τα οποία και ο ίδιος είχε επιμελώς εντρυφήσει. Μια συνάντηση όπου συμμετέχουν συνάδελφοί του, παλαιότεροι και νεότεροι, φοιτητές του αλλά και άλλοι νέοι επιστήμονες που τον γνωρίζουν από τις εργασίες του. Το εύρος των επιστημονικών ενδιαφερόντων του Κοκόλη ήταν μεγάλο. Το έργο του μένει να αποτιμηθεί από τους μελετητές της νεοελληνικής φιλολογίας, που αναπόφευκτα θα το βρίσκουν συχνά μπροστά τους, μια και ασχολήθηκε με πολλά ζητήματα αυτής της επιστήμης και καταπιάστηκε με όλα τα μεγάλα ονόματα του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα.

Οι εργασίες του είναι μικρές σε έκταση, υφολογικές οι περισσότερες, όπου θέτει στο μικροσκόπιο ένα κείμενο και το ανακρίνει με πολύ έξυπνο τρόπο, αναζητώντας μέσα απ' αυτό και μέσα από άλλα κείμενα του ίδιου συγγραφέα απαντήσεις οι οποίες καταλήγουν συνήθως σε νέα ερωτήματα. «Δουλειά μου είναι να δημιουργώ προβλήματα σε εσάς και σε ίσο, αν όχι σε μεγαλύτερο, βαθμό σε μένα» έλεγε συχνά ο Κοκόλης. Άλλωστε, οι μελέτες του ήθελε να είναι αποσπασματικές, μη οριστικές, ανοιχτές σε πολλαπλές συνέχειες, να είναι έτσι γραμμένες, ώστε να διαβάζονται από όποιο σημείο επιλέγει ο καθένας να τις διαβάσει. Τα κείμενά του συζητούν απορίες και ερωτηματικά, μάχονται το αυτονόητο, σπείρουν δαιμόνια και αποφεύγουν τις οριστικές απαντήσεις. Ωστόσο, έχουν θέση, άποψη που δεν επιβάλλεται, απλώς προτείνεται. Έχουν προφορικότητα, αποσπασματικότητα, θαρρείς προϋποθέτουν ένα ακροατήριο, μικρό ή μεγάλο, που ακούει και ανά πάσα στιγμή είναι έτοιμο να θέσει το επόμενο ερώτημα, το οποίο όμως ο Ξενοφών συνήθως το προλαβαίνει και σπεύδει να το απαντήσει. Επιχειρούν εν ολίγοις έναν διευρυμένο διάλογο ανάμεσα στον δημιουργό, τον μελετητή και τον αναγνώστη.

Ο Κοκόλης είχε προσωπικό, ευδιάκριτο ύφος στα γραπτά του, κάτι που δεν το συναντάμε εύκολα σε φιλολογικές εργασίες. Ακόμη, επέλεγε και θέματα

πολλές φορές πρωτότυπα, που ξεφεύγουν από τον συνήθη αυστηρό ακαδημαϊκό προσανατολισμό της γενιάς του και στις προσεγγίσεις του ορισμένες φορές ενέπλεκε νέα εργαλεία από άλλες τέχνες, όπως η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, τα κόμικς, οι διαφημίσεις. Πάντα στις εργασίες του δίνει προτεραιότητα στο κείμενο, το αντιμετωπίζει με σεβασμό, δεν το παραποιεί, από αυτό ξεκινά και σε αυτό επιστρέφει. Αποφεύγει τον αυτάρεσκο κριτικό λόγο, εκείνον που, εμμέσως πλην σαφώς, επαίρεται ότι τα κείμενα γράφτηκαν για να τα ερμηνεύσει.

Έχω την εντύπωση ότι πολλές εργασίες του για την ποίηση αλλά και για τη μετάφραση της ποίησης (θυμόμαστε όλοι τις μικροσκοπήσεις μεταφράσεων αλλά και την επισήμανση των μεταφραστικών αδυναμιών του Σεφέρη, που ο Κοκόλης είχε το θάρρος να δημοσιοποιήσει) ενδιαφέρουν εκτός από τους φιλόλογους εξίσου, αν όχι περισσότερο, τους ποιητές. Ο μελετητής διεισδύει, θαρρείς, στο εργαστήριο ενός ποιητή, σαν να προσπαθεί να αποκαλύψει τους συνειδητούς αλλά και ασυνειδητούς μηχανισμούς της γλώσσας και του ύφους του, δυσκολεύοντάς τον και αποκαλύπτοντας τις όποιες ευκολίες του. Οι εργασίες αυτές του Κοκόλη προϋποθέτουν, κατά τη γνώμη μου, δύο διαφορετικές, στην περίπτωση του συμπληρωματικές, ιδιότητες: του μελετητή και του ποιητή.

Η δική μου φαντασία, διαίσθηση ή όπως αλλιώς θέλετε χαρακτηρίστε την, λέει ότι ο ΞΑΚ ήταν πρωτίστως ένας ποιητής (κρυπτο-ποιητής; άδοξος ποιητής;) με μεγάλη και διακριτή την αγωνία της έκφρασης. Αργότερα είδα κάποια νεανικά του ποιήματα δημοσιευμένα, πιθανότατα υπάρχουν κι άλλα, δεν μπορώ, προς το παρόν, να το ξέρω. Το γιατί δεν εκτέθηκε περισσότερο ποιητικά; Άδηλον. Η φιλολογική επιστήμη για τους ποιητές είναι δίκικο μαχαίρι; Η επαφή με τα «τέρατα της ποίησης», η κατά Μπλουμ αγωνία της επίδρασης, λειτουργεί όπως ο Κρόνος και καταβροχθίζει τα παιδιά του; Πιθανότατα. Με τις εργασίες του ο Ξενοφών τριγυρνούσε γύρω από την ποίηση, έμπαινε στον κόσμο της, κρατώντας πάντα την πόρτα της εξόδου ανοιχτή. Προσπαθούσε να έχει τον έλεγχο της διαδρομής, βάδιζε, όσο ήταν δυνατόν, εκ του ασφαλούς, εκτιθέμενος και εκτεθειμένος εν μέρει.

Ως πανεπιστημιακός δάσκαλος, ο Ξενοφών προκαλούσε αντιφατικά συναισθήματα και στάσεις. Ήταν γοητευτικός ομιλητής, τον ενδιέφερε ο διάλογος, προκαλούσε τον διάλογο με κάθε τρόπο, είχε χιούμορ, ήταν επικοινωνιακός στην αίθουσα διδασκαλίας, κάτι που κινούσε το ενδιαφέρον των πιο φανατικών για γράμματα φοιτητών. Η πλειονότητα τον παρακολουθούσε με έκδηλη αμηχανία. Δεν έδινε σαφείς απαντήσεις, μιλούσε για οριστικά μιστε-



λειωμένες αναγνώσεις, έβαζε ερωτήματα που περιείχαν πολλαπλές απαντήσεις, και αυτό δεν ήταν εύκολα αντιληπτό, πόσο μάλλον αποδεκτό. Χωρίς αμφιβολία, ο Κοκόλης δεν ήταν ο δάσκαλος που θα σε πάρει από το χέρι και θα ξεκινήσει μαζί σου από το μηδέν. Έπρεπε εσύ με κάποιο τρόπο να τον συναντήσεις.

Θαρρώ πως μέσα στον δάσκαλο Ξενοφώντα υπήρχαν δύο φωνές. Η μία ήταν αυτή που προσπαθούσε με πάθος να διαφωτίσει τους νέους για τα ζητήματα της λογοτεχνίας και ειδικότερα της ποίησης και η άλλη ήταν αυτή που αμφισβητούσε ένα τέτοιο εγχείρημα. Είχε στο βάθος την «αριστοκρατική» αντίληψη του ποιητή για το αμετάδοτον της ποίησης. «Η εκπαίδευση σκοτώνει την ποίηση» πιστεύει ο ΞΑΚ, υιοθετώντας τη θέση αυτή του Έλιοτ. Η ποίηση δεν διδάσκεται, ειδικά στα μαζικά ακροατήρια της Σχολής με το υπάρχον πρόγραμμα σπουδών. Αυτό που συμβαίνει στην ακαδημαϊκή διδασκαλία της ποίησης είναι κοροϊδία και αποκαλύπτεται ξεκάθαρα στις εξετάσεις, σύμφωνα με τα λεγόμενά του.

Αμφισβητούσε και τη δυνατότητα να διδάξουμε την ποίηση στη Μέση Εκπαίδευση, μια και το σχολείο έχει σκοπό να κοινωνικοποιήσει το άτομο, να το κάνει γρανάζι του συστήματος και επομένως ευνουχίζει τη λειτουργία της λογοτεχνίας. Με πειθαναγκασμούς και με τεχνοκρατικούς τρόπους δεν φτάνουμε στην τέχνη. Η ουσία της μένει ανέπαφη. Στο εναρκτήριο μάθημα του πρώτου έτους «Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία» μας έφερε φωτοτυπημένο το λήμμα «φιλολογία» από το Λεξικό του Δημητράκου, για να το συζητήσουμε και να επιχειρήσουμε έναν ορισμό της έννοιας φιλολογία. Θυμάμαι χαρακτηριστικά ότι επέμεινε με χιουμοριστική διάθεση στην τελευταία σημασία του λεξικού: φιλολογίες ίσον αερολογίες, φλυαρίες. Μας επέστησε την προσοχή σ' αυτή τη ερμηνεία, και ο νοών νοείτω.

Γενικότερα η στάση του απέναντι στη Φιλοσοφική Σχολή ήταν αμφιθυμική. Συμμετείχε σε συνέδρια, σε συνελεύσεις, άλλοτε δυναμικά, συγκρούονταν, έκανε κριτική κι άλλοτε πάλι έβλεπε όλες αυτές τις δραστηριότητες με σκεπτικισμό, ενώ κατά τη διάρκειά τους σκάρωνε στιχάκια, κατά προτίμηση σατιρικά, για να περάσει ή ώρα. «Μαύρη κουλτούρα πλάκωσε, μαύρη σαν καλιακούδα» ή το περίφημο «Το ΕΔΙΠΠ κάνει πιπί», τα οποία διάβαζε με πολλή χαρά σε γνωστούς και φίλους. Απέφευγε τις γραφειοκρατικές ευθύνες, και έχω την εντύπωση ότι δεν ήταν ιδιαίτερα πρόθυμος να εποπτεύει διατριβές και μεταπτυχιακές εργασίες. Το έκανε με πολλή φειδώ, όταν δεν μπορούσε να το αποφύγει. Η δική μου αίσθηση ήταν πάντα ότι ανήκε και δεν ανήκε σ' αυτό τον χώρο της Φιλοσοφικής. Ήταν και δεν ήταν.

Είχε, λοιπόν, τις αποδράσεις του από τις ακαδημαϊκές εργασίες και δρα-

στηριότητες. Μπορεί να μην εκτέθηκε ποιητικά όσο ενδεχομένως θα επιθυμούσε, πλησίασε όμως την ποίηση και μέσω της μετάφρασης. Αξίζει να αναφέρουμε τις μεταφράσεις ποιημάτων του Λόρκα, αλλά κυρίως τη μετάφραση του βιβλίου ποιημάτων του Αλμπέρτι *Επί των αγγέλων*, που είναι η πιο ολοκληρωμένη μεταφραστική του δουλειά. Μεγαλύτερο, ίσως, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μεταφράσεις του στον χώρο του τραγουδιού. Ο Κοκόλης με ιδιαίτερο μεράκι, με πάθος θα έλεγα, ασχολήθηκε με το τάγκο, το φλαμένκο, αλλά και με τα σεφαραδίτικα τραγούδια, στα οποία πίστευε ότι «μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια ακόμη ρίζα του νεοελληνικού πολιτισμικού χώρου, μια ρίζα που ανεβάζει γνήσιους και θρεπτικούς χυμούς». Δεν περιφρονούσε όμως και το δικό μας, αρχικά περιθωριακό, όπως και το τάγκο, μουσικό είδος, το ρεμπέτικο. Μελέτησε το ρεμπέτικο τραγούδι, οι στίχοι του υπήρξαν αντικείμενο διαφόρων εργασιών του, όπως για τα ρεμπέτικα της φυλακής, τα ρεμπέτικα της Θεσσαλονίκης. Να θυμίσουμε ότι επιμελήθηκε τους δύο δίσκους με ρεμπέτικα της Θεσσαλονίκης, που κυκλοφόρησαν από τη δισκογραφική εταιρεία Λύρα. Από το φιλέρουνον πνεύμα του δεν διέφυγε ούτε η μελοποιημένη ποίηση. Έχει δημοσιοποιήσει εύστοχες παρατηρήσεις και για αυτό το ζήτημα κυρίως στο βιβλίο του για τον μελοποιημένο Καρυωτάκη.

Μια άλλη προσφιλής του ενασχόληση ήταν οι δημόσιες αναγνώσεις ποιημάτων. Ο Ξενοφών διάβαζε εξαιρετικά. Άρθρωνε προσεκτικά το ποίημα, έμπαινε στον ρυθμό του, κρατούσε τις παύσεις, πειθαρχούσε στο ύφος του. Διάβαζε λιτά με αυστηρά ελεγχόμενη θεατρικότητα, όπου αυτό απαιτούνταν. Ο Ξενοφών είχε την ιδέα να διαβάζονται ποιήματα στα μπαράκια της πόλης, προτού αυτό γίνει της μόδας. Στη δεκαετία του '90 ούτε οι ίδιοι οι ποιητές δεν τολμούσαν να κάνουν κάτι παρόμοιο. Ο Ξενοφών με όλες τις δυσκολίες το επιχείρησε αρκετές φορές, ενώ παράλληλα είχε ήδη ανακαλύψει και το ταλέντο του στο ραδιόφωνο. Εκπομπές λόγου στο Ράδιο Παρατηρητής αρχικά, στην Ελληνική Ραδιοφωνία στη συνέχεια, αλλά και πιο πριν στο Τρίτο Πρόγραμμα, προσεκτικά οργανωμένες, πρωτότυπες, κέρδιζαν τον επαρκή ακροατή. Του ταίριαζαν πολύ αυτές οι δραστηριότητες και το βέβαιο είναι ότι του έδιναν μεγάλη χαρά.

Ο Ξενοφών ήταν και ερασιτέχνης φωτογράφος, αλλά με άποψη για το τι φωτογραφίζει και πώς. Μάλιστα σχεδίαζε και ένα βιβλίο με τον τίτλο «Πόλεως Τέρατα», την περίοδο που η Θεσσαλονίκη ετοιμαζόταν να γίνει Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης. Τριγυρνούσε στους δρόμους της πόλης, φωτογράφιζε τις ταμπέλες των καταστημάτων που είχαν παράξενα ή κακόγουστα ονόματα, φωτογράφιζε συνθήματα στους τοίχους, αγάλματα, κάδους απορριμμάτων, διάφορα παράξενα. Σε ένα τέτοιο βιβλίο με φωτογραφίες και

σχόλια θα έβγαζε όλο τον θυμό και θα ασκούσε με δριμύτητα την κριτική του απέναντι στην ασχήμια που μας περιβάλλει, στην ασχήμια που συνηθίσαμε και δεν τη βλέπουμε πια, όπως έλεγε εκνευρισμένος κάθε φορά που άνοιγε συζήτηση γι' αυτό το σχέδιο δράσης, που, αν δεν κάνω λάθος ολοκληρώθηκε, αλλά δυστυχώς δεν εκδόθηκε ποτέ.

Ο Κοκόλης είχε καυστικό λόγο, ήταν πνεύμα αμφισβήτησης και δεν μαμούσε τα λόγια του. Η σάτιρα ήταν ένα είδος λόγου που ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία του, γι' αυτό και αβίαστα προέκυπτε στα λεγόμενα και τα γραφόμενά του. Είχε μια ευκολία να παρωδεί αλλά και να αυτοσαρκάζεται, κάποιες φορές σχεδόν ανελέητα.

Αν μιλήσουμε και για τον άνθρωπο πίσω απ' αυτό το έργο, θα έλεγα ότι κι εδώ έχουμε δύο πρόσωπα: ένα φανερό κι ένα κρυμμένο πρόσωπο. Ο Ξενοφών καταργούσε τον πληθυντικό, σχεδόν αμέσως, από την πρώτη συνάντηση, αστειευόταν, έκανε τα προσφιλή του λογοπαίγνια, έδινε αμέσως στον συνομιλητή του το στίγμα της εξυπνάδας, της οξυδέρκειας και της ευαισθησίας του και κάποιες στιγμές άφηνε να φανεί η τρυφερότητα και η παιδικότητά του. Για λίγο μόνο. Γιατί αμέσως μετά επέστρεφε στο δικό του εσωτερικό καταφύγιο, όπου η σύνδεση και η επαφή μέσα από εκεί με τους άλλους ήταν, αν όχι αδύνατη, πάντως πολύ δύσκολη. Δεν μιλούσε για τον εαυτό του επί της ουσίας ούτε καν σε εκείνους που αντιλαμβάνόταν ότι τον αγαπούν και τον νοιάζονται. Το απέφευγε επιμελώς. Πέρα από κάποιες πραγματολογικές πληροφορίες, που αυθόρμητα μπορούσε να αναφέρει σχεδόν στον καθένα, δεν ανοιγόταν σε άλλες πιο προσωπικές συζητήσεις. Υπήρχε ένα προστατευτικό τείχος που κρατούσε τους ανθρώπους σε απόσταση ασφαλείας. Απέφευγε να ρωτά και ο ίδιος τους άλλους για λεπτά ιδιωτικά θέματα και δεν επιδίωκε με κανένα τρόπο να εκμαιεύει προσωπικές πληροφορίες από τους συνομιλητές του.

Είχε κοινωνικές ευαισθησίες, ενδιαφέρον για ό,τι συνέβαινε γύρω μας, παρακολουθούσε την πολιτική κατάσταση από τα νεανικά του χρόνια, προσανατολισμένος πάντα στον χώρο της ανανεωτικής αριστεράς. Την περίοδο της Δικτατορίας δεν ήταν επιθυμητός στο χώρο του Πανεπιστημίου, και η διατριβή του ολοκληρώθηκε μετ' εμποδίων μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Αλλά ούτε για το θέμα αυτό μιλούσε πρόθυμα.

Τα τελευταία χρόνια, από το 2009 και μετά, άρχισε να αποσύρεται, να απουσιάζει όλο και συχνότερα από παρουσιάσεις βιβλίων, φιλολογικά συνέδρια, ήταν θαρρείς απών από την ίδια την πόλη. Αλλά και αυτή ακόμη η εμφανής αποχή του από τα φιλολογικά και λογοτεχνικά δρώμενα της Θεσσαλονίκης δεν μας παραξένεψε όσο θα έπρεπε, επειδή ο Ξενοφών ήταν αυστηρά επικρι-

τικός απέναντι σε μια καταναλωτική αντίληψη περί κουλτούρας, που τα τελευταία χρόνια εισήχθη και επιβλήθηκε και στην πόλη μας. Αυτή η υστερική αναζήτηση της δημοσιότητας τον ενοχλούσε, και επομένως δεν έμοιαζε εντελώς παράδοξο να απέχει από τέτοιες εκδηλώσεις. Ο ίδιος, άλλωστε, δεν διεκδίκησε ποτέ προβολή και τιμές για το άτομό του και ως εκ τούτου δεν συμμορφώθηκε με τους άγραφους κανόνες συναλλαγής μεταξύ των διανοουμένων.

Ο Κοκόλης διέθετε το θάρρος να αναγνωρίζει και να ομολογεί τα θετικά στοιχεία ακόμη και ανθρώπων με τους οποίους είχε κατά καιρούς συγκρουστεί. Με γενναιότητα και μεγάλη προθυμία αποφάσισε να γίνει δωρητής οργάνων και δωρητής σώματος. Αγαπούσε τη ζωή, χαιρόταν πολύ την παρουσία μικρών παιδιών, τα πλησίαζε με τον τρόπο του και κέρδιζε το χαμόγελό τους, ενδιαφερόταν για την ανθρώπινη περιπέτεια με ιδιαίτερη ευαισθησία, δυσκολευόταν όμως να συνδεθεί ουσιαστικά με ανθρώπους που τον αγαπούσαν και διεκδικούσαν την προσοχή και το ενδιαφέρον του. Ο ίδιος μόνο ήξερε με ποιους ένιωθε συνδεδεμένος, με τον δικό του τρόπο και στον βαθμό που αυτό μπορούσε να συμβεί.

Η εικόνα που σας περιέγραψα, η απόπειρα ανάγνωσης του βίου και του έργου του Κοκόλη, παραμένει οριστικά μισοτελειωμένη και είναι αναπόφευκτα στο ερμηνευτικό της κομμάτι υποκειμενική. Μπορεί να μοιάζει εν μέρει ή εν όλω με τη δική σας εικόνα ή μπορεί και να διαφέρει αισθητά. Άλλωστε, αυτός που βιογραφεί, έστω και εν κρυπτώ, αυτοβιογραφείται.

## Τα «άνθη της πέτρας» και ο Ξενοφών

«Πικραίνομαι και σήμερα, καθώς εκείνο το χαμόγελό του ξεθωριάζει όλο και πιο πολύ μέσα μου και χάνεται» έγραφε ο Ξενοφώντας τον Οκτώβριο του 1992 στον μικρό πρόλογο του βιβλίου του *Αλληλεγγύη. Λογοτέχνες και λογοτεχνήματα στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή*.<sup>1</sup> Την ίδια αίσθηση πίκρας και ξεθωριάσματος και απώλειας διαπίστωσα συνειδητά κι εγώ μέσα μου όταν δηλώθηκα να αποτιώσω αυτόν τον μικρό-ελάχιστο «φόρο τιμής» στη μνήμη του μακρινού φίλου.

Όχι τόσο το χαμόγελο του Ξενοφού – στα χρόνια εκείνα, τέλη της δεκαετίας του '50, αρχές του '60 κανείς μας δεν θα διανοούνταν να τον αποκαλέσει ΞΑΚ – όσο τα μικρά του γελαστά ή θλιμμένα ή γεμάτα περιέργεια και εριστικά του μάτια πίσω από τα χοντρά μυωπικά γυαλιά, καθώς και τα ατίθασα, πυκνά, κοντοκομμένα όρθια μαλλιά του, πολύ πριν βγει η μόδα των πανκ, έχουν απομείνει στη μνήμη μου από τη μορφή του, ενώ το σχετικά κοντό ανάστημά του δεν έκανε καμιά εντύπωση σε μένα την κοντούλα. Κι όταν αργότερα η Μαρία η πολυτάλαντη, συγκατοικός μου στην πολυκατοικία, σαφώς ψηλή κοπέλα, μα πάντοτε κάπως σκυφτή, σα να 'θελε να ακούει πολύ καθαρά ό,τι μιλούσανε οι άλλοι της παρέας, βρέθηκε στο πλευρό του, δεν μου έκανε επίσης καμιά εντύπωση η διαφορά. Ταιριάζαν άλλωστε τόσο πολύ στο πνεύμα! Δεν ήταν η Μαρία που σε όλες, μα σε όλες τις γραπτές μας εξετάσεις τέλειωνε μέσα σε λίγα λεπτά της ώρας, παρέδιδε την κόλλα της κι έφευγε, αφήνοντάς μας με ανοιχτό το στόμα; Ο Ξενοφών είχε αποκτήσει πολύ νωρίς βαθιά πολιτική συνείδηση, στην οποία έμεινε πιστός ως στο τέλος. Κάτι είχα ακούσει τότε κι εγώ για κάποιο ΦΟΣ (από το Ξενοφός;), του οποίου ο Ξενοφών ήταν ιδρυτικό μέλος. Αλλά τι ενδιαφέρον μπορούσα να έχω εγώ η επαρχιωτοπούλα για μια πολιτική οργάνωση της οποίας και τα αρχικά ακόμη ήταν παραπλανητικά; Το μόνο που μετρούσε ήταν το ότι, μετακομίζοντας στη μεγαλόπολη και στη σχετική ανωνυμία του πλήθους, είχα ξεφύγει από τις δαγκάνες του Παπαδόπουλου, εκείνου του θρυλικού υπερβουλευτή της Δεξιάς στο Κιλκίς, που με τα τσιράκια του μάθαινε τα πάντα, ακόμη και για τις μαθητριούλες, με

<sup>1</sup> Ε. Α. Κοκόλης, *Αλληλεγγύη, λογοτέχνες και λογοτεχνήματα στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1992, σ. 9.

ποιους φλέρταραν και τι καπνό φουμάραν και οι πιο μακρινοί συγγενείς τους, και όριζε έτσι κατάλληλα τη συμπεριφορά και του κέρβερου γυμνασιάρχη μας απέναντι μας, για να μην πω και τους βαθμούς μας!

Η φοιτητική μας ζωή, τα κοινά μας μαθήματα και οι παραδόσεις του δεύτερου μαζί με το τρίτο έτος ήταν αυτά που συνέτειναν στη γνωριμία μας, ίσως και οι εκδρομές του Τσοπανάκη – αν και δεν μπορώ να θυμηθώ σκηνές στα χιόνια με τον Ξενοφώντα όπως με άλλους συμφοιτητές ή μεγαλύτερους – αλλά και οι κοινές επισκέψεις στα διάφορα σπουδαστήρια. Πιο έντονες ωστόσο είναι οι μνήμες από το φροντιστήριο του Λίνου Πολίτη, που έκανε εθελοντικά ο αγαπημένος μας καθηγητής και φίλος πια, για μεταπτυχιακούς φοιτητές και νέους επιστήμονες, φθινόπωρο και χειμώνα του '66 και άνοιξη του '67, που διακόπηκε ξαφνικά κι οδυνηρά με τη Χούντα. Νομίζω ότι αυτό το δίωρο την εβδομάδα, που έφτανε να γίνεται και τρίωρο και να συνεχίζεται μετά σε κάποια ταβερνούλα με άλλα θέματα, ήταν οι πιο σοβαρές φιλολογικές σπουδές που έκανα ποτέ, κι αυτό πολύ αργότερα από τις πραγματικές σπουδές μου. Μαζί μας, από όσο μπορώ να ανακαλέσω στην ξεθωριασμένη μνήμη μου, ο Τάσος ο Μουμτζάκης, ο Γιάννης ο Χασιώτης με τη Βίκη, ο Αλέξης Πολίτης – ήταν νομίζω ο μόνος φοιτητής, αν και τελειόφοιτος –, η Ελένη Κακουλίδου, ο άντρας μου Hans Eideneier κι ο Ξενοφών. Σε ένα διάλειμμα ή και στο τέλος ενός φροντιστηρίου, μας «έστησε» ο νεαρός Ξενοφών στον διάδρομο για να μας ρωτήσει τι γνώμη έχουμε για τον εξής στίχο του Σεφέρη από το άτιτλο ποίημά του,<sup>2</sup> ιδιαίτερα γνωστό αφού έχει μελοποιηθεί από τον Μίκη Θεοδωράκη:<sup>3</sup>

*Άνθη της πέτρας μπροστά στην πράσινη θάλασσα  
με φλέβες που μου θύμιζαν άλλες αγάπες  
γαλιζοντας στ' αργό ψιχάλισμα, άνθη της πέτρας φυσιολογικές  
που ήρθαν, όταν κανένας δε μιλούσε και μου μίλησαν  
που μ' άφησαν να τις αγγίξω ύστερ' απ' τη σιωπή  
μέσα σε πεύκα σε πικροδάφνες και σε πλατάνια.*

«Τι νομίζετε;», ρώτησε, «τι να είναι τα άνθη της πέτρας;» Εμείς σηκώσαμε τους ώμους ή ψελλίσαμε κάτι από τη φαντασία μας. «Εγώ, βρήκα τι είναι» απάντησε στην περιέργειά μας. Εννοεί αρχαίες επιγραφές ή και επιτύμβιες στήλες, όπου τα γράμματα ή τα σχέδια είναι «άνθη» πάνω στην πέτρα. Ο Ξε-

<sup>2</sup> Ο Θεοδωράκης ήρθε σε επαφή με την ποίηση του Σεφέρη μέσα στις φυλακές Αβέρωφ το 1967. Τα «Επιφάνια» μελοποιήθηκαν ή τουλάχιστον εκδόθηκαν το 1970. Τα «Άνθη της πέτρας» είναι από τις μελοποιήσεις του Θ. που έγινε χωρίς καμιά απολύτως επέμβαση στο λεξιλόγιο.

<sup>3</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Σχέδια για ένα καλοκαίρι», *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1963, σ. 150, στ. 1 και σε επανάληψη στ. 4.

νοφών ούτε επέμεινε και βασικά ούτε τον ενδιέφερε και πολύ η γνώμη μας. Εμένα όμως αυτή η ερμηνεία δεν με άφησε σε ησυχία. Όσπου ένα καλοκαίρι ξεβράστηκε σε μίαν ακτή της Χαλκιδικής, όπου παραθερίζαμε, ένα πανέμορφο, γνήσιο θαλασσίνο «άνθος της πέτρας». Πάνω σε μια άχαρη, μάλλον μαλακιά, ασπρουλιάρικη πέτρα ήταν φυτρωμένο ένα μπουκέτο πάλλευκα μικρά πλακέ λουλούδια, πού και πού μια μαβιά απόχρωση, σαν για να εντείνει το άσπρο, με εύθραυστα κοτσανάκια, που διατηρούνται και στεγνά, αρκεί να τα αφήσει κανείς στην ησυχία τους. Το επιστημονικό όνομα είναι: *acetabularia acetabulum*, κοινώς: φύκος σε μορφή ομπρέλας ή φύκια-ομπρελίτσες, που αποτελούν ένδειξη πολύ καθαρής θάλασσας.<sup>4</sup> Να τα «άνθη της πέτρας», κάτι ανάλογο με το «θαλασσίνο τριφύλλι» του Ελύτη, σκέφτηκα και απηύθυνα την... ανακάλυψή μου νοερά στον Ξενοφό. Μ' αυτό το πλευρό κοιμόμουνα, ώσπου αποφάσισα να αποκαλύψω εδώ την συμπαθητική... πλάνη, όπως νόμιζα, του Ξενοφώντα.

Τώρα όμως έπρεπε να κάνω πιο συγκεκριμένη την άποψή του. Έψαξα να βρω μήπως την είχε δημοσιεύσει κάπου, και, φυσικά το πιο πιθανό θα ήταν στο βιβλίο του *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*.<sup>5</sup> Και πράγματι: μια λιγόλογη αναφορά στις σ. 333-334 λέει:

*άνθη της πέτρας*

Το γνωστό και από τη μελοποίηση του Θεοδωράκη άτιτλο ποίημα του πρώτου «Τετράδιου Γυμνασμάτων» αρχίζει μ' αυτήν τη φράση και την επαναλαμβάνει (ο Σεφέρης) στον τέταρτο στίχο. Δεν είναι βέβαια απαραίτητο να κάνουμε τους συνδυασμούς, αλλά (α) ο Παλαμάς δύο, τουλάχιστον, φορές παρομοιάζει αρχαίο ανάγλυφο με λουλούδι: *εσύ λουλούδι του Απριλιού, στο μάρμαρο ανθισμένο και Κι ήσουν εσύ, Δεξίλεε, λεβέντη καρβάρη, / αμάραντο ασπρολούλουδο της αθηναίας τέχνης!*,<sup>6</sup> και (β) ο ίδιος ο Σεφέρης, πολλά χρόνια μετά τη γραφή του ποιήματός του, κάνει έναν παρόμοιο παραλληλισμό, που ίσως συγγενεύει με τον Παλαμά: *μια επιγραφή χαραγμένη κατάσαρκα στο βράχο. [...] αυτό το άνθος της πέτρας.*

Σημαντικές οι παραπομπές, λιγόλογες κι αυτές, αλλά καίριες. Συμπληρώνω με μερικές άλλες παραπομπές στον Παλαμά, ίσως λίγο πιο μακρινές από τις προηγούμενες, αλλά ενδεικτικές του πόσο απασχολούσε τον ποιητή η τέχνη της σμίλευσης:

<sup>4</sup> Ακουγόνται απλά οι ονομασίες αυτές, αλλά η φίλη Αλεξάνδρα Προκόβα, στην οποία απευθύνθηκα, χρειάστηκε να διαθέσει όλη της τη διαδικτυακή μαεστρία και τις ιδέες της για να τις ανακαλύψει. Την ευχαριστώ θερμά κι από αυτήν τη θέση.

<sup>5</sup> Ε. Α. Κοκώλης, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993.

<sup>6</sup> Κ. Παλαμάς, *Απαντα*, τ. 1, Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1962, σ. 251, «Τα μάτια της ψυχής μου» / «Αρχαίοι θεοί», και τ. 3, Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1963, σ. 160, «Ασάλευτη ζωή».

*Καθώς και τώρα, έτσι κι οι τέχνες κι οι νόμοι ανθίζανε,  
στο νου η σοφία, στο θρόνο ο Μίνως.  
Καθώς και τώρα, τεχνίτη, κρίνο στην πέτρα σκάλισες.  
Όλα περάσαν, έμεινε ο κρίνος.<sup>7</sup>*

Αναφορά ασφαλώς στην περίφημη πασίγνωστη τοιχογραφία του Κρητικού νέου με τον κρίνο. Επίσης: *Εσύ, λουλούδι του Απριλιού στο μάρμαρο ανθισμένο!*<sup>8</sup> και *Άνθη πελεκητά.*<sup>9</sup>

«Ίσως συγγενεύει με τον Παλαμά» γράφει ο Ξενοφών, και η δική μου αναζήτηση για ιδιαίτερη σχέση του Σεφέρη με την ποίηση του Παλαμά δεν απέδωσε σοβαρά αποτελέσματα. Μάλλον αντίθετα: Ο Παλαμάς γνώριζε καλά την ως τότε δημοσιευμένη ποίηση του Σεφέρη, και με αυτήν τη γνώση και κρίση έγραψε το Σεπτέμβριο του 1930 το γνωστό επαινετικό γράμμα. Το αν ο Σεφέρης είχε εντρυφήσει τόσο πολύ στην ποίηση του Παλαμά, ώστε να έχει επηρεαστεί βαθιά από τους συμβολισμούς εκείνου, μάλλον δεν μπορούμε να το κρίνουμε, εκτός κι αν μου διαφεύγει μια ανάλογη εργασία που να το πιστοποιεί.

Νομίζω λοιπόν πως η έκφραση «άνθη της πέτρας» με το νόημα «αρχαία επιγραφή» είναι σεφερική έμπνευση στο έργο του, κάτι που αξιοποιείται ιδιαίτερα στο τελευταίο παράθεμα από τις *Ωρες της «κυρίας Έρσης»*<sup>10</sup> – το σημειώνω πιο περιεκτικά:

ανάμεσα Ερέχθειο και Παρθενώνα είναι ένας μικρός χώρος που η Αρχαιολογική Υπηρεσία τον έχει περιφράξει με κάγκελα. Στο κέντρο του μια επιγραφή χαραγμένη κατάσαρκα στο βράχο. Πρώτη φορά που την κοίταξα προσεκτικά και τη συλλάβισα: ΓΗΣ ΚΑΡ/ΠΟΦΟΡΟΥ/ΚΑΤΑ ΜΑΝ/ΤΕΙΑΝ. Τόλμησα να συλλογιστώ πως αυτό το άνθος της πέτρας ήταν για την Κυρία Έρση. Στις καλύτερες στιγμές της είναι ριζωμένη στη γη την καρποφόρα και στο όραμα της μαντείας.

Στο μεταξύ η φράση αυτή χρησιμοποιήθηκε ποικιλοτρόπως: Αποτελέσε έμπνευση για τον ζωγράφο Γιάννη Ψυχοπαίδη, που ετοίμασε δώδεκα μεταξοτυπίες στηριγμένους στην ποίηση του Σεφέρη με γενικό τίτλο: «Άνθη της πέτρας».<sup>11</sup> συμβολικό τίτλο στο βίντεο: «Η χώρα του Κώστα Μπαλάφα», με υπέροχες ασπρόμαυρες φωτογραφίες από πέτρινα τοπία της Ελλάδας με

<sup>7</sup> Παλαμάς, ό.π., τ. 3, σ. 166, «Ασάλευτη ζωή».

<sup>8</sup> Παλαμάς, ό.π., τ. 1, σ. 251, «Τα μάτια της ψυχής μου», επίσης στο «Αρχαίοι Θεοί».

<sup>9</sup> Παλαμάς, ό.π., σ. 243, επίσης στο «Αρχαίοι Θεοί».

<sup>10</sup> Ιγνάτης τρελός, *Οι ώρες της «κυρίας Έρσης»*. Ένα ψευδώνυμο δοκίμιο του Γ. Σεφέρη και ένα ανέκδοτο γράμμα του Νίκου Καχτίση, Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 45.

<sup>11</sup> Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Άνθη της πέτρας. Εικόνες πάνω στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000.



«άνθη» διάφορες μορφές ανθρώπων.<sup>12</sup> επίσης συμβολικό τίτλο σε δύο βιβλία του Κυριάκου Κάσση: *Άνθη της πέτρας* (1988) και *Άνθη της πέτρας. Οι προμεσαιωνικές και νεώτερες οικογένειες και εκκλησίες στη Μάνη* (1990). «Άνθη της πέτρας», ονομασία μιας «Κίνησης πολιτών» στα Λαγκάδια Αρκαδίας, κ.ά.

Με τον Ξενοφώντα είχαμε άλλη μια μικρή επαφή, συνεργασία θα έλεγα. Στον δεύτερο τόμο του ογκώδους βιβλίου για τη Θεσσαλονίκη *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα... των εκδόσεων Παρατηρητής*,<sup>13</sup> ο επιμελητής του Γιάννης Χασιώτης είχε αναθέσει στον Ξενοφώντα να συνθέσει μιαν ανθολογία λογοτεχνικών κειμένων για την πόλη. Δεν γνωρίζω τους λόγους που ο Ξενοφών διέκοψε την εργασία αυτήν, παρόλο που είχε συγκεντρώσει υλικό. Ο επιμελητής, ο οποίος είχε συνοδεύσει και τη δική μας έκδοση με πολλή φροντίδα κι αγάπη, απευθύνθηκε τότε σε μένα που είχα συμπεριλάβει στον τόμο *Thessaloniki. Bilder einer Stadt* (1992),<sup>14</sup> με τίτλο «Genius Loci», μεταφρασμένα, όσα λογοτεχνικά κείμενα είχα συλλέξει. Δέχτηκα βεβαίως, και ο Ξενοφών μου έστειλε χωρίς σχόλια το δικό του υλικό, το οποίο φυσικά συνέπιπτε ως ένα σημείο με το δικό μου. Στον μικρό μου πρόλογο σημειώνα: «Ιδιαίτερες ευχαριστίες εκφράζονται και εδώ στους [...], καθώς επίσης και στον Ξενοφώντα Κοκόλη για τη υπόδειξη αρκετών κειμένων της συλλογής αυτής».

Μ' αυτά και μ' αυτά κλείνω τον ελάχιστο αυτόν φόρο τιμής στη μνήμη του Ξενοφώντα και, καθώς όλοι μας είμαστε λίγο πολύ «φοροφυγάδες», φεύγω από τον τόπο αυτόν κουρνιαίζοντας στο «ξένοιαστο» εξωτερικό και στις λίγες αναμνήσεις μου.

Ευχαριστώ για τη φιλοξενία.

<sup>12</sup> Βίντεο: Α.τ.π., *Gladiator* <sup>3</sup>3111, *Άνθη της πέτρας*, φωτογραφικές μνήμες από την Ελλάδα, [https://www.youtube.com/watch?v=QnyKrM\\_2wxM](https://www.youtube.com/watch?v=QnyKrM_2wxM)

<sup>13</sup> Νίκη Αναστασιάδη-Eideneier, «Genius loci. Η Θεσσαλονίκη μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα», στο Ι. Κ. Χασιώτης (επιμ.), *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα. Θεσσαλονίκη, ιστορία και πολιτισμός*, τ. 2, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1997, σ. 319-422.

<sup>14</sup> Niki Eideneier, «Genius Loci», στο Niki Eideneier κ.ά. (επιμ.), *Thessaloniki. Bilder einer Stadt*, Κολονία, Romiosini, 1992, σ. 184-262.



## με την αγάπη μου ΞΑΚ

Θα μιλήσω για τον Ξενοφώντα ξεκινώντας μέσα από τη φιλία του με τον Τόλη Καζαντζή. Τα «κοινά σουσούμια» – όπως έλεγε χαρακτηριστικά ο Ξενοφώντας, για τα όποια κοινά στοιχεία τους διέκριναν –, στοιχεία ιδιοσυγκρασίας και ενδιαφερόντων, στάθηκαν αρκετά για να εξελιχθεί και να στεριώσει μια σχέση αμοιβαίου θαυμασμού, εκτίμησης, εμπιστοσύνης και, εντέλει, ειλικρινούς και χωρίς υστεροβουλίες φιλίας.

Η αρχή αυτής της φιλίας χρονολογείται από τα φοιτητικά μας χρόνια, μέσα από μια ευρύτερη, νεανική φοιτητική συντροφιά. Ο Ξενοφώντας, λίγες μέρες μετά τα Χριστούγεννα του '91, αποχαιρετώντας τον φίλο του Τόλη Καζαντζή, δημοσίευσε στο περιοδικό *Αντί* ένα κείμενο φαινομενικά ίσως συγκρατημένο, αλλά κατά βάθος τρυφερό, όπως ήταν, νομίζω, γενικά ο χαρακτήρας του.<sup>1</sup> Εκεί καταθέτει και τα τεκμήρια από το ξεκίνημα της φιλίας τους, συνδεδεμένα με την ιστορία/την πορεία αυτής της φοιτητικής παρέας. Τεκμήρια φυλαγμένα από χρόνια στο (από πάντα καλά τακτοποιημένο) αρχείο του. Θα τα «εκμεταλλευτώ» εδώ και εγώ. Έγραφε, λοιπόν, ο Ξενοφώντας, με τη γνωστή ακριβολογία του:

Σε μια παλιά ατζέντα (σώζονται ακόμα αρκετές σε ένα κουτί· συνήθως είναι μεγέθους *baby*, 4 επί 6 εκατοστά η σελίδα τους), ανήμερα της Αγίας Βαρβάρας Κυριακή 4 Δεκεμβρίου, βρίσκω γραμμένο «Ταβέρνα: Τόλης» και μετά άλλα έξι ονόματα φίλων. Ήταν η επομένη της πρώτης εκδήλωσης του ΦΟΣ· τα αρχικά σήμαιναν Φοιτητικός Όμιλος Συζητήσεων – μόνο πως το Σ θέλαμε να σημαίνει, ιεροκρυφώς, και: Σοσιαλιστών ή κάτι τέτοιο. Ήταν το 1960 ...

Λίγο πιο κάτω, μέσα στο ίδιο κείμενο, ο Ξενοφώντας, για να συμπληρωθεί η ιστορία του ΦΟΣ, παραθέτει και νέα τεκμήρια που χρονολογούνται αρκετά χρόνια αργότερα, από τον Νοέμβρη του 1975. Τα ανασύρει και πάλι από το αρχείο του. Αυτή τη φορά είναι ένα σημείωμα του Τόλη. Καθώς έχουν μεσολαβήσει εντωμεταξύ δεκαπέντε χρόνια, προτάσσει κάποια δικά του σχόλια: σπεύδει να περιγράψει την εξέλιξη αυτής της νεανικής συντροφιάς. Γράφει:

Από κείνη την Κυριακή του 1960 πέρασαν δεκαπέντε χρόνια· πολλά μεσολάβησαν: πτυχία, σταθεροί έρωτες, στρατιωτικό, διαφορετική δουλειά ο καθένας (η «βιοπάλη» ... ε, Τόλη;), γάμοι (που όλοι τους σχεδόν διαρκούν!), δικτατορία, μεταπολίτευση, ελπίδες, διαψεύσεις. Τον

<sup>1</sup> Ε. Α. Κοκόλης, περ. *Αντί*, τχ. 484 (10.1.1992) 50-51.

Νοέμβριο του '75 – η *Κυρά Λισάβετ* είχε κυκλοφορήσει τον Ιούνιο – ο Καζαντζής μου στέλνει επτά χειρόγραφες σελιδούλες με το παρακάτω σημείωμα (ποιανού ήταν η διάλεξη και τι είπα εγώ, δεν θυμούμαι):

«Φίλε. Προχθές είπες στην διάλεξη μια κουβέντα. Σε καίει λοιπόν και σένα όλη αυτή η ιστορία [για τον ΦΟΣ]. Μια κι αφιερώνεται και σε σένα, σου στέλνω ένα αντίγραφο ενός πεζογραφήματος (;) της καινούργιας σειράς. Σειρές, σειρές να δούμε πού θα βγει αυτή η ιστορία.

Άλλοτε τα λέμε. Κάποτε πρέπει να τα πούμε [...] Τα δέοντα στη γυναίκα σου. Κάποια μερίδα έχει κι αυτή σ' αυτή την ιστορία, όπως και η δικιά μου κι η Αντωνία κι ο έρμος ο [...], που τον καλύπτουν (!) τ' αποσιωπητικά.

Με τα αισθήματα που ξέρεις. Τόλης 3/11/1975».

### Και συνεχίζοντας ο Ξενοφώντας εξηγεί:

Πρόκειται για το διήγημα «Βιβλιακές εμπειρίες», ίσως το καλύτερο από τα μικρά του Καζαντζή, που στο χειρόγραφο είχε και τον ενδεικτικό υπότιτλο «(Κατηγορητήριο και απολογία)»· στο διήγημα ο Τόλης θυμόταν, ανάμεσα στα άλλα, πως «τότε που τίποτε δε γινότανε στα φανερά, μιλούσαμε στο κυλικείο, στο Κεντρικό [κτίριο] του Πανεπιστημίου, για κείνον τον έρμο τον ΦΟΣ...». Η αφιέρωση, που, όπως και ο υπότιτλος, δεν δημοσιεύτηκε (μην τυχόν και ... εκτεθούμε πολιτικά· κι αυτό σήμερα ίσως ακούγεται ειρωνικά· όχι τότε), ήταν:

«Στον Παναγιώτη, στον Ξενοφώντα, στον Νίκο,  
στον Τάσο, στον Κώστα, ... ».

Όλοι αυτοί τα πίνανε παρέα την επομένη της εμφάνισης του ΦΟΣ τον Δεκέμβρη του 1960· μαζί κι αυτός που «τον καλύπτουν τα αποσιωπητικά».

Αργότερα, σε μια συνέντευξή του για τον φίλο του, τον Τόλη, που είχε ήδη φύγει, πριν διαβάσει (πάντα με τον γνωστό εκφραστικό του τρόπο) το συγκεκριμένο διήγημα, επισημαίνει και εξηγεί το μότο του που το συνοδεύει: «Η συγκίνηση που φαίνεται πως τα κίνησε είναι ειλικρινής, αλλά οι εμπειρίες είναι κυρίως βιβλιακές». Και αποφαινεται τελικά πως το διήγημα (δηλαδή η μυθοπλασία της ιστορίας του ΦΟΣ) θα μπορούσε να θεωρηθεί συναισθηματικό μανιφέστο μιας ευρύτερης γενιάς.

Ξαναγυρνά όμως στο κείμενο του *Αντί*, στις αρχές του '92. Μετά από τριάντα χρόνια ο Ξενοφώντας προβαίνει στην αποτίμηση της συγκεκριμένης φοιτητική παρέας:

Δεν υπήρξαμε «γενιά». Μια ομάδα ήμασταν, που αποδείχτηκε ευκολοσκορπιστη. Όμως εκείνο το πλέγμα που μας πρωτοένωσε – ασ πούμε, μια αριστερή ευαισθησία στο κοινωνικό-ερωτικό-πολιτικό επίπεδο, έτσι αξεδιάλυτα *μαζί* με μια σωστική αυτοειρωνική παραδοχή της δυσπαραβίαστης απομόνωσης: *μαζί* με μια ανεξήγητη, πεισματική συναίσθηση καθήκοντος (κάτι σαν «μικροστράτευση») ... Όπως και να 'ναι, το πλέγμα εκείνο ο Τόλης Καζαντζής το ε ξ έ ε φ ρ α ζ ε καθαρά και ερεθιστικά. Έτσι, ή: γί' αυτό καταφέραμε και το συντηρήσαμε μέσα μας αρκετοί· τώρα που λογαριάζω, λίγοι τελικά είναι εκείνοι που τους κατάπιαν τ' αποσιωπητικά.

Εγκαταλείπω το κείμενο του Ξενοφώντα για να αναφερθώ στα κατοπινά χρόνια. Οι περισσότεροι από την ομάδα, υπηρετώντας αρχικά κυρίως την ποίηση, συστεγάστηκαν σε φοιτητικά λογοτεχνικά περιοδικά (*Ευμένης*, *Μήνες* του ΑΠΘ), ή και αλλού. Στη συνέχεια, ο καθένας μέσα από την ειδικότητά του, συναντιούνται στις λογοτεχνικές και φιλολογικές στήλες του ντόπιου και ευρύτερου περιοδικού τύπου (με αρχικό επίκεντρο τη *Διαγώνιο* του Χριστιανόπουλου). Η ανάγκη συλλογικότητας που τους χαρακτήριζε και τους ένωνε θα εκδηλωθεί και στο μέλλον, μέσα από έναν περισσότερο διευρυμένο χώρο της διανόησης και κάτω από ευνοϊκότερες, συγκριτικά, κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Θα συνυπάρξουν στη συλλογική έκδοση *Ιδίους αναλώμασιν*, που κυκλοφόρησε στη Θεσσαλονίκη το '85. Αλλά και αργότερα, το '89, μαζί με μια διευρυμένη ομάδα από πνευματικούς ανθρώπους της Θεσσαλονίκης θα συνυπογράψουν στον τοπικό τύπο, με έντονη αγανάκτηση, μια *Διαμαρτυρία*. Διαμαρτηρία/παρέμβαση, όπως δήλωναν, στο πολιτικοκοινωνικό γίγνεσθαι «μπροστά σ' αυτά τα εκφυλιστικά φαινόμενα που οδηγούν τη χώρα σε βέβαιη συμφορά». Κείμενο που για άλλη μια φορά αποδεικνύεται προφητικό.

Η «βιοπάλη», όπως έλεγε ο Ξενοφώντας μισοαστεία μισοσοβαρά, οδήγησε αναπόφευκτα σε μια σχετική «διασπορά ομηλικών», κατά την ποιητική δήλωση του Νίκου Καρανικόλα, ενός από τους ομηλικούς της παρέας. Ο ιδιωτικός χώρος διεκδικούσε τον καθένα μας όλο και πιο πολύ. Δεν λείπανε ωστόσο και οι συναντήσεις, με αφορμή αρκετές πνευματικές/καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, συμπόσια φιλολογικά κτλ. Συναντήσεις που κατέληγαν σχεδόν πάντα και σε συμπόσια της τάβλας, δηλαδή σε ταβέρνες, για φαγοπότη και για ατέλειωτες συζητήσεις. Από αυτά μας έμειναν κάποιες κοινές φωτογραφίες: από εκδρομές φοιτητικές, αξέχαστες συναντήσεις στο σπίτι του Μανόλη Αναγνωστάκη, τραπεζώματα στα σπίτια μας ή σε ταβέρνες, διαλέξεις, από τη μεριά του πάνελ ή του ακροατηρίου.

Με τον Ξενοφώντα και τη Μαρία, έτσι όπως τη γνώρισαν όλοι, γλυκιά, πάντα χαμογελαστή, σεμνή, συννετή, δραστήρια, συνδεθήκαμε, με τον καιρό, πιο στενά ίσως επειδή κι εγώ δούλευα μαζί τους στον ίδιο χώρο, στη Φιλοσοφική. Συμμεριστήκαμε πολλές μικροχαρές καθημερινές, μεγάλες οικογενειακές χαρές, αλλά αργότερα και μεγάλες απώλειες: πρώτα του Τόλη, μετά από λίγα χρόνια της Μαρίας. Δεν θα ξεχάσω την ευτυχία της Μαρίας και του Ξενοφώντα όταν απόκτησαν τη μοναχοκόρη τους, την Αλεξάνδρα. Η επόμενη φορά που είδα πάλι τόσο χαρούμενο τον Ξενοφώντα (αν και μόνο του πια, χωρίς τη Μαρία από καιρό) ήταν όταν ξεκινούσε για τον γάμο της Αλεξάνδρας στην Αγγλία.

Η φιλία του Ξενοφώντα με τον Τόλη γινόταν με τα χρόνια όλο και πιο στενή, μόλο που ο διαθέσιμος καθημερινός χρόνος ήταν λιγοστός και για τους δυο, αφοσιωμένοι ο καθένας στο έργο του, ο Ξενοφώντας με τα φιλολογικά του, ο Τόλης με τα λογοτεχνικά του. Είχανε βρει ωστόσο τον τρόπο να επικοινωνούν ανελλιπώς από το τηλέφωνο. Μιλούσαν με τις ώρες για όλα τα θέματα που τους απασχολούσαν, ξεσπώντας κάθε τόσο σε «ιαματικά», όπως τα έλεγε ο Ξενοφώντας, ασταμάτητα γέλια. Ο Τόλης του μετέδιδε τα ανέκδοτα που ο Κλείτος Κύρου είχε ανταλλάξει με τον Μανόλη τον Αναγνωστάκη ή τις μεταξύ τους φάρσες, όπως συνήθιζαν, με το ελεύθερο βέβαια πάντα να μεταδοθούν και παραπέρα. Ή συζητούσαν για το ποδόσφαιρο. Ή ακόμα ο Τόλης τον ενημέρωνε για τον μόνιμο διαγωνισμό που έστηνε με τον κοινό φίλο τους, τον ποιητή Βασίλη Καραβίτη, από τηλεφώνου στην Αθήνα· διαγωνισμό ποτπουρί παλιών τραγουδιών, τον ονόμαζαν, για το ποιος ξέρει, δηλαδή, τα περισσότερα. Ο διαγωνισμός κατέληγε πάντα με το σχόλιο και από τις δυο πλευρές: «κι αυτό το ξέρει ο άθλιος!». Πολλές φορές ο Ξενοφώντας προκαλούσε τον Τόλη να του διηγηθεί κάποιο περιστατικό, αν και ο Τόλης δεν είχε και πολύ ανάγκη από τέτοιες προ(σ)κλήσεις. Πολλά διηγήματά του, έλεγε αργότερα ο Ξενοφώντας, του τα είχε πει από τηλεφώνου, κουβεντιαστά, πριν τα γράψει. Το ίδιο γινόταν και στις κοινές συζητήσεις/συνεντεύξεις τους σε ραδιοφωνικές εκπομπές: τα κοινά ενδιαφέροντά τους για τον Αναγνωστάκη, τον Σκαρίμπα αλλά και για άλλους – για το έργο τους και για τον άνθρωπο – τα ανέλυαν κουβεντιαστά, συχνά από τηλεφώνου, άλλοτε με χιούμορ και άλλοτε με φιλολογική εμβριθεία. Ο καθένας με τον τρόπο του τα αποτύπωσε στις φιλολογικές και λογοτεχνικές εκδοχές τους αντίστοιχα.

Και οι δύο ήταν μανιώδεις ακροατές μουσικής την ώρα της δουλειάς τους: από το ραδιόφωνο – συνήθως το περίφημο Τρίτο Πρόγραμμα – άκουγαν και ηχογραφούσαν από κλασική μουσική μέχρι ρεμπέτικα και σεφαραδίτικα. Οι κασέτες που μας χάριζε ο Ξενοφώντας με τις μουσικές επιλογές του έχουν συχνά και την ένδειξη «πειρατικές!». Σήμερα στο αρχείο του μαγνητοφωνημένου υλικού που μας προμήθευε συμπεριλαμβάνονται και οι ιδιαίτερα προσεγμένες και εκφραστικές αναγνώσεις του πάνω σε κείμενα του Τόλη· αναγνώσεις που με μεράκι προετοιμάζε και παρουσίαζε μέχρι πρόσφατα σε σχετικές εκδηλώσεις και ραδιοφωνικές εκπομπές. Και πάνω στις κασέτες πάντα η σύντομη, καθιερωμένη, σταθερή αφιέρωση: με την αγάπη μου ΞΑΚ.

Θα κλείσω την ομιλία μου με ένα ακόμα πάθος του Ξενοφώντα: τη φωτογραφία. Εκτός από το όποιο επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα, συχνά την εστίασή του την υποκινούσαν ποικίλοι συσχετισμοί και συμφυρμοί, πολιτισμι-

κοί, κοινωνικοί και κυρίως φιλολογικοί· στο επίκεντρο: το γλωσσικό αισθητήριο αλλά και το ύφος, τα μονίμως αγαπητά θέματά του ως φιλόλογου. Τελικό ζητούμενο, και εδώ, μάλλον το «ιαματικό» χιούμορ αλλά και ο στοχασμός. Δεν ξέρω τι περιέχει τελικά το φωτογραφικό αρχείο του. Θυμάμαι πάντως πως σχολιάζαμε με περίσσια ευθυμία τη συλλογή φωτογραφιών του από ιδιόρρυθμες ταμπέλες καταστημάτων της πόλης μας (ορισμένες τις έχει δημοσιεύσει) ή από την «αντι-ποίηση» της διαφήμισης.

Το πάθος της φωτογραφίας το κληρονόμησε όμως και η κόρη του η Αλεξάνδρα. Κάποια φορά επισκεφθήκαμε την οικογένεια του κοινού φίλου μας Γιάννη Στυλιανού. Ο ερασιτέχνης αλλά και καλλιτέχνης φωτογράφος Στυλιανού είχε ήδη φύγει κι αυτός ωρίς από τη ζωή. Το αρχείο του βρισκόταν τότε ακόμα στο σπίτι του, στην οικογένειά του, ενώ αργότερα με αυτό εγκαινιάστηκε το Μουσείο Φωτογραφίας της Θεσσαλονίκης. Παρατηρούσα με πόση κρυφή χαρά ο Ξενοφώντας ξεναγούσε την Αλεξάνδρα στο φωτογραφικό αρχείο. Ως γνωστόν, όλα τα εξώφυλλα των πρώτων εκδόσεων του Τόλη έχουν μονοπωλήσει το φωτογραφικό υλικό που μετά χαράς του παραχωρούσε ο Στυλιανού. Τα περίφημα ενσταντανέ πορτρέτα του Σκαρίμπα κοσμούν τις εκδόσεις του Τόλη, και στη συνέχεια το, κατά Ξενοφόντα, «σκαριμπικό σύμπαν».

Στη φωτογραφία όμως έμελε να αφιερωθεί και το τελευταίο δημοσιευμένο κείμενό του. Αυτή τη φορά μάλιστα μέσα από τον ευτυχή συνδυασμό φωτογραφίας και στίχων. Στο κείμενό του «Κλείτος Κύρου. Ποίηση και φωτογραφία», που παρουσιάζει τη συλλογή φωτογραφιών του ποιητή (στην αφιερωματική έκδοση του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), ο Ξενοφώντας προτείνει μια «στοχαστική περιήγηση», στην ουσία μια υπαρξιακή προσέγγιση, της διασταύρωσης φωτογραφίας και ποίησης του Κλείτου Κύρου. Συμφωνώντας με τον ποιητή, που αυτοχαρακτηρίζεται «φωτογράφος και εκτιμητής του χρόνου», επαναλαμβάνει πως ανάμεσα από την «απάτη του πρόσφατου χρόνου» και από τον «απώτερο χρόνο που παραμένει ακέραιος» μας χωρίζει, απλά και μόνον, ένας «φωτογραφικός φωτοφράκτης».

Όμως, εν κατακλείδι, ας κρατήσουμε (πάντα στοχαστικά) από αυτό το τελευταίο κείμενό του την αισιόδοξη προέκταση της αφιέρωσης που το συνοδεύει: ο Ξενοφώντας απευθύνεται στον μικρό εγγονό του (τον πρώτο εγγονό του, τον Μάθιου ή Μαθιό, όπως τον έλεγε· δεν πρόλαβε να γνωρίσει τον δεύτερο, τον Shane-Ξενοφόντα) και του χαρίζει αυτό το τελευταίο του κείμενο, που συνδυάζει δυο επιλογές του: την Ποίηση και τη Φωτογραφία. Διαβάζω την αφιέρωση: «Στον νεογέννητο εγγονό μου Ματθαίο-Matthew, / Με την ευχή να τις αγαπήσει και τις δύο».





## Λίγα λόγια για τον ΞΑΚ

Ο μάλλον κοινότοπος τίτλος που έδωσα στον αποψινό χαιρετισμό στη μνήμη του Ξενοφώντα Κοκόλη φανερώνει κιόλας την αμηχανία που αισθάνομαι απέναντι στην περίπτωση, απέναντι σε μίαν ακόμη απουσία. Το μόνον που, ίσως, κολάζει κάπως το αίσθημα αυτό, και με παρηγόρησε όταν το σκέφτηκα, είναι ότι με δεδομένο το ενδιαφέρον του Ξενοφώντα Κοκόλη για την «προφορική στίξη», αν επιτρέπεται να δοκιμάσω, κατά τον τρόπο του, έναν οξύμωρο νεολογισμό, για να περιγράψω την έγνοια του για την ανάγνωση και την προφορική εκφορά του λόγου, ο τίτλος αυτός ενδέχεται να διαβαστεί και ως: «λίγα λόγια για τον ΞΑΚ! Εντάξει;», γεγονός που μπορεί και να τον διασκεδάζε.

Εξάλλου, για όσους τον γνωρίσαμε, έτσι ήταν ο χαρακτήρας του ΞΑΚ, κράμα τρυφερής αυστηρότητας και χιούμορ, επιφανειακής εξωστρέφειας και κρυμμένου συναισθηματικού βάθους: «τελικά, ο Ξενοφών μας αγαπούσε περισσότερο από όσο ομολογούσε και από όσο μας επέτρεπε ο ίδιος να του δείξουμε», μου είπε πριν από λίγο καιρό ένας φίλος του από τα φοιτητικά τους χρόνια, αναδεύοντας εικόνες και μνήμες. Θυμικός και αλέγρος, συμμετοχικός και απόμακρος ταυτόχρονα και εναλλάξ, μια ιδιοσυγκρασία που προσιδιάζει περισσότερο σε ποιητή, όπως έχει ήδη επισημανθεί,<sup>1</sup> διοχέτευσε και «συγκάλυψε» την ευαισθησία του στο φιλολογικό του έργο, επιστημονικό και διδακτικό. Ο ιδιότυπος τρόπος με τον οποίο απομόνωνε μια πλάγια όψη του εκάστοτε αντικειμένου του θύμιζε περισσότερο βλέμμα καλλιτέχνη φωτογράφου· άλλωστε, ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο Κοκόλης απαθανάτιζε με τον φωτογραφικό φακό στιγμιότυπα της οπτικής καθημερινότητας (του φυσικού ή αστικού τοπίου), αναδεικνύοντας συχνά προεκτάσεις πίσω από την προφανή εικόνα. Ως δάσκαλος, προβλημάτισε και ενέπνευσε με τη δημιουργική σύγχυση που προκαλούσε στο ακροατήριό του, υποδεικνύοντας διαφορετικά μονοπάτια εκτός της ακαδημαϊκής ασφάλτου, ενθάρρυνε πολλούς από τους νεότερους στα πρώτα τους φιλολογικά βήματα,<sup>2</sup> περιέβαλε με τη «μικροσκοπική»,

<sup>1</sup> Βλ. την ευαίσθητη σκιαγράφιση του ΞΑΚ από την Βικτωρία Καπλάνη, «Ένας οριστικά μισοτελειωμένος αποχαιρετισμός», περ. *Φιλολόγος*, τχ. 151 (Ιαν.-Μάρτ. 2013).

<sup>2</sup> Μπαίνω στον πειρασμό να παραθέσω αυτούσια στο σημείο αυτό τη μαρτυρία του Δημήτρη Καλοκέρη, όχι μόνον για του λόγου το αληθές, αλλά και για το απαράμιλλο ύφος της, που κάτι ανακαλεί και διασώζει από το χιούμορ του ίδιου του ΞΑΚ: «[...] Όταν ήμουν νέος ήθελα νά γίνω: Ξενοφών

όπως συχνά ο ίδιος χαρακτήριζε, φροντίδα του, αλλά και το φιλολογικό του «κέφι», πολλούς Θεσσαλονικείς (Καρέλλη, Αναγνωστάκη, Χριστιανόπουλο, Καζαντζή) και άλλους λογοτέχνες (Παπαδιαμάντη, Καβάφη, Σεφέρη, Ελύτη, Σκαρίμπα...), εκτείνοντας ταυτόχρονα τα ενδιαφέροντά του και προς νέους χώρους, όπως αυτός του ρεμπέτικου και του σεφαραδίτικου τραγουδιού, του φλαμένγκο και του τάνγκο, ή της μελοποιημένης ποίησης. Και όλα αυτά, διαρρηγνύοντας συστηματικά και εκ πεποιθήσεως τα τείχη που χωρίζουν το πανεπιστήμιο με τη ζωή εκτός.

Είναι γεγονός ότι αυτός ο συνδυασμός μικροσκοπικής και ευαίσθητης σχολαστικότητας απέδωσε σε ορισμένες περιπτώσεις εργασίες-πρότυπα, όπως είναι λ.χ. η συγκριτική ανάγνωση των μεταφράσεων από ποιήματα των Λόρκα, Απολλιναίρ και Μορεάς· ακόμη, ας θυμηθούμε, ο Κοκόλης αποτίμησε, με τόλμη αλλά και διακριτικότητα (αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη την εσκεμμένη καθυστέρηση της δημοσίευσής), αρνητικά τον μεταφραστή Σεφέρη· επίσης, υπέδειξε όψεις ανεξιχνίαστες, όπως την ιδιάζουσα κοινωνική διάσταση στον *Αλλοίθωρο* του Ντίνου Χριστιανόπουλου· ανέδειξε «λοξά» θέματα, όπως η πεζογραφία του Σκαρίμπα ή το καθαφικό «Πάρθεν», κι άλλοτε θέματα λιγότερο προβεβλημένα ως τότε, όπως η λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης, ή όχι και τόσο «της μόδας», όπως η μελέτη στιχουργικών ζητημάτων και ιδιαιτέρως της ομοιοκαταληξίας· υπερασπίστηκε κάποτε προκλητικές αρχές και θέσεις, όπως την απόσυρση της λογοτεχνίας από τα διδακτικά αντικείμενα στη Μέση Εκπαίδευση, ή και την (σχεδόν) υποκατάσταση της ερμηνείας από την δημόσια ανάγνωση της λογοτεχνίας: Αποσβολωμένοι οι φοιτητές του σεμιναρίου του για τη *Φόνισσα*, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, μέτρησαν αρκετά τρίωρα απορίας μέχρι να παραδοθούν άνευ όρων στην αναβίωση του παπαδιαμαντικού κόσμου μέσα από μian απaráμιλλη ακροαματική εμπειρία. Τέλος, σ' αυτή την αναγκαστικά επιλεκτική και λειψή απaráιθμιση, θα σταθώ σε κάτι που εμένα τουλάχιστον με συγκινεί και μ' ενδιαφέρει περισσότερο. Πρόκειται για μια στάση «αλληλεγγύης» στον Ξενοφώντα Κοκόλη που διαπερνά τόσο το βιωματικό και ανθρώπινο όσο και το λογοτεχνικό και φιλολογικό πεδίο. Έχω στο νου μου ως αφορμή το ομώνυμο βιβλίο του σχετικά με

Κοκόλης. Πρόκειται άσφαλώς για άντικατοπτρισμό ειδώλου. Όταν πρωτομπήκα ως φοιτητής στο σπουδαστήριο του Νεοελληνικού Τμήματος, και ενώ σκιαγραφούσα στους φίλους μου τις ως τότε φιλολογικές σπουδές με διάφορες αποχρώσεις της πλήξης, συνάντησα έναν νεαρό έπιμελητή με κάτι θηριώδη γυαλιά τριάντα δύο ιντσών, αυτοσαρκασμό και χιούμορ διαβρωτικό, ό οποίος αντί να βολιδοσκοπεί προεξαγγελτικές παραθέσεις και να περιπλέκει ύποθετικούς λόγους, συνέτασσε με άκρα σοβαρότητα πίνακες λέξεων των ποιημάτων του Σεφέρη, καταλογογραφούσε σημεία στίξης, αποδελτίωνε διασκελισμούς νοημάτων, μιλούσε για στουκτουραλισμό κλπ. («Αιών παλίμπαις», περ. *Πανδώρα*, τχ. 23 (2008)).

τις αναφορές σε λογοτέχνες και λογοτεχνήματα που εντοπίζονται στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή, με μόνον τη φράση του Σεφέρη: «η τέχνη είναι μια απέραντη αλληλεγγύη».<sup>3</sup> Αυτό που συστήνει στη συγκεκριμένη συναγωγή αναγνωστικών παρατηρήσεων ο Κοκόλης, πέρα από ένα δίκτυο «διακειμενικών αναφορών» και πολλαπλώς «κατοικημένων λέξεων», είναι κάτι περισσότερο: πρόκειται για έναν τρόπο και ένα ήθος να «κοινωνείται» το βίωμα, ή άλλως, πρόκειται για τον τρόπο που το ατομικό μεταφράζεται σε συλλογικό... της παρέας, της γενιάς, της εποχής, κι αυτή η συμμετοχή στο συλλογικό τον αφορά και τον ίδιο προσωπικά, όχι μόνον ως αντικείμενο μελέτης αλλά και ως επιλογή ζωής. Και εξηγούμαι αμέσως:

Απόψε η βραδιά, όπως και ολόκληρη άλλωστε η ΙΔ' Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα ΜΝΕΣ, είναι αφιερωμένη στη μνήμη του Ξενοφώντα Κοκόλη. Επιτρέψτε μου, ωστόσο, ένα «γλίστρημα» από τον ενικό στο πληθυντικό αριθμό που δεν είναι διόλου ανεξάρτητο από τις επιλογές του τιμώμενου, οι οποίες χαρακτηρίζονταν σταθερά από την ένταση ανάμεσα στη συμμετοχή και στη σκεπτικιστική απόσταση, στην προσωπική στάση και στη συλλογικότητα.

Η αλήθεια είναι ότι η γενιά του ΞΑΚ, η νεανική φοιτητική παρέα του ΑΠΘ που αποφοιτούσε γύρω στο 1960, η ομάδα νέων της Τέχνης και της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, άρχισε να απανθεί πρόωρα και μας δοκίμασε από νωρίς στους αποχαιρετισμούς. Ίσως μάλιστα, να περίμενε κανείς από εμάς τους επόμενους, τους νεότερους επιγόνους και απογόνους, γιους, θυγατέρες, μαθητές ή φοιτητές τους, να έχουμε πια συνηθίσει στους οριστικούς αποχωρισμούς. Όμως αυτή είναι μια τέχνη που δεν μαθαίνεται ποτέ... Αν ήταν, λοιπόν, να δώσω μια άλλη τροπή στον αποψινό χαιρετισμό που εκφωνώ εκ μέρους των φίλων, φοιτητών, συναδέλφων του Ξενοφώντα Κοκόλη από τον Τομέα ΜΝΕΣ, θα «υπεξαιρούσα» συγκαλυμμένα από τον ίδιο και καταφανώς από τον φίλο του Τόλη Καζαντζή και θα επιχειρούσα μian αφήγηση με τίτλο: «Η ημιτελής ενηλικίωση μιας παρέας».

Θα ξεκινούσε εκεί γύρω στα 1958-59, όταν ένας κύκλος συμφοιτητών κυρίως από τη Φιλολογία, αλλά και από τη Νομική, αποφάσιζε να δώσει ένα διαφορετικό πολιτιστικό και πολιτικό στίγμα από τον τότε συντηρητικοκρατούμενο Φοιτητικό Σύλλογο. Ο κύκλος αυτός προχώρησε μάλιστα στην έκδοση ενός βραχύβιου (μόλις δυο τεύχη: Μάρτιος και Απρίλιος του 1959) αλλά υποδειγματικού λογοτεχνικού περιοδικού, όπου συμπράττουν με πρωτότυπα κεί-

<sup>3</sup> ξ. α. κοκόλης, *αλληλεγγύη. Λογοτέχνες και λογοτεχνήματα στην πεζογραφία του Τόλη Καζαντζή*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1992. Η φράση του Σεφέρη από τον «Διάλογο πάνω στην ποίηση», *Δοκίμεις, Α'* (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>5</sup>1984, σ. 91.

μενα λογοτεχνικά και κριτικά και με μεταφράσεις κυρίως οι: Απόστολος Δημητρίου (= Τόλης Καζαντζής), Νίκος Καρανικόλας, Ξενοφών Κοκόλης, Θανάσης Νικόλτσος, Τάσος Ναούμ, Παναγιώτης Πίστας (με ποιήματα και κριτική κινηματογράφου), Γιώργος Παγανός, Γιώργος Ντρογκούλης, Θωμάς Μπασογιάννης, Γιάννης Χασιώτης. «Θέλουμε να εκφραστούμε· τίποτε άλλο. Απλώς.» διαβάζουμε σε μια συνθηματική διατύπωση αντί εκδοτικού σημειώματος στην πρώτη σελίδα. Το όνομα του περιοδικού «Ευμένης» οφείλεται στον Ξενοφώντα, ο οποίος πρωτοστάτησε στην υλοποίησή του, πέρα από τα πρώτα ποιήματά του που δημοσιεύει εκεί. Οι ίδιοι περίπου άνθρωποι, μαζί τους και άλλοι ακόμη φίλοι, όπως ο Μάκης Τρικούκης και ο Μπάμπης Παπαστάθης, συνέχισαν το 1960 και με την ίδρυση ενός ομίλου συζητήσεων, του ΦΟΣ (δηλαδή Φοιτητικού Ομίλου Συζητήσεων, αλλά και Σοσιαλιστών, όπως κρυφά συνομονοούσαν). Η δραστηριότητα και κάποιες από τις επιλογές αυτού του ομίλου μάλιστα έγινε αιτία να αρχίσουν να τους καλούν ατομικά στην Ασφάλεια. Γύρω από τις αναμνήσεις αυτές πλέκει το διήγημα «Βιβλιακές εμπειρίες», που συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή με τίτλο *Ενηλικίωση* (1980), ο Τόλης Καζαντζής. Κι ο ΞΑΚ σχολιάζει σχετικά σ' ένα κείμενό του που παρατίθεται ως επίμετρο στην *αλληλεγγύη* με τον τίτλο «Ο φίλος μου Τόλης Καζαντζής».<sup>4</sup> Παραθέτω τα λόγια του:

[Τ]ο διήγημα «Βιβλιακές εμπειρίες», ίσως το καλύτερο από τα μικρά του Καζαντζή, [...] στο χειρόγραφο είχε και τον ενδεικτικό υπότιτλο «(Κατηγορητήριο και απολογία)». Στο διήγημα ο Τόλης θυμόταν, ανάμεσα στα άλλα, πως «τότε που τίποτε δε γινότανε στα φανερά, μιλούσαμε στο κυλικείο, στο κεντρικό του Πανεπιστημίου, για κείνον τον έρμο τον ΦΟΣ ...». Η αφιέρωση που όπως και ο υπότιτλος δεν δημοσιεύτηκε (μην τυχόν και ... εκθεθούμε πολιτικά· κι αυτό σήμερα ίσως ακούγεται ειρωνικά· όχι τότε), ήταν:

«Στον Παναγιώτη, στον Ξενοφώντα, στον Νίκο, στον Τάσο, στον Κώστα, ...»

Όλοι αυτοί τα πίναμε παρέα την επομένη της εμφάνισης του ΦΟΣ τον Δεκέμβρη του 1960. Μαζί κι αυτός που «τον καλύπτουν τα αποσιωπητικά».

Δεν υπήρξαμε «γενιά». Μια ομάδα ήμασταν, που αποδείχτηκε ευκολοσκόρπιστη. Όμως εκείνο το πλέγμα που μας πρωτοένωσε – ας πούμε: μια αριστερή ευαισθησία στο κοινωνικό-ερωτικό-πολιτικό επίπεδο, έτσι αζεδιάλυτα· μαζί με μια σωστικά αυτοειρωνική παραδοχή της δυσπαραβίαστης απομόνωσης· μαζί με μια ανεξήγητη πεισματική συναίσθηση καθήκοντος (κάτι σαν «μικροστράτευση») ...

Ανάπηρα λόγια, λοξή σύνταξη.

Κι όμως! Ακριβώς εκείνο το πλέγμα που τους πρωτοένωσε πριν σκορπί-

<sup>4</sup> Πρόκειται για κείμενο του Κοκόλη που δημοσιεύτηκε «εν είδει επικήδειου» στο περ. *Αντί*, τχ. 482 (10.1.1992) 51.

σουν, ακριβώς αυτή η οριστικά μισοτελειωμένη ενηλικίωσή τους έγινε τμήμα αναπόσπαστο της δικής μας ζωής, του πανεπιστημίου μας, αλλά και των θεσμών αυτής της πόλης, πολιτιστικών και πολιτικών. Οι άνθρωποι αυτοί έγιναν οι δάσκαλοί μας στο Σχολείο ή στη Σχολή, υπηρέτησαν έναν Τομέα, εκπροσώπησαν, διεκδίκησαν για τους συναδέλφους τους και για τους επόμενους, άφησαν το στίγμα τους στα γράμματά μας, με τις αρετές και με τα σφάλματά τους, αλλά προπάντων μ' αυτή την «ανεξήγητη πεισματική συναίσθηση καθήκοντος» που περιγράφει ο Ξενοφών. Κι αυτό είναι που τους συστήνει, αυτό είναι το γνώρισμα και το ίχνος τους σήμερα. Κι έτσι τους θυμόμαστε.

Χωρίς να κλείσω την υπεσχημένη αφήγηση, τη μισοτελειώνω κι εγώ στο σημείο αυτό, ημιτελή την άφησε εξάλλου η ίδια η ζωή. Επιλέγω ως αλληλέγγυο επίλογο τα στιχουργημένα λόγια ενός ακόμη φίλου από την ίδια συντροφιά, του Νίκου Καρανικόλα, λόγια που νομίζω θα προσυπέγραφε ο ΞΑΚ ανυπερθέτως. Το ποίημα επιγράφεται προφητικά – μόλις στα 1963! – «Διασπορά ομηλικών»:<sup>5</sup>

*Τότε ξεκινήσαμε σωστά ή μοιραία μαζί.  
Μας χώρισε ο δρόμος με τις ποικιλίες του  
τις μικρολεπτομέρειές του.  
Μας χώρισαν ασήμαντα οδοφράγματα,  
τυχαία μονοπάτια του ίδιου δρόμου.  
Και 'κείνοι οι προσωπικοί περισπασμοί  
έκαναν να μας διαφύγει τόση τρυφερότητα  
τότε που οδεύαμε χέρι με χέρι.  
Τώρα που κάπου καταλήξαμε ανάγκη  
να ξανασυστηθούμε πάλι με εξομολογήσεις.  
Να θυμηθούμε τελοσπάντων  
αν γνωριστήκαμε ποτέ, γιατί και τότε.*

ΥΓ: και για να αλλάξουμε τόνο, κατά τον καρνωτακικό τρόπο που ο ΞΑΚ είχε αφομοιώσει άλλωστε, ας γίνει καλύτερα με τα δικά του λόγια ο τελευταίος «αμφιθυμικός χαιρετισμός». Πρόκειται για σκωπτικό στιχούργημα το οποίο συνέθεσε ο ίδιος παίζων, με αφορμή συνάντηση παλαιών συμφοιτητών το 1992:<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Τα ποιήματα του Νίκου Καρανικόλα τυπώθηκαν σε ένα λιτό φυλλάδιο με τη φροντίδα του Μανόλη Αναγνωστάκη και τίτλο 13 ποιήματα στη Θεσσαλονίκη το 1963.

<sup>6</sup> Το βρήκα σε φωτοτυπία από το αυτόγραφο του ΞΑΚ σε συρτάρι της πατρικής μου βιβλιοθήκης με ημερομηνία 2 Μαΐου 1992.

ΙΩΑΝΝΑ ΝΑΟΥΜ

ΑΜΦΙΘΥΜΙΚΟΣ ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

–ΦΙΛΟΙ ΚΙ ΑΓΑΠΕΣ ΜΟΥ ΠΑΛΙΕΣ

ΠΕΡΑΣΑΝ ΤΟΣΑ ΧΡΟΝΙΑ!...

ΕΠΙΔΕΡΜΙΔΕΣ ΡΟΔΑΛΕΣ,

ΣΤΗΤΑ ΚΟΡΜΙΑ-

–Συμπόνια

λήγη, δεν έχεις μωρ' εσύ;

Τι θες και τα θυμάσαι!

–ΚΑΛΑ. ΣΙΩΠΩ. ΠΟΥ 'Ν' ΤΟ ΚΡΑΣΙ;

... ΜΑΤΙΑ ΠΟΥ ΛΑΜΠΑΝ... –

–Σκάσε!

Νοσταλγικέ! Ρομαντικέ!

–ΞΕΧΝΑΣ, ΞΕΧΝΑΣ. ΕΣΥ 'ΧΕΣ

ΚΡΑΓΙΟΝΙΑ ΣΤΟ ΓΙΑΚΑ ΚΙ ΕΝΑ ΛΕΚΕ

ΑΠΟ ΚΡΑΣΙ ΣΤΟ ΣΤΗΘΟΣ-

–Τρίχες!

... θα σου το φάει το σκώτι η νοσταλγία.

–Η ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΡΑΣΙ. ΑΝΤΕ «ΚΑΛΗΝ ΥΓΕΙΑ».

–Κι εδώ υπογράφει: εξώλης και προώλης

και στιχοπλόκος

–ΞΕΝΟΦΩΝ ΚΟΚΟΛΗΣ. [...]

## Ξενοφών Κοκόλης. Ένας εμμανής της λεπτομέρειας

Κατά τις πληροφορίες που αντλώ από τα βιβλία του Ξενοφώντα Κοκόλη, θα πρέπει να θεωρήσουμε ως αφετηρία των φιλολογικών του δημοσιεύσεων το έτος 1970, όταν τύπωσε στο θρυλικό τυπογραφείο του Ν. Νικολαΐδη της Θεσσαλονίκης μια πρώτη μορφή τού *Πίνακα Λέξεων* των σεφερικών ποιημάτων. Από τότε έως τον θάνατό του ο Κοκόλης εξέδωσε περισσότερα από είκοσι βιβλία που μαρτυρούν την ευρεία γκάμα των ενδιαφερόντων του, κατά κανόνα γύρω από πρόσωπα και θέματα νεοελληνικής λογοτεχνίας: Σεφέρης, Καβάφης, Ελύτης, Αναγνωστάκης, Παλαμάς, Καζαντζάκης, Καρυωτάκης, Σκαρίμπας, Καζαντζής – για να περιοριστώ σε ποιητές και πεζογράφους που τον απασχόλησαν ιδιαίτερα, χωρίς να παραγνωρίζω ή να θέτω σε δεύτερη μοίρα τις μελέτες του για δώδεκα ποιητές της Θεσσαλονίκης ή άλλες συμβολές του, για μεταφράσεις π.χ., ή το χρήσιμο βιβλίο του για την ομοιοκαταληξία.

Είναι φανερό πως δεν μπορεί κανείς να σχολιάσει το σύνολο της παραγωγής του στο περιορισμένο χρονικό πλαίσιο μιας εισήγησης. Θα επιμείνω, επομένως, σε τρία από τα ονόματα που ανέφερα ήδη, Σεφέρης, Καβάφης, Αναγνωστάκης, και θα προσπαθήσω να διατυπώσω ορισμένες σκέψεις γύρω από αυτές τις εργασίες του, ορισμένα «σχόλια στο περιθώριο», όπως θα έλεγε ο Κοκόλης. Νομίζω πως μια προσέγγιση αυτού του τύπου είναι σύμφωνη με την πεποίθηση του ίδιου του Ξενοφώντα όπως την έχει διατυπώσει στο προλογικό σημείωμα του βιβλίου του *Σεφερικά 1* του 1982. Έγραφε τότε πως οι μελέτες που συσσωμάτωσε «δεν απαντούν στα ερωτήματα που το ποιητικό γεγονός θέτει ακατάπαυστα στην ευαισθησία μας· φυσικά, προσφέρουν πληροφορίες, διαπιστώνουν σχέσεις και παραλληλίες, ιχνηλατούν δυνατότητες – τελικά, όμως, αφήνουν τα αποφασιστικά βήματα προς το κείμενο να τα κάνει ο αναγνώστης ο ίδιος». Συμπλήρωνε το σημείωμά του με την παρατήρηση πως ο αναγνώστης μπορεί «ανάλογα με το μεράκι του και την υπομονή του, να δει και τους μηχανισμούς κατασκευής που γενικότερα, πιστεύω, ισχύουν για το σώμα των σεφερικών ποιημάτων».<sup>1</sup>

Ο ποιητής της «Κίχλης» κατέχει τη μερίδα του λέοντος στα ενδιαφέροντα του Κοκόλη. Πέντε τίτλοι εργασιών του αποδίδουν, μαζί με τις επανεκδόσεις

<sup>1</sup> Ε. Α. Κοκόλης, *Σεφερικά 1*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982, σ. 7.

τους, επτά βιβλία. Τα θυμίζω: *Πίνακας λέξεων των «Ποιημάτων» του Γ. Σεφέρη* (1970 και 1975), «*Λέξεις άπαξ*». *Στοιχείο ύφους, θεωρητική εξέταση, καταγραφή στα «Ποιήματα» του Γ. Σεφέρη* (1975), *Σεφερικά 1* (1982), *Ποιητική πράξη και σύμπραξη, Σεφερικά 2* (1985), *Σεφερικά μιας εικοσαετίας* (1993), *Ο μεταφραστής Σεφέρης (Αρνητική κριτική)* (2001). Τα δύο πρώτα βιβλία (*Πίνακας λέξεων και «Λέξεις άπαξ»*) δεν συγγενεύουν μόνον κατά τίτλο, αλλά υποκρύπτουν μια ταξινομική διάθεση, μιαν υφέρπουσα ροπή προς την βιβλιογραφία, καθώς και μια ιδιαίτερη προσήλωση προς τη λεπτομέρεια, προσήλωση που θα χαρακτηρίσει πολλά από τα μεταγενέστερα μελετήματα του Κοκόλη. Και τι άλλο είναι η φιλολογία, παρά επιμονή σε φίνες λεπτομέρειες. Μερικά παραδείγματα.

Στο μελέτημα που επιγράφεται «*Σχολαστικό πείραμα σ' ένα ημιστίχιο*» τονίζει, με συνεχείς παραδειγματικές παραπομπές, τη συσσωρευση ήχων του Μ και του Ρ, την παρήχηση που δημιουργείται στο ημιστίχιο *θα ροδαμίσει του όρθρου η μαρμαρυγή* στο κυπριακό ποίημα «*Μνήμη α'*». Ερμηνεύοντας το ποίημα «*Η τελευταία μέρα*» στηρίζεται σε δελτία που προέρχονται από παλαιότερα φροντιστηριακά μαθήματά του στο πανεπιστήμιο, με κάποιες μεταγενέστερες προσθήκες. Με περίπου ανάλογο τρόπο προσεγγίζει το ποίημα «*Τελευταίος σταθμός*» και χαρακτηρίζει την προσέγγισή του ως «υλικό για την επεξεργασία» του ποιήματος. Στο μελέτημα «*Το έργο του Σεφέρη και τα εκδοτικά μας ήθη*», σχολιάζοντας την έλλειψη φιλολογικής επιμέλειας και απουσίας ευρητηρίου ονομάτων στους πέντε πρώτους τόμους του σεφερικού ημερολογίου, προστρέχει στην ανέκδοτη μέχρι σήμερα διατριβή της Βασιλικής Κοντογιάννη και αποκαθιστά τα πραγματικά ονοματεπώνυμα όσων αναφέρονται με εικονικά ονόματα στους οικείους τόμους των ημερολογίων του ποιητή. Ελέγχοντας μεταφραστικές αστοχίες του Σεφέρη, αντιπαραβάλλει λέξεις και φράσεις της *Έρημης χώρας* του αγγλικού πρωτοτύπου του Τ. Σ. Έλιοτ με την ελληνική σεφερική απόδοση, και με τον ίδιο τρόπο χειρίζεται ανάλογα χωρία τού βιβλικού *Άσματος Ασμάτων* και της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη. Στη δεύτερη έκδοση, τέλος, του βιβλίου του για τις μεταφράσεις ποιημάτων των Lorca, Apollinaire και Μορέας τροποποιεί τον αρχικό τίτλο του σε *Μικροσκόπηση μεταφράσεων*.

Όσο ξέρω, ο Κοκόλης δεν είχε ποτέ προσωπική σχέση με τον Σεφέρη. Υποθέτω πως τουλάχιστον θα τον είχε δει από κοντά το 1964, κατά την αναγόρευση του ποιητή σε επίτιμο διδάκτορα του Αριστοτελείου. Η σχέση του, όμως, με την ποίησή του χρονολογείται από παλιά, όπως εξομολογείται ο ίδιος στο προλογικό σημείωμα του τόμου *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*: «*Την ποίηση του Σεφέρη την ανακάλυπτα πρωτοετής φοιτητής, με τις αντιδράσεις ενός εραστή*



βιαστικού και αφόρητα αδέξιου» γράφει. «Ωστόσο ο έρωτας κράτησε, με κάποιες αυξομειώσεις στην έντασή του και με μια εμφανή καθυστέρηση στο κάρπισμά του, ίσως ηθελημένα ασυνείδητα. Οι ουσιωδέστερες πάντως φάσεις αυτής της συμβίωσης τοποθετούνται στα πρώτα χρόνια της Δικτατορίας, που συμπίπτουν και με την αρχή της διδακτικής μου σχέσης με τα σεφερικά ποιήματα». <sup>2</sup> Για τα παραδείγματα που ανέφερα πιο πάνω τριγυρίζει στο μυαλό μου η ιδέα πως τους σχετικούς λεπτολόγους σχολιασμούς του Κοκόλη καθοδηγεί η σκέψη της δοκιμής με τη σεφερική έννοια, με την έννοια δηλαδή, όπως γράφει ο ποιητής, «της απόπειρας, της δουλειάς για ένα πράγμα που δεν είμαστε καθόλου βέβαιοι πως θα τελειώσει». <sup>3</sup>

Έναν χρόνο μετά τον σεφερικό πίνακα λέξεων, ο Κοκόλης τυπώνει (1976) τον *Πίνακα λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη*. Η επιμονή του στις λεπτομέρειες αποτυπώνεται εδώ εντονότερα στο τέλος του βιβλίου μ' ένα Παράρτημα για τα «ορθογραφικά σημάδια» (παρενθέσεις, εισαγωγικά, αραιώσεις στίχων κτλ.) και τα σημεία στίξης στα ποιήματα του Αλεξανδρινού. Την εποχή εκείνη δεν είχαν εμφανιστεί ακόμη σε αυτοτελείς εκδόσεις οι λοιπές κατηγορίες των καβαφικών ποιημάτων (Αποκηρυγμένα, Κρυμμένα, Ατελή), και έτσι σήμερα θα ευχόταν κανείς να βρεθεί ένας άξιος διάδοχος για να αποδελτιώσει ή να ενοποιήσει σ' έναν καινούργιο, ενιαίο πίνακα τις λέξεις που εμπεριέχουν και αυτές οι κατηγορίες ποιημάτων. Για τον σεφερικό πίνακα δεν υφίσταται ανάλογη ανάγκη, μετά τον ογκώδη συμφραστικό πίνακα που συνέταξαν ο Ι. Ν. Καζάζης και η Εβίνα Σιστάκου, όπου περιλαμβάνονται και οι λέξεις της μεταθανάτιας συλλογής *Τετράδιο γυμνασμάτων, Β'*, οι λέξεις των *Ποιημάτων με ζωγραφίες σε μικρά παιδιά*, καθώς και των αθυρόστομων *Εντεψίζικων*. <sup>4</sup> Ο σεφερικός πίνακας λέξεων του Κοκόλη δεν αποβάλλει τη χρησιμότητά του ούτε στις μέρες μας, εννοώ μετά την πρόσφατη νέα έκδοση των ποιημάτων του Σεφέρη, <sup>5</sup> δεδομένου ότι οι συλλογές από τη *Στροφή* έως και τα *Τρία κρυφά ποιήματα* ακολουθούν και στην έκδοση αυτή την ίδια σειρά και την ίδια στιχαρίθμηση, όπως και παλαιότερα.

Παρακάμπτω εδώ, για λόγους οικονομίας χρόνου, ορισμένα σχόλια για το δεύτερο καβαφικό βιβλίο του Κοκόλη («*Θερμοπόλεις*» και «*Πάρθεν*»). Ένα

<sup>2</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993, σ. 11.

<sup>3</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, Α'* (1936-1947), φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1974, σ. 11.

<sup>4</sup> Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, *Συμφραστικός πίνακας λέξεων στο ποιητικό έργο του Γιώργου Σεφέρη*, φιλολ. επιμ. Ι. Ν. Καζάζης και Εβίνα Σιστάκου, ηλεκτρ. επιμ. Vincent C. Müller, Θεσσαλονίκη 2003.

<sup>5</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, νέα έκδοση, επιμ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Αθήνα, Ίκαρος, 2014.

πλην και ένα συν στην ποίηση του Καβάφη, 1985) – επιφυλασσόμενος να τα παρουσιάσω στα πρακτικά του τριημέρου μας –, για να σταθώ στις *Τριάντα παρωδίες ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη* (2007), που ήταν και το προτελευταίο βιβλίο που εξέδωσε στη ζωή του ο Κοκόλης. Μου είχε προτείνει τότε να γράψω εισαγωγή στις παρωδίες του, πράγμα που έγινε και, αργότερα, δημοσίευσα και σχετική βιβλιοκριτική.<sup>6</sup> Για να μην επαναλάβω πράγματα που έχω αναλυτικά σχολιάσει τόσο στην εισαγωγή μου όσο και στη βιβλιοκριτική, περιορίζομαι στις ελάχιστες απαραίτητες εκτιμήσεις. Θεωρώ πως οι καβαφικές παρωδίες του Κοκόλη συνιστούν τα καλύτερα μέχρι σήμερα δείγματα του είδους και, επιπλέον, διακρίνονται για δύο ουσιώδεις ιδιαιτερότητες: αφενός δεν παρωδούν, όπως συμβαίνει συνήθως, τα πιο γνωστά, τα πιο δημοφιλή ποιήματα του Αλεξανδρινού, και αφετέρου παραθέτουν το πρωτότυπο ποίημα αντικριστά σε κάθε παρωδία, έτσι που να μπορεί ο αναγνώστης να εκτιμήσει αμέσως την ευστοχία και την επιτυχία τους. Ας μην λησμονούμε, επίσης, το συχνά σκωπτικό και χιουμοριστικό πνεύμα που χαρακτήριζε πολλά από τα κείμενα του Ξενοφώντα – θυμίζω πρόχειρα κάποια σχόλια επικαιρότητας που δημοσίευε παλαιότερα στο περιοδικό *Παρατηρητής*. Επιπροσθέτως, το 1983 ήταν ο πρώτος που αποτύπωσε το φαινόμενο της εκτεταμένης χρήσης καβαφικών στίχων σε ποικίλα δημοσιεύματα άσχετα προς την ποίηση, όπως σε διαφημίσεις, αθλητικά ρεπορτάζ ή πολιτικά σχόλια, επιγράφοντας αυτή την τάση, που εξακολουθεί αμείωτη ως τις μέρες μας, «Καυαφίς vulgatus aut demosiographicus».

Ο Μανόλης Αναγνωστάκης είναι ο μόνος από τους τρεις ποιητές στους οποίους αναφέρομαι εδώ με τον οποίο ο Κοκόλης είχε προσωπική γνωριμία και σχέση, προφανώς λόγω εντοπιότητας. Όπως, εξάλλου, σημειώνει στο βιβλίο του «σε τί βοηθά λοιπόν...». *Η ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη: Μελέτες και σημειώματα*,<sup>7</sup> όπου συσσωμάτωσε τα σχετικά δημοσιεύματά του και όπου εύκολα διακρίνει κανείς τον παιγνιώδη χαρακτήρα του τίτλου, η γνωριμία τους χρονολογείται από το 1959, αλλά χρειάστηκε να περάσουν είκοσι χρόνια από τότε για να ασχοληθεί με την ποίηση του «πιο ψηλού της παρέας», κατά τον επιγραμματικό χαρακτηρισμό του Δ. Ν. Μαρωνίτη. Στον συγκεντρωτικό αυτό τόμο δεν περιέχεται ένα ακόμη κείμενο του Ξενοφώντα (ίσως λόγω του ευρύτερου και γενικόλογου χαρακτήρα του), προερχόμενο από το αφιέρωμα Αναγνωστάκη του περιοδικού *Παρατηρητής* τον Σεπτέμβριο του

<sup>6</sup> Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Καβαφικές παρωδίες. Ξ. Α. Κοκόλης *Τριάντα παρωδίες ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη*», περ. *Πανδώρα*, τχ. 23 (Νοέμβρ. 2008) 94-96.

<sup>7</sup> «σε τί βοηθά λοιπόν...». *Η ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη: Μελέτες και σημειώματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2001.

1987, που είναι ενδεικτικό των και πάλι λεπτολόγων και δοκιμαστικών σχολίων του Κοκόλη. Τίτλοφορείται «Για την αυτοανθολόγηση γενικά (Σημειώσεις υπό διαμόρφωση)» και συνόδευε το εκτός εμπορίου τεύχος που πρόσφερε το περιοδικό με αυτοανθολόγηση ποιημάτων του Μανόλη Αναγνωστάκη.

Ακολουθώντας το μοντέλο που είχε εφαρμόσει και στην περίπτωση του Σεφέρη, γράφει το 1993 το μελέτημα «Η ποίηση του Αναγνωστάκη και η “αριστερή” κριτική. Τέσσερα παλαιότερα παραδείγματα», όπου παραθέτει και σχολιάζει την υποδοχή που επιφύλαξε η αριστερή κριτική για τα βιβλία του ποιητή κατά το διάστημα 1946-1951, με ιδιαίτερη έμφαση στα σχετικά κείμενα των Νικηφόρου Βρεττάκου, Κώστα Κουλουφάκου, Γιώργου Καφταντζή και Τάσου Λειβαδίτη. «Όταν εξετάζει κανείς πώς η κριτική υποδέχεται ένα βιβλίο», γράφει, «καλό είναι να θέτει μια σειρά ερωτήματα, εν μέρει ή εν όλω αυτονόητα, και να επιχειρεί να τα απαντήσει, ή τουλάχιστον να ρυθμίζει τις αντιδράσεις του ανάλογα με τις πιθανές απαντήσεις, ρητές ή αιωρούμενες». Και συνεχίζει: «Ειδικά στην περίπτωσή μας δεν πρέπει, ανάμεσα στ’ άλλα, να ξεχνάμε ότι στα εφυλιακά και μετεφυλιακά χρόνια, αλλά ως ένα βαθμό και αργότερα, τα κείμενα στοχασμού, ειδικότερα, τα διακρίνει μια εκφραστική αγκύλωση· και όχι μόνο στο χώρο της Αριστεράς».<sup>8</sup>

Το χρονολογικά πρώτο μελέτημα του Κοκόλη για τον Αναγνωστάκη είναι εκείνο του 1979 και εμπεριέχεται στον σύμμικτο τόμο *Δώδεκα ποιητές της Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη, Εγνατία, 1979). Το χρονολογικά ύστερο είναι το επιγραφόμενο «Η ποιητική “χριστολογία” του Μανόλη Αναγνωστάκη», γραμμένο το 1997 και πρωτοδημοσιευμένο σε αγγλική μετάφραση στο περιοδικό *Modern Greek Studies* το 1999. Θα σταθώ για λίγο σε αυτό επειδή, εκτός των άλλων, συνιστά μια προσπάθεια (δεν μπορώ να ξέρω κατά πόσο συνειδητή ή όχι) να αποσυρθεί η ασφυκτική καλύπτρα του αποκλειστικά πολιτικού ποιητή από τον Αναγνωστάκη, παρά τα ιδεολογικά ή βιογραφικά συμφραζόμενα που περιέχει το δεδομένο μελέτημα. Έτσι κι αλλιώς, θα ήταν απολύτως ανορθόδοξη οπτική, κυρίως για την εποχή που γράφτηκαν τα ποιήματα, να μιλήσει κανείς για «χριστολογία» στον Αναγνωστάκη και, εμμέσως, για θέματα θρησκείας. Η ψυχραιμότερη κατά τα χρόνια εκείνα κριτική, καθώς και η ωριμότερη μεταγενέστερη, έχουν επισημάνει την αντιστοιχία ή τον παραλληλισμό του ποιήματος «Το δείπνο» με τον χριστιανικό Μυστικό Δείπνο ή άλλες σχετικές αντιστοιχίες των ποιημάτων «Έπρεπε...» και «Μιλώ» με ευαγγελικά κείμενα.

<sup>8</sup> Ό.π., σ. 61 και 62.

«Δεν θέλω να αμφισβητήσω την πολιτική ή ιδεολογική διάσταση της πριν από το 1970 ποίησης του Αναγνωστάκη» σημειώνει ο Νάσος Βαγενάς. «Αυτό που θέλω να πω», συνεχίζει, «είναι ότι η ποίηση αυτή είναι λιγότερο μαρξιστική ή κοινωνική απ' ό,τι πιστεύεται και ότι με αυτό τον χαρακτηρισμό την αδικούμε· ότι ο Αναγνωστάκης είναι ο λιγότερο πολιτικός από τους πολιτικούς ποιητές της γενιάς του (Λειβαδίτης, Αλεξάνδρου, Πατρίκιος, Κατσάρος, Δούκαρης, Κύρου, Θασίτης) και ότι η ποίησή του περιέχει στοιχεία τα οποία, καθώς σήμερα έχουν υποχωρήσει ή αποχωρήσει ορισμένες συντεταγμένες που τα σκίαζαν, έχουν γίνει ορατά ή ορατότερα και απαιτούν τον προσδιορισμό τους».<sup>9</sup>

Μια και άρχισα την αναγκαστικά επιγραμματική αυτή περιδιάβαση στους, κατ' αυθαίρετη επιλογή μου, τρεις ποιητές με τους οποίους ασχολήθηκε κάπως συστηματικότερα από άλλους ο Ξενοφών Αστερίου Κοκόλης με το μελέτημά του «Σχολαστικό πείραμα πάνω σ' ένα ημιστίχιο», θα παραθέσω σε τούτη την προτελευταία παράγραφο του κειμένου μου ένα ακόμη απόσπασμα από το ίδιο μελέτημά του, απόσπασμα που νομίζω πως συνοψίζει τη μέθοδο της φιλολογικής δουλειάς του: «Η σχολαστικότητα αυτής της εργασίας πηγάει, κατά ένα ποσοστό, από μια προσπάθεια να διαπιστωθούν ρητά ορισμένα δεδομένα που συνήθως δεν τα διερευνούμε παρά υπογείως. Αυτή η προσπάθεια είναι συνειδητή, και έγινε για να φανεί, όσο γίνεται πιο καθαρά, μια μέθοδος δουλειάς [...] Καθώς ολόκληρη η έρευνα προσπάθησε να κρατηθεί έξω από το επίπεδο του περιεχομένου, φτάσαμε σε μια, υπερβολική μάλλον, σχηματικότητα. Αν θέλουμε να προχωρήσουμε στο επίπεδο του περιεχομένου, ορισμένες από τις παραπάνω διαπιστώσεις συνδυάζονται εύκολα με τα δεδομένα του».<sup>10</sup>

Και μία έσχατη, προσωπική μαρτυρία: Όταν εκδώσαμε από κοινού με τη Μαρία Στασινοπούλου το 2002 το χρονολόγιο *Ο Βίος και το έργο του Κ. Π. Καβάφη*, ο Ξενοφών ήταν ο μόνος αναγνώστης του βιβλίου ο οποίος, πέρα από τις γενικότερες γενικόλογες κολακευτικές κρίσεις των άλλων, μας έστειλε δισέλιδη επιστολή με εξονυχιστικές παρατηρήσεις για λέξεις, χρονολογίες και παροράματα. Χωνεμένη στα χαρτιά μου, η επιστολή ανασύρθηκε πολύ καθυστερημένα, μετά την επαυξημένη δεύτερη έκδοση του βιβλίου το 2013, με αποτέλεσμα να μην επωφεληθούμε από την οξύτατη αναγνωστική και φιλολογική ματιά του. Καταθέτω το γεγονός αυτό εις μνήμη του.

<sup>9</sup> Νάσος Βαγενάς, «Ξαναδιαβάζοντας τον Αναγνωστάκη», στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Για τον Αναγνωστάκη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 1996, σ. 295.

<sup>10</sup> Κοκόλης, ό.π. (σημ. 1), σ. 17.

## Το αρχείο του Ξ. Α. Κοκόλη στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ

Έστω κι αν κάποιος δεν πιστεύει σε μοίρες και γραφτά, υπάρχουν στιγμές που οι συγκυρίες είναι αξιοπρόσεκτες. Εξηγούμαι. Η πρώτη αρχειονομική εργασία που ανέλαβα ήταν η ταξινόμηση και η περιγραφή μιας αρκετά μεγάλης συλλογής αποδελτιώσεων, ξένου κυρίως τύπου, με ειδήσεις σχετικά με την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα την εποχή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Στην πορεία της εργασίας και ρωτώντας τον αείμνηστο Νίκο Καλογερόπουλο, πρόεδρο τότε της Εταιρείας Διάσωσης Ιστορικών Αρχείων Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας, όπου και βρίσκεται η συλλογή, σχετικά με την προέλευσή της, μαθαίνω δύο ονόματα: Ξενοφώντας Κοκόλης και Μαρία Βερτσώνη. Ο Κοκόλης μαζί με τη σύζυγό του ανήκαν τότε σε έναν πυρήνα της Δημοκρατικής Άμυνας και ήταν επιφορτισμένοι, ανάμεσα σε άλλα, να παρακολουθούν την επικαιρότητα μέσω του τύπου και να κρατάνε το σχετικό αρχείο.<sup>1</sup>

Πέντε χρόνια μετά, συναντιόμαστε ξανά με τον Κοκόλη στην έκδοση του καταλόγου των φωτογραφιών του Κλείτου Κύρου με τίτλο *Υήγματα μνήμης*,<sup>2</sup> σε μια σύντομη αλλά, νομίζω, γόνιμη συνεργασία. Και τώρα καλούμαι να περιγράψω το αρχείο του.

Ανέφερα πριν τη λέξη συγκυρίες. Η σωστή λέξη είναι μάλλον επιλογές. Οι επιλογές και η συνέπεια του Ξενοφώντα Κοκόλη, του οποίου η σχέση με το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (στο εξής: ΕΛΙΑ) πάει πολλά χρόνια πίσω. Ο Κοκόλης πίστεψε από νωρίς στην προσπάθεια και στο όραμα του Μάνου Χαριτάτου και ενίσχυσε το ΕΛΙΑ, υλικά και ηθικά. Ήταν εκεί όταν έγινε το άνοιγμα του ΕΛΙΑ στη Θεσσαλονίκη και συνεργάστηκε με τη Μαργαρίτα Καλαφάτη για την καθιέρωσή του στην πόλη. Προγραμματισμός, επαφές, εκδηλώσεις, εκδόσεις, οικονομική στήριξη, δωρεές υλικού. Η διαρκής εμπιστοσύνη του Κοκόλη προς το ΕΛΙΑ και τους ανθρώπους του επιστεγάστηκε με

<sup>1</sup> Βλ. σχετικά Γιώργος Κουμαρίδης, «Τεκμήρια τύπου για την περίοδο της Δικτατορίας από το αρχείο της Εταιρείας Διάσωσης Ιστορικών Αρχείων (ΕΔΙΑ) 1940-1974 Κεντρικής-Δυτικής Μακεδονίας», στον τ. *Δικτατορία 1967-1974. Η έντυπη αντίσταση: Η έκθεση ντοκουμέντων-Τα πρακτικά της ημερίδας*, Θεσσαλονίκη, ΜΙΕΣΗΜΕΘ, 2010, σ. 79-81.

<sup>2</sup> Κλείτος Κύρου, *Υήγματα μνήμης. Φωτογραφίες 1936-2000*, κείμενα Ξενοφών Κοκόλης και Γιώργος Κουμαρίδης, πρόλ. Μαργαρίτα Καλαφάτη, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2011. Ο Κατάλογος συνόδευε την ομώνυμη έκθεση φωτογραφιών από το αρχείο του Κλείτου Κύρου στο ΕΛΙΑ που πραγματοποιήθηκε στο Πολιτιστικό Κέντρο του ΜΙΕΤ στη Θεσσαλονίκη τον Απρίλιο και τον Μάιο του 2011.

την προσφορά της πνευματικής του περιουσίας, του αρχείου του. Η επιλογή του αυτή μας τιμάει πολλαπλά. Η κόρη του Ξενοφώντα, Αλεξάνδρα, ικανοποίησε την επιθυμία του πατέρα της και συμπλήρωσε τη δωρεά παραχωρώντας πολύ γενναιόδωρα στο ΕΛΙΑ και τη βιβλιοθήκη του. Την ευχαριστούμε θερμά.

Τόσο εμείς στο ΕΛΙΑ όσο και η Αλεξάνδρα Κοκόλη θα θέλαμε να μπορούσαμε να σας παρουσιάσουμε στο σύντομο αυτό σημείωμα τον πλήρη κατάλογο του αρχείου του Ξενοφώντα Κοκόλη. Δυστυχώς, η μεταφορά του συνόλου του αρχείου δεν στάθηκε δυνατή μέχρι τη στιγμή που γράφονται αυτές οι γραμμές. Η παρουσίαση που θα ακολουθήσει είναι αναγκαστικά λειψή. Μετά την ολοκλήρωση των ταξινομικών εργασιών, η περιγραφή του αρχείου θα είναι διαθέσιμη από τον ηλεκτρονικό κατάλογο των αρχείων του ΕΛΙΑ στην ιστοσελίδα μας [www.elia.org.gr](http://www.elia.org.gr).

Το σύνολο του υλικού που έχει ήδη εισαχθεί συγκροτεί ένα σώμα είκοσι οκτώ φακέλων (πάχους 10 εκ. ο καθένας). Περιέχει ένα πολύ μεγάλο μέρος από τη δουλειά του Κοκόλη αλλά λίγα προσωπικά του τεκμήρια. Το αρχείο, χωρίς να είναι απόλυτα ταξινομημένο από τον ίδιο, είχε μια χαλαρή αλλά ευδιάκριτη τάξη. Μεγάλο μέρος του υλικού ήταν τοποθετημένο σε ταχυδρομικούς φακέλους που έφεραν συχνά ενδείξεις. Απουσιάζουν εργασίες και τεκμήρια των τελευταίων δέκα χρόνων, καθώς το υλικό που εισάχθηκε προέρχεται κυρίως από το διαμέρισμα της οδού Μελενίκου, το οποίο ο Κοκόλης μάλλον δεν χρησιμοποιούσε προς το τέλος της ζωής του.

Στο αρχείο περιέχεται το σύνολο σχεδόν του έργου του μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1990. Τα συχνά πρωτότυπα βιβλία του: φιλολογικές μελέτες για τους σημαντικότερους Έλληνες ποιητές, μεταφράσεις, μελέτες για ζητήματα ύφους και μορφής. Περιέχονται ακόμη τα άρθρα του σε περιοδικά, συλλογικούς τόμους και εφημερίδες. Σταθερές θεματικές που διατρέχουν το έργο του: ο Παλαμάς, ο Καβάφης, ο Καρυωτάκης, ο Σεφέρης, ο Ελύτης, ο Λόρκα. Οι ποιητές και οι πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης: Αναγνωστάκης, Κύρου, Θασίτης, Καρέλλη, Καζαντζής. Ακόμη, το ύφος, η ομοιοκαταληξία, ζητήματα μετάφρασης. Παρεκκλίνει όμως συχνά των φιλολογικών για να ασχοληθεί με το ρεμπέτικο, τα σεφαραδίτικα τραγούδια και το τάνγκο.

Περιέχονται ακόμη κείμενα ομιλιών και διαλέξεων του Κοκόλη, ενώ στην πλούσια συλλογή ηχητικού υλικού που κρατούσε βρίσκονται πολλές ηχογραφήσεις από εκδηλώσεις στις οποίες μιλούσε, συντόνιζε ή παρενέβαινε. Το αρχείο περιλαμβάνει επίσης ηχογραφήσεις από ραδιοφωνικές εκπομπές, δικές του ή άλλων στις οποίες ήταν καλεσμένος, καθώς και πλήθος ψηφιακών δίσκων κλασικής, ροκ και τζαζ μουσικής.

Μεγάλο μέρος του αρχείου καταλαμβάνει το υλικό που ο Κοκόλης συγκέντρωνε για τις έρευνες και τα κείμενά του. Αποσπάσματα βιβλίων, δημοσιεύματα, σημειώσεις και χειρόγραφα. Περιέχεται πλήθος υλικού σχετικά με τους σημαντικότερους νεοέλληνες ποιητές και τη νεοελληνική λογοτεχνία εν γένει. Συγκέντρωνε ακόμη υλικό για αγγλόφωνους (Τζόους και Έλιοτ) Ιταλούς (Δάντης, Ουγκό Φόσκολο, Παζολίνι) και ισπανόφωνους (Λόρκα, Αλμπέρτι) λογοτέχνες. Ειδικότερα το υλικό για τον Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα είναι ιδιαίτερα πλούσιο και περιλαμβάνει άρθρα, βιβλιογραφίες, μεταφράσεις και υλικό από εκθέσεις και εκδηλώσεις.

Υπάρχει επίσης πλήθος τεκμηρίων σχετικά με τα σεφαραδίτικα τραγούδια και γενικότερα την εβραϊκή ιστορία και την παρουσία των Εβραίων στη Θεσσαλονίκη. Προγράμματα και ομιλίες εκδηλώσεων, συναγωγές και μεταφράσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών, δημοσιεύματα και μελέτες, σημειώσεις. Σε άλλο φάκελο περιέχονται δημοσιεύματα και άρθρα για το ρεμπέτικο. Οι δύο αυτές θεματικές αντιπροσωπεύονται και στη συλλογή ηχητικού υλικού. Πλήθος σεφαραδίτικων ηχογραφήσεων, οι περισσότερες εκ των οποίων είναι εμπορικές. Μια πρώτη έρευνα έδωσε πάντως και ορισμένες ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις δύο γνωστών Σαλονικίων Εβραίων, του Δαβίδ Σαλτιέλ και του Ιακώβ Χαλέγουα. Εντοπίστηκαν ακόμη ηχογραφήσεις και συλλογές ρεμπέτικων, ανθολογίες ρεμπέτικων για τη Θεσσαλονίκη αλλά και μεμονωμένες ηχογραφήσεις ντόπιων μουσικών.

Σε δύο ξεχωριστούς φακέλους, βρέθηκε πλήθος δημοσιευμάτων, άρθρων, χαρτών και άλλου πληροφοριακού υλικού που ο Κοκόλης χρησιμοποίησε για τη συγγραφή των κειμένων μιας σειράς ντοκιμαντέρ της ΕΤ3 με θέμα τις μακεδονικές πόλεις.

Πέντε φακέλους καταλαμβάνουν τα τεκμήρια, κυρίως φωτοαντίγραφα άρθρων και βιβλίων τρίτων αλλά και σημειώσεις και σχεδιαγράμματα του Κοκόλη σχετικά με τη θεωρία της λογοτεχνίας και επιμέρους ζητήματά της. Το υλικό σχετίζεται με το διδακτικό του έργο και με συγκεκριμένα μαθήματα που δίδαξε. Βρέθηκαν ακόμη τεκμήρια σχετικά με διοικητικά ζητήματα του Τομέα Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης καθώς επίσης και τεκμήρια σχετικά με τη συνδικαλιστική δράση του συλλόγου Επιστημονικού Διδακτικού Προσωπικού και ειδικότερα για θέματα όπως το 7ο συνέδριο του Συλλόγου το 1982 και η απεργία των εκατό ημερών το 1978. Τέλος, ο Κοκόλης συγκέντρωνε δημοσιεύματα ξενόγλωσσου τύπου – ιταλικού, ισπανικού και αγγλικού – σχετικά με πλήθος θεμάτων, κυρίως λογοτεχνικών.

Στο αρχείο υπάρχουν ακόμη στιχουργήματα του Κοκόλη, τα περισσότερα σατιρικά, τα χειρόγραφα της μετάφρασης του *Επί των αγγέλων* του Αλμπέρτι<sup>3</sup> καθώς και άλλες μεταφράσεις του. Οι περισσότερες από αυτές είναι ήδη δημοσιευμένες και μένει να ελεγχθούν ορισμένες που μάλλον παρέμειναν αδημοσίευτες (κυρίως κάποια ποιήματα του *cummings* καθώς και δύο ποιήματα του Λόρκα). Εντοπίστηκαν επιπλέον μεταφράσεις σεφαραδίτικων τραγουδιών.<sup>4</sup>

Σημαντικά για το μελετητή του έργου του Κοκόλη είναι τα δύο αναλυτικά εργοβιογραφικά σημειώματα που συνοδεύουν τα υπομνήματά του για εξέλιξη στις βαθμίδες του επίκουρου και του αναπληρωτή καθηγητή. Τα σημειώματα αυτά περιλαμβάνουν βιβλία, άρθρα, βιβλιοκρισίες, ποικίλα δημοσιεύματα, διαλέξεις και ομιλίες, διδακτικό έργο, ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές.

Μεγάλο μέρος της βιβλιοθήκης του ΞΑΚ έχει μεταφερθεί ήδη στους χώρους μας και έχει καταγραφεί. Το υλικό που καταγράφηκε αριθμεί εξακόσια πενήντα βιβλία και δεκάδες τίτλους περιοδικών. Πλήρεις ή μεγάλες σειρές υπάρχουν για ορισμένα από τα πιο γνωστά λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης. Πολλά περιοδικά καθώς και τα περισσότερα βιβλία νεοελληνικής λογοτεχνίας βρίσκονται στο τμήμα που δεν εισάχθηκε ακόμη. Μεγάλο μέρος της βιβλιοθήκης του Κοκόλη καταλαμβάνει η ξενόγλωσση λογοτεχνία, αγγλόφωνη, ισπανόφωνη, γαλλική και ιταλική. Τ. Σ. Έλιοτ, Έζρα Πάουντ, Τζέιμς Τζόυς, e.e. cummings. Αλμπέρτι και Λόρκα. Μελέτες για τον Λόρκα. Ούγκο Φόσκολο και Παζολίνι. Ο Κόκολης διάβαζε συστηματικά Ουμπέρτο Έκο και Ρολάν Μπαρτ. Εντοπίστηκε ακόμη διεθνής βιβλιογραφία πάνω σε ζητήματα θεωρίας της λογοτεχνίας και σε ζητήματα γλωσσολογίας. Διαφαίνεται μία προτίμηση προς τον Ρομάν Γιάκομπσον και τη σχολή του φορμαλισμού. Η βιβλιοθήκη περιέχει ακόμη βιβλία για το ελληνικό λαϊκό τραγούδι και το ρεμπέτικο, για το φλαμένκο, για τους Εβραίους της Θεσσαλονίκης και για την ιστορία της πόλης.

Να σημειώσω εδώ ότι στον αριθμό που ανέφερα πριν δεν συμπεριλαμβάνονται τα πολλά βιβλία, κυρίως επιστημονικής φαντασίας αλλά και αστυνομικής λογοτεχνίας, που ο Κοκόλης διάβαζε μάλλον μετά μανίας και συχνά στο πρωτότυπο, χωρίς όμως να ασχοληθεί ποτέ επιστημονικά με κανένα από τα δύο είδη· τα εξωσχολικά αναγνώσματα.

Το μέρος του αρχείου του Ξενοφώντα Κοκόλη που παρουσιάσαμε εδώ περιλαμβάνει τα τεκμήρια ενός συστηματικού και συνεπούς ερευνητή της λο-

<sup>3</sup> Ραφαέλ Αλμπέρτι, *Επί των αγγέλων*, μτφρ. Ξ. Α. Κοκόλης, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1989.

<sup>4</sup> Ορισμένες από αυτές δημοσιεύθηκαν στο Ξενοφών Κοκόλης (επιλογή-μτφρ.-σχόλια), *Σεφαραδίτικα τραγούδια*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2014 (αναμνηστική έκδοση εκτός εμπορίου).



γοτεχνίας. Στο αρχείο εντοπίζουμε ένα έργο πλούσιο, συνεπές και πρωτότυπο, με θεωρητικές βάσεις αλλά και προσωπικό ύφος. Έργο που ώρες ώρες έβγαινε από τους δρόμους της λογοτεχνίας και έμπαινε σε χωράφια λαϊκότερων εκφράσεων πολιτισμού. Ελπίζουμε ότι οι ερευνητές και ερευνήτριες του έργου του ΞΑΚ καθώς και άνθρωποι που έχουν παρόμοιες αναζητήσεις με αυτόν θα ταράξουν κάποια στιγμή τη γαλήνη του αρχείου.



## Σεφαραδίτικη μουσική παράδοση της Θεσσαλονίκης

Δεν γνωρίζω πόσοι από τους παρευρισκόμενους έχουν ακούσει ότι η θεσσαλονικιώτικη μουσική παράδοση εδώ και αιώνες είναι συνδεδεμένη με τη μουσική παράδοση των Εβραίων του κόσμου, και εννοώ όχι τους Εβραίους που ήρθαν από το Ισραήλ αλλά τους Σεφαραδίτες, που μετά από περιπλάνηση αιώνων κατέφυγαν στην πόλη μας.

*Η σχέση μου με την εβραϊκή κοινότητα:* Το 1995 που γύρισα από τη Βιέννη, όπου ήμουν για σπουδές, μου ανατέθηκε η συγκρότηση και επανίδρυση της χορωδίας της Ισραηλιτικής Κοινότητας.

Η κοινότητα ήταν κατά βάση μια αστική κοινωνία, και για πολλά χρόνια δεν υπήρχαν καταγραφές για τους χορούς ούτε για τη μουσική της. Ελάχιστες ήταν οι αναφορές στη κοινωνία μας, έτσι λοιπόν μελέτησα την παράδοση και από πολλές πηγές ανά τον κόσμο βρήκα πληροφορίες. Σημαντικότερες ήταν οι αφηγήσεις αλλά και τα τραγούδια των μελών της χορωδίας, που με οδήγησαν σε σπουδαίες ανακαλύψεις. Η σεφαραδίτικη μουσική έχει πολλές επιρροές από όλες τις μουσικές του κόσμου αλλά κυρίως από τις μουσικές της Μεσογείου.

*Η περιήγηση αυτού του λαού:* Η Θεσσαλονίκη ήταν η πόλη με τον μεγαλύτερο πληθυσμό Εβραίων έως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο οποίος ξεπερνούσε τις 60000. Η Θεσσαλονίκη δέχτηκε ελάχιστους Ισραηλίτες από το Ισραήλ, κυρίως όμως από την αντίπερα μεριά της Μεσογείου, την Ιβηρική Χερσόνησο (Ισπανία, Πορτογαλία).

Αυτό που αφορά όσους ασχολούνται με τον χορό και τη μουσική είναι ότι ένα κομμάτι της παράδοσης της πόλης μας είναι επηρεασμένο από τους Ισραηλίτες. Η ευκαιρία να γνωρίσουμε καλύτερα την πόλη μας δόθηκε το 1997 (Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης) και τότε πολλά έγιναν γνωστά για πρώτη φορά στο ευρύ κοινό.

*Ένα σύντομο πέρασμα από την ιστορία των Σεφαραδιτών:* Οι Σεφαραδίτες, και από την άλλη μεριά οι Ασκεναζίτες, ονομάστηκαν έτσι από την κατεύθυνση φυγής που πήραν όταν εκδιώχθηκαν από την Ιερουσαλήμ.

Οι Σεφαραδίτες Εβραίοι μετά το 70 μ.Χ., δηλαδή μετά την καταστροφή της Ιερουσαλήμ, έφυγαν δυτικά, προς τα παράλια της Μεσογείου και της Β. Αφρικής, και οι περισσότεροι έφτασαν μέχρι την Ιβηρική Χερσόνησο. Οι Ασκεναζίτες, που είναι γνωστοί σε μας σήμερα και με τα τραγούδια Yidish, εγκαταστάθηκαν στην κοιλάδα του Ρήνου καθώς και στην Πολωνία, τη Λιθουανία αλλά και τη Ρωσία.

Εξυπακούεται πως η ονομασία τους έχει την ακόλουθη, «μεταγενέστερη» εξήγηση. Σεφράντ στα εβραϊκά θα πει Ισπανία, ενώ Ασκενάζ είναι η Γερμανία. Όσοι βρέθηκαν, έζησαν και έφυγαν από την Ισπανία ονομάστηκαν Σεφαραδίτες, όπως αντίστοιχα και οι Ασκεναζίμι.

Οι Σεφαραδίτες, ζώντας μέσα σε μια μεσογειακή ατμόσφαιρα, ανέπτυξαν τον δικό τους πολιτισμό. Η ιστορία τους στην Ιβηρική Χερσόνησο τελειώνει το 1492, όταν με το διάταγμα της Αλάμπρα ο Φερδινάνδος και η Ισαβέλλα αποφασίζουν, ως καθολικοί μονάρχες, να τους εκδιώξουν ή να τους αναγκάσουν να εκχριστιανιστούν. Απόλυτα συνδεδεμένοι με τη θρησκεία τους, οι Εβραίοι επέλεξαν τον διωγμό, μοίρα κατά κάποιον τρόπο του εβραϊκού λαού. Το 1497 έφυγαν και από την Πορτογαλία με το διάταγμα του βασιλιά Μανουέλ.

Η διαδρομή που ακολούθησαν ήταν αντίστροφη αυτή τη φορά, με κατεύθυνση προς την Ιταλία, την Ελλάδα, τη Μικρά Ασία, την Κωνσταντινούπολη και όλη τη Βαλκανική Χερσόνησο, αλλά και απέναντι, στο σημερινό Μαρόκο και στην Αίγυπτο. Η οθωμανική αυτοκρατορία ήταν πιο φιλική, διότι επέτρεπε την ανεξιθρησκία. Έτσι λοιπόν η Θεσσαλονίκη αναδείχτηκε ως η μεγαλύτερη πόλη των Ισραηλιτών από την εποχή της Αναγέννησης μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, που δυστυχώς αφάνισε τον πληθυσμό τους. «Μάδρε ντε Ιζραέλ», δηλαδή μητέρα του Ισραήλ, ήταν το υποκοριστικό της.

Μια τρίτη ομάδα κινήθηκε προς βορρά, στην Αγγλία και στην Αμερική, ενώ κάποιοι συγχωνεύτηκαν με τους Ασκεναζίτες στην κοιλάδα του Ρήνου και βορειότερα.

Τα ιστορικά στοιχεία πάντα χρειάζονται για να οριοθετούμε πού βρισκόμαστε, αλλά δεν θα μείνουμε σε αυτά.

Στην Ελλάδα όμως υπήρχαν ισραηλίτες πριν από τα χρόνια του Χριστού (π.Κ.Π., προ κοινής περιόδου, μιας και κάνουμε λόγο για την εβραϊκή θρησκεία), οι λεγόμενοι Ρωμανιώτες, οι οποίοι κατοικούν μέχρι και σήμερα στην Ήπειρο, κυρίως έμποροι που είχαν σχέση με την επεξεργασία του ασημιού.

## Η μουσική και η γλώσσα

Στα τραγούδια θα μπορούσαμε να κάνουμε έναν γενικό διαχωρισμό σε δυο κατηγορίες, στα παλιά και στα νέα. Ως παλιά εννοούμε τα τραγούδια που υπήρχαν μέχρι το 1492 στην Ισπανία κ.α. Ως νέα τραγούδια εννοούμε αυτά που γράφτηκαν μετά τον διωγμό από την Ιβηρική Χερσόνησο, τα οποία μετεξελίχτηκαν, και αυτός ο διαχωρισμός βασίζεται κυρίως στην γλώσσα τους.

Η γλώσσα είναι το πιο σημαντικό κομμάτι των σεφαραδίτικων τραγουδιών. Ελάχιστοι στην εβραϊκή κοινότητα, κυρίως μεγάλης ηλικίας, μιλούν τα *ladino* ή *judeoespanol*, τα ισπανοεβραϊκά. Πρόκειται για την καστιλιάνικη γλώσσα, και οι πρώτες γραπτές μαρτυρίες ανάγονται στον 10ο αιώνα. Υπάρχουν γραπτά σχόλια για την γλώσσα στο περιθώριο λατινικών χειρογράφων.

Την ίδια εποχή στο νότιο τμήμα της Ιβηρικής Χερσονήσου, γύρω από το χαλιφάτο της Κόρδοβας, παράγεται μια πλούσια και εκλεπτυσμένη λογοτεχνία, γραμμένη τόσο σε εβραϊκή όσο και αραβική γλώσσα. Η ισπανική, νεαρή και σχεδόν άγνωστη έως τότε γλώσσα στους υπόλοιπους Ευρωπαίους, θα χρειαστεί χρόνους πολλούς για να προσφέρει τους καρπούς της.

Καθώς προχωράμε στον 12ο αιώνα, έχουμε το γνωστό άσμα του *Cid*, ένα επικό ποίημα με 4000 στίχους. Κάτι αντίστοιχο έχουμε και στην Ελλάδα όπως ο *Απόκοπος* του Μπεργαδή (αργότερα, τον 16ο αι. και σε μικρότερη κλίμακα) και αλλά πολλά παραδείγματα.

Τον 13ο αι. ο βασιλιάς Αλφόνσο Ι', ο αποκαλούμενος Σοφός, πνεύμα ανήσυχο και ανοιχτό, θα προωθήσει σημαντικά τα ισπανικά γράμματα, ιδίως ως μεταφραστής της περίφημης σχολής του Τολέδο. Ο Αλφόνσο στελέχωσε τη βιβλιοθήκη του με λόγιους από τρία θρησκευόμενα (μουσουλμάνους, εβραίους, χριστιανούς).

Στα μέσα του 14ου αι. γράφτηκε το αριστούργημα της ισπανικής λογοτεχνίας *Libro de Buen Amor*, έργο που συνέβαλε στην ανάπτυξη της λογοτεχνίας.

Τον 15ο αι. στην Ισπανία υπήρχαν δυο μεγάλα ρεύματα. Το πρώτο αποτελούνταν από λόγιους ποιητές που κινούνταν στο περιβάλλον της Αυλής. Πρόκειται για ποίηση που γράφεται στο μεγαλύτερο μέρος της από ευγενείς και από άτομα που είναι στενά συνδεδεμένα με τον βασιλιά ή το αριστοκρατικό περιβάλλον. Η παραγωγή της αυλικής ποίησης συγκεντρώνεται στις διάφορες μουσικές ανθολογίες της εποχής, στις γνωστές *cancioneros* (συλλογή τραγουδιών). Το δεύτερο ρεύμα περιλάμβανε ό,τι περιφρονούσαν οι αυλικοί. Υπάρχει μια καταγραφή για κάποιον μαρκήσιο ντε Σαντιλιάνα, ο οποίος είχε μεγάλη πολιτική επιρροή ως ποιητής και εκφραζόταν επί του θέματος των συ-

γκεκριμένων ποιημάτων ως εξής: «εσχάτης υποστάθμης [ήταν αυτά τα λαϊκά ποιήματα], που δίχως τάξη, κανόνα ή σειρά κάνουν ετούτα τα ρομάνθε, άσματα με τα οποία ο κατώτερος και χύδην όχλος τέρπεται» (από μετάφραση λογίων του 19ου αιώνα). Σε αυτή την καταγραφή ο μαρκήσιος αναφέρει τη σημαντικότερη λέξη για τα σεφαραδίτικα τραγούδια: «ρομάνθε» ή «romances».

Οι «ρομάνθε» είχαν το εξής χαρακτηριστικό: εμπειρείχαν αφήγηση ιστοριών με έμμετρο στίχο, που ανάλογα με τον τόπο και τον χρόνο είχε τη δυνατότητα να αλλάζει. Αυτό ακριβώς το στοιχείο συνδέει την παλιά σεφαραδίτικη μουσική με τη νεότερη: Η μετεξέλιξη του στίχου, δηλαδή να μπορεί κανείς να διορθώσει τον στίχο και σε άλλη χρονική και τοπική στιγμή, να προσθέσει κάτι ή να το αλλάξει. Τα παλιά σεφαραδίτικα τραγούδια εξελίσσονται συνεχώς έως και σήμερα.

Η προφορά των γραμμάτων (c σε θ) δεν είναι ακριβώς αυτή, διότι μέσα από την προφορική διάδοση και από το πώς ο καθένας το ακούει αρχίζουν και χάνουν την αμιγώς ισπανική προφορά όπως την ξέρουμε. Οι «ρομάνθε» έχουν επιρροή περισσότερο από την εβραϊκή, την τουρκική αλλά και την ελληνική γλώσσα.

Υπάρχει μια καταγραφή ενός πολύ γνωστού τραγουδιού, του «Romance del Conte Nino» ή αλλιώς «Conte Olinos». Η εξέλιξη του τραγουδιού είναι χαρακτηριστική, γιατί, ενώ καταγράφει μεσαιωνικές ιστορίες με κάποιον κόμη, μια βασίλισσα και μια βασιλοπούλα (δηλαδή μυθοπλασίες καθαρά μεσαιωνικής προέλευσης), μέσα στους αιώνες το ίδιο τραγούδι αλλάζει στίχους. Έτσι, ο Κόμης γίνεται *mancevico*, δηλαδή παλληκαράκι. Μία ακόμη αλλαγή αποτυπώνεται στον παρακάτω στίχο: *πετούν, πετούν και στέκονται στο κονάκι του πασά*. Ο Κόμης που έγινε παλληκάρι και το κονάκι του πασά δείχνουν ότι το μεσαιωνικό τραγούδι προσγειώθηκε σε οθωμανικό έδαφος και είναι από τις χαρακτηριστικές στιγμές σε τραγούδια που περιηγήθηκαν ανά τους αιώνες στη Μεσόγειο.

Υπάρχουν τραγούδια πριν το 1492 με μεσαιωνικό ήχο, τραγούδια με πολλούς στίχους που αφηγούνται μια ιστορία: «La Serena», «En la mare ay una torre», δηλαδή στη θάλασσα υπάρχει ένας πύργος, εννοώντας προφανώς τον «Λευκό» Πύργο της Σαλονίκης.

### Τα νεότερα σεφαραδίτικα τραγούδια

Τα τραγούδια έως το 1940-1942 είναι αρκετά, συμπεριλαμβανομένων και των τραγουδιών της Θεσσαλονίκης. Κάνουν αναφορά στην απελευθέρωση της

πόλης το 1912, μιλούν για την πυρκαγιά του 1917 («El incendio de Salonika»), περιγράφουν προσωπικές στιγμές περιηγητών εμπόρων (όπως το «Primavera en Saloniko»). Επίσης, τα τραγούδια που ακουγόντουσαν από ελληνικά συγκροτήματα, όπως ρεμπέτικα ή συμρναίικα, παρέμειναν με τη μουσική που γράφτηκαν, αλλά επειδή οι περισσότεροι δεν μιλούσαν ελληνικά πρόσθεταν σεφαραδίτικο στίχο, π.χ. «Το γιλεκάκι που φορείς» / «Ken ve tu pantalon duple», γραμμένο περίπου το 1930.

Συναντάμε επίσης τις εξής κατηγορίες σεφαραδίτικων τραγουδιών:

- (1) σεφαραδίτικα με αμιγώς σεφαραδίτικο στίχο επηρεασμένα από την βαλκανική μουσική παράδοση,
- (2) τραγούδια που έχουν μεταγραφεί και πήραν τη μελωδία από άλλα, αλλάζοντας το στίχο σε σεφαραδίτικο.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σήμερα ζουν στη Θεσσαλονίκη περίπου χίλιοι Εβραίοι και, αφού ξεπεράστηκαν τα δεινά, τη μουσική παράδοση συνεχίζει εδώ και 20-30 χρόνια μια τρίτη γενιά εβραίων της πόλης μας.

Ευτυχώς προλάβουμε και καταγράψαμε σε CD τον David Saltiel, έναν από τους γνήσιους Σεφαραδίτες με πολύ καλή προφορά στη γλώσσα και ωραία φωνή. Ακόμη η χορωδία της Ισραηλίτικης Κοινότητας εξέδωσε ένα CD με τίτλο «En la mar ay una torre» από την EMI. Επίσης υπάρχει ένα όμορφο τραγούδι με 150 στίχους που έχει γράψει ο επιζών από το στρατόπεδο συγκέντρωσης Μπικενάου Μοσέ Αελιών για την αδελφή του την οποία έχασε στο στρατόπεδο, και ο Λεβή Μπενουζίλιο, από τη νεότερη γενιά, που έγραψε στίχους σε ladino και στην ελληνική, με δικές μου συνθέσεις. Σας παραθέτω τους στίχους από το τραγούδι «Ελπίδα»:

*Φίλιωσ' η οδύνη με την ελπίδα  
σιμλεψαν κόσμο απ' την αρχή  
κοφτή η ανάσα, quiero mi vida  
όχι άλλα δάκρυα, quiero bi vir.*

*Είναι παιδί, είναι πουλί, είναι του κόσμου η μουσική  
είναι νεράκι που βγαίνει απ' το βράχο  
είναι η δύναμη που 'χει η ευχή.*

*Δώσε μητέρα στην κόρη πένα  
Πατέρα δώσε στο γιο χαρτί  
γκρεμίστε χτίστε, vale la pena  
δείξτε το δρόμο προς τη ζωή.*

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

*Είναι παιδί, είναι πουλί, είναι του κόσμου η μουσική  
μέσ' απ' την άβυσσο γεννιέται η ελπίδα  
είναι η δύναμη που 'χει η ζωή.*

*No ai nada mas valorozo  
d' un mansevico en suidad  
salio d' el fuego, savio i ermozo  
i sta cantado, el Atikva.*

*Είναι παιδί, είναι πουλί, είναι του κόσμου η μουσική  
μέσ' απ' την άβυσσο γεννιέται η ελπίδα  
είναι η δύναμη που 'χει η ζωή.*

Μια τελευταία καταγραφή σε CD αφορά «ρωμανιώτικα» τραγούδια της κοινότητας της Ηπείρου, που είναι αμιγώς εβραϊκά και κυρίως θρησκευτικά.

Όσον αφορά τους χορούς δεν έχουμε καταγραφές για κάτι ιδιαίτερο εκτός των παλαιών εβραϊκών, λαϊκών χορών του Ισραήλ, διότι η εβραϊκή κοινωνία της Θεσσαλονίκης, επειδή ήταν κυρίως αστική, έζησε την ευρωπαϊκή παράδοση της πόλης, που λόγω εμπορίου ήταν συνδεδεμένη με τη Γαλλία, την Ιταλία και τις υπόλοιπες χώρες, και έτσι δραστηριοποιούνταν με τις γνωστές ευρωπαϊκές χοροεσπερίδες. Περισσότερα στοιχεία για τη νεότερη μουσική ζωή της σημερινής Ισραηλίτικης Κοινότητας της Θεσσαλονίκης θα συζητήσουμε σε μια επόμενη ομιλία.



## Σχόλια ποιητικής στην τραγωδία του Κρητικού Θεάτρου *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* (1647)<sup>1</sup>

Το χρονικά προτελευταίο από τα γνωστά σε εμάς έργα του Κρητικού Θεάτρου, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, τραγωδία συνθεμένη παρά Ιωάννου Ανδρέα Τρωίλου, ή απλώς *Ροδολίνος* όπως το επιγράφει η εκδότριά του Μάρθα Αποσκίτη,<sup>2</sup> είναι ένα έργο τυχερό και άτυχο μαζί: τυχερό, γιατί από τη μοναδική έντυπη έκδοσή του, αυτή του 1647 στη Βενετία, σώθηκε ένα αντίτυπο – αλλιώς θα είχαμε χάσει για πάντα τη μία από τις δύο τραγωδίες της κρητικής ακμής, και μάλιστα το εκτενέστερο σωζόμενο θεατρικό έργο της· και άτυχο, γιατί επισκιάστηκε πολύ από τη μελέτη της έτερης τραγωδίας, της *Ερωφίλης*, έτσι ώστε να έχουμε μια συγκριτικά περιορισμένη βιβλιογραφία για το έργο αυτό.<sup>3</sup> Η παρούσα μελέτη θα συζητήσει ορίσιμα σαφή σχόλια ποιητικής τα οποία κάνει ο Ρεθυμνιώτης ποιητής σε δύο σύντομα κείμενά του που προηγούνται της καθαυτό τραγωδίας και μας παραπέμπουν στις λογοτεχνικές θεωρίες και έριδες του 16ου αιώνα· πρόκειται για σχόλια με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μοναδικά μέσα στη σωζόμενη παραγωγή του Κρητικού Θεάτρου, που δεν έχουν προσεχθεί όσο θα τους άξιζε.

Τα κείμενα αυτά στα οποία ο ποιητής εισάγει στοιχεία ποιητικής θεωρίας είναι η αφιέρωση του έργου στον Κερκυραίο λόγιο δικηγόρο και πλούσιο έμπορο Θωμά Φλαγγίνη, Πρόεδρο τότε της Αδελφότητας των Ελλήνων της

<sup>1</sup> Με θερμότερες ευχαριστίες στον Alfred Vincent, για την καίρια και σοφή συμβολή του σε όλα τα στάδια της συγγραφής αυτής της μελέτης.

<sup>2</sup> *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννου Ανδρέα Τρωίλου*, πρόλ. Στυλιανός Αλεξίου, επιμ. Μάρθα Αποσκίτη, Αθήνα, Στιγμή, 1987 (στο εξής: Αποσκίτη). Η Μάρθα Αποσκίτη έφυγε από τη ζωή τις μέρες ακριβώς που ολοκληρωνόταν αυτή η μελέτη (16.11.2014), γεγονός που επιθυμώ να σημειώσω εδώ.

<sup>3</sup> Επισκόπηση της βιβλιογραφίας μέχρι το 1997 κάνει ο Βάλτερ Πούχνερ στον Βιβλιογραφικό οδηγό της μελέτης του «Τραγωδία», στο David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1997, σ. 356-359. Έκτοτε για τον *Ροδολίνο* δημοσιεύτηκε μόνο η ανακοίνωση της Μαρίνας Ροδοσθένους-Μπαλάφα, «*Ροδολίνος*. Μεταξύ ιταλικής και κρητικής λογοτεχνικής παράδοσης», στο Α. Γλυτζουρή και Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή: Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζί, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2010, σ. 3-12, και η ανθολόγηση του έργου (με εισαγωγικό σημείωμα) από τον Βάλτερ Πούχνερ στην *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τ. Α': *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σ. 79-94.

Βενετίας και ιδρυτή της περίφημης Φλαγγινείου Σχολής της Βενετίας (στο κτίριο της οποίας στεγάζεται σήμερα το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών), και η προσφώνηση «Τοις αρετοστολισμένοις αναγνώσταις». Και ενώ αφιερώσεις έχουμε στην *Ερωφίλη* και την *Πανώρια* του Χορτάτση (τέλη 16ου αι.), και στον *Φορτουνάτο* του Φόσκολου (1655),<sup>4</sup> άλλη προσφώνηση προς τους αναγνώστες από τα έργα της Κρητικής Λογοτεχνίας δεν διαθέτουμε. Σημειώνω βέβαια ότι εξήντα έξι χρόνια αργότερα, στην πρώτη έκδοση του *Ερωτόκριτου*, θα έχουμε και τα δύο αυτά είδη κειμένων, ωστόσο από το χέρι του τυπογράφου και όχι του ποιητή<sup>5</sup> – αντίθετα με τον *Ροδολίνο*, όπου και τα δύο γράφονται από τον Τρώιλο, ο οποίος βρισκόταν στη Βενετία όταν έγινε η εκτύπωση του βιβλίου του,<sup>6</sup> άρα φανταζόμαστε ότι θα την επιμελήθηκε προσωπικά. Σε κάθε περίπτωση, σε κανένα από τα παραπάνω παρεμφερή κρητικά κείμενα δεν βρίσκουμε να διατυπώνονται σχόλια ποιητικής θεωρίας – ούτε καν από τον ίδιο τον Χορτάτση, που για τις γνώσεις του της λογοτεχνικής κριτικής είμαστε πλέον πεπεισμένοι.<sup>7</sup>

Στη συνέχεια, παραθέτω τα δύο υπό συζήτηση κείμενα, μαζί με ένα τρίτο, που τα ακολουθεί στην έκδοση, μια προσφώνηση του ιερέα Νικόλαου Φιορέντζα πρώτα προς τον κεντρικό ήρωα της τραγωδίας, τον Ροδολίνο, και κατόπιν προς

<sup>4</sup> Βλ. αντίστοιχα *Ερωφίλη τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου και Μάρθα Αποσκήτη, Αθήνα, Στιγμή, <sup>3</sup>2001, σ. 89-91, Γεωργίου Χορτάτση *Πανώρια*, κριτική έκδ. Εμμ. Κριαράς, επιμ. Κομνηνή Δ. Πηδώνια, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2007, σ. 149-151, Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου *Φορτουνάτος*, κριτική έκδ. Alfred Vincent, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 1980, σ. 3-5.

<sup>5</sup> Σύμφωνα με τον τελευταίο κριτικό εκδότη του *Ερωτόκριτου* Στυλιανό Αλεξίου, «Είναι φανερό ότι στην πραγματικότητα μιλεί εδώ ένας από τους συνεργάτες του εκδότη, ο Έλληνας επιμελητής της εκδόσεως του “Ερωτόκριτου”. (Πιθανότατα ο ίδιος συνέταξε και την αφιέρωση). Ο επιμελητής δεν δηλώνει δυστυχώς το όνομά του. Ήταν πάντως Κρητικός, όπως δείχνει η χρήση ορισμένων κρητικών γλωσσικών στοιχείων (πλήσια, ήμεσθεν, πλια, τως) στην αφιέρωση και στον πρόλογο, και η προσεκτική διατήρηση του ιδιωματικού χαρακτήρα του κειμένου στην έκδοση» (βλ. Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδ. Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα, Ερμής, <sup>4</sup>2000, σ. 1ε’. Το κείμενο αυτό, που φέρει τον τίτλο «Ο Τυπογράφος εις εκείνους, οπου θέλουσιν αναγνώσει το παρόν βιβλίον», βρίσκεται στις σ. 5-6 της έκδ. Αλεξίου).

<sup>6</sup> Αποσκήτη, σ. 16-17.

<sup>7</sup> Βλ. τις μελέτες μου: «Οι ιταλικές ποιητικές θεωρίες στον *Κατσούρμπο*», στο Στέφανος Κακλαμάνης (επιμ.), *Κατσούρμπο*, Αθήνα, Η Νέα Σκηνή, 1993, σ. 121-130, «Η αναγεννησιακή δραματική θεωρία στο ποιμενικό δράμα *Πανώρια* του Γεωργίου Χορτάτση», στο Ι. Μ. Egea και J. Alonso (επιμ.), *Prosa y verso en griego medieval. Rapports of the International Congress «Neograeca Medii Aevi»*, Vitoria 1994, Amsterdam 1996, σ. 225-240, και «Η αναγεννησιακή δραματική θεωρία στην τραγωδία *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτση», στο *Πεπραγμένα του Η’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 1996, τ. Β’2, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2000, σ. 95-106. Έλλειψη θεωρητικού διαλόγου στις Αφιέρώσεις του Χορτάτση διαπιστώνει ο Μιχαήλ Πασχάλης, «Από την *Orbecche* στην *Ερωφίλη*. Αναζητώντας τους λόγιους συνομιλητές του Χορτάτση», στο Ι. Βάσσης, Στ. Κακλαμάνης και Μ. Λουκάκη (επιμ.), *Παιδεία και πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο-Βενετοκρατία*, Ηράκλειο, ΠΕΚ-Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, 2008, σ. 263-275.

τον ίδιο τον ποιητή, που την περιέλαβα εδώ επειδή δείχνει να λειτουργεί σαν απάντηση σε όσα ο Τρώιλος απευθύνει «τοίς αρετοστολισμένοις αναγνώσταις».

*Προς*

*τον λαμπρότατον και περιφανέστατον κύριον,  
κύριον Θωμά Φλαγγίνην,  
τον εξοχότατον και ευγενέστατον ρήτορα,  
και του ημετέρου γένους δοξαν, τιμή και έπαινος.*

*Ιωάννης Ανδρέας ο Τρώιλος*

Αφέντη μου λαμπρότατε κ' ευγενικέ, απ' οι τόσες  
που σου δουλεύουν αρετές και συντροφιάζου γνώσες  
και πλιάτερα παρ' άνθρωπον όλους να σε τιμούσι  
τ' ανθρώπους προσκαλούσινε και να σε προσκυνούσι,  
μην κρίνεις για υπερηφανεία σήμερα τη δική μου 5  
δούλεψη, την εμπιστική και θεληματική μου,  
γιατί ως ψυχάρι στη φωτιά ο νους μου τριγυρίζει  
τη χάρη σου, κι ορέγεται τόσο να τον ορίζει,  
όσο με πεθυμιά καρδιάς στη ζέστη τη αποθαίνει,  
γνωρίζοντας αυτείνη πως πάλι τον ανασταίνει, 10  
απείς θωρεί τσι χάριτες τ' ουρανικές σιμά σου  
κι αστράφτουν εις τη γλώσσα σου, φέγγου στο σάλεμά σου,  
και δείχνουσι σε πως εσύ μόνον εσένα ομοιάζεις  
και με τη γνώση ως τ' ουρανούς τη δόξα σου ανεβάζεις.  
Τ' αμάξι σου το υπέρλαμπρο και ψυχωμένο εσένα 15  
άλογα δεν το σέρνουσι, σα βλέπομε εις πάσ' ένα,  
μα η πίστη κ' η ευσέβεια κ' η εσπλαχνιά σου η πλήσα  
κ' η φρόνηση βαστούσι το κ' οι ίδιες το εστολίσα,  
και ως ήλιος φέγγει καθαρός με διχωστάς σκονάδι,  
γιατί οδηγό έχεις το πρεπό και την τιμήν ομάδι 20  
μάλλιος εσύ 'σαι τση τιμής τ' ίδιας καθάρια εικόνα  
και φως και μοναχή στολή σ' τούτο μας τον αιώνα.  
Για τούτο και τσι πράξεις σου ζήλειά η καταραμένη  
ντρέπετ' όντα σε στοχαστεί, κι ολόβουβη απομένει  
κ' η φήμη ως μεγαλόψυχο, σ' ότι ουρανός σκεπάζει, 25  
τσι γνώμες σου τ' ευγενικές να φέρνει δε σκολάζει.  
Λοιπόν ο νους τη δούλεψη γυρεύοντας να κάμει  
πλιά φανερή, και του κορμιού και τη δική του αντάμι,  
σ' άλλο καιρόν ανάπαψης τούτο επειδή είχε φτάξει  
το ποίημα στη γλώσσα μας την κρητική να πράξει, 30  
αποκοτώ και πέμπτω το, σημάδι τση πολλής μου

ευλάβειας και ταπεινώσης κι όρεξης τση καλής μου,  
 απού έχω κ' είχα από καιρούς εις τη λαμπρότητά σου,  
 μ' ένα μου μέρος πλια ακριβό ν' ακολουθώ τσ' ασκιάς σου,  
 συρμένος, ως το σίδερον, απού την πέτρα εκείνη 35  
 που, ως τση σιμώνει, δε μπορεί πλιο να τσ' απομακρύνει,  
 πολλά παρακαλώντας σε για χάρη να θελήσεις  
 με τ' όνομά σου το λαμπρό κι άξο να το στολίσεις,  
 γιατί με τέτοια φορεσάν, όπου φανεί ντυμένο,  
 κι απού τσι Μώμους θέλ' εισται κι απ' όλους τιμημένο. 40  
 Κύριο σε κάμνω βέβαιο τότε και Μαικενάτε,  
 η χάρη σου παντοτινά στον κόσμο να επαινάται.  
 Δώρον αν είναι χαμηλό, ψηλή ναι η θελησή μου,  
 αμ' εισέ περισσότερο δεν φτάνει η μπόρεσή μου,  
 μα δέξου το, ως βασιλιόν, απού 'θελε τού φέρει 45  
 λίγο νερόν ένας βοσκός εις το φτωχό του χέρι,  
 γήωσάν το μέγα Ωκεανό που ποταμούς κι ορυάκια  
 δε διώχνει, αμ' αποδέχεται ως και τα πλια μικράκια,  
 σαν είν' η τραγωδία μου ορυάκι, απ' εκ τη βρύση,  
 πρι εβγεί καλά, ξεραίνεται στ' αυλάκι κι αποφρύσσει, 50  
 μ' απείς εμπεί στο σκέπος σου, πληθαίνου τα νερά τση  
 κι ουδ' άλλης θάλασσας χρωστεί να δώσει πλιο χαράτσι.  
 [1] Στίχοις ψηλούς α δεν ευρείς, θέλεις μού συμπαθήσει,  
 [2] Γιατ' είχα γράψει μυθικά, σα μ' έσυρε η φύση  
 κ' η λίγη πράξη κ' η φτωχειά απόχω τω γραμμιάτω, 55  
 που μου εμποδίζουσι τσ' αιτιές να γνώθω τωνπραμάτων.  
 Μα ως άρρωστο παιδί, τινάς οπού κομπώσει θέλει,  
 κι αλείφει το ποτήρι του τριγύρου εις τσ' άκρες μέλι  
 και μέσα βάνει άλλα ζουμιά πρικιά, και την υγιά του,  
 καθώς τα πίνει, φέρνει του τούτο το κόμπωμά του, 60  
 έτσι του μύθου η νόηση χάρη γιατρείας φυλάσσει,  
 οπού την αρρωστία εις υγιά μπορεί να μεταλλάσσει.  
 [3] Η τραγωδία στο τέλος τση αν έν' και σέρνει θλίψη,  
 μακρά απού το ευγενέστατο κορμί σου τούτη ας λείψει  
 μα όλο χαρές κι όλο τιμές και δόξες πάντ' ας έχει, 65  
 κι ο ουρανός απάνω σου τσι χάριτές του ας βρέχει.  
 Μα γιατί η Μούσα μου φερά λιγάκια μού 'χε τάξει  
 κι ο κάλαμός μου, ως αστενής, δεν ημπορά πετάξει,  
 τα έργα σου τα δυνατά, τ' άξα και φημισμένα  
 κιας να λογιάσω να 'πωθού γή να γραφτού απ' εμένα, 70  
 για τούτο εγώ σαν ατελής μένω στο περιγιάλι,  
 κ' εις το βαθύ σου πέλαγος ας πράσσου διδασκάλοι.

*Τοις αρετοστολισμένοις αναγνώσταις*

Κι απ' ευγενειές κι από τιμές κι απ' αρετές οι πλούσοι  
 άρχοντες π' ογιά χάρη τως την τραγωδιά μου ιδούσι,  
 μηδέ με κατακρίνουσι, σ' τσι στίχους τσ' εδικούς μου  
 σφαλτούς πολλούς αν εύρουσιν απού τσι λογισμούς μου,  
 γιατί δεν είμαι ποιητής, μηδέ θαρρώ πως να 'μαι, 5  
 μηδέ Μούσα έχω με φτερά κιας να γερθεί από χάμαι.  
 [1] Αλήθεια, φιν ο καλιστής των ποιητάδων ήμου  
 και τα φιν ο καλίδια τως μου έδίδα πλερωμή μου,  
 κι απείς μ' εδοκιμάσασι σιμά τως μπιστεμένο,  
 μ' αφήνα εις το περβόλι τως καμιά φορά να μπαίνω· 10  
 κι απού τσ' αθούς που εκόβγασι, χάμαι αν είχε πέσει  
 λιγάκι, μου είχασιν ειπεί, «πιάσ' το κ' εσύ, α σ' αρέσει»·  
 κι αγάλια αγάλια εμάζωξα κ' έκαμα ένα δεμάτι  
 ό,τι του νου μου τ' αστενή εσήκωσε τ' αμμάτι, 15  
 κ' εις το φλασκή τσ' εφύλαξα, και με καιρό εισέ τόπο  
 τσ' έδειξα κ' ερεχήκα τσι μάτια σοφών ανθρώπω,  
 [2] κ' είπασιν η θωριά τωνε πως φέγγει ωσάν κρυστάλλι,  
 απού τον κόσμο να θωρού μπορού μικροί, μεγάλοι,  
 τα βάσανα να λείπουσι, τους εγκρεμινούς να φεύγου,  
 τσι σκοτεινάγρες τσ' αγνωσιάς και γλίστρες να μακρεύου. 20  
 Έτσι ως κι αν είναι κάμωμαν απού μικρά φτερά 'χει,  
 δεν το ζυγώνουσι, θαρρώ, μηδέ βρωμεί όπου λάχει,  
 μα αν είχε και τσ' Αράβιας τσι μόσκους να μυρίζει,  
 σε θέατρα δεν άφηκα να βγαίνει να γυρίζει,  
 [3] ποτέ δεν ανιμένοντας κιας όσοι μ' αγαπούσι 25  
 για τέτοιο κόπον έπαινος ουδένα να μου πούσι·  
 μάλλιος να μάθου πεθυμώ πως [4] για να τως αρέσω  
 δεν έγραψα, μηδ' όνομα τάχα ογιά να κερδέσω,  
 αμ' ογιά παραλάφρωση λίγη του νου μου μόνο,  
 τα βάρη τσ' ανθρωπότητας και τσ' έγνοιες να κομπώνω. 30  
 Όποιος δε γράφει ογιά καπνό, αμ' ογιά ν' αποβγάλει  
 μέρος απού τα πάθη του, ψέγος δεν έχει, ασφάλει.

*Του σοφωτάτου και λογιωτάτου διδασκάλου  
 Κυρίου εν ιερέυσι Νικολάου του Φιορέντζα  
 προς τον συντεθέντα.*

Του φίλου σου η αγάπη, Ροδολίνο,  
 αιτιά 'ναι του θανάτου του κακού σου·  
 μα αιτιά κ' εσύ καλή πως έχεις, κρίνω,

πολλά να φχαριστάς του ριζικού σου,  
 που, αν του Τρωσίλου πόθος σ' αποθαίνει, 5  
 ο Τρώιλος, ποθητός σου, σ' ανασταίνει.

*Του αυτού διδασκάλου*

Τρώιλ' ευγενικότατε, την τέχνη σου και γνώση  
 ο κάλαμός σου έτσι ψηλά στον κόσμο είχε ξαπλώσει,  
 που στην αυλή του Απόλλωνα κ' εις το παλάτι μέσα  
 πως ήπιες εκ τη βρύση του νερό όλοι σ' επαινέσα·  
 και μπιστεμένη βλέποντας οι Μούσες τη φιλιά σου 5  
 με δάφνες ετοιμάζονται να ζώσου τα μαλλιά σου  
 κ' εις του Παρνάσσο θύμηση τ' όρος και τ' Ελικώνα  
 τάσσοσι τ' ονομάτου σου, θύμηση στον αιώνα,  
 γιατί έχει το τραγούδι σου χάρη, απ' ακτίνα δίδει  
 της αγνωσίας, αν έστεκε στο πλια βαθύ σκοτίδι, 10  
 κ' εσένα λαμπυρότατον αφήνει εις πάσα τόπο  
 με δόξα και τιμή πολλή σ' τσι γλώσσες των ανθρώπω.  
 Κι αν εν κ' εσύ έπηρες αθούς ξένους εις το φλασκι σου,  
 σοφίας θερίζεις τους καρπούς, που εδέσαν, εδικής σου  
 και ρίχτει μωρωδιά άμετρη στον εμαυτό σου, ως είδα, 15  
 που υψώνει και το Ρέθεμνος, την άξα μας πατρίδα.

## 1. Η Αφιέρωση

Ασφαλώς για τη σπουδαιότητα του θεσμού της πατρωνίας στην ιταλική Αναγέννηση δεν είναι του παρόντος να μιλήσουμε αναλυτικά. Θα θυμίσω μόνο ότι «για τη λογοτεχνία η πατρωνία ήταν λιγότερο αναγκαία [απ' ό,τι για τις εικαστικές τέχνες], γιατί πολλοί συγγραφείς ήταν ερασιτέχνες, με δικούς τους πόρους, και πάρα πολλοί λόγιοι εργάζονταν στον ακαδημαϊκό χώρο, άρα η προστασία και η στήριξη από κάποιον πλούσιο ήταν απαραίτητες μόνο όταν ο συγγραφέας ήταν φτωχός, νέος και άγνωστος και ήθελε να σπουδάσει».<sup>8</sup> Στην περίπτωση του Τρωίλου, η Μάρθα Αποσκήτη έχει υποθέσει ότι αφιέρωσε την τραγωδία του στον Θωμά Φλαγγίνη, επειδή ο τελευταίος «φαίνεται ότι ήταν φίλος της κρητικής λογοτεχνίας – στη βιβλιοθήκη του υπήρχε η *Ερωφίλη* του Χορτάτση – και ασφαλώς θα βοήθησε χρηματικά την έκδοση», ενώ «σίγουρα

<sup>8</sup> Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Cambridge, Polity Press, <sup>2</sup>1988, σ. 114 (η μετάφραση δική μου). Για το ανάλογο φαινόμενο στην Αγγλία της Αναγέννησης πρβ. όσα λέει ο Michael Brennan στο κεφ. «The Pursuit of the Patronage» στο βιβλίο του *Literary Patronage in the English Renaissance. The Pembroke Family*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 1988, σ. 1-18.

το κύρος του διευκόλυνε και τη διαδικασία λογοκρισίας του έργου». <sup>9</sup> Χρήσιμο θα ήταν να προσθέσουμε στο σημείο ετούτο ότι ο Φλαγγίνης φαίνεται να ανταποκρινόταν και σε έναν ακόμη ρόλο από εκείνους που είχε ένας μαικήνας της Αναγέννησης: αυτόν του πρώτου αναγνώστη. Μέσα από τη μελέτη αφιερώσεων από ιταλικά έργα, φαίνεται ότι ο πάτρωνας ενός έργου μπορούσε να είναι ταυτόχρονα «ο εμπνευστής του, ο καλύτερος αναγνώστης του, ο προστάτης του, και (εάν ήταν απαραίτητο) ο λογοκριτής του». <sup>10</sup> Αν κρίνουμε λοιπόν από τους στ. 31 έως 41 και 53-54, ο Φλαγγίνης πρέπει να ήταν ο πρώτος που διάβασε την τραγωδία όταν ο ποιητής αποφάσισε να την εκδώσει. <sup>11</sup>

Έχει βέβαια παρατηρηθεί ότι η Αφιέρωση του Τρωίλου οφείλει πολλά σ' εκείνη του Χορτάση, για την *Ερωφίλη*, προς τον Ιωάννη Μούρμουρη. <sup>12</sup> Οι δύο αφιερώσεις πράγματι μοιράζονται κοινά μοτίβα (την προστασία από τους κακόπιστους κριτικούς, τις αρετές του αποδέκτη), ακόμη και σχήματα λόγου με συγκεκριμένες εικόνες (το αφιερούμενο έργο είναι μικρό ποτάμι ή ρυάκι που εκβάλλει σε μεγάλη θάλασσα), τα οποία μας οδηγούν σχεδόν στη βεβαιότητα ότι η πρώτη είχε υπόψη της τη δεύτερη, αν και μοτίβα όπως η συγγνώμη για τα ελαττώματα του αφιερούμενου έργου πρέπει να ήταν στερεότυπα. <sup>13</sup> Επίσης, αφιέρωση περιλαμβάνεται και στον *Βασιλιά Τορισμόντο* του Τορκουάτο Τάσσο, <sup>14</sup> δηλαδή στο πρότυπο του *Ροδολίνου*. <sup>15</sup> Ωστόσο, στις οφειλές της μελετώμενης αφιέρωσης σ' αυτές τις δύο άλλες δεν περιλαμβάνονται τα ση-

<sup>9</sup> Αποσκήτη, σ. 17.

<sup>10</sup> Michael Schoenfeld, «Courts and Patronage», στο Glyn P. Norton (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 3: *The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 (στο εξής: CHLC), σ. 373-374.

<sup>11</sup> Μακροπρόθεσμα, «η εφεύρεση της τυπογραφίας οδήγησε στην υποχώρηση του λογοτεχνικού μαικήνα, και στην αντικατάστασή του (ή της) από τον τυπογράφο και το ανώνυμο αναγνωστικό κοινό» («In the long run, the invention of printing led to the decline of the literary patron, and to his or her replacement by the publisher and the anonymous reading public», βλ. Burke, ό.π. (σημ. 8), σ. 118), ωστόσο ο ρόλος αυτός του προστάτη των λογοτεχνών δεν φαίνεται να εξαλείφθηκε εντελώς.

<sup>12</sup> «Αλλά και την Αφιέρωση [...] μιμείται ο Τρώιλος» (Αποσκήτη, σ. 27). Η Αποσκήτη και η Ροδωσθένους-Μπαλάφα, ό.π. (σημ. 3) έχουν εντοπίσει οφειλές του Τρωίλου στον Χορτάση, αλλά δεν έχουν ασχοληθεί ειδικά με την Αφιέρωση.

<sup>13</sup> Πρβ. τη σύντομη, πεζή αφιέρωση στην ιταλόγλωσση τραγωδία *Fedra* του Κρητικού Francesco Bozza, στην έκδοση Cristiano Luciani (επιμ.), *Francesco Bozza, Fedra*, Ρώμη, Vecchiarelli Editore, 1996, σ. 51. Και η Αφιέρωση του *Φορτουνάτου* (ό.π. (σημ. 4), σ. 3-5) περιλαμβάνει τον στερεότυπο έπαινο του αποδέκτη, την παραδοχή των ελαττωμάτων του έργου, την προστασία που παρέχει στον λογοτέχνη από τους «κακόγλωσσους» (ίδια λέξη όπως στην *Ερωφίλη*, ενώ στον *Ροδολίνο* οι κακόπιστοι κριτικοί ονομάζονται «Μώμοι»), και την παρομοίωση με τη θάλασσα και το ποταμάκι.

<sup>14</sup> Maria C. Pastore Passaro, *Torquato Tasso's «Il Re Torrismondo»*. Translation and Introduction, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 1987, σ. 59-62.

<sup>15</sup> Όπως πρώτος το είχε επισημάνει ο Στέφανος Ξανθουδίδης το 1928.

μεία που σημαίνονται με έντονα γράμματα παραπάνω, και είναι ακριβώς τα σημεία όπου ο Τρώϊλος κάνει σχόλια ποιητικής, ακολουθώντας την παράδοση αρκετών ιταλικών έργων που περιελάμβαναν παρατηρήσεις θεωρίας στους προλόγους τους.<sup>16</sup>

### 1.1 Η θεωρία της τραγωδίας

Ας δούμε προσεκτικά τις αναφορές του ποιητή στους στ. 53, 54 και 63: η τραγωδία του θα έπρεπε κανονικά να περιέχει «στίχους ψηλούς», την έχει γράψει «μυθικά», και και στο τέλος της «σέρνει θλίψη». Και τα τρία αυτά σημεία προέρχονται από την αναγεννησιακή δραματική θεωρία (τη βασισμένη στις ερμηνείες της *Ποιητικής Τέχνης* του Ορατίου και της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη), και περιλαμβάνονται σε κάθε ορισμό της τραγωδίας: η τραγωδία έπρεπε (1) να έχει γλώσσα «σοβαρή, εκλεπτυσμένη, απομακρυσμένη από το κοινό και το καθημερινό», (2) «να έχει θέματα υψηλά και φοβερά, τα οποία αντλεί από την ιστορία ή τη μυθολογία», και (3) να «τελειώνει φριχτά».<sup>17</sup> Όταν λοιπόν ο Τρώϊλος διευκρινίζει τα παραπάνω σημεία, δεν μπορούμε να μην σκεφτούμε ότι εν γνώσει του παραπέμπει σε συγκεκριμένες επιταγές της λογοτεχνικής κριτικής του 16ου αιώνα, επαληθεύοντας τον έπαινο που του απευθύνει ο Νικόλαος Φιορέντζας, ότι διαθέτει «τέχνη και γνώση» (στ. 1), δηλαδή ταλέντο αλλά και μορφωτική υποδομή.

### 1.2 Λογοτεχνία στην καθομιλουμένη

Ο Τρώϊλος γράφει με περηφάνια ότι συνέθεσε την τραγωδία του «στη γλώσσα μας την κρητική» (στ. 30), και γίνεται έτσι ο πρώτος ποιητής ή εκδότης έντυπης έκδοσης που γνωρίζουμε να αναφέρεται συγκεκριμένα στην τοπική προέλευση της γλώσσας του κειμένου του. Και πράγματι, ο *Ροδολίνος* φαίνε-

<sup>16</sup> Τέτοιοι είναι, για παράδειγμα, οι πρόλογοι των έργων: Antonfrancesco Grazzini, *Il Lasca* [1574], όπου γίνεται διάλογος μεταξύ Προλόγου και Πλοκής, Sforza Oddi, *Prigione d'amore* (22 εκδόσεις μεταξύ 1590 και 1634), όπου γίνεται διάλογος μεταξύ Τραγωδίας και Κωμωδίας, και Giambattista Giraldi, *Altille*, οι οποίοι ανθολογούνται στο Michael J. Sidnell (επιμ.), *Sources of Dramatic Theory. Plato to Congreve*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, σ. 115-120, 160-164, και 122-123 αντίστοιχα.

<sup>17</sup> Βλ. Μαρκομιχελάκη, «Η αναγεννησιακή δραματική θεωρία στην τραγωδία *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτση», ό.π. (σημ. 7), σ. 101-102, όπου δίδεται μια επιτομή διάφορων ορισμών της τραγωδίας που βρίσκονται στα: Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the 16th century*, Urbana, Ill., The University of Illinois Press, 1950, σ. 57-88, και στο θεμελιώδες δίτομο έργο του Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1961 (λ. tragedy στο ευρετήριο). Ο ορισμός που προκύπτει έτσι είναι πλησιέστερος σ' αυτόν του J. C. Scaliger, που ήταν ο πληρέστερος όλων των επιμέρους (βλ. F. M. Padelford, *Select Translations from Scaliger's Poetics*, Νέα Υόρκη, Henry Holt and Company, 1905, σ. 39).



ται να είναι το πιο συνεπές γλωσσικά κρητικό έργο απ' όσα έφτασαν μέχρι τότε στο τυπογραφείο, επαληθεύοντας έτσι την περηφάνια του ποιητή του.<sup>18</sup> Όμως, αυτό που είναι σημαντικό στο πλαίσιο της συζήτησής μας είναι ότι με την παραπάνω αναφορά του, ο Τρώιλος παίρνει θέση σε ένα μείζον θέμα της λογοτεχνικής θεωρίας που ταλάνισε τον 16ο αι. και υπήρξε αντικείμενο φιλολογικών ερίδων: αυτό της επιλογής κάποιας εκδοχής της δημόδους γλώσσας ως λογοτεχνικού ιδιώματος.

Η τραγωδία ως είδος υπήρξε καθοριστική για την καθιέρωση της καθομιλουμένης στη λογοτεχνία,<sup>19</sup> θέμα για το οποίο η *Orbecche* του Giraldi είχε κατηγορηθεί έντονα όταν πρωτοπαίχτηκε, το 1541.<sup>20</sup> Οι Ιταλοί θεωρητικοί έβλεπαν στην τραγωδία το μέσο για την ανανέωση της καθομιλουμένης, και συγγραφείς σε όλη την Ευρώπη είδαν σ' αυτήν τον καλύτερο τρόπο να δώσουν στις τοπικές τους γλώσσες τη σημασιολογική και υφολογική δύναμη των αρχαίων ελληνικών και των λατινικών.<sup>21</sup> Η σχετική συζήτηση (ή καλύτερα θεωρητικές αντεγκλήσεις) ξεκίνησε στην Ιταλία, κατόπιν συνεχίστηκε στη Γαλλία και από εκεί πέρασε στην Αγγλία. Στην Ιταλία «δημοσιεύτηκαν διάλογοι που κεντρικό θέμα είχαν να νομιμοποιήσουν τις καθομιλούμενες διαλέκτους και τους τρόπους ζωής που αυτές ενσάρκωναν ως γνωστικά αντικείμενα άξια σοβαρής προσοχής».<sup>22</sup> Μακράν η πιο εκπλεπτυσμένη και ισορροπημένη απ' όλες τις πραγματείες που υπηρέτησαν την εκστρατεία υπέρ της καθομιλουμένης ήταν ο *Dialogo delle lingue* του Sperone Speroni.<sup>23</sup>

Ωστόσο, ποια ακριβώς ήταν η λογοτεχνική καθομιλουμένη για την οποία κάνουν λόγο οι Ιταλοί θεωρητικοί, και η σύγχρονη βιβλιογραφία; Ο Alfred Vincent διακρίνει τρία (τουλάχιστον) γλωσσικά επίπεδα – εκτός από τα λατινικά – που εμφανίζονται στο χώρο της λογοτεχνίας, το καθένα με τις υποδιαιρέσεις του. Πρόκειται για:

(1) τα τοςκάνικα των κλασικών ποιητών και πεζογράφων του 14ου αιώνα·

<sup>18</sup> «In a dedicatory poem, Troilos notes that he wrote his play “in our Cretan language”, στη γλώσσα μας την κρητική. As far as I know he is the first author or editor of a printed edition to refer specifically to the regional nature of its language. *Rodolinos* seems indeed more consistently Cretan than any earlier printed text, reflecting the poet's obvious pride in “our Cretan language”», από την υπό έκδ. μελέτη «Finding “the Common Tongue”. The Language of Printed Vernacular Greek Verse from 1509 to the Early Eighteenth Century» του Alfred Vincent, τον οποίο ευχαριστώ για τη δυνατότητα που μου έδωσε να χρησιμοποιήσω τη δουλειά του αυτή πριν εκδοθεί.

<sup>19</sup> Βλ. Timothy J. Reiss, «Renaissance Theatre and the Theory of Tragedy», στο *CHLC*, σ. 229.

<sup>20</sup> Sidnell, ό.π. (σημ. 16), σ. 121.

<sup>21</sup> Reiss, ό.π. (σημ. 19), σ. 239.

<sup>22</sup> Richard Waswo, «The Rise of the Vernaculars», στο *CHLC*, σ. 412.

<sup>23</sup> Ό.π., σ. 413.

(2) την «αυλική» γλώσσα, μια πανιταλική γλώσσα των αυλικών και των λογίων· και

(3) τις σύγχρονες τοπικές διαλέκτους – που χρησιμοποιούνται κυρίως σε ορισμένα είδη, όπως η κωμωδία, και ποτέ (ή πολύ σπάνια) στην τραγωδία.<sup>24</sup>

Η «κρητική γλώσσα» του Τρωίλου, ωστόσο, σε ποιο από τα τρία αντιστοιχεί; Είναι δύσκολο να μεταφερθεί το παραπάνω σχήμα στα νέα ελληνικά. Μπορούμε, άραγε, να υποθέσουμε ότι υπήρχε η πρόθεση των Κρητικών να δημιουργήσουν μια καθιερωμένη λογοτεχνική γλώσσα του τύπου της τοσκάνικης; Ο Vincent θέτει το ερώτημα σε υπό δημοσίευση μελέτημά του, αλλά το αφήνει για την ώρα ανοιχτό.<sup>25</sup>

Αυτό που είναι σίγουρο πάντως είναι ότι ο Τρώιλος, έχοντας συνείδηση ότι γράφει στην τοπική του γλώσσα και δηλώνοντάς το με παρρησία στην Αφιέρωση, στη διαμάχη του 16ου αι. «μητρική γλώσσα vs λόγια γλώσσα»<sup>26</sup> ευθυγραμμίζεται με το πρώτο σκέλος της.

## 2. Αποστροφή στους αναγνώστες

Περνούμε τώρα στο κείμενο με το οποίο ο ποιητής απευθύνεται στους αναγνώστες («Τοις αρετοστολισμένοις αναγνώσταις») – και ας προσέξουμε: όχι

<sup>24</sup> Το σχήμα αυτό, όπως μας πληροφορήσε ο μελετητής, βασίζεται στο κλασικό έργο του Bruno Migliorini *Storia della lingua italiana*, Φλωρεντία, Sansoni, 1960, πιο πρόσφατη έκδ. Bompiani 2001 (βλ. συντομευμένη αγγλική έκδ.: Bruno Migliorini, *The Italian Language*, abridged and recast by T. Gwynfor Griffith, Λονδίνο, Faber and Faber, 1966).

<sup>25</sup> «One question that remains open is whether writers and readers regarded the Cretan works as *dialect* literature, in the sense of being linguistically peripheral in relation to a (real or postulated) supra-regional *koine*. Or did they regard the dialect itself as a potential *koine*, a regional language which had gained or was gaining supra-regional acceptance, as Tuscan had in Italy? Further study of the comments of early writers and readers might throw light on this». Είναι η τελευταία παράγραφος της υπό έκδ. μελέτης του που αναφέρουμε στη σημ. 18. Στο σημείο αυτό είναι πολύ χρήσιμο να δούμε τι γράφει ο Στέφανος Κακλαμάνης για το κρητικό ιδίωμα ως λογοτεχνική γλώσσα, με αφορμή τη γλώσσα του *Ερωτόκριτου*: «Η γλώσσα του *Ερωτόκριτου* εδράζεται στο κρητικό ιδίωμα, απέχει όμως από αυτό κατά το μέτρο της ενσυνείδητης και συστηματικής επεξεργασίας που έχει δεχτεί από τον ποιητή. Αυτή η κατά βάση υφολογική επιλογή χαρακτηρίζει όχι μόνον τον Κορνάρο αλλά και τους υπόλοιπους δημιουργούς της τελευταίας περιόδου της Κρητικής λογοτεχνίας. Η μεικτή δημόδης γλώσσα των παλαιότερων ποιητών, όπως του Σαχλίκη, του Φαλιέρου, του Σκλάβου, ακόμη και του Αχέλη (1570), δεν έχει τίποτε το κοινό με τη γλώσσα του Κορνάρου, του Χορτάση ή του Φόσκολου, μια γλώσσα που διακρίνεται για την καθαρότητα, την κανονικότητα και τη σταθερότητά της. [...] Η στροφή αυτή [στην καλλιέργεια του κρητικού ιδιώματος ως γλώσσας λογοτεχνικής] οφείλεται στη βούλη των δημιουργών να χρησιμοποιήσουν το ιδίωμα στις λογοτεχνικές τους ασχολίες, γιατί αναγνώριζαν σ' αυτό μια συνέπεια και μια διαύγεια που δεν υπήρχαν στη γλώσσα της δημόδους λογοτεχνίας» (Στέφανος Κακλαμάνης, «Παράδοση και γλώσσα του *Ερωτόκριτου*», εφημ. *Η Καθημερινή*, «Επτά Ημέρες», αφιέρωμα στον *Ερωτόκριτο*, 11.6.2000, 17).

<sup>26</sup> Waswo, ό.π. (σημ. 22), σ. 413.

θεατές, δεδομένου ότι παρακάτω (στ. 24) καθιστά σαφές πως δεν ήθελε το έργο του να παιχτεί στη σκηνή. Και αυτό το είδος αποστροφής δεν ήταν ασυνήθιστο στις εκδόσεις ιταλικών έργων, όπου συναντούμε τίτλους όπως π.χ. το «Avvertimento a' lettori» (Προειδοποίηση προς τους αναγνώστες) στον *Ulisse* του Giambattista della Porta (του 1614),<sup>27</sup> και πολύ νωρίτερα η «Αποστροφή της τραγωδίας *Orbecche* προς τον αναγνώστη» (1541), όπου ο Giambattista Giraldi απαντούσε σε όσους είχαν επικρίνει την τραγωδία του για παρεκκλίσεις από τα κλασικά πρότυπα.<sup>28</sup>

Στην αποστροφή του προς τους αποδέκτες του έργου του ο Τρώιλος αναφέρεται [1]<sup>29</sup> στις οφειλές του σε προηγούμενους μεγάλους ποιητές, [2] στην αντιμετώπιση του έργου του αυτού από την κριτική, [3] στην αντιμετώπιση που εύχεται να έχει από τους δικούς του ανθρώπους, τους φίλους του, και [4] τέλος στον λόγο για τον οποίο ο ίδιος ασχολείται με τη λογοτεχνία. Από τα θέματα της αποστροφής, θα ξεχωρίσουμε εδώ και θα εστιάσουμε μόνο στο πρώτο, ως περισσότερο σχετικό με τη λογοτεχνική θεωρία.

Μας ενδιαφέρουν οι στ. 7 ως 20 της αποστροφής. Όπως παρατηρούμε, στον στ. 7 ξεκινά μια πολύ ποιητική, μεταφορική περιγραφή της λογοτεχνικής μίμησης, μοναδικό ντοκουμέντο στη σωζόμενη Κρητική Λογοτεχνία για τον τρόπο που οι ποιητές είχαν συλλάβει αυτήν την κεντρική έννοια της κριτικής του 16ου αι., η οποία «προϋπέθετε ότι η γένεση μιας λογοτεχνικής σύνθεσης συνδυάζει τη ρητορική με τη μίμηση συγγραφέων-προτύπων»,<sup>30</sup> και υπήρξε αντικείμενο φιλολογικών εριδών και αντεγκλήσεων, σε σχέση κυρίως με τη μίμηση των λατίνων συγγραφέων (και ειδικά του κικερώνειου ύφους) από σύγχρονους συγγραφείς.

Η μίμηση δεν θεωρούνταν μια «συνταγή δουλικής αντιγραφής ούτε μια άδεια λογοκλοπής, αλλά μια ώθηση προς την άμιλλα, καθώς ο μιμούμενος πασχίζει όχι απλώς να αναπαραγάγει τα επιτεύγματα των προκατόχων του, αλλά και να τα ξεπεράσει».<sup>31</sup> Επιπλέον, αρκετοί ήταν εκείνοι οι θεωρητικοί που πρότειναν τη μίμηση πολλαπλών συγγραφέων-προτύπων, που «δεν ήταν

<sup>27</sup> Louise George Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, Conn.–Λονδίνο, Yale University Press, 1989, σ. 231. Εκεί, ωστόσο, η συγγραφέας συζητά τις αποστροφές προς τους αναγνώστες όπου συζητούνται θέματα δογματικά και θρησκευτικά.

<sup>28</sup> Sidnell, ό.π. (σημ. 16), σ. 121.

<sup>29</sup> Οι αριθμοί σε αγκύλες παραπέμπουν στα αντίστοιχα θέματα της αποστροφής που σημαίνονται με αραίωση στο κείμενο παραπάνω.

<sup>30</sup> Ann Moss, «Literary Imitation in the Sixteenth Century. Writers and Readers, Latin and French», στο *CHLC*, σ. 107.

<sup>31</sup> Ό.π., σ. 109.

απλώς μια εξάσκηση στην κριτική και στην επιλογή του καλύτερου, αλλά και ένας τρόπος ο νέος λογοτέχνης να ανακαλύψει τον εαυτό του» («a method of self-discovery»)<sup>32</sup>.

- Ας δούμε από κοντά πώς περιγράφει τη διαδικασία της μίμησης ο Τρώιλος:<sup>33</sup>
- «αλήθεια, φινοκαλιστής [δηλαδή «αυτός που μαζεύει τα σκουπιδάκια»] των ποιητάδων ήμουν». Εδώ είναι σαφής η αναφορά στα πολλά πρότυπα: οι ποιητές αναφέρονται στον πληθυντικό αριθμό.
  - «και τα φινοκαλίδια<sup>34</sup> τως μού εδίδα πλερωμή μου»: δηλαδή οι παλαιότεροι ποιητές έδιναν στον νέο ποιητή το περίσσειμα της τέχνης τους ως αμοιβή για τον κόπο του. Εδώ έχουμε πιθανότατα αναφορά στα εγχειρίδια που παρείχαν στον χρήστη τους καταλόγους χωρίων από λογοτεχνικά κείμενα, με τα οποία ο νέος συγγραφέας μάθαινε να ποικίλλει το λόγο του. Ένα διάσημο τέτοιο βιβλίο ήταν το *De Copia* του Εράσμου, αλλά υπήρχε και το *De imitatione libri tres* του Ιταλού Bartolomeo Ricci, και βέβαια πολλά ακόμη. Χωρίς να γνωρίζουμε δυστυχώς το είδος της μόρφωσης που είχε πάρει ο Τρώιλος, και το είδος των εκπαιδευτηρίων όπου είχε φοιτήσει, μπορούμε ίσως να δούμε πίσω από αυτή τη φράση και κάτι άλλο: τα συνηθισμένα τετράδια όπου οι ουμανιστές μαθητές του 16ου αι. διδάσκονταν με τη σειρά τους να συλλέγουν οι ίδιοι «αποσπάσματα από τα κείμενα που μελετούσαν, και τα ταξινομούσαν προσεκτικά σε κατηγορίες για να φωτίσουν τρόπους έκφρασης σε γενικά θέματα ή να χειριστούν τα σχήματα λό-

<sup>32</sup> Ο.π.

<sup>33</sup> Όπως ορθά επισημαίνει η Ροδοσθένους-Μπαλάφα, ό.π. (σημ. 3), σ. 4: «ο ίδιος ο δραματουργός στην αφιέρωση του "τοίς αρετοστολισμένοις αναγνώσταις" ομολογεί, με αλληγορικό τρόπο, τη διακειμενική πρακτική που ακολούθησε». Στη συνέχεια η μελετήτρια παραθέτει τους στ. 7-16, και αναζητά «τα "φινοκαλίδια" που δέχεται ο ποιητής όταν αποκλίνει από το ιταλικό του πρότυπο».

<sup>34</sup> Αντώνης Ξανθινάκης, *Λεξικό ερμηνευτικό και ετυμολογικό του δυτικοκρητικού ιδιώματος*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, <sup>4</sup>2009, σ. 692: «Φινόκαλο = το σκουπίδι», «φινοκαλώ = σκουπίζω, καθαρίζω. Αρχ. ρ. φιλο-καλώ». Πρβ. Ευαγγελία Πετρούγακη, «Τα ελληνικά της Κρήτης, 2», εφημ. *Πατρίς* (Ηράκλειο), 14.10.2009: «Η φινοκαλία, φυτό από τα στελέχη του οποίου φτιάχνουν σκούπες, είναι το φιλόκαλιν των Βυζαντινών, από το γνωστό από το Θουκυδίδη αρχ. ρήμα φιλοκαλώ = είμαι φίλος του καλού, του ωραίου (φιλοκαλούμεν μετ' ευτελείας...). Η φιλοκαλία, δηλαδή η αγάπη για το ωραίο, κατέληξε να σημαίνει και την αγάπη για την καθαριότητα, αφού συνήθως το καθαρό είναι ωραίο και αρέσει σ' όλους μας. Έτσι λοιπόν το μέσο, το όργανο, με το οποίο σκουπίζουμε και κάνουμε ωραίο το σπίτι μας ονομάστηκε φινοκαλία. Θυμάμαι πολύ καλά πως η γιαγιά μου έλεγε τα σκουπίδια φινοκαλίδια», και Ευαγγελία Φραγκάκη, *Συμβολή εις την δημόδη ορολογίαν των φυτών*, Αθήνα 1969: «Φινοκαλία (η) = Θυμελαία η δασεία. [...] Θάμνος. Το κλαδί της λυγίζει σαν λουρί, δηλ. δε σπάει. Το κάνουν δεματικά και δένουν τα ξύλα σε αγκαλιές. [...] Χρησιμοποιείται για την κατασκευή προχείρων σαρώθρων, για τα αλώνια, που λένονται φινοκαλούδες και φινοκαλιές. Μεταφορικός φινοκαλού λέγεται η γλώσσα του ανθρώπου. [...] Φινοκαλίδια (τα) ή παρασυρίδια (τα), [...] Θάμνιον αιθαλής. [...] Ο καρπός του ραζ κόκκινη. Δύσθραυστα, χρησιμοποιούνται για την κατασκευή προχείρων σαρώθρων, με τα οποία σκουπίζουν τα αλώνια και τους δρόμους, εξ ου και το όνομα. (Φινοκαλώ, παρασέρνω, φροκαλώ = σαρώνω)».

γου. Πρόκειται για μια μέθοδο λογοτεχνικής μίμησης εντελώς διαφορετική από την προσεκτική αναπαραγωγή ή προσαρμογή ενός εκτενούς παραθέματος από ένα μεμονωμένο έργο. Αυτή η μέθοδος αντιπαραθέτει λέξεις και φράσεις από διάφορους συγγραφείς (πρβ. τον πληθυντικό «ποιητάδες» του Τρωίλου), και δίνει στον νέο συγγραφέα την ελευθερία να τις τοποθετήσει κατά βούληση για να δημιουργήσει το επιθυμητό αποτέλεσμα»,<sup>35</sup> του δίνει δηλαδή την ικανοποίηση (την «πλερωμή») του δημιουργικού του κόπου, ήταν δε μια μέθοδος πολύ διαδεδομένη, αν κρίνουμε από το ότι πολλά ουμανιστικά εγχειρίδια τη συνιστούσαν και από το γεγονός ότι πολυάριθμες τέτοιες συλλογές τυπώθηκαν.

- Η παραπάνω διαδικασία της συμπλήσης ενός καταλόγου από «φινοκαλίδια», αποσπάσματα λογοτεχνικών έργων, που ο ανθολόγος τα κατέτασσε κατά το δοκούν όπως μόλις είδαμε (ας προσέξουμε εδώ τη φράση «πιάσ' το κ' εσύ α σ' αρέσει», που υποτίθεται ότι οι προγενέστεροι ποιητές λένε στον Τρώιλο), ίσως αντανακλάται στον στίχο «κι αγάλια αγάλια εμάζωξα κ' έκαμα ένα δεμάτι». Ας προσέξουμε επίσης ότι η επιλογή αυτή οφείλεται καθαρά στα προσωπικά κριτήρια του ανθολόγου: «ότι του νου μου τ' αστενή εσήκωσε τ' αμμάτι»· καθώς και το γεγονός ότι πρόκειται για επιλογή χωρίων υψηλής λογοτεχνικής αξίας: «κι απού τσ' αθούσ που εκόβγασι». Μπορούμε ακόμη να λάβουμε υπόψη και την ίδια την ετυμολογία της λέξης φινοκαλίδια (φινοκαλίδια<φιλοκαλίδια<φιλοκαλία = αγάπη για το ωραίο), που φαίνεται ότι ηχούσε όμορφα στα αυτιά του ποιητή παρόλο που η έννοιά της παραπέμπει σε κάτι άσχημο, το σκουπίδι. Τέλος, ο ανθολόγος-συμπλητής «συμπλήρωνε τις λέξεις και φράσεις που επέλεγε, με όλο και περισσότερες υφολογικές παραλλαγές πάνω σε δεδομένο θέμα, προκειμένου να δημιουργήσει αυτό που ο Έρασμος είχε ονομάσει “χρυσό ποτάμι από λέξεις και σκέψεις που ξεχειλίζουν σε αφθονία”, και έβλεπε, σ' αυτό, το μεγαλείο και τη λάμψη του τεχνητά διατυπωμένου λόγου»:<sup>36</sup> «η θωριά τωνε πως φέγγει ωσάν κρυστάλλι», σύμφωνα με τη διατύπωση του Τρωίλου.
- Τα λογοτεχνικά έργα που βασίζονταν σε τέτοιες συλλογές αποσπασμάτων, σε εγχειρίδια της μίμησης, «είχαν εγείρει [στην αναγεννησιακή Ευρώπη] στον κριτικό αναγνώστη τους ερωτήματα ακόμη πιο έντονα απ' ό,τι η εκτενής αναπαραγωγή ενός μεμονωμένου προτύπου. [...] Αυτό που ο κριτικός χρειαζόταν για να διατυπώσει με επάρκεια την κριτική του για γραπτά που

<sup>35</sup> Moss, ό.π. (σημ. 30), σ. 111.

<sup>36</sup> Ό.π.

προέρχονταν από [τέτοια] συγκεκαλυμμένη μίμηση ήταν η αίσθηση του μορφωμένου ανθρώπου για το τι συνιστά λογοτεχνικό ύφος ή ποιητικό ιδίωμα», μας επεξηγεί η Ann Moss στην κατατοπιστική της μελέτη για τη λογοτεχνική μίμηση του 16ου αιώνα, που μας βοηθά να φωτίσουμε τον τρόπο εργασίας του Τρώιλου.<sup>37</sup> Και δεν είναι άρα χωρίς σημασία ότι και ο Κρητικός ποιητής, χωρίς να βάλει τελεία, στην ίδια περίοδο λόγου όπου συζητά τη διαδικασία της μίμησης που περιγράψαμε ως εδώ, συζητά και την ανταπόκριση των καλοπροαίρετων κριτικών («σοφών ανθρώπων») στους οποίους έδειξε την προερχόμενη από φινοκαλίδια ποιητάδων τραγωδία του, και εκείνοι την «ερεχτήκα», δηλαδή τους άρεσε.

Από την άλλη μεριά, συνεχίζει η Moss, υπήρχαν και οι «δυσμενείς κριτικοί», οι οποίοι «δικαιούνταν να εντοπίσουν τα δείγματα κατάφωρης λογοκλοπής και να τα καταδικάσουν ως προσβολή στις αρχές αυτής της ιδιαίτερης έννοιας της τέχνης του λογοτεχνικού μετασχηματισμού».<sup>38</sup> προφανώς οι ίδιοι που ο Τρώιλος στην Αφιέρωση τους ονόμασε «Μώμους».<sup>39</sup>

Όπως ανέφερα και νωρίτερα, ο Τρώιλος, για τη συγγραφή του *Ροδολίνου*, είχε ένα συγκεκριμένο, βασικό πρότυπο, τον *Βασιλιά Τορισμόντο* του Τορκουάτο Τάσσο. Ωστόσο, όπως έχει δείξει η προσεκτική αντιπαραβολή των δύο κειμένων που είχε κάνει ο Μανούσος Μανούσακας, εκτός από τις σκηνές όπου ο Κρητικός ποιητής «ακολούθησε τόσο πιστά το πρότυπό του [...], ώστε το έργο του να δίνει πιο συχνά την εντύπωση μετάφρασης παρά διασκευής [...] πρόσθεσε άλλες έντεκα σκηνές εντελώς δικής του έμπνευσης, σκηνές που μαρτυρούν ακριβώς όχι μόνο τη δραματουργική του επιδεξιότητα, μα και το ποιητικό του τάλαντο, με τους καλοδουλεμένους στίχους των».<sup>40</sup> Προσέθεσε επίσης εντελώς δικής του έμπνευσης Πρόλογο και χορικά. Στην περίπτωση λοιπόν του βασικού προτύπου, δεν μπορούμε να μιλούμε για μεμονωμένα «φινοκαλίδια». Στις σκηνές και στα μέρη του έργου όμως που ο Τρώιλος προσέθεσε αφ' εαυτού, οι παρατηρήσεις του C. G. Lowe,<sup>41</sup> της Μάρθας Αποσκήτη<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Ο.π.

<sup>38</sup> Ο.π., σ. 112.

<sup>39</sup> «Critico malevolo; biasimatore aspro e maligno» («κακόβουλος κριτικός, σκληρός και μοχθηρός επικριτής») (Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, τ. 10, Τορίνο, Unione tipografico-editrice torinese, 1961).

<sup>40</sup> Μ. Ι. Μανούσακας, «Εισαγωγή», στην έκδ. Ιωάννου Ανδρέα Τρώιλου *Βασιλεύς ο Ροδολίνος. Τραγωδία 1647*, Αθήνα, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, 1976 [Facsimile edition], σ. xxiii-xxiv.

<sup>41</sup> C. G. Lowe, «The Rhodolinos of Joannes Andreas Troilos», στο *Εις μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου*, Αθήνα 1935, σ. 195.

<sup>42</sup> Αποσκήτη, σ. 22-31.

και της Μαρίας Ροδοσθένους<sup>43</sup> έχουν δείξει τις οφειλές του τόσο στον Χορτάτση όσο και στον Κορνάρο, τους δύο μεγαλύτερους «ποιητάδες» του κρητικού 16ου και 17ου αιώνα, ενώ ο Μιχάλης Λασιθιωτάκης είχε δείξει ότι για τα χαρακτηριστικά του Μελλούμενου, που εκφωνεί τον Πρόλογο, υπάρχουν αναλογίες με τον Χάρο της δημοτικής παράδοσης.<sup>44</sup>

Έτσι, η παρούσα μελέτη δεν χρειαζόταν να προσθέσει περισσότερα σημεία του κειμένου της καθαυτή τραγωδίας όπου ο Τρώιλος ακολούθησε τους συμπατριώτες του ποιητές, αλλά θέλησε να επιστήσει την προσοχή στη λεπτομερή περιγραφή που μας δίνει ο ίδιος ο ποιητής για τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε και για τον τρόπο της μίμησης που ακολούθησε: ο Τρώιλος λοιπόν, απευθυνόμενος στους αναγνώστες του, αναγνωρίζει αυτές τις οφειλές του, και ενδεχομένως παραπέμπει στην ύπαρξη μίας δικής του συλλογής λογοτεχνικών χωρίων στη «γλώσσα μας την κρητική». Μιας συλλογής που του έδωσε την υποδομή να απομακρύνεται κατά καιρούς από το βασικό του ιταλικό πρότυπο, και να δημιουργήσει ένα έργο που θα βοηθούσε μικρούς και μεγάλους «τα βάσανα να λείπουσι, τους εγκρεμνούς να φεύγου, τσι σκοτεινάγρες τσ' αγνωσιάς και γλίστρες να μακρεύγου», υπογραμμίζοντας έτσι και τον παιδαγωγικό, γνωστικό χαρακτήρα της συλλογής: να απομακρύνει την «αγνωσιά», δηλαδή την αμορφωσιά, και άρα να λειτουργήσει και ως διδακτικό εγχειρίδιο, πιθανώς για νεαρούς Έλληνες μαθητές στη Βενετία, όπου ο ποιητής ζούσε όταν εκδόθηκε η τραγωδία του.

Όπως ελπίζω ότι φάνηκε ως εδώ, ο Τρώιλος είναι ένας ποιητής που αξίζει την προσοχή μας περισσότερο απ' ό,τι του την είχαμε μέχρι σήμερα δώσει. Ποιητής μορφωμένος, με αγωνία για τη διάδοση της γνώσης (θυμίζω εδώ ότι και στο Γ' χορικό τον απασχολεί το «σκότος τσ' αγνωσιάς»), με σαφή επίγνωση των λόγων για τους οποίους γράφει, και ενήμερος για τις μείζονες λογοτεχνικές έριδες του αιώνα που είχε προηγηθεί, ο συμπολίτης του Χορτάτση, «μπιστεμένος φίλος των Μουσών»,<sup>45</sup> έχει ακόμη πολλά να μας δείξει για τον τρόπο δουλειάς των Ελλήνων λογοτεχνών της ύστερης Αναγέννησης και του Μπαρόκ.

<sup>43</sup> Ροδοσθένους-Μπαλάφα, ό.π. (σημ. 3).

<sup>44</sup> Michel Lassithiotakis, «Représentations et fonctions du Destin dans ta tragédie Βασίλειος ο Ροδολίνος», *Littérature et culture de la Crète vénitienne*, Παρίσι-Αθήνα, Daedalus, σ. 271-272.

<sup>45</sup> Παραφράζω τον στίχο «και μπιστεμένη βλέποντας οι Μούσες τη φιλιά σου», που περιλαμβάνεται στην αποστροφή του ιερέα Νικολάου Φιορέντζα προς τον ποιητή (Αποσκήτη, σ. 51).





«Ελέγαν του να παντρευτεί, δεν ήθελε ποτέ του,  
και τη ζωή τση μοναξιάς αγάπα κ' ήρεσέ του».  
Ψυχολογικές μεταβολές και κειμενικές μεταπλάσεις  
στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου

Η εργασία αυτή προέκυψε μετά τη διερεύνηση της παρουσίας και χρήσης ενός επιθέτου (*περισάρης*) και ενός επιρρήματος (*πάραυτα*) στο παρένθετο ποιητικό επεισόδιο του Κρητικού στον *Ερωτόκριτο* (Μέρος Β', στ. 591-744).<sup>1</sup>

*μα, σαν οπού πολλές φορές αυτέινοι οι περισάροι  
κομπώνουνται και πιάνουνται στο δίκτυ σαν το ψάρι,  
περνώντας μια ταχτερινή, θωρεί μιαν πλουμισμένη,  
μιαν αγγελοσγουράφιστη, ροδοπεριχυμένη*  
(B 603-606)

*και του εφανίστη ως τηνε δη και σαϊτιά του δώκα  
κ' είχε τον πόθο στο χωνί, τον έρωτα στην κόκα.  
Πάραυτα η γνώμη του ήλλαξε και τη βουλή την πρώτη  
ήριξε, κ' εσκλαβώθηκεν η τρυφερή του νιότη*  
(B 613-616)

Οι *περισάροι*, λέξη με αρνητικό σημασιολογικό φορτίο, προσδιορίζει και χαρακτηρίζει τον άνθρωπο που υπερβαίνει το μέτρο αγγίζοντας την υπερβολή.<sup>2</sup> Εάν σε ένα πρωτογενές επίπεδο η λέξη φέρει θετικό πρόσημο και σημαίνει τον υπερήφανο άντρα,<sup>3</sup> σε ένα δευτερογενές επίπεδο, και σε άμεση σχέση με το κειμενικό της περιβάλλον, η λέξη προσλαμβάνει αρνητικό πρόσημο περιγράφοντας όχι μόνο τον υπερήφανο αλλά τον επηρμένο άντρα. Ο Χαρίδημος έχει περιφρονήσει τον θεό του έρωτα και για αυτή την υβριστική συμπεριφορά ο ήρωας τι-

<sup>1</sup> Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδ. Στυλιανός Αλεξίου, Αθήνα, Ερμής, <sup>3</sup>1994, σ. 120-121 (στο εξής: *Ερωτόκριτος*. Οι παραπομπές στον *Ερωτόκριτο* θα γίνονται σε παρένθεση εντός κειμένου· το γράμμα αντιστοιχεί στο Μέρος και οι αρ. στους στίχους).

<sup>2</sup> Οι «περισάροι» δεν είναι οι «καλύτεροι», όπως μεταφράζει τη λέξη η Anna di Benedetto Zimbone όταν σχολιάζει το συγκεκριμένο δίστιχο: «presentato come colui che inganna sempre I migliori» (βλ. Anna Di Benedetto Zimbone, «Κέφαλος e Χαρίδημος. Il mito di Cefalo e il Principe di Creta (*Ερωτόκρ.* II 581-786)», περ. *Θησαυρίσματα*, τχ. 26 (1996) 187.

<sup>3</sup> Βλ. και την ερμηνεία της λέξης στο «Γλωσσάριο», *Ερωτόκριτος*, σ. 499.

μωρείται. Η τιμωρία του δεν είναι ότι εντέλει ερωτεύεται τη λυγερή – όπως θα μπορούσε κανείς να υποθέσει αρχικά – αλλά το γεγονός ότι τη θανατώνει ο ίδιος.

Το επίθετο *περισάρης* συνδέει τον Κρητικό με το άλλο σημαντικό πρόσωπο της ιστορίας, την αγαπημένη του. Εντέλει και αυτή τιμωρήθηκε για μια ανάλογη υβριστική συμπεριφορά. Η υπέρβαση του μέτρου είναι, ουσιαστικά, ο λόγος που οδηγεί τη σύντροφο του Κρητικού στον θάνατο, πράγμα που ομολογεί η ίδια καθώς εκπνέει: *είχε πνοή κ' εμίλησε κ' είπε του κι αποθαίνει / κ' επήρε τέτοιο θάνατο για ν' αγαπά περίσσα* (B 718-719). Ο θάνατός της δεν οφείλεται αποκλειστικά στο θανάσιμο βέλος που τη βρήκε από το χέρι του αγαπημένου της, αλλά σε μια ερωτική συμπεριφορά της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι, όπως παραδέχεται η ίδια, η απώλεια του μέτρου και η υπερβολή. Την ακρότητα και την ένταση της ερωτικής αυτής συμπεριφοράς συνειδητοποιεί και χαρακτηρίζει η ίδια στο πιο πάνω δίστιχο. Ο θάνατος μοιάζει να είναι η τιμωρία που επιβάλλεται σε όσους αγαπούν «περίσσα».

Συνεπώς, το επίθετο *περισάρης* και το επίρρημα *περίσσα* περιγράφουν μια ερωτική συμπεριφορά ακραία και καταδικαστέα: τόσο η απόλυτη άρνηση του έρωτα όσο και η έμμονη υποταγή σε αυτόν θεωρούνται αποκλίνουσες (από το φυσιολογικό) ερωτικές συμπεριφορές οι οποίες εγκυμονούν κινδύνους ακόμη και θανατερούς. Το κάτοπτρον που μαστορικά στήνει ο Κορνάρος απέναντι στην κεντρική ερωτική ιστορία της μυθιστορίας του καθρεφτίζει το άδοξο και τραγικό τέλος μιας ερωτικής σχέσης που παραβίασε τους κανόνες της φυσιολογικής γένεσης και εξέλιξης των πραγμάτων.

Η ερωτική εμπειρία του Κρητικού ορίζεται από το επίρρημα *πάραυτα* του στίχου B 613. Ο Χαρίδημος, υπέρμαχος της μοναξιάς, περνάει από το ένα στάδιο στο άλλο *πάραυτα* (*Πάραυτα η γνώμη του ήλλαξε και τη βουλή την πρώτη / ήριξε*, B 603-604). Πόσο ακίνδυνη είναι η απότομη μετάβαση του ήρωα από την εργένικη ζωή στη συντροφικότητα και τη δέσμευση; Μάλλον ο Κορνάρος αντιλαμβάνεται τους κινδύνους που εγκυμονεί ο κεραυνοβόλος έρωτας, καθώς πίσω από το επίρρημα αυτό κρύβεται η αντίστιξη προς ένα άλλο επίρρημα το οποίο σηματοδοτεί τη σταδιακή και αβίαστη ανάπτυξη ερωτικών συναισθημάτων ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και την Αρετούσα: το επίρρημα *αγάλι αγάλι* (ή *αγάλια-αγάλια*).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> «Άλλη χαρακτηριστική αναφορά στη ροή του γραμμικού χρόνου αποτελεί η φράση “αγάλια-αγάλια”, η οποία προσδιορίζει τον ρυθμό με τον οποίο ο έρωτας αρχίζει να κυριαρχεί τους δύο ήρωες (τον Ερωτόκριτο και την Αρετούσα). Αυτό δε γίνεται ξαφνικά (σε μία μέρα ή μία στιγμή), δεν πρόκειται επομένως για τον λεγόμενο κεραυνοβόλο έρωτα. Αλλά, αντιθέτως, γίνεται αργά-αργά και σχεδόν ανεπαίσθητως: “αγάλι-αγάλι σ' ερωτιά και πόθον εκινάτο”, A 93» (Μιχάλης Πιερής, «Γραμμικός και κυκλικός χρόνος στον *Ερωτόκριτο*», στο *Πεπραγμένα του Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Χανιά,

Ήδη ένα δίστιχο στον πρόλογο του *Ερωτόκριτου* μπορεί να ερμηνευθεί ως αξιολογικό των ερωτικών σχέσεων οι οποίες αναπτύσσονται σε ένα πλαίσιο που απαιτεί χρόνο, όπως ακριβώς συμβαίνει στην περίπτωση της σχέσης του Ρωτόκριτου και της Αρετούσας. Μια σχέση στην αρχή αντιμετωπίζει δυσκολίες ως προϋπόθεση για το καλό της τέλος: *γιατί όποιος δίχως πιβουλιά τον πόθο του ξετρέχει, / εις την αρχή α βασανιστή, καλό το τέλος έχει* (Α 15-16).

Για να αντεπεξέλθει στις δυσκολίες αυτές, η ερωτική σχέση πρέπει να έχει κάποια χρονική διάρκεια και όχι να συμβαίνει *πάραυτα* όπως στην περίπτωση της σχέσης του Κρητικού. Η συγκεκριμένη ερωτική σχέση δεν αντιμετωπίζει καμία δυσκολία και κανένα βάσανο, άρα δεν είναι σχέση δοκιμασμένη για να μπορέσει να διαρκέσει. Πρόσθετα, αν η σχέση του Κρητικού είχε δοκιμαστεί, τότε η σύντροφός του δεν θα είχε κανένα λόγο να μην τον εμπιστευτεί και να φοβάται ότι θα την προδώσει. Η ερωτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Χαρίδημο και την αγαπημένη του είναι μια σχέση που δημιουργείται εύκολα και ανεμπόδιστα. Αυτό το μοτίβο ερωτικής σχέσης που προκαλείται από κεραυνοβόλο έρωτα ορίζεται από το επίρρημα *πάραυτα*, ενώ το μοτίβο της ερωτικής σχέσης που προκρίνεται από τον Κορνάρο είναι αυτό το οποίο προσδιορίζει το επίρρημα *αγάλι-αγάλι*. Ο έρωτας στο παρένθετο ειδύλλιο του Κρητικού *πάραυτα* αρχικά και *πάραυτα* τελειώνει, εφόσον δεν έχουν αναπτυχθεί δεσμοί εμπιστοσύνης οι οποίοι προϋποθέτουν καιρό και δοκιμασίες. Ανάμεσα στον Ρωτόκριτο και την Αρετούσα, όμως, που είναι οι πρωταγωνιστές μιας μυθιστορίας και όχι ενός ποιμενικού ειδυλλίου, δομείται μια σχέση ισχυρής εμπιστοσύνης αφού τίποτα δεν προέκυψε *πάραυτα* αλλά *αγάλι-αγάλι*:

*Αρχή ήτονε πολλά μικρή κι άφαντη δίχως άλλο,  
μα το μικρό με τον καιρόν εγένηκε μεγάλο·  
ελόγιασα να τη θωρώ κι ως τη θωριά να σώνω  
και μετά κείνη να περνώ και να μηδέν ξαπλώνω·  
κι αγάλια-αγάλια η πεθυμιά μ' ήβανεν εις τα βάθη,  
κ' ήκαμε ρίζες και κλαδιά, βλαστούς και φύλλα κι άθη·  
κ' επλήθαινε την πεθυμιά το πελελό μου αμμάτι  
κ' ήρχιζεν κ' εστρατάριζε κ' εσιγανοπορπάτει.  
Το σιγανό, με τον καιρό προθυμερόν εγένη  
κ' ήβανε ο Έρωτας κρουφά τα ξύλα στο καμίνι.  
Κι ωσάν από μικρόν αβγό πουλί μικρόν εβγαίνει,  
τρεμουλιασμένο κι άφαντο και με καιρόν πληθαίνει,  
κάνει κορμί, κάνει φτερά, κάθ' ώρα μεγαλώνει*

MARIANNA ΠΑΦΙΤΗ

και πορπατεί, χαμοπετά, φτερούγια του ξαπλώνει,  
 κι απ' άφαντο κι από μικρό που 'τον, όντεν εφάνη,  
 κορμί, φτερά, και δύναμη, και μεγαλότη κάνει,  
 το ίδιο εγίνη κ' εις εμέ, στην άπραγή μου νιότη:  
 αρχή μικρή κι αφήφιστη ήτον από την πρώτη,  
 μα εδά 'χει τόση δύναμη κ' έτσι μεγάλη εγίνη,  
 οπού μου πήρεν την εξά και δίχως νου μ' αφήνει.  
 Κ' η αγάπη, που στα βάσανα αντρεύγει και πληθαίνει  
 κι οπού με τους αναστεναμούς θρέφεται και χορταίνει,  
 θάμασμα πούρι το κρατούν όλοι, μικροί μεγάλοι,  
 πως στην αρχή τση ανήμωρη γεννάται, στην αθάλη:  
 σπίθα μικρή κι αφήφιστη, δε λάμπει μηδέ βράζει,  
 και πως να κάμει αναλαμπήν κιανείς δεν το λογιάζει:  
 και αγάλια-αγάλια θρέφεται, σαν το καμίνι ανάφτει,  
 κεντά και καίγει δυνατά, και το κορμί μας βλάφτει.

(Α 297-324)

Το κείμενο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η συμπύκνωση των πεποιθήσεων του Κορνάρου για τη σταδιακή ανάπτυξη των ερωτικών συναισθημάτων ως την ιδεώδη συνθήκη η οποία καταλήγει στην ισχυροποίηση των δεσμών ανάμεσα σε ένα ζευγάρι και στο ωρίμασμα της αγάπης. Η προμετωπίδα της θεωρίας αυτής, όπως διατυπώνεται στον πρόλογο (εις την αρχή α βασανιστή, καλό το τέλος έχει, Α 16) επαναλαμβάνεται στα λόγια του Ρωτόκριτου: η αγάπη αντρεύγει και πληθαίνει στα βάσανα και θρέφεται χορταίνει με τους αναστεναμούς (Α 317-318). Η αγάπη αυτή δε γίνεται αντιληπτή ως τέτοια από την αρχή: βασική προϋπόθεση για να ανθίσει είναι ο καιρός και η σταδιακή, και όχι βιαστική ή πρόωρη, ωρίμανσή της (αγάλια-αγάλια, Α 301, Α 323).<sup>5</sup> Το κείμενο δομείται επάνω στην αντίθεση αρχή-τέλος και γύρω από το αντιθετικό αυτό ζεύγος περιστρέφονται όλες οι λέξεις και οι εικόνες του κειμένου. Ο πίνακας που ακολουθεί συγκεντρώνει όλες τις λέξεις και φράσεις του κειμένου που οργανώνονται γύρω από το συγκεκριμένο αντιθετικό δίπολο:

Αρχή	Καιρός «αγάλια-αγάλια»	Τέλος
Αρχή ήτονε πολλά μικρή κι άφαντη		
μα το μικρό	με τον καιρόν	εγίνηκε μεγάλο
	κι αγάλια-αγάλια η πεθυμιά	μ' ήβανεν εις τα βάθη

<sup>5</sup> Ο.π.

Αρχή	Καιρός «αγάλια-αγάλια»	Τέλος
	<i>Επλήθαινε</i>	
<i>κ' ἤρχιζεν κ' εστρατάριζε κ' εσιγανοπορπάτει</i>		
<i>Το σιγανό,</i>	<i>με τον καιρό</i>	<i>προθυμερόν εγίνη</i>
<i>Κι ωσάν από μικρόν αβγό πουλί μικρόν εβγαίνει</i>		
<i>τρεμουλιασμένο κι άφαντο</i>	<i>και με καιρόν</i>	<i>πληθαίνει,</i>
	<i>κάθ' ώρα μεγαλώνει</i>	
<i>κι απ' άφαντο κι από μικρό που 'τον, όντεν εφάνη,</i>		<i>κορμί, φτερά, και δύναμη, και μεγαλότη κάνει,</i>
<i>το ίδιο εγίνη κ' εις εμέ, στην άπραγή μου νιότη</i>		
<i>αρχή μικρή κι αφήφιστη ήτον από την πρώτη,</i>		<i>μα εδά 'χει τόση δύναμη κ' έτσι μεγάλη εγίνη,</i>
<i>πως στην αρχή τση ανήμπορη γεννάται,</i>		
<i>σπίθα μικρή κι αφήφιστη</i>		
	<i>και αγάλια-αγάλια θρέφεται, σαν το καμίνι ανάφτει,</i>	<i>κεντά και καίγει δυνατά</i>

Περιγράφεται, έτσι, η αδυναμία και η ατονία της γενέσεως του ερωτικού συναισθήματος το οποίο, με τον καιρό και *αγάλια-αγάλια*, εξελίσσεται σε *δύναμη και μεγαλότη*. Όπως ακριβώς η εικόνα του νεοσσού που σταθερά, αργά και σιγανά μεταμορφώνεται, με την πάροδο του χρόνου, σε ένα πουλί μεγάλο και δυνατό – εν αντιθέσει με το *μικρό, τρεμουλιασμένο και άφαντο* νεογέννητο πουλάκι –, όπως ακριβώς η *μικρή, αφήφιστη και ανήμπορη* σπύθα η οποία *αγάλια-αγάλια* μεγαλώνει και γίνεται *καμίνι που καίγει δυνατά*, έτσι και το ερωτικό συναίσθημα, με βάση τους νόμους της γενέσεως και της εξέλιξεως, *ανήμπορη* στην αρχή, αναπτύσσεται και εδραιώνεται ακλόνητο και πανίσχυρο.

Το ζευγάρι του ποιμενικού επεισοδίου δεν πέρασε από αυτή την οδυνηρή ερωτική διαδικασία. Ο έρωτάς τους προέκυψε *πάραυτα* και ολοκληρώθηκε *πάραυτα*. Συνέπεια της ανώδυνης αυτής ερωτικής εμπειρίας ήταν οι ήρωες να μην έχουν προλάβει να θεμελιώσουν μίαν *αγάπη μπιστική* (Α 21), όπως του Ρωτόκριτου και της Αρετούσας, που *εγράφη μέσα στην καρδιά κι ουδέ ποτέ τση ελειώθη* (Α 22). Αισθήματα εμπιστοσύνης δεν πρόλαβαν να αναπτυχθούν, και γι'

αυτό η λυγερή θεώρησε πολύ πιθανή την περίπτωση ο Κρητικός να την απατά.

Η δεινή τοξεντική ικανότητα του Χαρίδημου έχει υπογραμμιστεί ως ένα από τα βασικά – ίσως το βασικότερο – γνωρίσματά του.<sup>6</sup> Αυτό που θα μπορούσαμε να προσθέσουμε είναι ότι ο έρωτας δεν υπήρξε αρκετά σθεναρός ώστε ο ήρωας να εγκαταλείψει την αγαπημένη του ασχολία.

*ο οποίος με το δοξάρι του εγύρευγε κυνήγι  
κι ως του 'χε λάχει να το δη, δεν τ' άφηνε να φύγη  
αγρίμια, λάφια και λαγούς ήφερνε εις το σπίτι  
κι όμοιο του δοξαράτορα δεν ήκαμεν η Κρήτη.*

(B 643-646)

Με τη συντροφιά της αγαπημένης του ο Χαρίδημος ανεβαίνει συχνά στην Ίδα για να κυνηγήσει. Προτού συμβεί το μοιραίο, ο Χαρίδημος και η λυγερή ξαπλώνουν να ξεκουραστούν. Το παράδοξο στη συγκεκριμένη σκηνή είναι ότι ο Χαρίδημος δεν αφήνει από το χέρι του το δοξάρι:

*Και μian απογοιατινήν εις ένα κουτσουναρί  
επήγε και τ' αντρόγγνον ύπνο γλυκύ να πάρη  
κ' οι φίλοι του παραμεράς επαίζαν κ' εγελούσα,  
γιατί δεν εσιμώνασι σ' κείνο τον τόπο οπού 'σα.  
Εβάστα το δοξάρι του, δε θέλει να τ' αφήση,  
μήπως και λάχη τίβοτσι άγριο, και κυνηγήση  
εκούμπισ' ο Χαρίδημος σ' ένα δεντρό αποκάτω  
το χτύπο του κουτσουναριού, θωρώντας, αφουκράτω  
ήβαλε κ' εις το πλάγι του γεμάτο το δοξάρι  
(σ' τούτη την τέχνη άλλος κιανείς δεν είχεν έτοια χάρη)  
Κι ο νόστιμος κιλαδισμός που τα πουλάκια εκάνα  
και το μουρμούρι του νερού σω γλυκότη τον εβάνα  
κ' ύπνος τον αποκοίμισε [...]*

(B 663-675)

<sup>6</sup> Η Σταματία Λαουμτζή επισημαίνει με έμφαση την ικανότητα του Χαρίδημου στο κυνήγι και τη «χάρη» του στο «δοξάρι». Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση της μελετήτριας πως «οι μόνοι κάτοχοι της τέχνης του τοξενματος» είναι ο Έρωτας και ο Χαρίδημος, ενώ ανάμεσα στα «δοξεμένα θύματα» είναι τόσο η Αρετή και ο Ρωτόκριτος όσο και ο ίδιος ο Χαρίδημος (Σταματία Λαουμτζή, «Η μονομαχία Κρητικού–Καραμανίτη. Σχόλιο στην ποιητική του *Ερωτόκριτου*», στο Στ. Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 162-163). Βλ. επίσης: «Η τοξεντική του δεινότητα αποτελεί στοιχείο στο οποίο η αφήγηση επανέρχεται επίμονα. Αυτή ακριβώς η “χάρη”, δηλαδή η δεξιότητα, του Χαρίδημου προκαλεί τον θάνατο της ανώνυμης αγαπημένης του, με την έννοια ότι η εξαιρετική γρηγοράδα του στον χειρισμό του τόξου δεν δίνει στην κόρη χρόνο να αλλάξει θέση και να γλιτώσει [...]. Η λεπτομέρεια αυτή αποτελεί ιδιαιτερότητα της αφήγησης του *Ερωτόκριτου*» (Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο Χαρίδημος του Ερωτόκριτου. Μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση», στο Κακλαμάνης (επιμ.), ό.π., σ. 134).

Και ενώ θα ανέμενε κανείς η αφήγηση να μας μεταφέρει την τρυφερότητα που, κανονικά και φυσιολογικά, θα έπρεπε να εκφράζεται ανάμεσα σε ένα ανδρόγυνο που ξαπλώνει να κοιμηθεί στον ειδυλλιακό τόπο της Ίδας, η έμφαση του ποιητή επικεντρώνεται εμμόνως στο δοξάρι που ο Χαρίδημος εβάστα και δε θέλει να τ' αφήσει και, σαν να ήταν το δοξάρι η γυναίκα του, το ήβαλε κ' εις το πλάγι του γεμάτο. Ποιο είναι, τελικά, το αντρόγυνο στο πιο πάνω κείμενο; Μήπως η αγάπη του Κρητικού για το δοξάρι είναι μεγαλύτερη από την αγάπη για τη σύντροφό του;

Και στη συνέχεια, σαν ξυπνά τρομαγμένος από το όνειρο και δεν βλέπει τη σύντροφό του στο πλάι του, στ' άρματα παραδόθη και το δοξάρι παρευθύνε επιάσεν εις τη χέρα. Τη λυγερή δεν τη βρίσκει και, έστω αν αυτό τον σιγοτρομάσει, λογιάζει πως επέστρεψε στο σπίτι, όπως άλλωστε συνήθιζε να κάνει συχνά. Και ευθύς προχωρεί στα δάση ογιά να βρει άγριο τίβοτσι, να κάμει το κυνήγι. Η μάλλον έμμονη αφοσίωσή του, λοιπόν, στο κυνήγι καταφέρνει να καταστείλει οποιαδήποτε ανησυχία του προκάλεσε το όνειρο ή η απουσία της συντρόφου του:

*Τρομάμενος εξύπνησε, με φόβον εσηκώθη,  
το ταίρι του αναζήτησε, στ' άρματα παραδόθη  
και το δοξάρι παρευθύνε επιάσεν εις τη χέρα,  
δειλιά ίντα να του μέλλεται εκείνην την ημέρα.  
Δεν ήρθηκε τη λυγερή κι όλος σιγοτρομάσει,  
μα ελόγιασε πως νά 'τονε στο σπίτιν όπου πράσσει  
και προς τα δάση πορπατεί, τοπάνει και ξανοίγει  
ογιά να βρη άγριο τίβοτσι, να κάμει το κυνήγι.*

(B 691-698)

Σε δύο τελείως διαφορετικές περιστάσεις, στην ερωτική σκηνή που το ζευγάρι ξαπλώνει στην ευτοπία της Ίδας για να κοιμηθεί και στη σκηνή που ο τρόμος εισβάλλει στον τόπο, όταν ο Χαρίδημος αντιλαμβάνεται την απουσία της λυγερής και το μυαλό του πηγαίνει στο κακό, και στις δύο περιπτώσεις ο ήρωας συμπεριφέρεται παράδοξα και τα αντίστοιχα χωρία συνομιλούν καθώς περιγράφουν την ανοίκεια συμπεριφορά του Κρητικού. Εάν θεωρήσουμε ότι το πρώτο κείμενο (B 663-675) περιγράφει την ευτοπία, όπως την περιέγραψε ο Μιχάλης Πιερής, τότε το δεύτερο κείμενο (B 691-698) περιγράφει συναισθήματα τα οποία ανήκουν σε έναν άλλο κόσμο, διάφορο της ευτοπίας, σε έναν κόσμο εφιαλτικό όπου διακρίνεται η σκιά του θανάτου και της τραγωδίας και ο οποίος μπορεί να ονομαστεί, σε αντιστοιχία με την ευτοπία, «δυστοπία».<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Την παρουσία της «δυστοπίας» στην κρητική λογοτεχνία της ακμής εξετάζω διεξοδικά στην

Έρως και Χάρος συνυπάρχουν εξαρχής στην ιστορία του Κρητικού, αλλά ο ήρωας δεν φαίνεται να συμμετέχει ολοκληρωτικά σε καμία από τις δύο εμπειρίες, ερωτική ή τραγική.

Η δε αγαπημένη του Χαρίδημου έχει ήδη κρυφτεί εις τα κλαδιά. Ο ποιητής τονίζει με έμφαση το γεγονός ότι η κόρη κατάφερε να κρυφτεί πολύ καλά ώστε να μη φαίνεται: *εχώστη, δεν εφαινούντον και κανείς δε μπορούσε να αντιληφθεί την ύπαρξή της (τινάς δεν την κατέχει)*:

*Λέγει: «Ας μακρύνω κι ας χωστώ εις τα κλαδιά, στα δάση,  
κι ωσάν ξυπνήση θέλω δει τα ζάλα του πού πάσι  
να 'μαι χωσμένη σιγανά, με δίχως να μιλήσω,  
κι ως σηκωθή, να δω από κει, σημάδι να γνωρίσω».  
Εμπήκε μέσα στα κλαδιά, τινάς δεν την κατέχει,  
εχώστη, δεν εφαινούντο, μεγάλην έγνοιαν έχει  
και με τρομάμενη καρδιάν ήστεκε να γνωρίση  
αν είναι αλήθεια τα πονεί και τα τση δίδουν κρίση.*

(B 679-686)

Από ό,τι, όμως, φαίνεται στη συνέχεια της αφήγησης, το κρύψιμο της κόρης δεν ήταν επιτυχές, αφού ο θηρευτής Χαρίδημος αντιλαμβάνεται κίνηση στα κλαδιά την οποία εκλαμβάνει ως τη συνήθη κίνηση των ζώων που είναι κρυμμένα στους θάμνους. *Θωρεί, εσαλεύγαν τα κλαδιά, τα δεντρουλάκια εκλίνα: / λάφι γη αγρίμι ελόγιασε πως να 'τονε σ' εκείνα* (B 699-700). Η λυγερή δεν κατάφερε να ξεγελάσει τον Χαρίδημο και η επιλογή της να κρυφτεί στους θάμνους, σαν ένα άλλο ελάφι ή αγρίμι, θα την προδώσει και θα της κοστίσει τη ζωή. Το θηρευτικό ένστικτο του Χαρίδημου αντιλαμβάνεται αμέσως την κίνηση και η άμεση αντίδρασή του συνάδει απόλυτα με αυτή της εικόνας του ως δεινού τοξευτή:

*Ήτονε τόσο γλήγορος να σύρη το βελτόνι  
και να το πέψη στο κλαδί που τέτοια κάλλη χώνει,  
οπού δεν είχε η λυγερή καιρό σκιάς να γυρέψει  
παρέκει τόπο να χωστή και να μετασαλέψη·*

(B 703-706)

*κ' εγλάκησε με τη χαρά και μπαίνει μες στα δάση  
και το κυνήγι εγύρεψε να σώση, να το πιάση.*

αδημ. διδ. διατριβή μου με τίτλο *Ο κόσμος της κρητικής Βοσκοπούλας. Ερμηνευτική προσέγγιση στην αναγεννησιακή λογοτεχνία*, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία 2013. Επεξεργασμένη μορφή της θα δημοσιευτεί σύντομα.



*Ήρρηκε το δεν ήθελεν, είδεν το δεν εθάρρει  
για το κνήγι οπού 'καμε θάνατο θε να πάρη*

(B 713-716)

Μάλλον αυτό είναι και το τέλος της κνηγετικής ασχολίας του Χαρίδημου. Η υπόλοιπη ζωή του αφιερώνεται στη μνήμη της αγαπημένης του. Ήταν, λοιπόν, τόσο δυνατός ο έρωτας του Χαρίδημου για τη σύντροφό του, η οποία παραμένει σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης του ποιμενικού ειδύλλιου ανώνυμη; Μήπως η ανωνυμία αυτή είναι δείκτης της σημασίας του γυναικείου αυτού προσώπου στη ζωή του Χαρίδημου; Πόσο μας πείθει, εντέλει, ο αφηγητής όταν δηλώνει ότι *στον κόσμον έτοια πεθυμιά και σμίξη δεν εγίνη* (στ. 630);

Τελευταίο και μεγάλο ερωτηματικό στο «ποιμενικό ειδύλλιο»<sup>8</sup> του Κρητικού είναι η ίδια η μορφή της βοσκοπούλας, της οποίας η παρουσία πυροδοτεί την έκρηξη ζήλιας της συντρόφου του Χαρίδημου. Μορφή σκιώδης και αινιγματική, η βοσκοπούλα γίνεται το δραματικό πρόσωπο που επινοεί ο Κορνάρος για να συστήσει ένα ερωτικό τρίγωνο, του οποίου η δυναμική οδηγεί κατευθείαν στον θάνατο. Η aura της ιστορίας του Κεφάλου και της Πρόκριδος δεν φαίνεται επαρκής δραματική λύση για τον ποιητή Κορνάρο.<sup>9</sup> Η βο-

<sup>8</sup> Ο όρος «ποιμενικό ειδύλλιο» χρησιμοποιείται για την παρένθετη ιστορία του Κρητικού από τον Στ. Αλεξίου (*Η Βοσκοπούλα. Κρητικό ειδύλλιο του 1600*, κριτική έκδ. Στ. Αλεξίου, Ηράκλειο 1963, σ. μ' - μα'). Ο Λίνος Πολίτης το ονομάζει «παρένθετο ειδύλλιο» (Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος* (ανατ. από την έκδ. Στ. Ξανθοϋδίδη), εισ. Λ. Πολίτης, Αθήνα 1952, σ. 38). Ο David Holton αναφέρεται σε αυτό ως «ποιμενικό ιντερμέδιο», «pastoral interlude» (David Holton, «Μυθιστορία», στο David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2002, σ. 284). Βλ. επίσης: «Ίσως όμως να έχουμε κι εν' άλλο ειδύλλιο, ενσωματωμένο σ' ένα έργο μεγάλο και φημισμένο της κρητικής λογοτεχνίας. Γιατί τι άλλο παρά "ειδύλλιο" θα μπορούσε να είναι η παρένθετη ιστορία του Κρητικού στο Β' βιβλίο του "Ερωτόκριτου"; (B 601-744) Τα σημεία της καταγωγής είναι πάρα πολύ ευδιάκριτα: ο Κρητικός και η γυναίκα του περιδιαβάζουν δάση, βουνά, μα πλιά συχνά παρά ποτές στην Ίδα κατοικούσι, και υπάρχουν ακόμα τα λαγκάδια, τα λιβάδια, τα μετόχια και τα κουράδια, κι η αφορμή του κακού, η βοσκοπούλα η ομορφοκαμωμένη που τη ζηλεύει η γυναίκα του Κρητικού μόλο που 'κείνος δεν ορέγετο άλλης νεράιδας κάλλη. Κιόλα ο Ξανθοϋδίδης επισήμανε την άμεση σχέση με τον αρχαίο μύθο του Κεφάλου και της Πρόκριδος. Η ιστορία περιέχεται στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, που υπήρξαν πηγή ακένωτη για τους Ιταλούς της Αναγέννησης. Πιστεύω πως το πρότυπο θα είναι κάποιο ιταλικό ειδύλλιο που θα εκμεταλλεύονταν το μύθο αυτόν. Κι ας μην αναφέρονται καθόλου τα ονόματα στη διασκευή του Κορνάρου» (Λίνος Πολίτης, «Ποιμενική ποίηση και δράμα στην Κρήτη, ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», *Θέματα της λογοτεχνίας μας*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1961, σ. 389-396, 390 [= Λίνος Πολίτης, «Ποιμενική ποίηση και δράμα. Ομοιότητες και διαφορές με τα ιταλικά», περ. *Θέατρο*, τ. 5, τχ. 27-28 (1969) 32-34]).

<sup>9</sup> Θεόδωρος Δ. Παπαγγελής, *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους. Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου*, Αθήνα, Gutenberg 2009, *Οβιδίου μεταμορφώσεων τα οκτώ πρώτα βιβλία, μετά βιογραφίας του ποιητού, μεταφρασθέντα και δι' αναλύσεων διασαφηνισθέντα υπό Α. Παπά Γεωργίου και Γ. Παπά Φωτίου*, Αθήνα, εκδ. Ανέστης Κωνσταντινίδης, 1886, σ. 139-141, [http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf\\_pager.php?rec=/metadata/8/b/4/metadata-425-000031.tkl&do=72618.pdf&lang=el&pageno=1&pages tart=1&width=328.8%20pts&height=546.24%20pts&maxpage=180](http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/8/b/4/metadata-425-000031.tkl&do=72618.pdf&lang=el&pageno=1&pages tart=1&width=328.8%20pts&height=546.24%20pts&maxpage=180). Βλ. επίσης: (α) «Και ο μύθος

σκοπούλα, όμως, ένα πλάσμα πραγματικό, μοιάζει να είναι πιο σύνθετη δραματική λύση για την παρένθετη ιστορία του Κρητικού (B 633-662).

Αναρωτιέται κανείς ποια είναι η σχέση των δύο γυναικείων μορφών, της λυγερής και της βοσκοπούλας. Στην περιγραφή της πρώτης (*περνώντας μια ταχτερινή, θωρεί μιν πλουμισμένην, / μιν αγγελοσγουράφιστην, ροδοπεριχυμένην*, B 607) ξεχωρίζουν τα δύο σύνθετα επίθετα *αγγελοσγουράφιστη* και *ροδοπεριχυμένη* τα οποία είναι και τα δύο επτασύλλαβα:

Α-γγε-λο-σγου-ρά-φι-στη	Ρο-δο-πε-ρι-χυ-μέ-νη
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7

Ένας υπόγειος δεσμός αναπτύσσεται ανάμεσα στις δύο γυναικείες μορφές, άμα κανείς προσέξει πως το μοναδικό επίθετο που περιγράφει τη βοσκοπούλα είναι, επίσης, σύνθετο και, επίσης, επτασύλλαβο:

Ο-μορ-φο-κα-μω-μέ-νη
1 2 3 4 5 6 7

Μοιάζει να δομείται έτσι μια σχέση ισοτιμίας ανάμεσα στις δύο ηρωίδες, τουλάχιστον στο θέμα της ομορφιάς τους. Και την υπόθεση αυτή επιβεβαιώνει ο στίχος *Εκείνος δεν ορέγετον άλλης νεράιδας κάλλη*. Με τον στίχο αυτό η ομορφιά των δύο γυναικών εξισώνεται αφού και οι δύο ονομάζονται *νεράιδες*.

του Κεφάλου, του οποίου αναμφισβήτητον μίμησιν έχομεν εις το επεισόδιον του Κρητός Χαριδήμου (B 630 εξ.) έγινε γνωστός εις την Ιταλίαν κατά τον ΙΕ΄ αιώνα, ιδίως από της μεταφράσεως του Auguillara κατά το 1561 [...]. Παλαιότερα είναι η δραματική επεξεργασία του μύθου υπό του Nicolo da Corregio "Fabula di Cefalo", και τέλος ανάλογον υπόθεσιν έχει ο Pastor Fido του Guarini έργον περίφημον, το οποίο ήτο έτοιμον κατά το 1554» (Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδ. Στέφανος Α. Ξανθουδίδης, Αθήνα, Δωρικός, 1991, σ. XLIV, LXI-LXII). (β) «Πολλές από τις παρατηρήσεις αυτές του Δεινάκι και του Ξανθουδίδα για τις επί μέρους πηγές του *Ερωτόκριτου* είναι σωστές. Έτσι η ιστορία του Κρητικού (B 595-738) είναι χωρίς αμφιβολία εμπνευσμένη από το μύθο του Κεφάλου όπως τον δίδει ο Οβίδιος: ο Κεφαλος σκότωσε με δόρυ τη γυναίκα του Πρόκρι, που τον παρακολουθούσε γιατί τον ζήλευε, παίρνοντάς την για θήραμα. (Met. VII 795-861). Ο Κορνάρος έχει υπ' όψη του μια από τις ιταλικές μεταφράσεις του Οβιδίου, από τις οποίες η πιο γνωστή ήταν του Anguillara» (Αλέξιο, «Εισαγωγή», *Ερωτόκριτος*, σ. ξ'). Για την επεξεργασία του μύθου του Κεφάλου και της Πρόκριδος από τον Κορνάρο βλ. Di Benedetto Zimbone, *ό.π.* (σημ. 2), 178-195, και «Il mito di Cefalo fra Ariosto e Korneros», στο A. Pioletti και F. Rizzo Nervo (επιμ.), *Il viaggio dei testi. III Colloquio Internazionale Medioevo Romano e Orientale*, Venezia, 10-13 ottobre 1996, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1999, σ. 283-290, καθώς και «Υπαινιγμοί και λειτουργίες αρχαίων μύθων στον *Ερωτόκριτο*», στο Κακλαμάνης (επιμ.), *ό.π.* (σημ. 6), σ. 227-236. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης David Holton, «Η λειτουργία του μύθου στην κρητική αναγεννησιακή ποίηση. Οι περιπτώσεις του Κορνάρου και του Αχέλη», *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 159-177. Σημαντική είναι η παρατήρηση του Μιχαήλ Πασχάλη για τη χρήση ακοντίου κι όχι τόξου στις πρώτες εκδοχές του μύθου: «Στα κείμενα αυτά ο Κεφαλος δεν έχει καν [132] μεταμορφωθεί σε τοξότη, όπως στον Βοκκάκιο και τον Κορνάρο, αλλά χειρίζεται ένα θαυμαστό κυνηγετικό ακόντιο» (Πασχάλης, *ό.π.* (σημ. 6), σ. 131-132).

Συνεπώς, η σύντροφος του Χαρίδημου είχε κάθε λόγο να ζηλέψει την ομορφοκαμωμένη βοσκοπούλα, αφού ήταν αμφότερες εξαιρετικά όμορφες, έστω και αν η μία φέρει την ταπεινή ιδιότητα της βοσκοπούλας. Από την άποψη αυτή, της κοινωνικής ταυτότητας, δεν υπερείχε η σύντροφος του Χαρίδημου. Αν και πανέμορφη, δεν προερχόταν από αριστοκρατικό ή αρχοντικό γένος ισότιμο του Χαρίδημου (και μ' όλο που στην αρχοντιάν και πλούτη δεν του μοιάζει, Β 623), ώστε να μπορεί να αισθάνεται ανώτερη της βοσκοπούλας. Άρα, εάν η αντιπαλότητα ανάμεσα στις δύο γυναικείες μορφές ορίζεται με βάση την ομορφιά τους, το κείμενο φαίνεται να τις αντιμετωπίζει ισότιμα.

Στο βουκολικό τοπίο της Ίδης με τα μετόχια, τους πολλούς βοσκούς και τα αρίφνητα κουράδια, η μόνη ποιητική επιλογή για τη μορφοποίηση ενός γυναικείου προσώπου στη θέση της αυγα του Οβιδίου ήταν αυτή της βοσκοπούλας. Μια βοσκοπούλα ομορφοκαμωμένη, η οποία συνδέεται στο κορναρικό κείμενο με ένα άλλο πρόσωπο, τον κύρη της: *Κι ο κύρης τση την ήπεμπε κ' ήβλεπε το κουράδι, / συχνιά-συχνιά απαντήχνασι μ' αυτό το νιόν ομάδι* (Β 641-642). Το κουράδι, λοιπόν, είναι ο λόγος που φέρνει τους δύο ήρωες, τον Κρητικό και τη βοσκοπούλα, ομάδι. Οι συναντήσεις αυτές είναι συχνές, με αποτέλεσμα να γεννήσουν υποψίες στη σύντροφο του Κρητικού: *ελόγιασεν η λυγερή πως ν' αγαπά άλλη κόρη / το ταιρι τση, γιατί συχνιά τη βοσκοπούλα εθώρει* (Β 655-656).

Και όσο και αν ο Χαρίδημος είναι αθώς,<sup>10</sup> ο αφηγητής διακρίνει μόνο δύο επιλογές στον τρόπο συσχέτισης του ήρωα με τη βοσκοπούλα: *Ποτέ του δεν ηθέλησεν, όπου την απαντήξη, / να της μιλήση, όντε τη δη, και σπλάχνος να τση δείξει* (Β 647-648). Στο δίστιχο αυτό ορίζονται σαφέστατα οι δύο τρόποι αντιμετώπισης της βοσκοπούλας: καμία λεκτική επικοινωνία και κανένα σπλάχνος, όπως επέλεξε ο Χαρίδημος, ή λεκτική επικοινωνία και σπλαχνική συμπεριφορά. Οι δύο επιλογές είναι εξίσου ακραίες και αποκλείουν το ενδεχόμενο μέσης λύσης. Μιλώ στη βοσκοπούλα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, σημαίνει επίσης «έχω ερωτική σχέση» μαζί της. Προϋπόθεση για να μην υπάρξει ερωτική σχέση είναι η επιλογή της απουσίας λεκτικής επικοινωνίας. Μοιάζει να είναι υποχρεωτική η συνεπαγωγή *μιλώ στη βοσκοπούλα* σημαίνει αυτόματα *δείχνω σπλάχνος* στη βοσκοπούλα.<sup>11</sup> Εάν ο λόγος, στην περίπτωση του Χαρίδημου και

<sup>10</sup> Σύμφωνα με τη Di Benedetto Zimbone, «η ζήλεια που σε κάποιο σημείο καταλαμβάνει τη γυναίκα δεν έχει κανένα κίνητρο: δεν υπάρχει κάποιος πληροφοριοδότης που να την ενημερώνει για την υποτιθέμενη προδοσία και η συμπεριφορά του Χαρίδημου είναι άμεμπτη: δε δείχνει κανένα ενδιαφέρον για τη βοσκοπούλα που συχνά συναντά στο λιβάδι» (ό.π. (σημ. 2)).

<sup>11</sup> Ιδιαίτερα υποψιασμένη είναι η ανάγνωση του Μιχάλη Πιερή, ο οποίος κάνει λόγο για «τον πειρασμό» που συναντά ο Χαρίδημος στο ειδυλλιακό περιβάλλον της Ίδας «στη μορφή μιας “ομορφοκαμωμένης βοσκοπούλας”, που θα γίνει αφορμή για το θάνατο της γυναίκας του»: «Αυτή η “ομορφοκα-

της βοσκοπούλας, σημαίνει σπλάχνος, τότε ο Κορνάρος παραπέμπει έμμεσα στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι του ποιήματός του, το οποίο ορίζεται ως το ποιητικό αρχέτυπο του σιωπηλού έρωτα. Η αμηχανία λεκτικής έκφρασης είναι το βασικό χαρακτηριστικό της πρώτης συνάντησης του Ρωτόκριτου και της Αρετούσας:

*Εφανέρωσαν το κ' οι δυο πως είναι εκεί σωσμένοι  
κι απόκει στέκου σα βουβοί κ' η γλώσσα τως σωπαίνει.  
Ήτρεμ' εκείνη σ' μια μερά κ' εκείνος εις την άλλη  
κι ο γεις τον άλλο ενίμενε την εμιλιά να βγάλη·  
μιαν ώρα εστέκα αμίλητοι και τα πολλά σπου χώνα,  
εχάσαν τα, σου φαίνεται, την ώραν που εσιμώνα.  
Δεν είχαν την αποκοτιά στα θέλου να μιλήσου,  
δεν ξεύρουν από ποια μερά τα πάθη τως ν' αρχίσου.*

(Γ 583-590)

Οι συναντήσεις του Χαρίδημου με τη βοσκοπούλα δεν είναι σποραδικές αλλά συχνές: *κι ο κύρης τση την ήπεμπε κ' ήβλεπε το κουράδι / συχνιά συχνιά απαντήχνασι μ' αυτό το νιόν ομάδι* (B 641-642). Το επίρρημα *συχνιά*, καθώς επαναλαμβάνεται, προκαλεί απορία: τόσο πυκνοκατοικημένη ήταν η Ίδα (B 638) ώστε ο Χαρίδημος δεν μπορούσε να αποφύγει τη συνάντησή του με τη βοσκοπούλα ή τόσο μικρός ήταν ο τόπος οπότε δεν είχε άλλη επιλογή παρά να τη βλέπει; Ο ποιητής πάντως τη συχνότητα αυτή την υπογραμμίζει ως το αίτιο της έκρηξης της ζήλιας της λυγερής: *ελόγιασεν η λυγερή πως ν' αγαπά άλλη κόρη / το ταίρι τση, γιατί συχνιά τη βοσκοπούλα εθώρει* (B 655-656).

Μια αδικαιολόγητη, λοιπόν, συχνότητα συναντήσεων ανάμεσα στον Χαρίδημο και τη βοσκοπούλα και μια ύποπτη σιωπή που αν έσπαζε θα προκαλούσε σπλάχνος είναι τα δύο βασικά σημεία που καθοδηγούν την ανάγνωσή μου για την υπόγεια σύσταση μιας τριγωνικής σχέσης ανάμεσα στη λυγερή, τον Χαρίδημο και τη βοσκοπούλα. Την υπόθεση αυτή ενισχύει ακόμη ένα στοιχείο: όταν *το αντρόγυνον πάει να ξεκουραστεί και ύπνο γλυκύ να πάρη* (B 663-664), η βοσκοπούλα είναι κοντά: *γιατί παρέκει του νερού σε δροσερό λαγκάδι / η βοσκοπούλα μοναχή ήβλεπε το κουράδι* (B 677-678). Ενώ, λοιπόν, οι

μωμένη» κορασιά (στ. 640) που μοιάζει με “νεράιδα” (“εκείνος δεν ορέγετον άλλης νεράιδας κάλλι”, στ. 649) [...]. Στον Ερωτόκριτο πάντως ξεκαθαρίζεται ότι ο Χαρίδημος ποτέ δεν “ηθέλησε να μιλήσει” και να “δείξει σπλάχνος” σε αυτή τη νεράιδα. Το θέμα όμως της ερωτικής ζήλιας εμφανίζεται με ένταση από τη σκοπιά της “λυγερής” (γυναίκας του Χαρίδημου). Και μπορεί βέβαια να μην έχουμε καμία άμεση νύξη περί “κρυφού έρωτα” της βοσκοπούλας προς τον Χαρίδημο, όμως ο τελευταίος περιγράφεται – στο ίδιο χωρίο που γίνεται αναφορά στις συμπτωματικές συναντήσεις με τη βοσκοπούλα – ως ο καλύτερος δοξαράτορας της Κρήτης» (Μιχάλης Πιερής, «Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου», περ. *Η Λέξη*, τχ. 142 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1997) 776.

φίλοι του ζευγαριού απομακρύνονται (B 665-666), δημιουργώντας ένα πλαίσιο προσωπικού χώρου για το *αντρόγυνον*, μια άλλη παρουσία είναι πολύ κοντά ώστε να είναι ορατή. Η εισβολή στον προσωπικό χώρο είναι φανερή και η λυγερή είναι δικαιολογημένα ενοχλημένη.

Αν και τα πιο πάνω σημεία είναι αρκετά προκλητικά ώστε να υποθέσει κανείς ότι ο ποιητής «δε γνωρίζει καλά» την ιστορία του Χαρίδημου, ή πιθανότατα μας «αποκρύπτει στοιχεία» και προσπαθεί να μας αποπροσανατολίσει, το κείμενο δεν μου επιτρέπει να προχωρήσω την ανάγνωσή μου περισσότερο. Μου επιτρέπει, όμως, να αμφισβητήσω την ειλικρίνεια του αφηγητή όταν δηλώνει πως ο Χαρίδημος *δεν ορέγεται άλλης νεράιδας κάλλη* (B 649) γιατί είχε *με το ταίρι του φιλιά πολλά μεγάλη* (B 650).

Έχει πολλαπλώς επισημανθεί, με προεξάρχουσα την Anna Zimbone, ότι πηγή του ποιμενικού επεισοδίου στον *Ερωτόκριτο* είναι ο μύθος του Κέφαλου και της Πρόκριδος από το Έβδομο Βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Ένα ακόμη στοιχείο που θα μπορούσε να συνδέσει τη λυγερή με την Πρόκριδα είναι ο λόγος των δύο γυναικών λίγο πριν ξεψυχήσουν. Προτού εκπνεύσουν στα χέρια του συντρόφου τους, οι δύο ηρωίδες αφήνουν ως παρακαταθήκη τον τελευταίο τους λόγο. Της Πρόκριδος ο λόγος είναι συνέχεια της υπερβολικής της ζήλιας και της πίστης πως ο Κέφαλος την απατούσε με την «aura»:

*per nostri foedera lecti  
perque deos supplex oro superosque meosque,  
per si quid merui de te bene perque manentem  
nunc quoque, cum pereo, causam mihi mortis amorem,  
ne thalamis Auram patiare innubere nostris!*

(στ. 852-856)<sup>12</sup>

Στο όνομά του σμιξίματός μας,  
στους θεούς που μας βλέπουν από ψηλά  
και στους θεούς τους δικούς μου,  
σ' όσα κι αν έκανα καλά για να σ' αξίζω  
και στην αγάπη που σου 'χω  
ακόμα κι αυτή τη στιγμή που φεύγω,  
κι εξαιτίας της πεθαίνω,  
σε ικετεύω  
στο νυφικό κρεβάτι μας την Aura μην αφήσεις να 'μπει!<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Ovid, *Metamorphoses. Books 1-8*, μτφρ. Frank Justus Miller, επιμ. G. P. Goold, Harvard, Mass., Harvard University Press, <sup>2</sup>1971, τ. 1, σ. 403.

<sup>13</sup> Η μετάφραση είναι δική μου· οποιοδήποτε λάθος ή παρανόηση οφείλεται αποκλειστικά σε μένα.

Ο λόγος, όμως, της αγαπημένης του Κρητικού, λιτός και σύντομος, είναι δήλωση αναγνώρισης του αίτιου του θανάτου της που ήταν η υπερβολική αγάπη της με τους όρους που σχολιάστηκαν πιο πάνω: *είχε πνοή κ' εμίλησε κ' είπε του κι αποθαίνει / κ' επήρε τέτοιο θάνατο για ν' αγαπά περίσσα* (B 718-719).

Η λυγερή αντιλαμβάνεται την ευθύνη που φέρει για τον θάνατό της και το ομολογεί σε μια προσπάθειά της να απαλλάξει τον σύντροφό της από οποιοδήποτε πλέγμα ενοχών. Η αφήγηση της ερωτικής ιστορίας του Χαρίδημου και της λυγερής ορίζεται από ένα λεκτικό σήμα (*περισσάρης-περίσσα*), το οποίο από τη μια φέρνει κοντά τους δύο χαρακτήρες και από την άλλη τους χωρίζει οριστικά. Το λεκτικό αυτό σήμα οριοθετεί την αρχή και το τέλος της ερωτικής ιστορίας, οργανώνοντάς την εν είδει κυκλικής αφήγησης. Οι δύο πόλοι του κύκλου ορίζονται από το θεματικό ζεύγος έρωσ-θάνατος, όπως ακριβώς το εξαγγέλλει ο ποιητής στην έναρξη της αφήγησης του ποιμενικού επεισοδίου: *Έρωτας ήτον η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη / από τον Χάρων που ποτέ χαρά δε μας αφήνει* (B 593-594).

Το προφίλ της βοσκοπούλας του Κορνάρου, με βάση τις παρατηρήσεις που έγιναν ως εδώ, μας οδηγεί σε μιαν άλλη βοσκοπούλα, στην ομώνυμη πρωταγωνίστρια του ποιμενικού ειδυλλίου της *Βοσκοπούλας*. «Ποια λοιπόν είναι η σχέση μεταξύ της *Βοσκοπούλας* και της ιστορίας του Κρητικού;»<sup>14</sup> Ήδη τη σύνδεση ανάμεσα στα δύο κείμενα έχει κάνει ο David Holton στο μελέτημά του «*Ερωτόκριτος και Βοσκοπούλα. Μια συγκριτική ανάλυση*»,<sup>15</sup> στο οποίο προβαίνει σε μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παρατήρηση: αμέσως μετά την περιγραφή του ειδυλλιακού *locus amoenus*, και στα δύο κείμενα, παρουσιάζεται η βοσκοπούλα.<sup>16</sup> Θεωρώ ότι η παρατήρηση αυτή είναι καίριας σημασίας για τη σύνδεση την οποία επιχειρώ να κάνω. Η βοσκοπούλα έχει καθιερωθεί στη συνείδηση του Κορνάρου ως πλάσμα κυρίαρχο στο βουκολικό τοπίο. Η επιλογή του να παρουσιάσει τη βοσκοπούλα του αμέσως μετά την περιγραφή του τοπίου (B 633-640) δείχνει ότι ο ποιητής επέλεξε να συστήσει έναν *locus amoenus* του οποίου συστατικό μέρος είναι η παρουσία μιας – ή της – βοσκο-

<sup>14</sup> «Ποια λοιπόν είναι η σχέση μεταξύ της *Βοσκοπούλας* και της ιστορίας του Κρητικού; Όσον αφορά τη σχετική χρονολόγηση, μπορούμε να είμαστε αρκετά βέβαιοι ότι η *Βοσκοπούλα* προηγείται του *Ερωτόκριτου*» (David Holton, «*Ερωτόκριτος και Βοσκοπούλα. Μια συγκριτική ανάλυση*», στο Κακλαμάνης (επιμ.), ό.π. (σημ. 6), σ. 287).

<sup>15</sup> «Όταν ο Στυλιανός Αλεξίου μίλησε για “τολμηρή ανάμειξη των ειδών” στον *Ερωτόκριτο*, είχε υπόψη του κυρίως την ενσωμάτωση στοιχείων του νεοκλασικού δράματος [...] σε ένα έργο που ανήκει στο είδος της αφηγηματικής ποίησης, της έμμετρης μυθιστορίας. Εμφανίζονται όμως στο ποίημα και χαρακτηριστικά θεματικά στοιχεία ενός άλλου λογοτεχνικού είδους, δηλαδή του ποιμενικού ειδυλλίου· πρόκειται για την ιστορία του Κρητικού Χαρίδημου, που καταλαμβάνει τους στίχους 581-744 του Δεύτερου Μέρους» (ό.π., σ. 273).

<sup>16</sup> Ό.π., σ. 276.

πούλας. Μιας βοσκοπούλας, όμως, που κουβαλάει μαζί της το τραγικό λογοτεχνικό παρελθόν της, εκείνο της ηρωίδας του ομώνυμου ποιήματος της *Βοσκοπούλας* που έχει ταυτιστεί με τον θάνατο. Συνεπώς, η εμφάνιση της βοσκοπούλας στο ποιμενικό ειδύλλιο του Κρητικού δεν θα μπορούσε να μην ανακαλεί εικόνες θανάτου στον ακροατή ή αναγνώστη που γνώριζε μια ακόμη ανώνυμη βοσκοπούλα η οποία είχε τραγικό τέλος. Έτσι, δύο μύθοι συναντώνται στο ποιμενικό ειδύλλιο του Κορνάρου: ο μύθος του Κεφάλου και της Πρόκριδος και ο μύθος της *Βοσκοπούλας*. Δύο τραγικοί μύθοι που, όταν συναντώνται στο ποιμενικό επεισόδιο του *Ερωτόκριτου*, ορίζουν εξαρχής την τραγική έκβασή του.<sup>17</sup> Στη θέση της *aura* ο Κορνάρος επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια οικεία στον αναγνώστη/ακροατή μορφή, εκείνη της *ομορφοκαμωμένης* βοσκοπούλας, της οποίας η παρουσία συστήνει ένα αληθοφανές και πειστικό ερωτικό τρίγωνο στο οποίο η καχυποψία και η ζήλια δικαιολογούνται, εφόσον η σύντροφος του Κρητικού δεν αντιμετωπίζει, όπως η Πρόκρις, την επίκληση ενός ονόματος αλλά τη φυσική παρουσία ενός ιδιαίτερου θηλυκού.<sup>18</sup>

Τελευταία παρατήρηση η επόμενη. Το πρώτο δίστιχο στη *Βοσκοπούλα* (Σ *μεγάλην ξοριά, σ' ένα λαγκάδι, / μίαν ταχινή επήγα στο κουράδι*) θέτει σε ομοιοκαταληξία δύο βασικές εικόνες του ποιήματος: το «λαγκάδι» (τοπογραφικός προσδιορισμός) και το κουράδι (βιοποριστικός προσδιορισμός). Ποιος αναγνώστης/ακροατής της εποχής δεν θα είχε απομνημονεύσει το εισαγωγικό αυτό δίστιχο της *Βοσκοπούλας*; Η αγαπημένη του Κρητικού αποφασίζει να κρυφτεί και να παρακολουθήσει τον Χαρίδημο έχοντας ήδη αντιληφθεί την παρουσία της βοσκοπούλας *παρέκει*:

<sup>17</sup> Ο Μιχάλης Πιερής κάνει λόγο για «το θέμα της “ανίδεις χαράς” ως ύπστη μορφή τραγικής ειρωνείας. Το θέμα αυτό προκαταβάλλεται στο *Ιντερμέδιο* που αφορά στην ιστορία του Χαρίδημου, ως προεισαγωγική νύξη στο θέμα του δίδυμου ζεύγους Έρωτας–Θάνατος: *Έρωτας ήτον η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη / από το Χάρο που ποτέ χαρά δε μας αφήνει*. (Πιερής, ό.π. (σημ. 11), 778). Εξάλλου, η Σταματία Λαουμτζή σημειώνει πως «Οι κρίσιμοι στίχοι είναι αυτοί που δείχνουν ότι ο έρωτας και ο θάνατος ορίζουν απόλυτα τον κύκλο της ζωής, είναι η αρχή και το τέλος της χαράς και της λύπης: *Έρωτας ήτον η αρχή, το τέλος πάλι εγίνη / από το Χάρο που ποτέ χαρά δε μας αφήνει*. (Β 593-594) Εδώ είναι σαφές ότι όλες οι τεχνικές λεπτομέρειες υπηρετούν την πρόθεση του ποιητή να συνδυάσει στο επεισόδιο της ζωής του ήρωα, ως αρχή και τέλος, τον έρωτα και τον θάνατο» (Λαουμτζή, ό.π. (σημ. 6), σ. 158-159).

<sup>18</sup> «Το πρώτο συμπέρασμά μας είναι λοιπόν ότι ο Κορνάρος γνώριζε τη *Βοσκοπούλα*, όπως τη γνώριζε, πιθανόν, και ο Χορτάτης. Δεύτερον τα δύο ποιμενικά ειδύλλια φανερώνουν ενδιαφέρον για έναν τύπο της ποιμενικής ποίησης που δεν είναι τόσο συνηθισμένος στην ιταλική λογοτεχνία: πρόκειται για την αφήγηση μιας ερωτικής ιστορίας με τραγική έκβαση. Ο έρωτας δεν είναι ανανταπόδοτος, όπως είναι τόσο συχνά στη συμβατική ποιμενική ποίηση, στις εκλογές, αλλά αμοιβαίος, και οι ήρωες προκαλούν την τραγωδία παρά τη θέλησή τους. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και άλλα κοινά σημεία: ο μικρός αριθμός προσώπων που εμφανίζονται στη δράση (μόνο τρία στη *Βοσκοπούλα*, και μόνο τρία επίσης στην ιστορία του Κρητικού, εκτός από τους “μιστικούς φίλους” του Χαρίδημου)· η απόλυτη απουσία κυρίων ονομάτων, με μοναδική εξαίρεση τον Χαρίδημο, και στις δύο ιστορίες» (Holton, ό.π. (σημ. 14), σ. 290).

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΑΦΙΤΗ

κ' ύπνος τον αποκοίμισε κ' η λυγερή της φάνη  
πως είν' καιρός να τόνε δη ξυπνώντας ίντα κάνει,  
γιατί παρέκει του νερού σε δροσερό λαγκάδι  
η βοσκοπούλα μοναχή ήβλεπε το κουράδι.

(B 675-678)

Το επίθετο *δροσερός* είναι το πρώτο επίθετο που συναντούμε στη *Βοσκοπούλα* (*δροσερά και τρυφερά καλάμια*, στ. 4). Η *βοσκοπούλα*, που στο κορνάρικό κείμενο *μοναχή ήβλεπε το κουράδι*, στην ομώνυμη *Βοσκοπούλα έβλεπε κάποια πρόβατα δικά τση* (στ. 11), επίσης *μοναχή*. Όλα αυτά όμως θα μπορούσαν να ήταν συμπτώσεις, αν η *βοσκοπούλα* του Κορνάρου δεν *ήβλεπε το κουράδι* σε *δροσερό λαγκάδι*. Θα μπορούσε, λοιπόν, μια ηχηρή ρίμα να υποδηλώνει τη σχέση των δύο κρητικών κειμένων;



Η «ανακάλυψη» της ευρωπαϊκότητας του *Ερωτόκριτου*  
από τη γενιά του '30.  
Από υπόθεση αρχείου σε μείζον πολιτισμικό ζήτημα

Η κεντρικότητα και η βαρύτητα του *Ερωτόκριτου* στον λόγο περί νεοελληνικής λογοτεχνίας τον 19ο και 20ό αι. έχει επισημανθεί από νωρίς. Ήδη στα 1936 ο Γ. Βαλέτας είχε επισημάνει ότι η ιστορία της κριτικής δεξίωσης του *Ερωτόκριτου* «καθρεφτίζει αλάθεφτα και την εξέλιξη και την προκοπή και την ιστορία των νεοελληνικών αντιλήψεων – γλωσσικών κι αισθητικών».<sup>1</sup> Ο Α. Αγγέλου, μετά από εξήντα χρόνια περίπου, συμμαρξίζει την ίδια άποψη και προσθέτει, με μια αίσθηση καλέσματος, ότι «αν είχαμε σήμερα στη διάθεσή μας μια στοιχειώδη έστω εργασία με τίτλο *Ερωτοκρίτου Τύχαι*, θα βρισκόμασταν στην ευχάριστη θέση να απαντήσουμε σε καίρια ερωτήματα της νεοελληνικής έρευνας, γλωσσικά, αισθητικά, ιστορικά κλπ.».<sup>2</sup> Καίριες αποδείχθηκαν, ως προς την κανονικοποίηση του κρητικού ποιήματος, και οι απαντήσεις που προσπάθησαν να δώσουν οι τυπικότεροι κριτικοί της λεγόμενης γενιάς του '30 (Γ. Σεφέρης, Λ. Πολίτης και Κ. Θ. Δημαράς) τα δύσκολα χρόνια 1945-1949, με αφορμή ή με κύριο διακύβευμα τον *Ερωτόκριτο*.

Ο *Ερωτόκριτος* είναι το μόνο νεοελληνικό ποίημα, απ' όσο γνωρίζω, που βρισκόταν σταθερά σε σημαίνουσα θέση κατά τη διάρκεια του 19ου αι. στους κριτικούς διαξιφισμούς της νεοελληνικής λογοισύνης. Το ποίημα προβαλλόταν ως παράδειγμα ή αντιπαράδειγμα στις γενικότερες συζητήσεις περί γλώσσας και ποίησης.<sup>3</sup> Μέχρι την πρώτη του ερμηνευτική και μερική φιλολογική

<sup>1</sup> Γιώργος Βαλέτας, «Φιλολογικά στον *Ερωτόκριτο*», περ. *Κρητικές Σελίδες*, τχ. 5 (Ιούλ. 1936) 156.

<sup>2</sup> Άλκης Αγγέλου, «Εισαγωγή. Μια διαφωτιστική διαμάχη», στο *Παναγιωτάκη Καγκελλαρίου Κοδρικά Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1998, σ. 62.

<sup>3</sup> Ενδεικτικά σημειώνω τη διένεξη Αλ. Βασιλείου και Ά. Γαζή στον *Λόγιο Ερμή* το 1811 (βλ. Αλέξανδρος Κατσιγιάννης, «Ο κοραϊκός κύκλος και τα δημοφιλή αναγνώσματα. Η *Διατριβή* του Γεώργιου Κρομμύδη και η υποδοχή της», στο *Επιστημονικό συμπόσιο αφιερωμένο στη μνήμη του Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, Αθήνα (υπό έκδ.), την πολεμική επιστολή του Αθ. Ψαλίδα στον Ν. Δούκα (1815), στο Ιωάννης Οικονόμος Λαρισσαίος, *Επιστολαί διαφόρων (1759-1824)*, επιμ. Γιάννης Α. Αντωνιάδης και Μ. Μ. Παπαϊωάννου, Αθήνα 1964, σ. 239-258, τη διαμάχη Αδ. Κοραή και Π. Κοδρικά σχετικά με την ελληνικότητα της γλώσσας του *Ερωτόκριτου* όπως αποτυπώνεται στη μελέτη του τελευταίου *Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου παρά Παναγιωτάκη Καγκελλαρίου Κοδρικά [...]* εν Παρισίω [...] ΑΩΙΗ [1818], τη διαμάχη Κ. Ασώπιου και Π. Σούτσου στα 1853 όπως αποτυπώνεται στα *Σούτσεια*, όπου ο *Ερωτόκριτος* προτάσ-

του αποκατάσταση στην έκδοση του Στ. Ξανθουδίδη (1915), με την καταστατική «Εισαγωγή» της,<sup>4</sup> το ποίημα του Κορνάρου είχε πέσει θύμα ιδεολογικών χρήσεων και παρερμηνειών προς εξυπηρέτηση εθνικών και τοπικιστικών σκοπών, καθώς και ιστορικών παρατοποθετήσεων.

Από τον Αδ. Κοραή, τους επιγόνους του (Κ. Ασώπιος, Χρ. Φιλητάς) και τους πρώτους δημοτικιστές του Ηπειρώτικου Διαφωτισμού (Αθ. Ψαλίδας, Ι. Βηλαράς), την επτανησιακή λογιόσύνη και τους σολωμικούς επίγονους μέχρι τους εκπροσώπους της φαναριώτικης πολιτισμικής παράδοσης, τους όψιμους δημοτικιστές αλλά και τους Γάλλους ή Γερμανούς φιλέλληνες και ελληνοστές (Cl. Fauriel, Ch. Gidel, É. Legrand, C. Iken, A. Ellissen, C. A. Brandis), ο *Ερωτόκριτος* βρισκόταν διαρκώς στο προσκήνιο. Οι συζητήσεις επικεντρώνονταν στην αναζήτηση των ελληνικών και ευρωπαϊκών πηγών του *Ερωτόκριτου* και στην ελληνικότητα ή μη της γλώσσας του· σταθερά δίπολα και αναγκαίες αντιθέσεις. Μόνιμο διακύβευμα των κριτικών, ερμηνευτικών ή απλώς περιγραφικών προσεγγίσεων<sup>5</sup> αποτελούσε η εθνική ταυτότητα του *Ερωτόκριτου*, της γλώσσας του και κατ' επέκταση του ποιητή του. Το κορναρικό ποίημα είναι ποίημα ελληνικό, κρητικό ή εντελώς «ξένο» και ποια είναι η θέση του στην υπό διαμόρφωση Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας;<sup>6</sup> Ακόμα και η έκδοση του Ξανθουδίδη παρουσιάζει ένα ποίημα που εκπορεύεται από την ελληνική λογοτεχνική και λαϊκή παράδοση, ενώ παράλληλα λοξοκοιτάζει

σεται συχνά ως παράδειγμα (βλ. *Κωνσταντίνου Ασώπιου Τα Σούτσια*, επιμ. Λάμπρος Βαρελάς, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2013), την αντιπαράθεση Α. Ρ. Ραγκαβή και É. Legrand για την ποιητική αξία του *Ερωτόκριτου* (βλ. περ. *Revue critique d'histoire et de littérature*, τχ. 41 (13.10.1877) 218-223, και «Correspondance», περ. *Revue critique d'histoire et de littérature*, τχ. 47 (24.11.1877) 319-326.

<sup>4</sup> Βιτζέντζου Κορνάρου *Ερωτόκριτος*. Έκδοσις κριτική, γενομένη επί τη βάσει των πρώτων πηγών μετ' εισαγωγής, σημειώσεων και γλωσσαρίου υπό Στεφάνου Α. Ξανθουδίδου, Ηράκλειο, εκ του Τυπογραφείου Στ. Μ. Αλεξίου,

<sup>5</sup> Για έναν ολοκληρωμένο ορισμό της έννοιας της «κριτικής» βλ. Gary Day, *Literary Criticism. A New History*, Εδιμβούργο, Edinburgh University Press 2008, σ. 2, όπου: «I use the term [criticism] to cover the following: evaluation, explanation, self expression and a way of organising the emotions. By evaluation, I mean how works are judged; by explanation, I mean how they are determined to be genuine, how they are interpreted, glossed and put into context; by self-expression, I mean criticism as a form of autobiography; and by organising the emotions I mean how critics from Aristotle to Freud have thought of literature as a way of channeling felling and affect. These various descriptions, which are by no means exhaustive, fall under the headings of either rhetorical or grammatical criticism. But criticism is also an account of conceptions of literature such as literature as inspiration, as imitation, as imagination, as impressionism, as a form of ideology ad as a means of affirming identity».

<sup>6</sup> Για τα ζητήματα αυτά βλ. την υπό εκπόνηση διατριβή του υποφαινόμενου *Η δεξίωση της κρητικής λογοτεχνίας της ακμής τον 19ο αιώνα. Από την παραλογοτεχνία στον εθνικό λογοτεχνικό κανόνα*.

στην Ευρώπη της Αναγέννησης. Η έντονη διαφωνία μεταξύ του Ξανθουδίδη και του Κ. Θεοτόκη, ο οποίος ανέλαβε αποκλειστικά τη μελέτη των ιταλικών πηγών του *Ερωτόκριτου*, για την «εθνική ταυτότητα» του Κορνάρου είναι ενδεικτική ότι η συζήτηση δεν είχε λάβει τέλος ούτε στα 1915.<sup>7</sup>

Παρόμοια ερωτήματα, με ευρύτερη, ωστόσο, πολιτισμική στόχευση, προσπαθούν να θέσουν οι προαναφερθέντες διανοούμενοι της γενιάς του '30. Οι πολυσχολιασμένοι όροι «ελληνικότητα» και «ευρωπαϊκότητα» του *Ερωτόκριτου* δεν σημαίνουν τα ίδια πράγματα και δεν εκφράζουν τις ίδιες νοοτροπίες για τους Σεφέρη, Πολίτη και Δημαρά, όπως εξέφραζαν π.χ. για τον Αδ. Κοραή, τον Α. Ρ. Ραγκαβή, τον Σπ. Ζαμπέλιο ή τον Ch. Gidel.<sup>8</sup> Οι μοντερνιστικές επιταγές της σύγχρονης ευρωπαϊκής διάνοησης σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη ιστορική συγκυρία της μεταπολεμικής εμφυλιακής Ελλάδας διαμορφώνουν ένα νεωτερικό πλαίσιο πολιτισμικών οριζουσών, μέσα από το οποίο προσεγγίζεται το κρητικό ποίημα. Τα τελευταία χρόνια, μάλιστα, εργασίες των Β. Αποστολίδου, Αντ. Δρακόπουλου, Δημ. Τζιόβα και Μ. Πεχλιβάνου<sup>9</sup> ανέδειξαν τον κριτικό λόγο της γενιάς του '30 για τον *Ερωτόκριτο* σε σημαίνουσα κειμενική παρακαταθήκη για την αποκωδικοποίηση και ερμηνεία των ιδεολογικών και αισθητικών προταγμάτων της γενιάς αυτής, που απέβλεπαν στη διερεύνηση όρων όπως «παράδοση», «ελληνικότητα», «ευρωπαϊκότητα».

Ο Σεφέρης, με τη διπλή ιδιότητα του μοντερνιστή ποιητή-κριτικού τύπου Έλιοτ και αυτή του «τελευταίου διδάσκαλου του γένους» μετά τον Κ. Πα-

<sup>7</sup> Βλ. Σπύρος Ζηνιάτης και Θεοδόσης Πυλαρινός, «Η ανέκδοτη αλληλογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη και Στέφανου Ξανθουδίδη για τον *Ερωτόκριτο*», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Μελέτηματα*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Τράπεζας Αττικής, 2004, σ. 43-148.

<sup>8</sup> Βλ. [Αλ. Ρ. Ραγκαβής], «Esquisses de littérature grecque moderne», περ. *Le Spectateur de l'Orient*, τχ. 11 (26 Ιανουαρίου/7 Φεβρουαρίου 1854) 381-386, [S. Zambelios], «La poésie populaire en Grèce», περ. *Le Spectateur de l'Orient*, τχ. 81 (26 Δεκεμβρίου 1856/7 Ιανουαρίου 1857) 298-299, Charles Gidel, *Nouvelles études sur la littérature grecque moderne*, Παρίσι, Maisonneuve & cie, 1878, σ. 477-532.

<sup>9</sup> Βενετία Αποστολίδου, «Η συγκρότηση της νεοελληνικής φιλολογίας και ο Λίνος Πολίτης. Ποίηση, κριτική, επιστήμη», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος και Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα, Σοκόλης, 2005, σ. 45-55, και «Γιώργος Σεφέρης-Λίνος Πολίτης. Ποίηση και φιλολογία στη νεοτερικότητα», στο *Μνήμη Σοφίας Σκοπετέα. Πρακτικά ΙΒ' Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 27-29 Μαρτίου 2009, Θεσσαλονίκη, ΕΕΦΣ, 2010, σ. 435-447, Αντώνης Δρακόπουλος, *Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σφερικού έργου (1931-1971)*, Αθήνα, Πλέθρον, 2002, Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011, Μίλτος Πεχλιβάνος, «Η γενιά του '30, η γραμματολογία και ο συγκριτισμός», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης και Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις, ανασυγκροτήσεις, θέματα και ρεύματα: Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου*, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011, Ηράκλειο, ΠΕΚ-Μουσείο Μπενάκη, 2012, σ. 515-528.

λαμά,<sup>10</sup> δεν προσεγγίζει τον *Ερωτόκριτο*, στην ομώνυμη μελέτη του (1946),<sup>11</sup> μέσα από το δίκτυο της λογοισύνης και της φιλολογίας· δηλαδή μέσα από τις εργασίες του Έ. Legrand, του Αντ. Γιάνναρη ή του Στ. Ξανθουδίδη που ανέδειξαν το ποίημα· εργασίες που φυσικά γνώριζε καλά, όπως ο ίδιος έχει γνωστοποιήσει.<sup>12</sup> Προσπερνώντας – σαν να διαγράφει μονοκοντυλιά – τους κριτικούς του προγόνους, επιθυμεί να ορίσει τους ποιητικούς του πατέρες και παραπλανώντας τεχνηέντως τον αναγνώστη σημειώνει: «μιλώντας για τον *Ερωτόκριτο*, δεν έχω διάλογο, κουβεντιάζω μόνος μου», μιας και «ο *Ερωτόκριτος* μένει και σήμερα μια υπόθεση αρχείου».<sup>13</sup> Ωστόσο, το ίδιο ακριβώς σημειώνει και ο Δ. Βερναρδάκης στα 1884, με αφορμή τη γλωσσική υπεροχή των κρητικών έναντι σύγχρονων ελληνικών ποιημάτων γραμμένων στην καθαρεύουσα:

Ἄλλ' ἢ γλῶσσα ὁμως τῶν ποιημάτων τούτων εἶνε τόσον φυσική, τόσον ὁμαλή, τόσον ἔυκαμπος καὶ εὐσυνάρμοστος πρὸς τὰς ποικίλας τῶν διαφορωτάτων θεμάτων χρείας, ὥστε ἀπορεῖ τις τῇ ἀληθείᾳ, διατὶ τὸ ἑλληνικὸν ἔθνος ἔρριψε καὶ τὴν γλῶσσαν καὶ τὴν ποίησιν ταύτην εἰς τὰ ἀρχαία, διὰ τὸ ἄκολουθήσῃ ἐν τῷ πεζῷ καὶ ἐμμέτρῳ λόγῳ ἄλλην ἄγνωστον πλήρη δ' ἀκανθῶν καὶ τριβόλων ὁδόν.<sup>14</sup>

Οι συμπτώσεις της Ιστορίας<sup>15</sup> για μια ιστορία που δεν έχει ολοκληρωθεί; Είναι πιθανό. Όπως και να έχει, ο *Ερωτόκριτος* θεωρούνταν παραμελημένος και ανεπαρκώς μελετημένος. Ο Σεφέρης, ο μοναδικός ευαγγελιστής του *Ερωτόκριτου* εκείνη την εποχή κατά τον Τ. Παπατσώνη,<sup>16</sup> επιθυμεί να επανακα-

<sup>10</sup> Νόρα Αναγνωστάκη, «Ο ποιητής μου φορούσε κίτρινα πάνινα παπούτσια», εφ. *Το Βήμα*, 27.02.2000. Ο Δ. Δημηρούλης συνυπογράφει όταν σημειώνει ότι «ο Σεφέρης είναι, κατά κάποιο τρόπο, ο Παλαμάς του ελληνικού μοντερνισμού» (Δημήτρης Δημηρούλης, *Ο ποιητής ως έθνος. Αισθητική και ιδεολογία στον Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, Πλέθρον, 2011, σ. 258).

<sup>11</sup> Πρόκειται για διάλεξη του ποιητή στον «Παρνασσό» στις 11.03.1946 (βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Ερωτόκριτος*, Αθήνα, Άλφα, 1946 [= «Ερωτόκριτος», *Δοκιμές, Α'* (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, 82003, σ. 268-319]).

<sup>12</sup> Βλ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό.π., σ. 271, και *Ιγνάτης Τρελός, Οι Ωρες της Κυρίας Έρσης. Ένα ψευδώνυμο δοκίμιο του Γιώργου Σεφέρη, και ένα ανέκδοτο γράμμα του Νίκου Καχτίτση, φροντισμένα και σχολιασμένα από τον Γ. Π. Ευτυχίδη* [= Γ. Π. Σαββίδης], Αθήνα, Ερμής, 1973, σ. 28: «Μαζί με την *Κυρία Έρση*, στο τραπεζάκι πλάι στο κρεβάτι μου, βρίσκονται οι τόμοι του Λεγκράν, του περισπούδαστου νεοελληνιστή».

<sup>13</sup> Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό.π., σ. 279.

<sup>14</sup> [Δημήτριος Βερναρδάκης], *Ψευδοαττικισμού έλεγχος, ήτοι Κ. Σ. Κόντου Γλωσσικών Παρατηρήσεων αναφερομένων εις την Νέαν Ελληνικήν Γλῶσσαν Ανασκευή, εν Τεργέστῃ 1884*, σ. 448 (η πλαγιογράφηση δική μου).

<sup>15</sup> Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Οι συμπτώσεις στην ιστορία των γραμμάτων και στην ιστορία των ιδεών», περ. *Εποχές*, τχ. 21 (Ιαν. 1965) [= Κ. Θ. Δημαράς, *Σύμμικτα Δ'. Λόγια περί μεθόδου*, τ. Β', επιλογή κειμένων Φίλιππος Ηλιού, επιμ. Πόπη Πολέμη, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2013, σ. 626-634].

<sup>16</sup> Βλ. γράμμα του Σεφέρη στον Λ. Πολίτη στις 27.09.1948, όπου σημειώνει: «Λυπάμαι ωστόσο καμιά φορά, θα μπορούσα να είχα κάνει μερικά πράγματα ακόμη, κι έτσι θα είχα το κέρδος να μη με λεί-

λύψει το κρητικό ποίημα και ταυτόχρονα, μέσω αυτού, να ακονίσει την κριτική του «αυτοβιογραφική» γραφίδα. Έτσι, τοποθετεί τον *Ερωτόκριτο* σε δύο νεωτερικά πεδία, αποκόπτοντάς τον από τον προγενέστερο κριτικό λόγο της ελληνικής λογοσύνης: αρχικά, στη λυρικά και συγκινησιακά φορτισμένη «στέρνα» της παιδικής ηλικίας και κατόπιν στο ματωμένο πεδίο της Μικρασιατικής Καταστροφής, αλλά και του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Στο «τριανταφυλλί» ή «φιστικί» εξώφυλλο και την ευτελή μορφή του εντύπου, στους γυρολόγους βιβλιοπώλες στους δρόμους της Σμύρνης, στη φωνή ενός κρητικού τον Μάιο του '41, όταν τα Χανιά βομβαρδίζονταν, σε αυτές τις σπασμένες αναμνήσεις κρύβεται εντέλει ένας αναξιοποίητος και ξεχασμένος εθνικός και υπερεθνικός θησαυρός.<sup>17</sup>

Παραδοσιακά στον κριτικό του λόγο για την παλαιότερη νεοελληνική ποίηση τις δεκαετίες '30-'50, ο Σεφέρης όριζε ως εναρκτήριο σημείο της ανάλυσής του ένα πρόβλημα απουσίας, έλλειψης, αποσπασματικότητας και «ιερού κενού»: η μυστήρια γλώσσα του Κάλβου, η αποσπασματικότητα και η υποτιθέμενη γλωσσική ανεπάρκεια του Σολωμού ή η σκοτεινότητα του Καβάφη.<sup>18</sup> Οι τρεις ποιητές με ύφος κατά τον Σεφέρη.<sup>19</sup> Η εθνική και πολιτισμική ελληνική αυτάρκεια κρύβεται στα ερείπια, ενώ η «ρώμη» και το «σφρίγος» του πατέρα Παλαμά και των Παρνασσιστών απορρίπτονται.<sup>20</sup> Η σιγουριά και η αυτοπεποίθηση σε ζητήματα γλώσσας και ποιητικής είναι παράγοντες εντέλει αντιποιητικοί και δεν προωθούν την ευαισθησία ή την τρωτότητα, την θεία αυτή αμφιβολία, που αποτελούν βασικές προϋποθέσεις για την καλλιέργεια ενός ιδανικού ύφους: ποιητικού και δοκιμιακού ύφους. Ο Δ. Δημηρούλης σημειώνει ότι «το κενό στην ποίησή του μπορεί να φανερώνει το ακατόρθωτο όνομα αυτής της μυστικής ελληνικότητας».<sup>21</sup> Εμείς θα προσθέταμε ότι η αισθητική και φιλοσοφική πραγμάτευση του κενού αυτού μετατίθεται εξίσου

ο Παπατζώνης μοναδικό ευαγγελιστή του Ρωτόκριτου. Έτσι όπως τραβάνε η ζωή μου, πολύ φοβούμαι πως θα γίνω αυτοβιογραφούμενος συγγρα[φέας] εννοώ στο δοκίμιο, όχι στην ποίηση. Γιατί τι άλλο είναι από αυτοβιογραφία το να γράφεις προσπαθώντας να θυμηθείς τα βιβλία που είχες κάποτε διαβάσει» (Βασιλική Κοντογιάννη, «Από την αλληλογραφία Σεφέρη-Παπατσώνη-Δημαρά. Ποίηση, γλώσσα και ιδεολογία», περ. *Κ*, περιοδικό κριτικής, λογοτεχνίας και τεχνών, τχ. 6 (Νοέμβρ. 2004), αφιέρωμα Τάκης Παπατσώνης, 20).

<sup>17</sup> Βλ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό.π. (σημ. 11), σ. 268-270.

<sup>18</sup> Βλ. κυρίως Γ. Σεφέρης, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» και «Ελληνική Γλώσσα», *Δοκιμές*, Α' (1936-1947), ό.π. (σημ. 11), σ. 56-76.

<sup>19</sup> Ό.π., σ. 65.

<sup>20</sup> Βλ. Αγορή Γκρέκου, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 241.

<sup>21</sup> Δημηρούλης, ό.π. (σημ. 10), σ. 33.

και στον δοκιμιακό του λόγο. Ερείπια, κενά και ανακολουθίες, αβεβαιότητα και έλλειψη μιας εθνικής και πολιτισμικής μητρόπολης, καταδεικνύουν την αγωνία του Σεφέρη να ανακαλύψει και να ορίσει τη μητρόπολη αυτήν.

Με το συγκινησιακό τέχνασμα της τοποθέτησης του *Ερωτόκριτου* στο πεδίο της παιδικής ηλικίας και στο τραύμα του πολέμου και της απώλειας, ο ποιητής πετυχαίνει διπλά: ο Κορνάρος συνδέεται «βιολογικά»<sup>22</sup> με τον Σεφέρη, κι έτσι ο πρώτος μετατοπιθετείται στη σφαίρα της νεωτερικότητας ως μια ποιητική persona μες στην αυταξία της, ως ένας ποιητής-δημιουργός, ικανός να διαχειριστεί δυναμικά την ελληνική και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία του καιρού του. Ταυτόχρονα, ο *Ερωτόκριτος* του «αυτοβιογραφούμενου» Σεφέρη<sup>23</sup> καθίσταται ένα ποίημα-μητρόπολη για την ιστορία της νεοελληνικής ποίησης και μια «ιστορία των καημών της Ρωμιουσύνης»,<sup>24</sup> όπως γράφει ο ίδιος. Ο R. Beaton σημειώνει σχετικά: «Χάρη σε βιογραφικές, κυρίως, συγκυρίες, ο Σεφέρης ταύτιζε τον *Ερωτόκριτο* με την αντίληψή του για τις ιστορικές περιπέτειες του νέου Ελληνισμού, συνδέοντας με τον τρόπο αυτό τον χαμό της Κρήτης το 1669 με τη μικρασιατική καταστροφή που σημάδεψε τη δική του γενιά».<sup>25</sup> Επομένως, η κρητική μυθιστορία αποτελεί την πρώτη κατοικία της νεοελληνικής ποίησης, η οποία ανήκει οργανικά και στο μητροπολιτικό δίκτυο της αναγεννησιακής ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και οδηγεί με συνέπεια στην άλλη κορυφή, τον Σολωμό.

Το σχήμα αυτό δεν είναι ανακάλυψη του Σεφέρη, παρά καθρεφτίζει την κανονικοποιητική πρόταση των πρώιμων και όψιμων δημοτικιστών του 19ου αι. – από τον Αθ. Ψαλίδα έως τον Παλαμά – για τη νεοελληνική ποίηση, με ενδιαμέσο του Κορνάρου και του Σολωμού τον Αθανάσιο Χριστόπουλο. Βέβαια, υπάρχει μια ουσιώδης διαφορά του μοντερνιστή Σεφέρη με τους υποστηρικτές της δημοτικής γλώσσας του 19ου αιώνα. Οι τελευταίοι συνέδεαν τον Κορνάρο με τον Σολωμό, θέλοντας να υποστηρίξουν την αυταξία και την

<sup>22</sup> Βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Η σεφερική ανάγνωση του *Ερωτόκριτου*», στο Τασούλα Μαρκομιχελάκη (επιμ.), *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου*, Σητεία 31.7-2.8.2009, Ηράκλειο, Δήμος Σητείας, 2012, σ. 173.

<sup>23</sup> Βλ. ό.π. (σημ. 15).

<sup>24</sup> Σεφέρης, «*Ερωτόκριτος*», ό.π. (σημ. 11), σ. 317: «Μ' αυτό το φωτισμό βλέπω τον *Ερωτόκριτο* να κυκλοφορεί, ανάμεσα στο σκλαβωμένο Έθνος, και να περιφέρει τα σύμβόλα του, όπως λέγαν άλλοτε τα παιδιά τα κάλαντα, κρατώντας φωτισμένα караβάκια· να πηγαίνει από πόρτα σε πόρτα, από αυτή σε αυτή, γεμίζοντας ελπίδες τις ψυχές: Να 'ρθει ο Ερωτόκριτος να λευτερώσει από τη φυλακή την Αρετούσα και να λάμψει ο κόσμος ως τις αγκάλες τ' ουρανού. Να ταξιδεύει το μικρό караβάκι φορτωμένο με τη μουσική ενός ολόκληρου κόσμου, μ' αυτό το έπος της ελληνικής ακρογιαλιάς, και να μεταλλάζει το ρομάντσο της ιπποσύνης σε μια ιστορία των καημών της Ρωμιουσύνης».

<sup>25</sup> Roderick Beaton, «Ο *Ερωτόκριτος* στο έργο και τη ζωή του Γιώργου Σεφέρη», περ. *Παλίμψη-στον* (Ηράκλειο), τχ. 20/21 (2006-2007) 64.

πληρότητα της δημοτικής ως γλώσσας λογοτεχνικής και εθνικής, έναντι των υποστηρικτών της λόγιας γλώσσας, και ταυτόχρονα να προβάλλουν έναν ποιητικό Κανόνα που άρχιζε με τον Κορνάρο και έφτανε ως τον Παλαμά, με ενδιάμεσες «κορυφές» τον Βηλαρά και τον Χριστόπουλο. Και ο ίδιος ο Παλαμάς, άλλωστε, είχε ορίσει τον Κορνάρο ως ποιητικό του Πατέρα.<sup>26</sup> Οι συζητήσεις αναφορικά με την ελληνική ή την ευρωπαϊκή ταυτότητα του *Ερωτόκριτου* τον 19ο αι. ενέπιπταν στις διαμάχες περί γλώσσας ή λογοτεχνικών παραδόσεων. Αντίθετα ο Σεφέρης καταδεικνύει την οργανική σχέση του Κορνάρου με τον Σολωμό, για να τονίσει όχι μόνο τις γλωσσικές και υφολογικές τους συγγένειες, αλλά για να αναδείξει την ευρωπαϊκότητα του έργου τους. Κατά τον Σεφέρη, το έργο του Κορνάρου και ακόμα περισσότερο του Σολωμού – «ο πρώτος Έλληνας ποιητής που ανήκει καθολικά στην ευρωπαϊκή ποιητική παράδοση» –<sup>27</sup> ακτινοβολούν προς και από τα «έξω», προς και από την Ευρώπη, διότι διαχειρίστηκαν δυναμικά και δημιουργικά την ευρωπαϊκή ποιητική παράδοση. Από τους δημοτικιστές του 19ου αι. μόνο ο Παλαμάς, με την κριτική οξύνουσα που τον χαρακτηρίζει, κατάφερε να διατυπώσει παρόμοιο προβληματισμό, ο οποίος ταυτίζεται με τον λόγο του Σεφέρη περί ερωτοκρίτειας «ευρωπαϊκο-ελληνικότητας».<sup>28</sup>

Ας μην ξεχνάμε βέβαια και τις ιστορικές συγκυρίες που χάλκευσαν τον λογοτεχνικό και πνευματικό κοσμοπολιτισμό των Ελλήνων μοντερνιστών διανοουμένων. Είναι αυτός ο τρόμος της ασυνέχειας, της πλήρους αβεβαιότητας των χρόνων 1945-1950 και τα επακόλουθα ακόμα μίας ολοκληρωτικής κατα-

<sup>26</sup> Βλ. «Βιβλίο Πρώτο. Οι Πατέρες», *Βωμοί* [1915], στο Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Ζ', Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1965, σ. 23-24: *Χαίρε, κ' εσύ ο κελαϊδιστής, το κρητικό τ' αηδόνι! / Σα να χωρίζεις του τεχνίτη το τραγούδι πρώτος / απ' το τραγούδι του λαού που ρέει κ' είναι σαν ένα / μ' εσένα, ώ πλάση απρόσωπη, τι χίλια πρόσωπα έχεις. [...] Μέσ' στη βουνόσπαρτη Σητεία, των πέλων ξαγναντεύτρα, / στις Κρήτης την Ακρίτισσα που γέννησαν εσένα, / ποιος θεός σε βλόγησε; Και ποια κρητικοπούλα νύφη, / ποια νύφη συναθροφτή ποιας φράγκισσας Καλλιόπης / ποιον ομηρίδη ραψωδόν αγάπησε και πήρε, / για να γεννήσουν – θεού χαρά – διπλομορφιά, τη Ρίμα / με τη λαλιά τη ζωντανή που τη λαλεί κι αντρίευει | το Γένος ολοζώντανο; Δόξα σ' εσέ, ο Κορνάρος / δόξα σ' εσένα, ο ποταμός ο χρυσομελιτιάρης, / που τρέχεις και καταρακιδιάς και πότισμα και δρόσος / της θείας Ελληνίσσας φυλής κ' ελεύτερης και σκλάβας, | και με τους Ερωτόκριτους και με τις Αρετούσες, / δόξα κι αγάπη και τιμή κι όλες τις αντρείουσές!*

<sup>27</sup> Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό.π. (σημ. 11), σ. 301.

<sup>28</sup> Κωστής Παλαμάς, «Για τον Ερωτόκριτο» [«Σούτσος και Κορνάρος», *Ο Νουμάς*, 23.04.1906], *Άπαντα*, τ. ΣΤ', Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1964, σ. 303-304: «το ποίημα του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας ταιριάζει την ορμή του μεσαιωνικού καιρού με το μεθύσι των καιρών της Αναγέννησης, την ξένη κληρονομιά, που – ήθελε δεν ήθελε – πήρε η Ελλάδα, την αυγατίζει με το βάρος του πατρογονικού θησαυρού, κ' έτσι τη νέα εθνική ψυχή ακέρια και ζωντανή την παρουσιάζει. το ποίημα του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας ταιριάζει την ορμή του μεσαιωνικού καιρού με το μεθύσι των καιρών της Αναγέννησης, την ξένη κληρονομιά, που – ήθελε δεν ήθελε – πήρε η Ελλάδα, την αυγατίζει με το βάρος του πατρογονικού θησαυρού, κ' έτσι τη νέα εθνική ψυχή ακέρια και ζωντανή την παρουσιάζει».

στροφής, που ανδρώνουν τον κριτικό λόγο της γενιάς του '30. Ο λόγος τούτος αρθρώνεται με πρόταγμα έναν πολιτισμικό κοσμοπολιτισμό που ναι μεν επιμένει στην ανάδειξη μιας εθνικής λογοτεχνικής ταυτότητας και παράδοσης, αλλά είναι παράλληλα και τέκνο μιας υπερεθνικής ευρωπαϊκής πολιτισμικής παράδοσης. Άλλωστε, το όποιο εθνικό φρόνημα ή τοπικιστικό αίσθημα φαντάζει άκαιρο και καρικατούρα μπροστά σε μια μεγάλη, παγκόσμια καταστροφή, η οποία μάλιστα προκλήθηκε από αυτά τα αισθήματα. Ο Μ. Πεχλιβάνος παρατηρεί σχετικά: «Δίχως άλλο, ένα από τα σταθερά μοτίβα στην ιστορία της συγκριτικής γραμματολογίας είναι εκείνο που θέλει τον συγκριτισμό να ανθεί μετά την εμπειρία των καταστροφικών συνεπειών των εθνικισμών και της φανατικής εμμονής στην πολιτισμική μοναδικότητα, στον απομονωτισμό».<sup>29</sup> Άλλωστε, ο Σεφέρης μιλούσε για την Ελλάδα ως ένα «σύνολο»,<sup>30</sup> όπου ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή «ελληνισμός θα πει ανθρωπισμός».<sup>31</sup> ειδικότερα: «Ελληνικός πολιτισμός δε θα πει κάτι απομονωμένο, ξένο και αβοήθητο από κάθε ανθρώπινη προσπάθεια που γίνεται γύρω μας. Θα πει πρώτα απ' όλα να κρατήσουμε με κάθε τρόπο, να κρατήσουμε ζωντανές και ανοιχτές τις ψυχές μας».<sup>32</sup> Και όταν μιλούσε για την *Ευρώπη* σημείωνε, «εννώ με την πιο πλατιά έννοια».<sup>33</sup>

Συνακολούθως, η «εθνική λογοτεχνία του Ελληνισμού» θεμελιώνεται με τον *Ερωτόκριτο*,<sup>34</sup> ο οποίος «θρέφεται και αφομοιώνει ολωσδιόλου φυσιολογικά τα ξένα στοιχεία».<sup>35</sup> Το κρητικό ποίημα αποτελούσε ιδανικό παράδειγμα και λογοτεχνική αποτύπωση της πολιτισμικής θεωρίας του Σεφέρη, κατά την οποία ο ευρωπαϊκός ελληνισμός αποτελεί ένα ουμανιστικό πολιτισμικό μόρφωμα. Ο Σεφέρης διέβλεπε στον *Ερωτόκριτο* την πολυπόθητη «ανοιχτωσιά» και το χώνεμα του ιστορικού χρόνου στον λογοτεχνικό χρόνο, την απορρόφηση του τόπου από τις έννοιες: ένα έργο καμωμένο από καθολικό Ελληνοϊταλό λόγο στο πολιτισμικό χωνευτήρι του Χάνδακα· μια μυθιστορία που λαμβάνει χώρα σε μια ιδεατή κι υποτιθέμενη αρχαία Αθήνα, ενώ αποτυπώνει με ενάργεια ιστορικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά της ιταλικής και βενετο-

<sup>29</sup> Πεχλιβάνος, ό.π. (σημ. 9), σ. 518.

<sup>30</sup> Γ. Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· Παράλληλοι», *Δοκίμεις, Α'* (1936-1947), ό.π. (σημ. 11), σ. 326.

<sup>31</sup> Γ. Σεφέρης, *Μέρες, Δ'. 1 Γενάρη-31 Δεκέμβρη 1944*, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, «Σεπτέμβρης 1941», σ. 134.

<sup>32</sup> Ό.π., σ. 133.

<sup>33</sup> Γ. Σεφέρης, «Η γλώσσα στην ποίησή μας», *Δοκίμεις, Β'* (1948-1971), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>s</sup>2003, σ. 175.

<sup>34</sup> Βλ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό.π. (σημ. 11), σ. 303.

<sup>35</sup> Ό.π., σ. 301. Βλ. και Γιάννης Κιουρτσάκης, *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σ. 132.



κρητικής κουλτούρας της Αναγέννησης,<sup>36</sup> χωρίς να λείπουν και διακριτικές πινελιές από το Βυζάντιο. Ο *Ερωτόκριτος* φανέρωνε στον Σεφέρη το όλον ενός κοσμοπολίτικου κι ευρωπαϊκού ελληνισμού, που ζωντάνευε εντούτοις μόνο στα διαβάσματά και τα χαρτιά του. Γι' αυτό και το δοκίμιό του για το κρητικό ποίημα αποπνέει μια αίσθηση πικρίας.

Ο δοκιμιακός και προσωπικός *Ερωτόκριτος* του Σεφέρη, όσο και το κανονιστικό ιστορικό σχήμα που προτείνει, με αφορμή αυτόν, ευθυγραμμίζεται πλήρως με τον επιστημονικό και ιστορικό λόγο του εικοσιεννιάχρονου Λίνου Πολίτη.<sup>37</sup> Τον Σεπτέμβριο του 1945 ο τελευταίος μιλάει για τον *Ερωτόκριτο* σε ραδιοφωνική εκπομπή, ενώ αφιερώνει την ομιλία αυτή στον Σεφέρη. Εκεί ο Πολίτης επισημαίνει τα δύο φλέγοντα ζητήματα, που πραγματεύτηκε και ο Σεφέρης με αφορμή το κρητικό ποίημα: (α) την επανακατασκευή μιας ιστορικής αφήγησης της νεοελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης, ή όπως γράφει ο ίδιος «να ξαναδέσουμε εμείς συνειδητά πια τα νήματα της κομμένης αυτής παράδοσης»<sup>38</sup> και (β) την ανάδειξη της ελληνικότητας, του ελληνικού τούτου διανοητικού και καλλιτεχνικού προτάγματος, σε φαινόμενο ευρωπαϊκό. Το «μεγάλο πρόβλημα», τονίζει, «είναι και σήμερα και πάντα καυστικό: πώς θα συνενώσουμε σε γόνιμη απόδοση την παράδοση και τη λαϊκή κληρονομιά με το πνεύμα και την τέχνη της προοδευμένης ευρωπαϊκής οικογένειας».<sup>39</sup> Το ζήτημα δεν αφορά μόνο τη συστηματοποίηση της προγενέστερης νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, με το βλέμμα επικεντρωμένο στην έτσι κι αλλιώς εμφανή διττή ταυτότητα των κρητικών έργων (ευρωπαϊκή και ελληνική), αλλά ταυτόχρονα και την ευθυγράμμιση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής με τις τάσεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και τέχνης. Ο Δ. Τζιόβας παρατηρεί σχετικά ότι «η ελληνικότητα για τη γενιά του '30 δεν σημαίνει πολιτισμική περιχαράκωση ή εθνική εσωστρέφεια, αλλά ανάδειξη της ελληνικής πολιτισμικής ιδιαιτερότητας για να μπορεί η σύγχρονη Ελλάδα να έχει μια αξιόλογη παρουσία στον οικουμενικό πολιτισμικό ανταγωνισμό, χωρίς να επικαλείται διαρκώς το κλασικό της παρελθόν».<sup>40</sup>

<sup>36</sup> «Τυπικό προϊόν της Αναγέννησης» γράφει (Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», ό.π. (σημ. 11), σ. 302).

<sup>37</sup> Τη συμπόρευση αυτή έχει επισημάνει η Αποστολίδου και την έχει προτείνει, δικαιολογημένα, ως μια ενδιαφέρουσα υπόθεση εργασίας στο «Η συγκρότηση της νεοελληνικής φιλολογίας και ο Λίνος Πολίτης», ό.π. (σημ. 9), σ. 50-51. Η ίδια κάνει μια πρώτη καρποφόρα προσέγγιση στο «Γιώργος Σεφέρης-Λίνος Πολίτης», ό.π. (σημ. 9), σ. 443-446.

<sup>38</sup> Λίνος Πολίτης, «Η ποίηση του *Ερωτόκριτου*», *Θέματα της λογοτεχνίας μας (Πρώτη σειρά)*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1977, σ. 93.

<sup>39</sup> Ό.π., σ. 95.

<sup>40</sup> Τζιόβας, ό.π. (σημ. 9), σ. 548-549.

Οι θεωρητικές αυτές ανησυχίες παρουσιάζονται αποκρυσταλλωμένες στον εναρκτήριο λόγο του Λ. Πολίτη στο μάθημα της νεότερης ελληνικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης τον Φεβρουάριο του 1949. Εκεί η ελληνικότητα προβάλλεται ως «αίτημα»<sup>41</sup> και κωδικοποιείται πλέον στη χρήση του *Ερωτόκριτου* και του Σολωμού – ξανά χέρι χέρι, όπως και στον Σεφέρη – ως λογοτεχνικών παραδειγμάτων ελληνικού ευρωπαϊσμού ή ευρωπαϊκού ελληνισμού. Ο Κορνάρος στέκεται δίπλα στον Shakespeare και τον Ariosto<sup>42</sup> και ο Σολωμός δίπλα στον G. Parini και τον Monti, τον Hölderlin και τον Schiller, τον Shelley και τον Keats.<sup>43</sup> Και μέσα από αυτή τη διαχρονική συμπόρευση του ελληνικού με το ευρωπαϊκό πνεύμα, ο Πολίτης καλεί επίσης για «πίστη στη νέα μας φιλολογία – που την τάξαμε δίπλα στην ευρωπαϊκή ισότιμη κι όχι υποτελή της».<sup>44</sup> Ο *Ερωτόκριτος*, και δίπλα του ο Σολωμός, είναι το αποφασιστικό πάτημα για τους Σεφέρη και Πολίτη για να εντάξουν την σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνία και φιλολογία στα δίκτυα λόγων (discourse networks)<sup>45</sup> της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

Ακόμα και μέσα από την ανέκδοτη αλληλογραφία Πολίτη–Σεφέρη διαφαίνεται ο ζήλος τους για την οργάνωση των νεοελληνικών σπουδών και την ανάδειξη έργων της κρητικής λογοτεχνίας. Στα 1950-1951, μόλις δύο χρόνια μετά τον διορισμό του στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης ως καθηγητή νεοελληνικής λογοτεχνίας, ο Πολίτης ανεβάζει στη σκηνή, μαζί με τους φοιτητές του, έργα της κρητικής λογοτεχνίας στο πλαίσιο της διδασκαλίας του.<sup>46</sup> Με αυτή την αφορμή γράφει στον Σεφέρη τον Φεβρουάριο του 1951:

Εγώ όμως λυπούμαι πολύ που δε γίνεται νάρθει: θα ήταν για μας, και για τα παιδιά του Πανεπιστημίου μας, πιστεύω όμως και για σένα μια πραγματική χαρά [...]. Λογάριαζα μάλιστα να βάλω τα παιδιά να παίξουν μερικές σκηνές από την *Ερωφίλη* με τα κουστούμια μας. [...]. Φέτος ερμηνεύουμε στο φροντιστήριο τον *Απόκοπο* του Μπεργαδή – είναι θαύμα το κείμενο

<sup>41</sup> Λίνος Πολίτης, «Λογοτεχνία Νεοελληνική και Λογοτεχνία Ευρωπαϊκή», *Θέματα της Λογοτεχνίας μας*, ό.π. (σημ. 38), σ. 157.

<sup>42</sup> Ό.π., σ. 164.

<sup>43</sup> Ό.π., σ. 166.

<sup>44</sup> Ό.π., σ. 173.

<sup>45</sup> Για τα δίκτυα λόγων στο πεδίο της λογοτεχνίας βλ. την καταστατική μελέτη του Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, μτφρ. Michael Metteer και Chris Cullens, Stanford, Calif., Stanford University Press, 42009.

<sup>46</sup> Βλ. και τη νεκρολογία που στάλθηκε στις εφημερίδες από την εταιρία Τέχνη, της οποίας πρόεδρος διετέλεσε ο Πολίτης για είκοσι πέντε χρόνια (βλ. *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, 21.2.1982. *Κείμενα και μαρτυρίες*, Θεσσαλονίκη, Τέχνη, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, 1983, σ. 8), όπου αναφέρεται η παράσταση της *Ερωφίλης* αλλά και αυτή της *Θυσίας του Αβραάμ* το 1950. Η *Ερωφίλη* παίχτηκε στο μικρό θέατρο του Πειραματικού Σχολείου και η *Θυσία* στην Ροτόντα (ό.π., σ. 25).

(αρχές 1ου αι., κρητικό φυσικά). Το κακό είναι που εμείς οι φιλόλογοι δεν νιώθουμε τίποτα από λογοτεχνία και βάζουμε στην ίδια γραμμή τον Απόκοπο με τον Πικατόρο, την Ερωφίλη με τον Ζήνωνα και τον Κατσαίτη. Και οι λογοτέχνες (αν εξαιρέσουμε τον Γ. Σ.) δεν καταδέχονται ν' ασχοληθούν με αυτά τα ξεπερασμένα, για τη θρεμμένη με τους Ο-Νήλ και Σ. μοντέρνα τους υπερεισθησία, ποιητικά κείμενα.<sup>47</sup>

Στην ασφάλεια του ιδιωτικού λόγου ο Πολίτης εκφράζει ελεύθερα το παράπονό του. Ο λόγος των Σεφέρη-Πολίτη για την κρητική λογοτεχνία ποδηγετείται από ένα κοινό αίσθημα, το οποίο πολλές φορές αναδίδει μια πικρία, αλλά και από μια κοινή στρατηγική: η κρητική λογοτεχνία πρέπει να πολιτογραφηθεί επιτέλους ως λογοτεχνία ευρωπαϊκή· ως ο ιδανικός πρόγονος, δηλαδή, του διανοητικού και καλλιτεχνικού μορφώματος που συστήνει η «γενιά» αυτήν.<sup>48</sup> Ο μεταξύ τους διάλογος αποσκοπεί και στη συστηματοποίηση αλλά και ανάδειξη των κρητικών έργων. Τον Φεβρουάριο του 1952 ο Σεφέρης βρίσκεται στο Λονδίνο και ο Πολίτης του γράφει:

Αγωνίζομαι με τα *Ελληνικά* – έλαβα εγκύκλιο – ελπίζουμε όμως να κάνουμε κάτι καλό. Εκείνο που μ' ενδιαφέρει είναι να μπει μια τάξη στα νεοελληνικά, και κάτι ελπίζω να συμβάλει σ' αυτό η βιβλιογραφία μου, που θα μπαίνει κάθε χρόνο [...]. Επίσης, αν περνάς από το British Museum (Photographic service) ρώτησε τί γίνεται μια παραγγελία μου για φωτογραφίες. (Κάνω σιγά-σιγά ένα φωτογραφικό αρχείο όλων των νεοελληνικών έργων, χειρογράφων και σπάνιων εντύπων)· και γιατί τουλάχιστο δεν απαντούν στο ερώτημά μου, πόσο θα κοστίσουν οι φωτογραφίες του Harleian (δεν θυμάμαι αριθμό – το χφ. του Ερωτοκρίτου).<sup>49</sup>

Η συστηματοποίηση και η αποκατάσταση έργων της κρητικής λογοτεχνίας αποτελεί τόσο μόνιμη αφορμή για τη δημιουργική επικοινωνία των δύο λογίων όσο και διαρκής τους στόχος. Ωστόσο, ένας άλλος φιλόλογος και ιστορικός των ιδεών, ο Κ. Θ. Δημαράς, καθίσταται ο υλοποιητής και «αρχιεθέτης» του Κανόνα που ευαγγελίζονταν οι Σεφέρης και Πολίτης μέσω της καταστατικής *Ιστορίας* του (1948-1949). Ο Α. Δρακόπουλος σημειώνει εύστοχα ότι η *Ιστορία* του Δημαρά αποτελεί «το τελευταίο στάδιο μιας συλλογικής προσπάθειας που ξεκινά παράλληλα με την πρώτη εμφάνιση του Σεφέρη και αναπτύσσεται συστηματικά τα επόμενα χρόνια».<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, *Αρχείο Σεφέρη, Υποεπότητα Π.Α. Ελληνική και ξένη αλληλογραφία*, Φακ. 40, υποφάκ. 4. Παπν-Πρ.: Επιστολή Πολίτη, Θεσσαλονίκη 21.02.1951. Τα αποσπάσματα από τις επιστολές έχουν μεταγραφεί πιστά, με μόνη επέμβαση την απόδοσή τους σε μονοτονικό.

<sup>48</sup> Βλ. και Αποστολίδου, «Γιώργος Σεφέρης-Λίνος Πολίτης», ό.π. (σημ. 9), σ. 445.

<sup>49</sup> Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, *Αρχείο Σεφέρη, Υποεπότητα Π.Α. Ελληνική και ξένη αλληλογραφία*, Φακ. 40, υποφάκ. 4. Παπν-Πρ.: Επιστολή Πολίτη, Θεσσαλονίκη 26.02.1952.

<sup>50</sup> Δρακόπουλος, ό.π. (σημ. 9), σ. 147.

Φυσικά, ο Δημαράς δεν θα μπορούσε να μείνει αμέτοχος στις θεωρητικές αναζητήσεις προγραμματικού χαρακτήρα των ομοϊδεατών του με αφορμή τον *Ερωτόκριτο*. «Από αφορμή του *Ερωτοκρίτου*», λοιπόν, τιτλοφορείται η βιβλιοκριτική του στον σεφερικό *Ερωτόκριτο* δημοσιευμένη στο *Βήμα* τον Φεβρουάριο του 1947. Ο Δημαράς επιμένει, με τη σειρά του, στη έννοια της «νεοελληνικής παράδοσης» ιδωμένης μέσα από ένα μοντερνιστικό πρίσμα· άλλωστε, η κουβέντα για τον σεφερικό *Ερωτόκριτο* δεν θα μπορούσε να επικεντρωθεί αλλού:

Στις νεώτερες ελληνικές γενιές ελαχε ο κλήρος, βαρύτιμος και επίσημος να δέσουν ξανά την ζωή μας με την παράδοση. [...] Αλλά παράδοση δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να σημαίνει συντήρηση ή σταμάτημα ή, το παραδοξότερο, προσπάθεια θαυματουργικής αναδρομής της ζωής προς τα περασμένα. Παράδοση σημαίνει μεταβολή, αδιάκοπη οργανική αφομοίωση και ανάπτυξη. [...] Τους στοχασμούς αυτούς τους ανανέωσε στη σκέψη μου ένα μικρό βιβλίο του ποιητή Γ. Σεφέρη, με τίτλο *Ερωτόκριτος*.<sup>51</sup>

Η στόχευση και το διακύβευμά του παραμένει το ίδιο όταν κρίνει και τον «εναρκτήριο λόγο» του Πολίτη, ξανά στο *Βήμα* τον Μάρτιο του 1950:

Σε μια γοργή θεώρηση της νέας μας λογοτεχνίας διαπιστώνει [ο Πολίτης] την ύπαρξη κοινών σημείων της νεοελληνικής και της δυτικής λογοτεχνίας, και υποστηρίζει ότι τα κοινά αυτά σημεία δεν σημαίνουν πτώση για την ελληνικότητα, αλλά αντίθετα βοηθούν κανονικά στην έξαρσή της για καλό ή για κακό. Κρητική ποίηση, Σολωμός, Παλαμιάς, νεώτερα ρεύματα.

Ενώ και η ελληνική παιδεία:

έδειξε επανειλημμένα ότι έχει την ικανότητα να αφομοιώνει τις ξένες προσφορές και να δημιουργεί έργα βαθύτατα ελληνικά, παλλόμενα από ελληνισμό. *Ερωτόκριτος*, *Σολωμός*, για να αρκεσθούμε σε πολύ γνωστές περιπτώσεις. Βαθιά Ευρωπαίος, με την δυτική του καλλιέργεια, δείχνει μαζί και την βαθύτατη ελληνικότητά του με το έργο και τη ζωή του.<sup>52</sup>

Τα λόγια του Δημαρά φέρνουν στο νου το πώς όρισε ο Έλιοτ την έννοια της παράδοσης: «ως ταυτόχρονη τάξη που προσαρμόζεται σε κάθε νέα καινοτομία».<sup>53</sup>

Τα έργα του Κορνάρου και του Σολωμού είναι τα πρώτα, αισθητικά δικαιωμένα και ενδεικτικά παραδείγματα του ευρωπαϊκού χαρακτήρα της νεοελληνικής ποίησης.<sup>54</sup> Ορισμένοι εκπρόσωποι της γενιάς του '30, στους οποίους ανήκει σίγουρα και ο Δημαράς, αντιλήφθηκαν πρώτοι, κατά τον Τζιόβα, «ότι

<sup>51</sup> Κ. Θ. Δημαράς, «Από αφορμή του *Ερωτοκρίτου*», εφ. *Το Βήμα*, 08.02.1947.

<sup>52</sup> Κ. Θ. Δημαράς, «Ένας εναρκτήριος», εφ. *Το Βήμα*, 18.03.1950. Βλ. εδώ «Παράρτημα», όπου μεταγραμμένες οι δύο κριτικές του Δημαρά.

<sup>53</sup> Γιώργος Γιαννουλόπουλος, *Ο μοντερνισμός και οι Δοκιμές του Σεφέρη*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 117.

<sup>54</sup> Βλ. Αποστολίδου, «Γιώργος Σεφέρης–Λίνος Πολίτης», ό.π. (σημ. 9), σ. 443, όπου σημειώνεται:

δεν αρκεί η συνείδηση για να μπει η Ελλάδα δυναμικά στο διεθνές πολιτισμικό γίγνεσθαι, αλλά χρειάζεται και μια δική της (και όχι κατασκευασμένη ή υιοθετημένη από τους Ευρωπαίους) ταυτότητα». <sup>55</sup> Στην κατασκευή της πολιτισμικής αυτής ταυτότητας – της πολυπόθητης «ελληνικότητας» – τα κρητικά έργα, και ιδιαίτερα ο *Ερωτόκριτος*, παίζουν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο ως αισθητικοποιημένοι πρόγονοι των μοντερνιστικών επιταγών, λογοτεχνικών και κριτικών, της γενιάς αυτής. Ωστόσο, οι πρόγονοι αυτοί, που έχουν επωμιστεί το βάρος του χαρακτηρισμού, συμβολικού και κυριολεκτικού, δεν χαίρουν ακόμα της ακτινοβολίας αλλά και της επιστημονικής προσοχής που τους πρέπει· δεν έχει ενταχθεί ακόμα στον «Δυτικό Κανόνα». Την αποστολή αυτή έπρεπε να φέρουν εις πέρας οι Σεφέρης, Πολίτης και Δημαράς, «ο καθείς και τα όπλα του».

Η ακανθώδης αντίθεση του 19ου αι. σχετικά με τον διφυή χαρακτήρα της κρητικής λογοτεχνίας μεταμορφώνεται, μέσω αυτών των τριών κριτικών της γενιάς του '30, σε γόνιμη μείξη και σύνθεση. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον δημιουργήθηκε η *Ιστορία* του Δημαρά, το κανονιστικό σχήμα της οποίας ακολουθείται μέχρι και σήμερα. Ο εκ νέου ανακαλυφθείς *Ερωτόκριτος* αποτελεί την κορύφωση, την απόληξη μιας ποιητικής παράδοσης, η οποία καταλήγει, αφού χαθεί από την επιφάνεια ως υπόγειο ρεύμα ξανά κορυφωμένη στον Σολωμό. <sup>56</sup> Ο Κορνάρος λογίζεται ως η πρώτη βατή κορυφή, που σταθεροποιεί το μετέωρο βήμα του ιστορικού περιπατητή των ιδεών, ώστε να μεταβεί στην επόμενη. Στο ενδιάμεσο υπάρχει απλώς ο διακηρυγμένος «αντιποιητικός 18ος αιώνας», μια περίοδος που προσλαμβάνεται ως εποχή προετοιμασίας, ή ως εποχή που τρέφεται από τα «απομεινάρια» της κρητικής λογοτεχνίας. <sup>57</sup> Το

«Ο *Ερωτόκριτος*, ο Σολωμός και η σχέση της ελληνικής ποίησης με τα ευρωπαϊκά ρεύματα είναι τα θέματα-κλειδιά αυτού του διαλόγου [Σεφέρη–Πολίτη]».

<sup>55</sup> Τζιόβας, ό.π. (σημ. 9), σ. 293.

<sup>56</sup> Ο Λ. Πολίτης τελειώνει τον ραδιοφωνικό του λόγο για τον *Ερωτόκριτο* ως εξής: «Ο Βιτζέντζος Κορνάρος είναι ο πρώτος νεοέλληνας ποιητής. Δύο αιώνες αργότερα ο Σολωμός βαδίζοντας προς υψηλότερες κορυφές θα τον αναγνωρίσει πρωτοπόρο» (σ. 102-103).

<sup>57</sup> Ο Δημαράς χαρακτηρίζει τον 18ο αι. ως «Αιώνα Προσπαθειών» (βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση, 2000, σ. 131-146). Ο Λ. Πολίτης, σε βιβλιοκριτική του για την έκδοση της συλλογής *Άνθη Ευλαβείας* από τον Άγγελο Παπακώστα είναι πιο σαφής και σημειώνει: «Στο αναμεταξύ [του Κορνάρου και του Σολωμού] δεν υπάρχουν ποιητικές προσωπικότητες. Όλος ο 18ος αιώνας (όχι μόνο σε μας, αλλά και στη Δύση) είναι αιώνας αντιποιητικός. Σκόρπια φανερώματα έχουμε μονάχα, μεμονωμένες προσπάθειες που δεν εντάσσονται σ' ένα σύνολο, και που όταν φτάνουν σε κάποιο υπολογίσιμο αποτέλεσμα, είτε θρέφονται με τ' απομεινάρια από το αρχοντικό τραπέζι της κρητικής ακμής (Τζάνε Μπιουναλής, Κατσαΐτης) είτε προοιωνίζουν κάπως το καινούριο που θα 'ρθει (Στ. Ξανθόπουλος)» (Λ. Πολίτης, *Οι βιβλιοκρισίες (1926-1973)*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2002, σ. 149-150).

κατά πόσο το σχήμα αυτό εξυπηρετεί τις σημερινές μας ταξινομικές και ερμηνευτικές ανάγκες για μια ιστορική αφήγηση της νεοελληνικής λογοτεχνίας παραμένει μια κουβέντα ανοιχτή, μια υπόθεση εργασίας εξαιρετικά πολύπλοκη για να διερευνηθεί, έστω και διαγραμματικά, εδώ.<sup>58</sup>

Σχηματοποιώντας τα πράγματα, η κανονικοποίηση του *Ερωτόκριτου* από τη γενιά του '30 εμπίπτει σε τρία πεδία, σε τρία δίκτυα λόγων, που λειτουργούν συμπληρωματικά και αθροιστικά ως προς το ποθούμενο αποτέλεσμα:

- (α) στον μοντερνιστικό κριτικό και δοκιμακό λόγο του Σεφέρη,
- (β) στη θεσμική του επικύρωση και συστηματοποίηση από τον Λίνο Πολίτη, στα πλαίσια των μαθημάτων και της έρευνας στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και τέλος
- (γ) στην «εξωθεσμική» *Ιστορία* του Δημαρά που επιστημονικοποίησε και αποκρυστάλλωσε τις ερμηνείες και τα ιστορικά σχήματα.<sup>59</sup>

Το διακύβευμα αφορούσε πάντα το δίπολο του ελληνικού ή του ευρωπαϊκού χαρακτήρα της κρητικής λογοτεχνίας, συζήτηση που τον 19ο αι. αναλωνόταν σε ιδεολογικά αδιέξοδα και δεν κατάφερε να αναχθεί σε ουσιαστικό προβληματισμό για τη θέση και τον χαρακτήρα της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε σχέση με τα ευρωπαϊκά της διακείμενα. Ως ιδανική αφορμή και με την ίδια κεντρικότητα επεξεργάστηκε ο κριτικός λόγος της γενιάς του '30 τον *Ερωτόκριτο* με τη μεγάλη διαφορά να έγκειται στις ιστορικές και πολιτισμικές συγκυρίες που επέτρεψαν τη σύνθεση της αντίθεσης «ελληνικότητα vs ευρωπαϊκότητα» και την κατάργηση των αδιεξόδων· λόγος αρθρωμένος μες στις συνέπειες ενός καταστροφικού πολέμου, ανδρωμένος στην κούνια του εθνικισμού και του φασισμού, τον οποίο έχτισε ο προηγούμενος αιώνας στη «μεγαλοϊδεατισμένη» Ελλάδα και τη φοβισμένη Ευρώπη, και χαλκευμένος από τον αγγλικό και γαλλικό μοντερνισμό. Επιπλέον, ο διάλογος αυτός, με αφορμή πάντα τον *Ερωτόκριτο*, επέτρεψε στους συζητητές να πραγματευτούν τα φλέγοντα ζητήματα της ποιοτικής, γραμματολογικής και ιστορικής ταυτότητας της παλαιότερης αλλά και της σύγχρονης νεοελληνικής ποίησης.

Η Κρητική Αναγέννηση και ο Επτανήσιος Σολωμός αποτέλεσαν τις αισθητικές και γραμματολογικές λύσεις στο προγενέστερο ταξινομικό και ερμηνευτικό αδιέξοδο· μια προσέγγιση στρατηγική που εξυπηρετούσε ταυτόχρονα και τον ορισμό διανοητικής, γραμματολογικής και ιστορικής σκευής

<sup>58</sup> Τα πρώτα ουσιαστικά ερωτήματα έχουν τεθεί από τον Π. Μουλλά, «Η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Θεωρητικές και πρακτικές προϋποθέσεις», στο *Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά. Πρακτικά συμποσίου*, Αθήνα, ΕΙΕ/ΚΝΕ, 1994, σ. 63-67.

<sup>59</sup> Βλ. πιο κάτω Σχ. 1.

## Η «ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ» ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΥ

της γενιάς του '30. Μέσα από αυτές τις αναζητήσεις ο *Ερωτόκριτος* εντάχθηκε οριστικά στον Κανόνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και η νεοελληνική ποίηση ενέπιπτε πλέον στο δίκτυο της ευρωπαϊκής ποίησης.

Η παραπάνω συλλογιστική και η διερεύνηση του ευρωπαϊκού χαρακτήρα του *Ερωτόκριτου* γονιμοποιεί ακόμα και σήμερα τη διανοητική και καλλιτεχνική ζωή του τόπου μας, επιβεβαιώνοντας ότι το ποίημα πάντα θα προσφέρει χώρο για συζήτηση με πολλές ιδεολογικές προεκτάσεις, άρα και κινδύνους· συζητήσεις που εμμένουν στην ευρωπαϊκότητα, την ελληνικότητα ή την υποτιθέμενη λαϊκότητα του χαρακτήρα του και με ευκολία επικαιροποιούνται. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Στάθη Λιβαθινού, με αφορμή την παράσταση του *Ερωτόκριτου* που σκηνοθέτησε το 2011:

Ο *Ερωτόκριτος* μιλά για την έννοια της αναγέννησης. Επειδή, λοιπόν, η αναγέννηση σήμερα σημαίνει το μεγάλο ξεκίνημα, σκέφτηκα να μιλήσω όχι γι' αυτό που βλέπουμε, αλλά γι' αυτό που θα θέλαμε. Δεν μπορώ να μιλήσω για το πώς ζούμε τώρα, αυτό το κάνει καλύτερα και η τελευταία σελίδα της εφημερίδας. Θέλω να μιλήσω γι' αυτό που πρέπει να φανταστούμε τώρα για να μπορέσουμε να συνεχίσουμε ως άνθρωποι και ως λαός. Ο *Ερωτόκριτος* πέρασε δικαίως στο στόμα του λαού, αλλά εγώ δεν τον προσεγγίζω μέσα από τη λαϊκή σκέψη – και ο Shakespeare πέρασε στον λαό, αλλά παραμένει η ελίτ του θεάτρου. Για μένα ο *Ερωτόκριτος* ταιριάζει περισσότερο στην τζαζ μουσική παρά στη λύρα.<sup>60</sup>



Σχ.1.

<sup>60</sup> Συνέντευξη του Στάθη Λιβαθινού στο περ. *Αθηνόραμα*, 21.11.11, <http://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=11194>

## Παράρτημα

Κ. Θ. Δημαράς, «Από αφορμή του *Ερωτόκριτου*»<sup>61</sup>

Στις νεώτερες ελληνικές γενιές έλαχε ο κλήρος, βαρύτιμος και επίσημος να δέσουν ξανά την ζωή μας με την παράδοση. Άθελα κανείς, όταν μιλά γι' αυτά τα θέματα, θυμάται αμέσως το όνομα του Νικολάου Πολίτη, του μεγάλου. Την προσφορά του στη διαμόρφωση του νέου ελληνικού πολιτισμού την φανερώνουν τα ίδια τα πράγματα στο κριτικό μάτι, αλλά την ομολογούν κιόλας μαρτυρίες σημαντικές, καθώς είναι, πεζές ή σε λόγο ποιητικό, οι σχετικές βεβαιώσεις του Παλαμά και του Δροσίνη. Από τον Πολίτη και πέρα, σ' έναν ρυθμό ολόένα και ταχύτερο, σπρωγμένοι από την ιστορική αναγκαιότητα που εκείνος αποκρυστάλλωσε, οι νέοι Έλληνες λόγιοι αναζητούν μέσα στην πρόσφατη ιστορία μας τους νόμους και τις ιδιοτυπίες του ελληνικού «γίγνεσθαι» που θα μπορέσουν να οδηγήσουν ασφαλέστερα το βήμα μας στην ιστορική μας πορεία. Ποίηση δημοτική, πεζογραφία λαϊκή, λαϊκή μικροτεχνία, ζωγραφική, αρχιτεκτονική, μελετούνται μία-μία και γονιμοποιούνται οι μορφές του πρόσφατου πολιτισμού μας. Και ήταν τούτο απαραίτητο, γιατί η βαθιά τομή που προκάλεσε ο Αγώνας του Εικοσιένα μέσα στην ιστορία μας εκινδύνευε να αχρηστεύσει όλους τους θησαυρούς της πείρας των παλαιότερων γενεών.

Αλλά η παράδοση δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να σημαίνει συντήρηση ή σταμάτημα ή, το παραδοξότερο, προσπάθεια θαυματουργικής αναδρομής της ζωής προς τα περασμένα. Παράδοση σημαίνει μεταβολή, αδιάκοπη οργανική αφομοίωση και ανάπτυξη. Για τούτο βλέπουμε, πολύ χαρακτηριστικά, οι γενιές καθώς διαδέχονται η μία την άλλη, να αντιμετωπίζουν αλλοιώτικα τα περασμένα και άλλα στοιχεία να αντλούν από κείνα: διαλέγουν ό,τι τους είναι χρήσιμο σε κάθε ιστορική στιγμή, ό,τι μπορούν να αφομοιώσουν. Και είναι ενδιαφέρον να παρακολουθεί κανείς κάποτε τις διαφορετικές αντιδράσεις που παρουσιάζουν οι άνθρωποι στην ανασκόπηση των ίδιων ιστορικών φαινομένων: άλλα βλέπει η κάθε γενιά, γιατί άλλα χρειάζεται. Έτσι και η αλλαγή της στάσης απέναντι σε αισθητικά φαινόμενα δεν πρέπει να εξηγείται μόνο από μία εξέλιξη της αισθητικής, αλλά και από την μετατόπιση των γενικότερων ενδιαφερόντων. Είναι γνωστό ότι η δύναμη που κρατεί συνεχώς στη ζωή τις μεγάλες πνευματικές δημιουργίες οφείλεται ακριβώς σε τούτο: ότι έχουν αποθησαυρίσει έναν τόσο μεγάλο πλούτο ανθρώπινης εμπειρίας ώστε κάθε εποχή να μπορεί να αντλήσει από κείνες σύμφωνα με τις καινούριες της ανάγκες.

<sup>61</sup> Η ορθογραφία του κειμένου έχει διατηρηθεί με εξαίρεση την υποτακτική με -η υπογεγραμμένη, η οποία έχει εκσυγχρονιστεί. Επίσης, η διπλοτυπία «είνε» και «είναι» δεν έχει διατηρηθεί.



Τους στοχασμούς αυτούς τους ανανέωσε στη σκέψη μου ένα μικρό βιβλίο του ποιητή Γ. Σεφέρη, με τίτλο «Ερωτόκριτος». Ποιητή τον ονομάζω, γιατί αυτή η ιδιότητά του προέχει στη συνειδησή μου, και αυτή νομίζω ότι είναι το χαρακτηριστικό του· αλλά πρέπει να έχουμε υπ' όψη μας ότι με τα δοκίμιά του – τις πρόσφατες ακόμη «Δοκιμές» – ο Σεφέρης απέδειξε για άλλη μια φορά πως ο γνήσιος ποιητής είναι κατ' εξοχήν κριτικός, ή μάλλον, για να είμαστε ακριβέστεροι και πιο δίκαιοι, ότι η μεγάλη κριτική προσιδιάζει στον ποιητή. Θυμούμαι τους Στοχασμούς του Σολωμού, τις κριτικές του Παλαμά – εκείναις τουλάχιστον που τον εκφράζουν αληθινά και που τον βάζουν στην πρώτη γραμμή της νεοελληνικής κριτικής: πάνε λίγα χρόνια που είχα διαβάσει για διδακτικούς σκοπούς, με το μολύβι στο χέρι, τις περίφημες «Διαλέξεις περί Ελλήνων ποιητών» του Παρνασσού· και μου δόθηκε τότε η ευκαιρία να εκτιμήσω με εύκολη σύγκριση, πόσο και σαν κριτικό μυαλό υπερείχε ανάμεσα στους συγχρόνους του ο ποιητής. Ο «Ερωτόκριτος» του Σεφέρη ήρθε να εδραιώσει μέσα μου την πεποίθησή μου για τις σχέσεις που συνδέουν την ποίηση με την κριτική.

Ο θαυμασμός προς την ποίηση του Βιτσέντζο Κορνάρου φανερώνεται μεγάλος μέσα στο βιβλίο τούτο· πολλοί λίγοι άλλωστε, φαντάζομαι, πως θα είναι εκείνοι που διαφωνούν μαζί του όταν πάρουν να το διαβάσουν, και πολύ λιγότεροι εκείνοι που θα διαφωνούν μαζί του την ώρα που θα τελειώνουν το διάβασμά του. Εκείνο όμως που μ' ενδιαφέρει είναι η σκοπιά από όπου εστάθηκε για να αντικούσει τον «Ερωτόκριτο» ο Γ. Σεφέρης. Βέβαια, δεν θα έπρεπε να ξεχνούμε ότι ακόμη προ εξήντα χρόνων ο Α. Ρ. Ραγκαβής είχε καταδικάσει σχεδόν ολοκληρωτικά το έργο, αλλά δεν πρόκειται γι' αυτό: από τον καιρό που πρωτοβγήκε είχε, καθώς ξέρουμε, θερμούς θιασώτες, ο λαός το αγνόησε και το υιοθέτησε, και πάλι ως χτες οι λόγιοί μας το θαύμασαν και το τίμησαν. Εκείνο που ενδιαφέρει, είναι ότι ένα καινούριο μάτι το κύτταξε τώρα, και είδε καινούρια πράγματα· αφαιρώντας το ποσοστό της προσωπικότητας του κριτικού, της αισθητικής του άσκησης, μένει πάλι ένα μεγάλο ποσοστό που ανταποκρίνεται όχι στο υποκείμενο του κριτικού, αλλά στις ανάγκες της εποχής μας.

Εκτός από τη γενική τούτη θεώρηση, που αποκαλύπτει αφανέρωτες ως τώρα, πρωτόφαντες θα 'λεγε κανείς, ομορφιές μέσα στον *Ερωτόκριτο* – η επιλογή των παραδειγμάτων είναι καταπληκτική από την άποψη αυτή – και οι μερικές παρατηρήσεις που συναντούμε μέσα στο βιβλίο είναι σημαντικές. «Δοκιμή» θα ονομάσει βέβαια και την καινούρια του μελέτη ο Γ. Σεφέρης κι' ελπίζω, αλήθεια να είναι η δοκιμή μιας πολύ πιο ανεπτυγμένης εργασίας που θα πρέπει κάποτε να μας δώσει επάνω στην ίδια ύλη. Ιδιαίτερα με απασχόλησε, από φιλολογική άποψη, επειδή είναι ένα θέμα που μ' ενδιαφέρει πολύ η θέση που παίρνει σχετικά με τις επιδράσεις που δέχθηκε ο Κορνάρος· νομίζω ότι τοποθετεί το ζήτημα ακριβώς εκεί που πρέπει, δείχνοντας και πόσο πολύπλοκο και πόσο δύσλυτο είναι. Αλλά δεν θα ήθελα να κλείσω το σημειώμά μου χωρίς να μνη-

μονεύσω τις τελευταίες σελίδες του βιβλίου: φαίνεται εκεί πως ο συνειδητός λόγιος μπορεί – και πρέπει, λέω – να μετέχει στα ενδιαφέροντα και στις αγωνίες του καιρού του χωρίς να υποτάσσεται σε καιρικά συνθήματα. Δίδαγμα επίκαιρο και πολύτιμο.

εφ. *Το Βήμα*, 8.2.1947

Κ. Θ. Δημαράς, «Ένας Εναρκτήριος»

Συνήθως τα εναρκτήρια πανεπιστημιακά μαθήματα έχουν κάτι αρκετά συμβατικό και ουδέτερο. Τυποποιημένα κείμενα, απευθύνονται όχι τόσο στο φοιτητικό κοινό που πρόκειται να παρακολουθήσει την συνέχειά τους, όσο σε εταίρους και σε επίσημους που έχουν έτσι την ευκαιρία να διαπιστώσουν για μιαν ακόμα φορά τον ακαδημαϊσμό του νέου καθηγητή. Από τον κανόνα τούτον σπάνια ξεφεύγει το είδος· άλλες είναι οι ώρες και άλλοι οι χώροι όπου ο ακαδημαϊκός διδάσκαλος θα αναπτύξει την προσωπικότητά του, αν έχει, και θα εκφράσει την πρωτοτυπία της σκέψης του. Για τούτο και σπάνια οι εναρκτήριοι δίνουν αφορμή σε ουσιαστικές συζητήσεις ή γίνονται αντικείμενα κριτικής.

Ο εναρκτήριος λόγος του καθηγητή Λίνου Πολίτη στο μάθημα της Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αποτελεί μιαν από τις εξαιρέσεις στον κανόνα. Σε μια στιγμή όπου η ατμόσφαιρα της νέας μας φιλολογίας είναι θολωμένη όχι μόνο από σφαλερές κρίσεις αλλά και από εύκολες δημοκοπικές συσκοτίσεις, ο λόγος αυτός ήρθε, με ηρεμία και με θάρρος να ξαναθέσει ωρισμένα βασικά προβλήματα από την αρχή, και να υποβάλει τις ορθές λύσεις. Ο τίτλος του λόγου είναι ενδεικτικός: «Λογοτεχνία νεοελληνική και λογοτεχνία ευρωπαϊκή». Πρόκειται να καθορισθεί η θέση της νέας μας λογοτεχνίας απέναντι στη δυτική, να επισημανθούν οι σχέσεις και οι διαφορές. Θυμίζω ότι το ζήτημα δεν είναι καινούριο· είναι μάλιστα παλαιότατο: τα πρώτα κινήματα της νεοελληνικής κριτικής θα έλεγε κανείς ότι κληρονόμησαν κάτι από την θρησκευτική αντίθεση της χριστιανικής Ανατολής προς την Δύση και την μεταβίβασαν στα πράγματα της λογοτεχνίας. Ήδη, πριν από τον Αγώνα, η ελληνική διάνοηση προσπαθεί μέσα στις ελληνικές λογοτεχνικές εκδηλώσεις να απομονώσει και να αποβάλει, ότι δεν ανήκει στην ελληνική παράδοση. Να απομονώσει και να αποβάλει· δύο ζητήματα: το πρώτο είναι οπωσδήποτε απαραίτητο, προκειμένου ακριβώς να εξετασθεί η ελληνική ιδιοτυπία· το δεύτερο προϋποθέτει μια φιλοσοφία, ένα σύστημα. Και το σύστημα αυτό επικρατεί, αλήθεια, θεωρητικά, στα μεταγενέστερα χρόνια: κάθε τόσο η κριτική μας, σε κάθε καινούρια τροπή της λογοτεχνίας μας δεν παραλείπει να διαμαρτυρηθεί γιατί εισάγονται μέσα στην παράδοσή μας ξένα στοιχεία αλλότρια προς την ιδιοσυγκρασία μας. Ο Σολωμός, ο ρωμαντισμός, η γενιά του 1880, οι πιο πρόσφατες κινήσεις, εδέχθηκαν αυτήν την κατηγορία, είτε στο επιστη-

μονικό είτε στο δημοκοπικό επίπεδο. Ας προσθέσω κιόλας ότι κι αυτή η κριτική είχε συχνά την αφετηρία της έξω από τα ελληνικά σύνορα: η ίδια δηλαδή η πεποίθηση ότι κάθε λογοτεχνία έχει την ιδιοτυπία της και ότι η υπό κρίσιν λογοτεχνία θυσιάζει την ιδιοτυπία της σε ξένα πρότυπα, εκφραζόταν από την ελληνική κριτική σαν ηχώ σε αντίστοιχες ξένες παρατηρήσεις που ακούγονταν κατά τόπους. Είχα άλλοτε την ευκαιρία να σημειώσω ότι η ελληνική κριτική όταν εχτύπησε τον ρωμαντισμό δανείσθηκε τα επιχειρήματά της και τα μετέφερε ατόφια από τους γαλλικούς πνευματικούς αγώνες στους ελληνικούς. Μι άλλη παρόμοια κίνηση για να εξαρθεί το ελληνικό αντιθετικά με το ξένο έχει την αφετηρία της στα κηρύγματα του Μπαρές. Και πιο πρόσφατα άλλες ανάλογες κριτικές δεν είναι άσχετες από τις απόπειρες που είχαν γίνει στην Γερμανία για να εδραιωθεί θεωρητικά ο γερμανικός επεκτατισμός.

Ο Λίνος Πολίτης στον εναρκτήριό του δεν κάνει κριτική ούτε αντικριτική. Σε μια γοργή θεώρηση της ιστορίας της νέας μας λογοτεχνίας διαπιστώνει την ύπαρξη κοινών σημείων της νεοελληνικής και της δυτικής λογοτεχνίας, και υποστηρίζει ότι τα κοινά αυτά σημεία δεν σημαίνουν πτώση για την ελληνικότητα, αλλά αντίθετα βοηθούν κανονικά στην έξαρσή της για καλό ή για κακό. Κρητική ποίηση, Σολωμός, Παλαμάς, νεώτερα ρεύματα. Για να καταλήξει στα συμπεράσματα αυτά ο Πολίτης αποδέχεται την ύπαρξη μιας «ευρωπαϊκής» λογοτεχνίας, με διαφορετικά κάθε τόσο κέντρα ακτινοβολίας, γαλλική γλώσσα, ιταλική, αγγλική, αλλά με κοινά σε κάθε περίοδο χαρακτηριστικά: έπος, λυρισμός, τραγωδία, πεζός λόγος. Ανάλογες περιόδους ξεχωρίζει και στη δική μας πνευματική ιστορία. Επιδράσεις, βέβαια, αν κοιτάξει κανείς τα πράγματα απ' έξω, αλλά επιδράσεις που έρχονται να ανταποκριθούν σε ελληνικές ανάγκες, και που εκφράζουν τον ελληνικό χαρακτήρα όταν εκδηλώνεται στην Ελλάδα. Αυτό το ζήτημα της «μόδας», δηλαδή, που το βλέπουμε συνήθως τόσο επιφανειακά, παίρνει εδώ ένα περιεχόμενο πολύ βαθύτερο. Η μόδα, το ξενόφερτο στην πνευματική ζωή, δεν έχει τρόπο να ριζώσει αν δεν φέρνει λύση σε εγχώρια πνευματικά προβλήματα. Και πάλι, ριζώνοντας παίρνει τα ιδιαίτερα ψυχικά και πνευματικά σημάδια του τόπου όπου ερίζωσε. Όταν ριζώνει, μπορούμε να ξέρουμε ότι δεν είναι μίμηση απλή, προσωπική περιπέτεια ενός λογίου, γοητεία του ξενότροπου, αλλά συμβουλή της ξένης εμπειρίας στην αποκάλυψη του εσωτερικού κόσμου. Αυτό χαρακτηρίζει τα ρεύματα από τη μια μεριά, που είναι καμωμένα από γόνιμες αλληλεπιδράσεις, και από την άλλη την μίμηση και την μόδα σε ότι έχει καιρικό και περαστικό. Ας σημειωθεί, άλλωστε, ότι και η ίδια αυτή η μόδα όσο ζει, έχει κι' αυτή μιαν ανταπόκριση με τον εσωτερικό κόσμο: αλλά το θέμα τούτο θα μας πήγαινε πολύ μακριά.

Θα μπορούσε να γίνει λόγος εδώ για μια προκατεστημένη αρμονία ανάμεσα στις ανάγκες και στις επιδράσεις. Σωστό θα ήταν ως ένα σημείο μόνο, γιατί οι ξένες επιδράσεις πολιορκούν αδιάκοπα κάθε γραμματεία και πολύ λίγες κατορθώνουν να επι-

κρατήσουν και να πολιτογραφηθούν. Θα μπορούσε ακόμη να γίνει εδώ εφαρμογή ενός νεοδαρβινισμού ή ενός νεολαμαρκισμού και να λεχθεί ότι οι λειτουργίες δημιουργούν τα όργανα ή ότι η ύπαρξις των οργάνων προκαλεί τις λειτουργίες· είτε, δηλαδή, να θεωρήσουμε ότι η ύπαρξη ρευμάτων γεννά τα κατά τόπους ενδιαφέροντα, είτε ότι όταν υπάρχουν τέτοια τοπικά ενδιαφέροντα θα βρουν μέσα στα ποικίλα ρεύματα εκείνο που τους ταιριάζει. Όμως και τούτο δεν θα εξηγούσε την έκταση και την ομοιομορφία των ρευμάτων μέσα στην ευρωπαϊκή ιστορία. Η ακέρια εξήγηση παρέχεται από τον Πολίτη στον ίδιο τον τίτλο της ομιλίας του: υπάρχει μία ευρωπαϊκή λογοτεχνία, που, ανεξάρτητα από τις τοπικές διαφορές, εκφράζει το πνεύμα που προέχει σε κάθε ιστορική περίοδο στην Ευρώπη ολόκληρη. Στην μία αυτήν ευρωπαϊκή λογοτεχνία μετέχουν όλες οι επί μέρους ευρωπαϊκές λογοτεχνίες. Η τάση προς την απομόνωση είναι μάταιη και αντίθετη προς την ροή της ιστορίας.

Πρέπει μάλιστα ακόμα να προστεθεί πως είναι και βλαβερή: «Δεν κινδυνεύει η εθνική μας ιδιομορφία, αν αφήσουμε την ψυχή μας λυτέρα να δροσιστεί σε ζωογόνο αγέρι όθε κι' αν φυσά. Όσο πιο πολύ απλώνει τα κλαριά το δέντρο στον αέρα, τόσο πιο βαθιά χώνει τις ρίζες του στο χώμα», γράφει ο Λίνος Πολίτης. Ο αντίθετος δρόμος οδηγεί αναπόφευκτα στον μαρασμό. Τούτο αληθεύει ιδιαίτερα για την ελληνική παιδεία, που έδειξε επανειλημμένα ότι έχει την ικανότητα να αφομοιώνει τις ξένες προσφορές και να δημιουργεί έργα βαθύτατα ελληνικά, παλλόμενα από ελληνισμό. Ερωτόκριτος, Σολωμός, για να αρκεσθούμε σε πολύ γνωστές περιπτώσεις. Βαθιά Ευρωπαίος, με την δυτική του καλλιέργεια, δείχνει μαζί και την βαθύτατη ελληνικότητά του με το έργο του και τη ζωή του. Ο σύντομος αυτός εναρκτήριοι μιάς θυμίζει έτσι μερικές βασικές αλήθειες που δεν θα έπρεπε να τις ξεχνούμε ποτέ. Και χαίρομαι ιδιαίτερα που οι βασικές αυτές αλήθειες εκφωνήθηκαν επίσημα από ένα ακαδημαϊκό βήμα, φανερώνοντας έτσι πως η ελληνική επιστήμη έχει το θάρρος που χρειάζεται για να πορευτεί τον σωστό δρόμο χωρίς δισταγμούς και χωρίς λόγια μασημένα και μισά. Και ξέρουμε πως η επιστήμη για ν' αξίζει προϋποθέτει την αρετή.

εφ. *Το Βήμα*, 18.3.1950

«Bagatelle» και «cosuccie».  
Ένας Χιώτης πρόδρομος του Κοραή  
κρίνει στα μέσα του 17ου αι. γλώσσα  
και στιχουργία της έντυπης νεοελληνικής ποίησης

Η πρώτη – αγαθή – ανάμνησή μου από τον Ξενοφώντα Κοκόλη κείται μακριά, στα τελευταία εφηβικά μου χρόνια, όταν στην πρώτη ακαδημαϊκή μου χρονιά στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης είχα την τύχη από το φθινόπωρο του 1965 ως τα τέλη της άνοιξης του 1966 να προγυμναστώ στην κατά Κ. Θ. Δημαράν νεοελληνική γραμματεία από τον ακόμα νεαρό, τότε, βοηθό (σπουδαστηρίου) του Λίνου Πολίτη: η προγύμναση – μία ώρα την εβδομάδα, μα ώρα γεμάτη και πολύ παραγωγική – περιλάμβανε φροντιστηριακή εμπέδωση των κεφαλαίων της τρίτης έκδοσης της *Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*,<sup>1</sup> μαζί με εκπόνηση και προφορική παρουσίαση εργασιών πάνω σε συγκεκριμένα κείμενα (εμένα μου είχε ανατεθεί το έντυπο *Βιβλίον πρόχειρον τοις πάσιν, περιέχον την τετρακτικήν αριθμητικήν ή μάλλον ειπείν την λογαριαστικήν* του Χιώτη Μανόλη Γλι(τ)ζούνη (Μανουήλ Γλυζώνιου), ένα από τα πρώτα μπεστ σέλερ της δημώδους «χρηστικής» γραμματείας (1568 κ.ε.), που γνώρισε φοβερά μεγάλη επιτυχία ως και τα χρόνια του Χιωτοσμυρνιού Κοραή.

Όσο για την τελευταία αγαθή εντύπωσή μου από τον ύστερα από την άνοιξη του 1975 πανεπιστημιακό συνάδελφο, εντύπωση πια όχι διδακτική μα συγγραφική, αυτή θα έλεγα αναμφισβήτητα πως ήταν το κύκνειο μείζον έργο του, *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, του 1993.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>3</sup>1964. Την εποχή εκείνη δεν είχαν κυκλοφορήσει ακόμα ούτε η «μεγάλη» έκδοχή της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Λ. Ν. Πολίτη ούτε και η αντίστοιχη γραμματολογία του Μ. Vittì ή η περιορισμένη ως τον 16ο αι. *Ιστορία της βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας* του Η.-G. Beck.

<sup>2</sup> Ίσως αυτές οι δύο πιο ευχάριστες επιστημονικές συναντήσεις μας να ήταν περισσότερες, αν ο μαθητής αυτός του Λίνου Πολίτη δεν στρεφόταν με επιμονή σε λίγες από τις εκφάνσεις της υφολογίας και στη μεροληπτική λογοτεχνική και φιλολογική κριτική – ή κριτική της κριτικής –, αποφεύγοντας «αντισταχανοβίτικα» στις εργασίες του αφενός τον παλαιογραφικό και ηθικοδιδακτικό, πεζογραφικό κυρίως, δρόμο που πήρε η πιο μεγάλη στα χρόνια, στυφή μαθήτριά-βοηθός του δασκάλου του, αφετέρου την κοπιαστική εκδοτική και ερμηνευτική ατραπό που βάδισαν οι δύο συνομήλικοί του, μα πολύ πιο χαριτωμένοι, μαθητές και συνεργάτες του δασκάλου του. Από το 1983 κ.ε. οι αντιρρήσεις μου για

Δημώδης γλώσσα, στιχουργία και λογοτεχνική κριτική ύστερα από την Άλωση και ως το τρίτο τέταρτο του 17ου αι. διάλεξα, λοιπόν, να είναι οι κύριοι άξονες και της δικής μου, μικρής συμμετοχής στην ΙΔ΄ Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα ΜΝΕΣ, η οποία με πρότασή μου αφιερώθηκε στη μνήμη του Ξ. Α. Κοκόλη. Στην εισήγηση υπάρχουν, βέβαια, και μικρότεροι άξονες:

Ένας από αυτούς, π.χ., είναι ο άξονας που συνδέει τη χρηστική μέριμνα με τη θρησκευτική και τη λογοτεχνική γραμματεία, κι αυτές με μια κριτική υπαγορευόμενη και από λόγους ιδεολογικούς (τους βλέπουμε, άλλωστε, με διαφορετικό πάντα τρόπο, να στοιχειώνουν τη γραμματεία και την πνευματική μας ζωή τουλάχιστον από τα χρόνια του Παχώμιου Ρουσάνου ως και τον Αλέξανδρο Ελλάδιο και τους συγχρόνους του, τον Αθανάσιο Πάριο, τον Νικόδημο Αγιορείτη, τον Κοραή και συγχρόνους ή συνεχιστές του).

Άλλος άξονας είναι το κυνήγι και η διερεύνηση χειρογράφων και εντύπων, η βιβλιοφιλία και η πληθωρική εκδήλωση μέσω του εντύπου, άξονας που συνδέει, επίσης, τρεις λόγιους με χιώτικη καταγωγή και δράση αποκλειστικά στην Εσπερία, τον λόγιο έμπορο και εκδότη Μανόλη Γλιτζούνη (περ. 1530/1540-1596), τον φιλόλογο, θεολόγο και σπουδασμένο γιατρό Λιωνή Αλ(λ)άτση (Λέοντα Αλλάτιο, περ. 1588-Ιαν. 1669), και τον έμπορο και ιατροφιλόσοφο Διαμαντή (Αδαμάντιο) Κοραή (1748-1833).

Άλλος, τέλος, άξονας, ίσως πολύ πιο καθοριστικός, είναι οι αντιλήψεις, ιδεοληψίες ή/και συγκρούσεις για τη γλώσσα, τη στιχουργία και την ποιητική (από την εποχή του Martin Kraus – Μαρτίνου Κρούσιου, τρίτο τρίτο του 16ου αι. – και των πρώτων δυτικοευρωπαίων λεξικογράφων της νεοελληνικής ως τους Έλληνες της ευρωπαϊκής διασποράς στα χρόνια του Μπαρόκ, του νεοκλασικισμού και του Διαφωτισμού, τόσο νησιώτες, όπως ο Αλλάτιος και ο Κρητικός Αλοΐσιος-Αμβρόσιος Γραδενίγος, όσο και «ηπειρωτικούς» και του «μειζονος» ελληνισμού, όπως ο Αναστάσιος Μιχαήλ ο Μακεδών (Ναουσαίος), ο Αλέξανδρος Ελλάδιος ο Λαρισαίος και ο Δημήτριος Προκοπίου Πάμπερης ο Μοσχοπολίτης στο πρώτο τέταρτο του 18ου αι., και, βέβαια, ο Δημήτριος Καταρζής, ο Κοραής, ο Αθανάσιος Ψαλίδας, ο Αθανάσιος Χριστόπουλος, ο Διονύσιος Φωτεινός, ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος, ο Σολωμός, οι Ζαμπέλιοι και άλλοι, από τα τέλη του 18ου αι. κ.ε.).

Σε ό,τι αφορά το δικό μας θέμα, θα επαναλάβουμε καταρχήν πως συχνά η βιβλιογραφική και η κριτική έρευνα, και κυρίως μια συγκεκριμένη ιστοριο-

πολλά από τα δημοσιεύματα του μελετητή και για την ακαδημαϊκή πρακτική και τη συμπεριφορά του όλο και πλήθαιναν.

γραφική παράδοση της νεοελληνικής φιλολογίας, σταμάτησαν πολύ επιλεκτικά, αν και για ευεξηγήτους λόγους, μόνο σε κάποια δείγματα λογοτεχνικής κριτικής απ' όσα αφορούν την παλιότερη λογοτεχνία μας. Και, αν πάρουμε το παράδειγμα του Κ. Θ. Δημαρά και των μαθητών και «οπαδών» του – μέσα στους οποίους δεν συμπεριλαμβάνω, βέβαια, ούτε τον σχεδόν συνοδοιπόρο Άλκη Αγγέλου με την ευρύτατη γραμματειακή εποπτεία ούτε μερικούς πιο καθαρόαιμους ιστορικούς (και όχι μισοφιλολογοϊστορικούς ή αρχειοδίφες-βιβλιογράφους) – και θέσουμε το ερώτημα «Σε ποια κριτικά και αποτιμητικά κείμενα της παλιότερης λογοτεχνίας μας επικεντρώνεται η προσοχή τους και από ποια σκοπιά;», η απάντηση έρχεται αβίαστη: Πρώτα, από τη σκοπιά του εντοπισμού (και του καυτηριασμού) της θρησκευτικής/εκκλησιαστικής συντηρητικότητας/μισαλλοδοξίας, επικεντρώνονται σε θέσφατα του Ζακυνθινού Παχώμιου Ρουσάνου (μέσα του 16ου αι.) και των Παριανών Αθανάσιου Πάριου και Νικόδημου Αγιορείτη (τέλη 18ου αι.)· κατόπιν, από τη σκοπιά του επαναληπτικού και μονότονου φωτισμού εξεχουσών και μόνο, «συνθετικών» προσωπικοτήτων, προσδένονται κυρίως στον Κοραή και σε ορισμένους «μαθητές», αντιπάλους ή επιγόνους του, κάποτε και ως τον προχωρημένο 19ο αιώνα.

Οι λόγοι, όπως σημείωσα μόλις πριν από λίγο, είναι ευεξήγητοι: από το τρίτο τρίτο του 20ού αι. ως σήμερα, δεν φαίνεται να είναι γλωσσικομετρικοί ή υφολογικοί ούτε καν αισθητικοί, αλλά ιδεολογικοί, υπηρετώντας συνήθως μιαν ακόρεστη δίψα επιβολής των απόψεων μιας πνευματικής ομάδας πάνω στο επιστημονικό και εκδοτικό «κατεστημένο». Ακριβώς όπως ευεξήγητοι ήταν και οι (εν μέρει διαφορετικοί) λόγοι που καθόριζαν τις τοποθετήσεις και αποτιμήσεις μερικών από τους παλιότερους γνωστούς κριτικούς της υστερομεσαιωνικής και πρώιμης νεοελληνικής δημώδους λογοτεχνίας, ιδίως της έντυπης.

Δεν έχω τον σκοπό, ούτε και τον χρόνο, να απαριθμήσω και να αναλύσω εδώ όλες τις γνωστές περιπτώσεις κριτικών της ελληνόγλωσσης λογοτεχνικής παραγωγής ως τα χρόνια του Κοραή. Σίγουρα, πάντως, η νεοελληνική λογοτεχνική κριτική δεν ξεκινά ούτε με τον Γραδενίγο στο τελευταίο τέταρτο του 17ου αι. (όπως θεωρούν, με απόλυτο τρόπο, μερικοί κρητοκεντρικοί μελετητές)<sup>3</sup> ούτε με τον άγνωστο σε μας επιμελητή της πρώτης γνωστής έκδοσης του *Ερωτόκριτου* (1713) που πρέπει να κρύβεται πίσω από τον ενθουσιώδη πρόλογο (προς τους αγοραστές/αναγνώστες) του βενετού τυπογράφου Απ-

<sup>3</sup> Στ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη (επιμ.), *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, Αθήνα, Στιγμή, 1988, σ. 64: «Ο Γραδενίγος είναι, εκτός των άλλων, και ο πρώτος κριτικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας».

tonio Bortoli. Ανάμεσα στους παλιότερους κριτικούς, ενδιαφέρον πρώτιστα γλωσσικομετρικό και αποτιμητικές τοποθετήσεις κάποτε ιδιαίτερα αιχμηρές προσφέρουν κάποια από τα γραφτά του Αλλάτιου, στον οποίο θα περιοριστώ στον λίγο χρόνο που μου απομένει. Κι αυτό, επειδή στον γλωσσικομετρικό αυτό τομέα ο Κοραΐς – στον οποίο πολλοί μελετητές φτάνουν βιαστικά και αλματικά,<sup>4</sup> θεωρώντας πως όλα τα επόμενα μεγάλα ζητήματα γλώσσας και ποιητικής ανάγονται σ' αυτόν ή ξεκινούν από αυτόν και τις απόψεις του (π.χ. για τη «διαφθορά» της δημώδους γλώσσας, την «ψώρα» της ομοιοκατάληκτης στιχουργίας, τα «εξαμβλώματα» της Κρητικής λογοτεχνίας κ.ο.κ.) – αποτελεί μάλλον ένα από τα τέρματα και όχι μιαν αρχή· ή, καλύτερα, επειδή μια καλύτερη γνώση και ανάλυση των (όχι πάντοτε ελληνόγλωσσων) κειμένων και απόψεων λογοτεχνικής και γραμματολογικής κριτικής όσων έζησαν πριν από τον Κοραή, και διαβάστηκαν αποδεδειγμένα από αυτόν (όπως ο Αλλάτιος), δείχνει αυτόν τον πολυπαινεμένο Χιωτοσμυρνιό της διασποράς όχι ως «συνθετική» κορύφωση και αφετηρία νέας διαλεκτικής τριάδας, αλλά ως ετερόφωτο (αν και εύστροφο, γράφοντα εν λόγω ανθρωπώ και, οπωσδήποτε, δραστικό) συνεχιστή συγκεκριμένων προγενέστερων αποτιμήσεων, πολλές από τις οποίες δεν αντέχουν σήμερα σε σοβαρό έλεγχο, ή μας φαίνονται ιδεοληπτικές.

Ο Λέων Αλλάτιος είναι μια αμφιλεγόμενη θρησκευτικά, αλλά σίγουρα ένθερμα πατριωτική, πολύγλωσση και παραγωγικότερη συγγραφική προσωπικότητα των πρώτων δύο τρίτων του 17ου αι. Δεν έχουμε συγκεντρωμένο εκδοτικά το τεράστιο έργο του (ελάχιστες είναι οι φιλολογικές επανεκδόσεις έργων του, ενώ μεγάλο τμήμα του ογκωδέστατου χειρόγραφου αρχείου του παραμένει ακόμα ανέκδοτο ή και αδιερεύνητο), και οι πιο πρόσφατες εργασίες που φωτίζουν πτυχές της προσωπικότητας και ιδίως των καταλοίπων του, όπως βιβλία και μικρότερα μελετήματα του Θωμά Ι. Παπαδόπουλου, χρειάζεται να συνεχιστούν και να συμπληρωθούν από πολλούς άλλους ερευνητές.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Αρκεί ένα παράδειγμα, του Παν. Μουλλά, «Ο Κοραΐς και ο αυτοσχέδιος κριτικός στοχασμός του», περ. *Μολυβδοκονδύλοπελεκητής*, τ. 3 (1991) 125-137, τον οποίο αναμασούν από τότε «φίλοι» και ακόλουθοι άνισης δυναμικότητας.

<sup>5</sup> Βλ., πρόχειρα, την (παλιότερη, κυρίως) βιβλιογραφία που συγκεντρώνει ο Θ. Ι. Παπαδόπουλος στο βιβλίο του *Λέων Αλλάτιος (Χίος 1588-Ρώμη 1669). Σύμμικτα Αλλατιανά*, Αθήνα, Βιβλιοφιλία, 2007 (ανατύπωση κάποιων προγενέστερων εργασιών του μελετητή, από τις οποίες πιο ενδιαφέρουσες για το θέμα μας είναι οι εξής: «Λέων Αλλάτιος», «Βιο-Εργογραφικά Λέοντος Αλλατίου», «Οικογενειακά Λέοντος Αλλατίου», «Ο Λέων Αλλάτιος και η Χίος», σ. 15-100, και «Αι "Carte Allaciane"», «Περί των "Αλλατιανών χειρογράφων"», σ. 195-202, 203-237· για τα χειρόγραφα και έντυπα βιβλία του, για το πώς τα προμηθευόταν κτλ., για το κληροδότημά του και τη σχέση του με το Ελληνικό Κολέγιο της Ρώμης βλ. σ. 59-64, 76-100). Είναι κρίμα που ο σύμμικτος αυτός τόμος δεν περιλαμβάνει άλλα σχετικά



Οι αναφορές και οι κριτικές παρατηρήσεις και εκτιμήσεις του Αλλάτιου για λογοτεχνικά έργα της νεοελληνικής γραμματείας είναι εγκατεσπαρμένες σε ποικίλα κείμενά του. Ως σήμερα μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχουν προσελκύσει μερικές από όσες αφορούν την *Ερωφίλη* του Χορτάτση.<sup>6</sup> Από τις υπόλοιπες, έχουν προσεχτεί μόνον εκείνες που χρησίμευσαν σε βιβλιογράφους και, κατόπιν, μελετητές και εκδότες, για την επισήμανση αβιβλιογράφητων έντυπων έργων του 17ου αι., τα οποία, χάρη στον Αλλάτιο και τις ρωμαϊκές βιβλιοθήκες με τις οποίες συνδέθηκε, εντοπίστηκαν αργότερα στα μοναδικά σωζόμενα αντίτυπά τους και επανεκδόθηκαν ή αναμένεται να επανεκδοθούν φιλολογικά.<sup>7</sup>

Στην εισήγησή μου θα περιοριστώ σε όσες αναφορές δημοσίευσε ο Αλλάτιος αρκετά όψιμα (Νάπολη, Sebastiano d'Alceci, 1661, αλλά με αδιευκρίνιστη την ακριβή χρονολογία της πρώτης γραφής/ σύνταξης, σίγουρα πάντως ύστε-

δημοσιεύματα του ίδιου, όπως π.χ. αυτό που παρουσιάζει ένα χειρόγραφο με εκδοχή της *Βοσκοπούλας* επεξεργασμένη από τον Αλλάτιο, Θ. Ι. Παπαδόπουλος, «Νέα παραλλαγή της “Βοσκοπούλας”», στο *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Δ', Αθήνα 1969, σ. 353-378 και 561-563. Βλ., τώρα, και Α. Vincent (επιμ.), *Η Βοσκοπούλα*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2016, κυρίως σ. 56 κ.ε.

Βλ. και τη βιβλιογραφία που δίνουν οι V. Rotoło, *Il carne «Hellas» di Leone Allacci*, Παλέρμο 1966, Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Το Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης και οι μαθητές του (1576-1700)*. Συμβολή στη μελέτη της μορφωτικής πολιτικής του Βατικανού, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικών Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1980, κυρίως σ. 377-383, και «Λέων Αλλάτιος (1588-1669)», περ. Δωδώνη, τχ. 18 (1989) 193-202, R. Maisano, «Manoscritti e libri stampati nell'opera filologica di Leone Allacci», περ. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, τ. 32, τχ. 6 (1982) 197-204, Th. J.-M. Cerbu, *Leone Allacci (1587-1669)*. *The Fortunes of an Early Byzantinist*, Ann Arbor, Mich.–Cambridge, Mass., University Microfilms International, 1986, G. Podskalsky, *Η ελληνική θεολογία επί τουρκοκρατίας 1453-1821*. *Η Ορθοδοξία στη σφαίρα επιρροής των δυτικών δογμάτων μετά τη Μεταρρύθμιση*, μτφρ. Γ. Δ. Μεταλληνός, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2005, κυρίως σ. 87-89, 278-285 (ο Podskalsky, μάλιστα, αφιερώνει το βιβλίο του «Στη μνήμη του μεγάλου Έλληνα ανθρωπιστή, εκκλησιαστικού ιστορικού και ενωτικού θεολόγου Λέοντος Αλλάτιου»), η Κ. Hartnup, «On the Beliefs of the Greeks». *Leo Allatios and Popular Orthodoxy*, Leiden–Βοστώνη, Brill, 2004, και η Κ. Behrens, *Der Raub des Bücherschatzes*, Μόναχο, Hanser, 2012. Χρήσιμη παλιότερη βιβλιογραφία δίνουν και οι διαδικτυακές πηγές.

<sup>6</sup> Αναφορές και κρίσεις που πρέπει να γράφτηκαν το 1644 και πρωτοδημοσιεύτηκαν στο Παρίσι το 1651 (*De Georgiis et eorum scriptis diatriba...*). Σταθμό αποτέλεσε η αναδημοσίευση από τον J. A. Fabricius, «De Georgiis, & eorum Scriptis Diatriba scripta A. 1644. & ad editionem Parisensem A. 1651. Cum notis, supplemento et Indice recusa...», στη *Bibliotheca Graeca, sive notitia scriptorum veterum*, τ. Χ, Αμβούργο 1721, σ. 553-817, και, αργότερα, 1737 κ.ε., η οποία προσέχτηκε κυρίως από την εποχή του É. Legrand, αλλά παρανοήθηκε, εν μέρει, από τη νεότερη κρητολογική αρχαιολογικοφιλολογική κριτική (με παράδειγμα τον Στ. Αλεξίου, βλ. και παρακάτω, σημ. 11). Για το ζήτημα αυτό ετοιμάζω ξεχωριστό σημείωμα.

<sup>7</sup> Σημειώνω μόνο την (εκδεδομένη, πια) θεατρική *Ευγένια* του Θεόδωρου Μοντεσέλεζε και το έμμετρο αφηγηματικό *Προσκυνητάρι(ον) των Ιεροσολύμων* του Μαρκαντίνου Δεγκρέ(ς)/Δαρκέ(ς) (έχουν επανεκδοθεί μόνο μικρά αποσπάσματα από τον Πρ. Σαλμανίδη το 1971· ετοιμάζω κριτική έκδοση για το Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'). Δεν σημειώνω εδώ λογοτεχνικά κείμενα που σώθηκαν χειρόγραφα στα χαρτιά του και εκδόθηκαν πολύ αργότερα, όπως ο ανώνυμος χιώτικος θεατρικός *Δαβίδ* (έκδ. Θ. Ι. Παπαδόπουλου) και παραλλαγή της ανώνυμης αφηγηματικής *Βοσκοπούλας* (Παπαδόπουλος, Vincent, ό.π. (σημ. 5)).

ρα από το 1658), στα ιταλικά και για το λόγιο ιταλικό κοινό, στον αφιερωματικό πρόλογο (φφ. 2-8r: «Agl' Illustriss(imi) Signori / Accademici / della Fucina / della nobile, et esemplar citta / di Messina») και στην επιστολικού τύπου εισαγωγή (σ. 1-42: «Leone Allacci / a' lettori») της σχολιασμένης ανθολογίας του *Poeti antichi raccolti da Codici m.ss. della Bibliotheca Vaticana, e Barberina* ... όπου περιλαμβάνονται πειστική αναίρεση απόψεων του ιταλού ουμανιστή Angelo Colocci, καθώς και η θέση πως η ιταλική ποίηση ξεκίνησε από τη Σικελία (για να την εγκολπωθεί και να την αναπτύξει η Τοσκάνη) και πώς η παλιά ιταλόγλωσση σικελική ποίηση επηρεάστηκε από τα μέτρα της βυζαντινής ποίησης, ιδίως από τον πολιτικό στίχο (τροχαϊκό ή ιαμβικό).<sup>8</sup>

Περιορίζομαι εδώ σε μεταγραφή τμημάτων των σσ. 26-31 της εισαγωγής της ανθολογίας αυτής, που δίνει ένα μέτρο αφενός για τις γνώσεις του φιλοπερίεργου Αλλάτιου γύρω από την υστεροβυζαντινή τονική στιχουργία και την ονοματολογία της, τη σύγχρονή του έντυπη νεοελληνική λογοτεχνία και την προέλευση των επικρατέστερων μορφών της μετρικής της, αφετέρου για την οξύτητα των συχνά πολύ αυστηρών έως και αδικαιολόγητων αποτιμήσεων του για τη γλώσσα και τη στιχουργία της σύγχρονης του έντυπης ελληνικής ποίησης: αποτιμήσεων που βρίσκονται όχι μόνον κάτω από τη βαριά σκιά του γλωσσικού του αρχαϊσμού (έκδηλου στα δημοσιευμένα ελληνόγλωσσα λογοτεχνικά του κείμενα, ιδιαίτερα στα ποιήματα με τον βυζαντινίζοντα ιαμβικό τρίμετρο, 1633 κ.ε.)<sup>9</sup> και της δυσπιστίας του για τη δυνατότητα των ελληνικών τοπικών ιδιωμάτων να διαμορφώσουν, ή να οδηγήσουν σε, μια «συγκροτημένη» και αξιόλογη νεοελληνική Κοινή πριν από τη δημιουργία ενός νέου ελληνικού Κράτους («Dominio»), αλλά και κάτω από την επήρεια της θετικής κρίσης για την ανομοιοκατάληκτη «τονική» ποίηση της υστεροβυζαντι-

<sup>8</sup> Αφιέρωση / Εισαγωγική επιστολή του Α., φ. 5v κ.ε., και σ. 21 κ.ε. Καλό είναι, βέβαια, να θυμόμαστε πως η ανθολογία αυτή (που αναφέρει τον ενωτικό/φιλοκαθολικό, μα άγνωστο αν ασπάστηκε ποτέ τον ρωμαιοκαθολικισμό, Αλλάτιο ως ... monsignor, κάτι που δεν φαίνεται να έχει σχολιαστεί από την έρευνα) τυπώθηκε στην πρωτεύουσα του βασιλείου των Δύο Σικελιών, και πως, ύστερα από τις πρώτες σπουδές του Αλλάτιου στο Ελληνικό Κολέγιο της Ρώμης (1600-1610), το πρώτο πόστο εργασίας του, για πάνω από τρία χρόνια (περ. 1611-1615), ήταν κοντά στη Νάπολη ως γραμματέα/αρχιερατικού επιτρόπου του Bernardo Giustiniani, επισκόπου της Anglona (της αρχαίας Πανδοσίας στον κόλπο του Τάραντα, στη μετέπειτα Basilicata, και όχι της Anglona της Β. Σαρδηνίας, όπως θεωρεί εσφαλμένα ο Podskalsky, ό.π. (σημ. 5)).

<sup>9</sup> Παράλληλα, βέβαια, με τη γνωστή αγάπη του για τη συλλογή «μνημείων» δημόδους λόγου (όπως οι χιώτικες παροιμίες κτλ.), την καταγραφή λαϊκών δοξασιών, εθίμων κτλ. κυρίως στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο και την παραϊατρική διερεύνηση ζητημάτων «λαογραφίας»/«κοινωνικής ανθρωπολογίας» (όπως οι δοξασίες για τους βρικόλακες κ.ά.), και με την αστόμωτη (όπως δείχνουν τα δημοσιευμένα και αδημοσίευτα έργα του, τα χαρτιά του αρχείου του, τα ταξίδια του και μαρτυρίες άλλων) βιβλιοφιλία του, που αγκαλιάζει και κείμενα της δημόδους γραμματείας.

νής λογοτεχνίας (ιδίως έργων των Κωνσταντίνου Μανασσή, Μανουήλ Φιλή, Ιωάννη Τζέτζη και Θεόδωρου Πρόδρομου), της έξαρσης των επιτευγμάτων της ομοιοκατάληκτης ιταλικής ποίησης από τον 13ο αι. κ.ε., και της αρνητικής στάθμισης του γλωσσικομετρικού και αισθητικού επιπέδου της δημώδους, ομοιοκατάληκτης κυρίως, ποίησης ως τις αρχές της περιόδου του Μπαρόκ:<sup>10</sup>

«[26] [...] [E facevano distichi come sopra habbiamo detto de Romani.>] E vero che la Rima de' Greci d' hoggi di sono ordinariamente Distichi, e tutti dua versi finiscono nell' istessa rima sempre però con l'accento nella penultima. Ma li distichi in Cielo [στον Cielo/Ciullo d'Alcamo, παλιό σικελό ποιητή] in questo suo Dialogo non ci si vedono, se però il Colocci questo non l'ha accertato in qualche altra opera del detto, o pure altro Rimatore Greco, poiche ogni Oda hà cinque versi; li tre primi finiscono con l' istessa Rima li due ultimi con un altra. Si che questo Disticho del Colocci svanisce. Tanto più che in alcuni altri si vedono essere tetrastichi, come dall' esempio, che s'addurrà più basso si vedrà. Li Distichi però sono quelli che si usano al presente ordinariamente in Grecia.

[«Come quelli che di sopra habbiamo detto de' Romani di quindici Sillabe, quanto li Politici Greci.»] Li versi de' quali si servono i Greci nella lingua usuale si chiamano Politici, detti dalla Città, che viene ad essere l' istesso che Civili, cioe communi a tutti, al modo che chiamano eglino stessi | [27] le donne che puttaneggiano politica, perche sono della communita. e sono quelli che gli antichi chiamavano Trochaici Septenarij Catalectici; perche erano di sette piedi bissillabi & una sillaba di sopra più: e questo dico per l'ordinario e quando in luogo di Trochei non entravano i trissillabi come gli Anapesti, Dattili, e Tribrachi, li quali in alcuni luoghi erano ammessi, che allhora il verso s'accreveva di Sillabe più e meno, ma non in quantità, e rompevasi il verso in due parti, la prima in otto la seconda in sette, che in tutto poi contavano quindici sillabe, si come si vede ap-

<sup>10</sup> Η μεταγραφή που ακολουθεί δεν επεμβαίνει στην ορθογραφία και στίξη της πρώτης έκδοσης. Οι περισσότερες εντός κειμένου αγκύλες, του Αλλάτιου, περικλείουν απόψεις του Α. Colocci που συζητούνται και αναιρούνται. Οι υπόλοιπες, που είναι δικές μου, δίνουν τη σελιδαρίθμηση της πρώτης έκδοσης, ενώ μία περιλαμβάνει επεξήγηση για τον σικελό ποιητή των μέσων του 13ου αι. Cielo ή Ciullo d'Alcamo. Πάντως την ορθογραφία και, κάποτε, και τη στίξη τις ρυθμίζει η σχολιασμένη επανέκδοση *Le illustrazioni di monsignor Leone Allacci alla sua raccolta dei Poeti antichi edita in Napoli nell'anno 1661. Premessivi alcuni cenni storico critici intorno alle varie raccolte di antiche toscane poesie, alcune delle quali già edite si danno emendate*, Φλωρεντία 1847 (φωτοαναστατική ανατύπωση: Whitefish, Mont., Kessinger Publishing, 2010).

presso li poeti Comici, e Tragici. Li Greci poi recentiori si come havevano fatto nell'Iambico, cosi in questo non abbadarono ne a breve ne a lunga, ma s'attennero solo alle Sillabe cosi come venivano, e si formorno questo loro verso Politico, nel quale scrissero molti. Constantino Manasse, Manuele File, Giovanni Tzetze, Theodoro Prodro, & altri. Li più recentiori col trascuramento della quantità delle Sillabe introdussero le rime, credo ad imitatione d'Italiani & Orientali. Poiche infino adesso a me non mi è passato per le mani Rimatore che si possa pareg[28]giar con detti. E quelli che per hora si leggono nella Grecia sono inferiori molto di tempo a quelli. Ad imitatione dunque di questi versi Politici si vedono quello del Cielo ma rimati e divisi in due parti la prima di otto, la seconda di sette sillabe, si come quell'altri pure antichi.

Fa ben quando se giovane, che poi inveccherai.

Li buon fatti e ditti ottimi ad altr'insegnarai.

Lo bene sempre seguita, quando tu fatto l'hai

E di te quello dicasi, che d'altri tu dirai.

E però in uso per il più appresso li Greci moderni non rimare più di dua versi insieme uno dopo l'altro, e nel secondo finisce la sentenza. Se bene si vede in questi di Cielo altrimenti dove dopo li tre rimati seguitano altri dua rimati, ma di meno quantità di sillabe. E questo pure deve essere fatto ad imitatione delle Canzoni Italiane, dove se mischiano varie sorti di versi rimati a capriccio. E questo modo di rimare alla Greca l'hanno imitato tra Latini molti come S. Tomaso nell'Inno;

Pange lingua gloriosi corporis mysterium

Sanguinisq(ue), pretiosi, quem in mundi pretium

Fructus ventris generosi Rex effudit gentium. |

[29] Diversi però che dove quelli di Cielo non rimano in mezzo, questi rimano: dalli quali non differiscono quelli altri che si leggono nell'offitio,

Stabat Mater dolorosa juxta Crucem lacrymosa

Dum pendeat filius.

Il Sig. Scipione Errico huomo qualificatissimo in simili materie ha provato di mettere in rima Italiana tal sorte di versi, e formarne una Ottava, come si usa hora nelli Poemi Eroici. E ò che sia per proprietà della lingua che non ammette simile sorte di versi, o pure l'orecchio non uso a tale concorrenza di sillabe dice non far suono che possa dare gusto. E questa proprietà di lingua io la scorgo in alcune Ottave fatte in Greco a modo d'Italia, le quali non ostante che habbino tante sillabe, e le rime a suoi luoghi, niente dimeno

in quella lingua cascano senza nissuna melodia, o suono, e non si conosce se sono prosa ò verso. Però tutta la Poesia de Greci communale odierna si riduce come si è detto a Distichi, ancorche in quella lingua infin'ora non si veda compositione alcuna di consideratione, ma certe bagatelle, come l'Istoria d'Imperio, di Michele Vaivoda, di Alessandro magno, di Santo Nicola, di De[[30]metrio Rè di Moscovia, e questa scritta da Matteo Archimandrita; di Apollonio Tirio, da Constantino Temeno Candiotto, delli luoghi santi Ierosolimitani, da Antonio d'Arze Cipriotto: & alcune Tragedie, tra quali mi passorno per le mani Eubiena di Teodoro Mondesse, Rodolino di Gio: Andrea Froilo, Erofila di Georgio Cortatzi Candiotto, & in questi ultimi anni Michele Summachi Candiotto tradusse in lingua Greca commune, e ne' Distichi di Cielo il Pastor fido, Pastorale del Guarino. Ma la rima in ogni due versi & ultimazione di sentenza perde quella delicatezza e tenerezza, che si scorge nella lingua Italiana per li versi mozzi, e mancamento di rima. E questo lo dico non perche voglia biasmare la rima nella Poesia, ma per notificare quello che essa caggiona nella Greca. Si legge di più appresso loro in maggiore mole la Teseide e l'Interpretazione dell'Iliade d'Omero, & altre cosuccie. Ma per finirla non vi ha cosa, che possi portare preggio. E questo avviene perche la lingua che si parla non hà ancora sussistenza ne fermezza, ma vaga & imperfetta viene da diversi linguaggi, e varie pronuncie, e toto genere di[[31]versi dominij cosi malamente menata, che più presto si può chiamare stroppio e guasto di lingua che lingua; e credo che sempre anderà peggiorando, se non si stabilisce qualche Dominio.»

Συνοψίζουμε όσα σημεία ενδιαφέρουν περισσότερο τη λογοτεχνική κριτική:

(1) Η ιαμβική ομοιοκατάληκτη δημώδης ελληνική ποίηση κρίνεται κατώτερη της παλιότερης (υστεροβυζαντινής) λόγιας τονικής ιαμβικής ανομοιοκατάληκτης ποίησης.

(2) Η ως τότε δημώδης έντυπη ελληνική ποίηση σε οχτάβες (ελάχιστη, είν' αλήθεια) κρίνεται εντελώς αρνητικά.

(3) «Όλη» η δημώδης ελληνική ποίηση, και ιδίως η ομοιοκατάληκτη με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, κρίνεται αρνητικά, με «παραδειγματικό», μάλλον, ονοματισμό 14 έντυπων έμμετρων έργων με πρώτη βενετική έκδοση ως το 1658.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Ο ονοματισμός δεν είναι πάντα σωστός («Antonio d'Arze» αντί Αντώνιος/Μαρκαντώνης Δαρκές/Δεγκρές· «Eubiena» αντί *Ευγένια*, αλλά με βάση τον αναγραφόμενο τύπο της λέξης, *Ευβιένα*, στη σελίδα τίτλου της βενετικής έκδοσης· «Mondesse» αντί Μονζελέζε/Μοντσελέζε· «Froilo» αντί Troilo· «Erofila» αντί *Ερωφίλη (Erophile)*· «Cortatzi» αντί Χορτάτσης, ίσως με βάση τους τύπους

(4) Η δημώδης ελληνική ποίηση κρίνεται στο σύνολό της ασήμαντη, επειδή στηρίζεται στα ομιλούμενα τοπικά ιδιώματα, δηλαδή σε γλώσσα «ασύστατη/ασυγκρότητη», ρευστή/ακαταστάλαχτη, ατελής κτλ., με τη δυσσιώνη πρόβλεψη πως η γλώσσα αυτή θα χειροτερεύει συνεχώς, αν δεν εγκαθιδρυθεί κάποιο (ανεξάρτητο/ελεύθερο, προφανώς) Κράτος.

(5) Η επηρεασμένη από την ομοιοκατάληκτη ιταλική ποίηση ελληνική ποίηση κρίνεται ως άκομψη/ακαλλώπιστη, καθώς βρίσκεται ακόμα στα πρώτα της στάδια, όπως ατελής ήταν αρχικά και η ιταλική σε σύγκριση με τη λατινική (π.χ. στο θέατρο).

Καταγράφουμε εδώ, σε πρόχειρη ελληνική μετάφραση και αντιστοίχιση με τους πλήρεις τίτλους τους, τα έντυπα δημώδη (αφηγηματικά και θεατρικά) ποιητικά κείμενα που παρουσιάζονται ως γνωστά στον Αλλάτιο ή/και «περασμένα από τα χέρια» του («tra quali mi passorno per le mani»), και τις γνωστές βενετικές εκδόσεις τους ως το 1660. Σχεδόν όλα είναι σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ομοιοκατάληξία, εκτός αν σημειώνεται διαφορετικά:

(1) Ιστορία του Ιμπερίου [*Εξήγησις του θαυμαστού Ιμπερίου / Ιμπερίου ιστορία*, Βενετία, 1543 κ.ε.: 1553, 1562, 1594, 1600]· στον 17. αι.: Antonio Pinelli 1624, Gianpietro Pinelli 1638, Gianantonio Giuliani 1644, Gianpietro Pinelli 1646].

(2) Ιστορία/Διήγησις του Μιχαήλ Βαϊβόδα [*Ανδραγαθίες του ευσεβεστάτου και ανδρειοτάτου Μιχαήλ Βοεβόδα του βεστιάρη Σταυρινού*, Gianantonio Giuliani 1638, Gianantonio Giuliani 1642 (μαζί με *Ιστορία των κατά την Ουγγροβλαχίαν... του μητροπολίτη Μυρέων Ματθαίου*), Gianantonio Giuliani 1647] (στο «προοίμιον» και ομοιοκατάληκτοι τροχαϊκοί οχτασύλλαβοι)]· βλ. και παρακάτω, αρ. 5.

(3) Ιστορία/Διήγησις του Αλεξάνδρου του Μεγάλου [*Αλέξανδρος ο Μακεδών*, Βενετία, 1529 κ.ε. (1553, 1600)]· στον 17. αι.: Marco Pinelli 1603, Antonio Pinelli 1620, Gianantonio Giuliani 1654].

Cortazi/Cortaci που έδινε ο πρώτος, κακός εκδοτικός επιμελητής της τραγωδίας, ο Κύπριος Ματθαίος Κιγάλας· «Michele Summachi Candiotto» αντί Μιχαήλ Σουμμάκης Ζακυνθινός (ευχαριστώ τον καθηγητή Μ. Πασχάλη για χρονολογική επισήμανση που αφορά τον τελευταίο). Φυσικά δεν είναι βέβαιο αν όλα τα λάθη οφείλονται στον Αλλάτιο ή/και στο τυπογραφείο της Νάπολης. Π.χ. στο βιβλίο του *De Georgiis...* η λατινόγλωσση εγγραφή που αφορά τον Χορτάτιο (και δεν αποδίδεται πιστά ή πετσοκόβεται από τους Αλεξίου και Αποσκίτη, ό.π. (σημ. 3), σ. 40) έχει ως εξής: «Georgius Chortazius Cretensis scripsit carmine, sed communi Græcorum idiomate *Erophilam* Tragediam, satis pro ea lingua elegantem, & unam ad hunc diem, quæ in pretio haberi meruit, & præ manibus omnium teri. Nescio an edita sit.» (αναδημοσίευση στο Fabricius, ό.π. (σημ. 6), σ. 789, λήμμα LXI).

(4) Ιστορία/Διήγησις του Αγίου Νικολάου [*Βίος του αγίου και μεγάλου Νικολάου του Νικόλαου Παπαδόπουλου, Βενετία 1568 (;), 1594 (;). Βίος του αγίου ... Νικολάου του Μοσχολέου Θεολογίτη, Antonio Pinelli 1626, Gianantonio Giuliani 1648*].

(5) Ιστορία/Διήγησις Δημητρίου βασιλέως Μοσχοβίας [*Βίος Δημητρίου βασιλέως Μοσχοβίας ... του Ματθαίου Πολίτη, Βενετία, Antonio Pinelli, 1612, Gianantonio Giuliani 1642*].

(6) Ιστορία/Διήγησις Ματθαίου αρχιμανδρίτου [*Ιστορία τών κατά την Ουγγροβλαχίαν ... του μητροπολίτη Ματθαίου Μυρών (;), Gianantonio Giuliani 1642 (μαζί με Ανδραγαθίες ... Μιχάηλ Βοεβόδα)*]· βλ. και παραπάνω, αρ. 2.

(7) Ιστορία/Διήγησις Απολλωνίου Τυρίου του Κρητικού Κωνσταντίνου Τεμένου [*Απολλώνιος, Βενετία 1524 κ.ε.: 1534, 1553, 1563, 1564, 1579, 1594/1596 (;), 1600· στον 17. αι.: 1603, 1610, Antonio Pinelli 1624, 1628, Gianpietro Pinelli 1642, Gianantonio Giuliani 1644*].

(8) Ιστορία/Διήγησις περί των αγίων τόπων της Ιερουσαλήμ του Κύπριου Αντωνίου ντ' Άρ(τ)ζε (1645) [*Προσκυνητάριον των Ιεροσολύμων, ήγουν διήγησις ευμορφοτάτη εις εκείνους οπού επιθυμούν να ακούσουν διά τα Ιεροσόλυμα, και, όστις επιθυμά, ας υπάγει να ιδεί, και με τούτο το βιβλίον ημπορεί να το έχει εις ότι θέλει χρειαστεί να ιδεί εις 'κείνους τους τόπους του Μαρκαντώνη Δαρκέ(ς)/Δεγκρέ(ς), Gianantonio Giuliani 1645*].

(9) Ευβιένα του Θεοδώρου Μοντέσ(σ)ε [*Τραγωδία Ευβιένα ... (= Ευγέννα) του Θεοδώρου Μονζελέζε/Μοντσελέζε, Gianantonio Giuliani 1646*].

(10) Ροδολίνος του Ιωάννου-Ανδρέα Φρωΐλου [*Βασιλέυς ο Ρωδολίνος του Ιωάννη-Ανδρέα Τρώιλου, Gianantonio Giuliani 1647*].

(11) Ερωφιλα του Κρητικού Γεωργίου Κορτάτση [*Τραγωδία ... Ερωφιλη του Γεώργιου Χορτάτση, Antonio Giuliani 1637, 1648 (;)*]· το πότε πρωτοείδε ο Αλλάτιος έντυπη έκδοση, και όχι χφ. του έργου αποτελεί ακόμα πρόβλημα.

(12) Πάστωρ Φίδος του Guarini σε μετάφραση του Κρητικού [λάθος: Ζακυνθινού] Μιχαήλ Σουμμάκη [*Πάστωρ Φίδος ήγουν Ποιμήν Πιστός, Antonio Giuliani 1658*].

(13) Θησής [*Θησέος και γάμοι της Αιμιλίας, Βενετία 1529*]: οχτάβες, με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία μόνο στους δύο τελευταίους στίχους κάθε στροφής.

(14) Ιλιάς του Ομήρου σε μετάφραση [*Ομήρου Ιλιάς, μεταβληθείσα πάλοι εις κοινήν γλώσσαν ... του Νικόλαου Λουκάνη*] [*Βενετία, 1526, Antonio Pinelli 1603, Gianpietro Pinelli 1640*]: σε τροχαϊκό ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο.

Αξίζει να σημειώσουμε μερικές από τις πιο δυσεξήγητες απουσίες (αφηγη-

ματικών, λυρικών και διαλογικών) έμμετρων έργων, μερικές από τις οποίες, μάλιστα, αφορούν μπεστ σέλερ της έντυπης λογοτεχνικής παραγωγής. Οι απουσίες αυτές δίνουν, ίσως, και το μέτρο της εποπτείας του Αλλάτιου πάνω στην έντυπη λογοτεχνική παραγωγή ενάμιση αιώνα (1509-περ. 1660), εποπτείας που φαίνεται να είναι καλύτερη για όσα έμμετρα έργα πρωτοτυπώθηκαν στον 17ο αι.:<sup>12</sup>

(Πέτρος) Μπεργαδής, *Απόκοπος* (1509 κ.ε.: 1534, 1543, 1553, 1564/1565 (;), 1579 (;), 1594/1595 (;), 1627, 1648).

Γιούστος Γλυκός, *Πένθος θανάτου ...* (1524, 1528, 1543, 1564, 1600).

Διήγησις Βελισαρίου (1525/1526 κ.ε.: 1548, 1554, 1562, 1567, 1577, 1594).

Ιάκωβος Τριβώλης, *Ιστορία του Ταγιαπιέρα* (σε τροχαϊκό οχτασύλλαβο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, 1528 (;), 1544)· *Ιστορία του ρε της Σκότσιας ...* (1528 (;), 1540 (;), 1543, 1577).

Γάιδαρος (1539 κ.ε.: 1594/1596, 1600, 1610, 1629, 1642, 1643 τουλάχιστον).

Δημήτριος Ζήνος, *Βατραχομομαχία* του Ομήρου (1539).

Μάρκος Δεφαράνας, *Λόγοι διδακτικοί/Νουθεσίαι διδακτικάί ...* (των Φαλιέρου/Δεφαράνα 1543, 1644)· *Ιστορία της Σωσάννης* 1569, 1594 (;).

Τζάνες Βεντράμος, *Ιστορία των γυναικών, των καλών και των κακών* (1549)· *Ιστορία φιλαργυρίας μετά της περηφανείας* (1567).

*Διδασκαλία παραινετική κυρού Αλεξίου Κομνηνού, του λεγομένου Σπανέα* (σε ανομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, περ. 1550).

Σπανός (με μείξη έμμετρου και πεζού λόγου, 1553, 1562, 1579 κ.ε.).

Αντώνιος Αχέλης, *Βιβλίον συν Θεώ περιέχον της Μάλτας πολιορκίαν* (1571).

*Αδίλογος ... Ανθρώπου και του Χάρου* (1586).

*Βοσκοπούλα η εύμορφη* (κυρίως σε ιαμβικό ενδεκασύλλαβο, Antonio Pinelli, 1627, Gianpietro Pinelli 1638)· αλλά πρβ. παραλλαγή του ποιήματος σε χφ. του Αλλάτιου, δημοσιευμένη τώρα από τον Α. Vincent (ό.π., σμ. 5).

Σημειώνουμε, επίσης, την απουσία δημωδών θρησκευτικών, λυρικών κυρίως, ποιημάτων, ανάμεσα στα οποία και τα εξής ομοιοκατάληκτα:

Ιωάννης Πλουσιαδηνός, *Χαιρετισμοί της Παναγίας* (1512, 1521, μη αυτοτελώς).

Μαρίνος Φαλιέρος, *Σταύρωσις του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού ή Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Χριστού* (1544).

<sup>12</sup> Τα έργα που κρίνονται στην εισαγωγή των *Poeti antichi ...* δεν σημαίνουν πως ο Αλλάτιος δεν γνώριζε άλλα δημώδη έμμετρα λογοτεχνικά κείμενα: π.χ. εκτός από την έντυπη κρητική *Βοσκοπούλα* και τον χειρόγραφο χιώτικο *Δαβίδ*, μνημονεύει σε άλλα βιβλία του τη χειρόγραφη κρητική *Κοσμογέννηση* του Γεώργιου Χούμνου και έργα του Χιώτη Πανταλέοντα Λιγαριδίδη, ενώ από την παλιότερη, ημιλόγια ανομοιοκατάληκτη ποίηση, έργα του Γεώργιου Λαπίθη.



Νικόλαος Παπαδόπουλος / Μοσχολέος Θεολογίτης, *Βίος της Παναγίας* (1568 (;)).

Ακάκιος Διακρούσ(σ)ης, *Βιβλίον ωραιότατον περιέχον στίχους... εις την Θεοτόκον...* (1659).

Αυτές οι επιλογές και οι αυστηρές, κάποτε και καταλυτικές, αποτιμήσεις οδηγούν και πάλι κοντά στον καλό γνώστη και μεταφραστή νεότερης ιταλικής ποίησης Ξ. Α. Κοκόλη, αλλά αυτή τη φορά ως επιλεκτικό, και, συνήθως, απόλυτο (κάποτε και αμφιλεγόμενο) κριτικό. Κριτικό ο οποίος, ας μην το ξεχνούμε, πέρα από τη διαφανή ανίχνευση περιστασιακών αντιπαλοτήτων, και υποκείμενων «βαθιών δομών» ευεξήγητων λόγω της μαρξιστογενούς διαμόρφωσής του και ενός αντίστοιχου πολιτικού προσανατολισμού, πρόβαλλε, συχνά, κριτήρια γλωσσικοϋφολογικά και αισθητικά στα οποία σημαντικό μερίδιο κατείχαν ορισμένα δημοτικιστικά ιδεολογήματα και μερικές αποκτημένες προσωπικές συνήθειες (π.χ. η σαφής προτίμηση στην μικροπερίοδη, παρατακτική και «μινιμαλιστική» – ως προς τη σύνταξη – γραφή, από την οποία λείπουν, κατά τη δική του έκφραση, τα «παχάκια της καθαρεύουσας»· η ιδιαίτερη επιμέλεια για τη στίξη και την εφευρετική έως και εξεζητημένη ενορχήστρωσή της· μια ειδική αίσθηση του μέτρου για τους όγκους και την ανάπτυξη των λογοτεχνημάτων· μια αισθητική αντίληψη δοκιμασμένη, αν και κάποτε έως και τα όριά της, στο αμόνι μιας φωναχτής, εκφραστικής ανάγνωσης· και, εντέλει ή «επιτέλους», όπως θα έλεγε ο Καβάφης των ανισοσυλλαβικών συνωνύμων, κριτήρια τέτοια που τον έκαναν να ονομάσει, π.χ., «μεγάλο βαρετό» τον *Μέγα Ανατολικό* του Ανδρέα Εμπειρικού – αγνοώντας τη σαφή πρόθεση του συγγραφέα να σκηνοθετήσει πεζογραφικά μια ταινία-αναπαράσταση ενός πλου αρθρωμένου σπονδυλωτά σε πολλαπλά μα επακριβώς μετρημένα επεισόδια σεξουαλικών πράξεων, ώστε να αποτυπώσει μοντερνιστικά την επαναληπτική αρχετυπική ισχύ και επικράτηση της Μούσας Λιβιδώς – ή να υποβαθμίσει, π.χ., σαν τους αλλοπρόσαλλους σύγχρονους μας οίκους οικονομικής και πιστοληπτικής αξιολόγησης, τη λογοτεχνική αξία «αναγνωρισμένων» βαβαφικών ποιημάτων όπως οι «Θερμοπύλες» – παρανοώντας στοιχεία ιδεολογικά/θεματικά και λεξικογραφικά, και αντιπροβάλλοντας στη θέση τους ένα μάλλον χλωμό, συμβατικό ποίημα συγκρατημένης συγκίνησης, «κρυμμένο» στο αρχείο του ποιητή).

Οπότε, ίσως τελικά πρέπει να αναζητήσουμε αλλού τα καλύτερα και στερεότερα γραφτά του φιλόλογου και κριτικού Ξενοφώντα Κοκόλη: στις προσεχτικές μεταφράσεις του, στη συστηματική και εξονυχιστική διερεύνηση μικρο-

ζητημάτων, στον συγκρατημένο όσο και δημιουργικό θαυμασμό του για κάποιους συγγραφείς και κείμενα του ενάμιση τελευταίου αιώνα της λογοτεχνίας μας, όπου θέση καλή κρατά και ο νεότερος λογοτεχνικός κόσμος της Θεσσαλονίκης· οπωσδήποτε, όχι στα επικριτικά, κυκλοθυμικά συγγραφικά και άλλα φανερώματά του, τα οποία αυξάνονταν στην ύστερη περίοδο της ζωής του.

## Μέτρο και ομοιοκαταληξία στον νεοελληνικό 17ο αιώνα.

### Η μαρτυρία του αυτόγραφου κώδικα BAR ms. gr. 37

Θα ήθελα ξεκινώντας να ευχαριστήσω τους διοργανωτές για την πρωτοβουλία τους να τιμήσουμε τη μνήμη του δασκάλου μας Ξ. Α. Κοκόλη με ένα συνέδριο που φαίνεται ότι θα προωθήσει σημαντικά τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα. Παρόλο που η δική μου ειδίκευση στην πρώιμη νεοελληνική λογοτεχνία και γλώσσα δεν εμπίπτει στα ενδιαφέροντα του Ξενοφώντα, επέλεξα να ασχοληθώ με ένα θέμα που συνδυάζει τα δικά μου εκδοτικά ενδιαφέροντα με τα δικά του μετρικολογικά. Θα εστιάσω λοιπόν σε θέματα μέτρου κυρίως, αλλά και ομοιοκαταληξίας στην *Πάλη* του Ιωακείμ Κύπριου, ένα από τα σχετικά λίγα έργα της πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας που μας σώζεται αυτόγραφο σε κώδικα της Βιβλιοθήκης της Ακαδημίας της Ρουμανίας στο Βουκουρέστι, τον κώδικα BAR ms. gr. 37.<sup>1</sup> Καθώς πρόκειται για αυτόγραφο έργο, αλλά και για ένα από τα εκτενέστερα έμμετρα κείμενα όλης της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας (υπολογίζω ότι είναι το τρίτο εκτενέστερο μετά τον *Πόλεμο της Τρωάδος* και τον *Κρητικό Πόλεμο* του Μπουνιαλή),<sup>2</sup> η μαρτυρία του όχι μόνο για μετρικά ζητήματα αλλά και για θέματα γραφής, γλώσσας, ύφους είναι πολύτιμη. Θα έχω λοιπόν σήμερα την ευκαιρία να παρουσιάσω πιο αναλυτικά ή και για πρώτη φορά κάποια από τα ζητήματα που με απασχόλησαν στο πλαίσιο της έκδοσης του κειμένου,<sup>3</sup> που απαίτησε υπερδεκαετή δική μου ενασχόληση.

Δυο λόγια πρώτα για τον συγγραφέα και το κείμενο. Ο Ιωακείμ αρχιμανδρίτης Κύπριος ο καντσελλιέρης ή Ιωακείμ Κύπριος (υπογράφει και με τους δύο τρόπους στο χειρόγραφο),<sup>4</sup> πρέπει να γεννήθηκε γύρω στα 1590 σε ένα χωριό της

<sup>1</sup> Αναλυτικά στοιχεία για το χειρόγραφο αυτό και τα χαρακτηριστικά του στο Τ. Α. Kaplanis (εκδ.), *Ioakeim Kyprios' Struggle. A Narrative Poem on the History of the «Cretan War» (1645-1669)*. Editio princeps [Texts and Studies in the History of Cyprus, LXVII], Λευκωσία, Cyprus Research Centre, 2012, σ. 23-44 (στο εξής: *Ioakeim Kyprios' Struggle*).

<sup>2</sup> Για τα κείμενα αυτά βλ. τις εκδόσεις Μ. Παπαθωμόπουλος και Ε. Μ. Jeffreys (εκδ.), *Ο Πόλεμος της Τρωάδος (The War of Troy). Κριτική έκδοση με εισαγωγή και πίνακες*. Editio princeps [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 7], Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1996, και Στ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη (εκδ.), *Μαρτίνου Τζάνε Μπουνιαλή του Ρεθυμναίου Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, Αθήνα, Στιγμή, 1995.

<sup>3</sup> Βλ. *Ioakeim Kyprios' Struggle*.

<sup>4</sup> Για τα σχετικά χωρία βλ. ό.π., σ. 575: «Κύπριος (Ιωακείμ), ο: Κύπριος: Prol. Title, Syn. Title, 10200, Κυπρίου: 10237, Κυπρίω: Syn. 11». Ο Ιωακείμ συστήνεται τέσσερις φορές στο κείμενο ως «Ιωακείμ Κύπριος» και μόνο μία (Prol. Title) ως «Ιωακείμ Κύπριος ο καντσελλιέρης». Από αυτήν την απο-

ορεινής Λεμεσού, τη Ζανακιά. Ήταν Κυκκώτης μοναχός και κατόπιν Αγιοταφίτης μοναχός. Τα βασικά στοιχεία του βίου του μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

Τον συναντάμε ως μοναχό στον Κύκκο, όταν ηγούμενος της μονής είναι ο Λεόντιος (μετά το 1606-πριν το 1611). Πιθανόν το 1624, αν όχι νωρίτερα, μεταβαίνει στα Ιεροσόλυμα και γίνεται μέλος της Αγιοταφικής Αδελφότητας επί πατριαρχίας Θεοφάνη Γ' (1579-1644). Παραμένει εκεί για τουλάχιστον 20 χρόνια ως ιερομόναχος. Πιθανόν το 1644 επί πατριαρχίας Παϊσίου (1644-1660) γίνεται αρχιμανδρίτης και καντσελλιέρης (= πρωτοσύγκελλος;) του Μητροπολίτη Δρίστρας Ιερεμία. Τον Σεπτέμβριο του 1647 τον βρίσκουμε στη Δρίστρα, αλλά η παραμονή του εκεί δεν διαρκεί πολύ. Για λόγους άγνωστους σε μας, μεταβαίνει στο Βελιγράδι και εκεί συνθέτει την *Πάλη* ήδη από το 1648 και μέχρι το 1665. Πιθανόν είναι ακόμη ζωντανός το 1667, αλλά πρέπει να απεβίωσε πριν το τέλος του Κρητικού Πολέμου και τον θάνατο του Πατριάρχη Νεκταρίου το 1669. Ο Ιωακείμ ήταν σίγουρα μορφωμένος για την εποχή του και υπήρξε συγγραφέας δύο τουλάχιστον έργων σε δημόδη γλώσσα: το πρώτο, η *Πάλη*, αποτελεί την πιο πρωτότυπη εργασία και το έργο ζωής του, ενώ το δεύτερο, ένα απάνθισμα από τους Πατέρες της Εκκλησίας και τη Βίβλο, αν και λιγότερο πρωτότυπο, πρέπει να είναι καρπός της μακρόχρονης εμπειρίας του ως ιεροκήρυκα και εξομολόγου. Τον συναντάμε επίσης ως αντιγραφέα χειρογράφων και πρέπει να είχε τη δική του βιβλιοθήκη, τα περισσότερα ίχνη της οποίας έχουν σήμερα χαθεί.<sup>5</sup>

Η *Πάλη* του Ιωακείμ είναι ένα εκτενές αφηγηματικό κείμενο που στη σημερινή του μορφή εκτείνεται σε 10.240 κατά κανόνα ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους που ομοιοκαταληκτούν ζευγαρωτά, με θέμα τον Βενετοτουρκικό Πόλεμο των ετών 1645-1669. Ο πλήρης τίτλος του έργου είναι *Βιβλίον ονομαζόμενον Πάλη, ήγουν μάχη των Τουρκών μετά του ευσεβεστάτου και εκλαμπροτάτου μεγάλου αυθεντός και πριντσίπου της λαμπροτάτης Βενετίας*. Το κείμενο καταλαμβάνει 208 φύλλα του χειρογράφου και μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη ως εξής: τα πρώτα 152 φύλλα του χφ. (στ. 1-7268), που γράφτηκαν από το 1648 μέχρι το 1650, αποτελούν το πρώτο καθαρογραμμένο μέρος του. Πιθανότατα πρόκειται για το καθαρόγραφο του συγγραφέα, το οποίο έχει

ψη, το όνομα «Ιωακείμ Κύπριος» είναι πιο ασφαλές με βάση τα δεδομένα που μας παρέχει ο ίδιος παρά το «Ιωακείμ Καντσελλιέρης», παρόλο που δεν μπορεί να αποκλειστεί εντελώς το ενδεχόμενο το «καντσελλιέρης» να ήταν το κοσμικό επώνυμό του (για το θέμα βλ. λ. «καντσελλιέρης», ό.π., σ. 730).

<sup>5</sup> Τ. Α. Καπλάνης, «Πολλά δεινά 'ναι οι πτωχοί οι τοπικοί Κυπριώτες...». Ο «Θρήνος της Κύπρου» του Ιωακείμ αρχιμανδρίτη Κύπριου του καντσελλιέρη (μέσα 17ου αιώνα)», στο Ε. Αντωνίου (επιμ.), *Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 29 Απριλίου-3 Μαΐου 2008, τ. Γ' 1 (Νεότερο τμήμα), Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 2012, σ. 239.

αντιγράψει με επιμέλεια και στο οποίο κάνει κάποιες διορθώσεις/βελτιώσεις/αλλαγές, όχι πάντοτε πετυχημένες. Στο μέρος αυτό η αφήγηση καλύπτει γεγονότα των ετών 1638-1650 (ξεκινάει δηλαδή πριν την έναρξη του λεγόμενου Κρητικού Πολέμου) με έντονα δραματικό τρόπο: οι ήρωες του κειμένου, σουλτάνοι και σουλτάνες, ευνούχοι, ναύαρχοι, υπηρέτες, ναυτικοί, μας μιλούν μέσα από διαλόγους και μονολόγους, όχι σπάνια ο καθένας στη γλώσσα του. Η πολυγλωσσική αυτή πρακτική, που δεν είναι άγνωστη στην πρώιμη νεοελληνική λογοτεχνία,<sup>6</sup> χρησιμοποιείται εδώ για να εντείνει και την αληθοφάνεια της ιστορικής αφήγησης και τη δραματικότητα των εξιστορούμενων γεγονότων, χωρίς να αποκλείει την ύπαρξη συγκεκριμένων θεατρικών προτύπων για ορισμένα τουλάχιστον επεισόδια του κειμένου.<sup>7</sup> Όλα αυτά τα στοιχεία ασφαλώς επηρεάζουν και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του κειμένου, το μέτρο, την ομοιοκαταληξία, τη στιχουργία γενικότερα, όπως θα δούμε παρακάτω, και διατηρούνται και στο δεύτερο μέρος που καλύπτει τα φύλλα 153-208 (στ. 7268α-10240), που γράφτηκαν από το 1651-1665 και καλύπτουν τα γεγονότα της ίδιας περίπου περιόδου (μέχρι το 1664). Η επιτάχυνση της αφήγησης σε αυτό το δεύτερο μέρος σε συνδυασμό με τις συχνές περιλήψεις αλλά και ελλείψεις (κατά την ορολογία του Genette) προσδίδει στο κείμενο πιο έντονο χαρακτήρα χρονικού/ημερολογίου, ενώ το δεύτερο αυτό μέρος είναι επιπλέον πιο προχειρογραμμένο σε σχέση με το πρώτο, πράγμα όχι άσχετο με τον ημερολογιακό/χρονικό του χαρακτήρα. Η προσθήκη και άλλων κειμενικών ειδών στο τέλος του κειμένου, οι συχνές παρεκβάσεις κυρίως θρησκευτικού χαρακτήρα, η ευρύτερη εστίαση του αφηγητή σε γεγονότα που δεν αφορούν άμεσα τον Κρητικό Πόλεμο, αλλά την ευρύτερη διαμάχη χριστιανισμού και ισλάμ για επικράτηση στη νοτιανατολική Ευρώπη, αλλά και το ενδιαφέρον που επιδεικνύεται για τις διενέξεις μεταξύ των διαφόρων χριστιανικών δογμάτων λ.χ. στη σημερινή Πολωνία και Ουκρανία, έχουν επίσης να κάνουν με

<sup>6</sup> Το φαινόμενο απαντά μεταξύ άλλων και στην ποίηση του Σαχλίκη και τις κρητικές κωμωδίες και, όπως έχω ήδη επισημάνει αλλού, «περιμένει ακόμη το σοβαρό μελετητή που θα εξετάσει όλες τις πρώιμες νεοελληνικές εμφανίσεις, διαστάσεις και λειτουργίες του σε επίπεδο μονογραφίας» (βλ. Τ. Α. Καπλάνης, «Νέα λογοτεχνία, νέα ταυτότητα. Στέφανος Σαχλίκης (14ος αι.), ο πρώτος επώνυμος συγγραφέας της νεοελληνικής λογοτεχνίας», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 μέχρι σήμερα). Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, τ. Β', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, σ. 497, και σημ. 24-25, όπου και βασική βιβλιογραφία).*

<sup>7</sup> Τέτοια είναι η περίπτωση της ιστορίας της σουλτάνας της Μαλτεζάνας, που καλύπτει σημαντικό μέρος της αφήγησης (στ. 1-1402 ή 1688, αν λάβουμε υπόψη και τις συνέπειες της απελευθέρωσής της), πίσω από την οποία πρέπει να κρύβεται μία από τις πολλές θεατρικές *turqueries* της εποχής (βλ. σχετικά *Ioakeim Kyprios' Struggle*, σ. 104-105).

την εξέλιξη του Κρητικού Πολέμου (ή καλύτερα μη εξέλιξη) στα χρόνια 1650-1664 που περιγράφεται στο μέρος αυτό.<sup>8</sup>

Έχει επίσης σημασία να σημειωθεί εδώ ο τρόπος με τον οποίο εργαζόταν ο ποιητής. Σύμφωνα με τη δική του μαρτυρία, συγκέντρωνε πληροφορίες από αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων με πολλές και διαφορετικές εθνοτικές ταυτότητες: Ρωμιούς βέβαια, αλλά και Τούρκους, Σέρβους, Αλβανούς, κ.ά.<sup>9</sup> Όπως μάλιστα μας επιτρέπει να υποθέσουμε ένα πεζό σημείωμα που βρίσκεται στο τέλος του χειρογράφου, τις μαρτυρίες αυτές πρέπει πρώτα να τις κατέγραφε και κατόπιν να τις μετέτρεπε σε στίχους και να τις ενσωμάτωνε στο κείμενό του.<sup>10</sup> Αυτό οπωσδήποτε έχει επίσης παίξει τον ρόλο του στη στιχουργία, το μέτρο και την ομοιοκαταληξία του κειμένου. Ο συγγραφέας έτσι κι αλλιώς δεν έχει τη στιχουργική ευκολία και δεινότητα ενός Δαπόντε, δεν σκέφτεται σε στίχους, και είναι εύλογο το ερώτημα γιατί αυτός, ένας Κύπριος, με τέτοια παράδοση στην πεζή ιστοριογραφία,<sup>11</sup> επέλεξε την έμμετρη ιστορική αφήγηση και μάλιστα όχι στην κυπριακή διάλεκτο, αλλά στην πρώιμη νεοελληνική ή «Κοινή των ποιητών» όπως θα την έλεγε ο Eideneier.<sup>12</sup> Και ενώ για το ζήτημα της γλώσσας που επιλέγει, που έχει βέβαια αρκετούς κυπριωτισμούς,<sup>13</sup> αλλά δεν παύει να είναι μια πανελλήνια γλώσσα, είναι ίσως πιο εύκολο να απα-

<sup>8</sup> Βλ. ό.π., σ. 105-106 και αναλυτικά σ. 67-86· για το δεύτερο μέρος του κειμένου σ. 82 κ.ε.

<sup>9</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τους στ. 9195-9204 της Πάλης: Όλα εξ ακοής τα έχω μαθημένα / και εις αυτό το κατάστιχον τα έστρωσα γραμμένα. / Δεν είδα με τους οφθαλμούς πάντα όλα, καθένα, / μα με γνώσεως και ακοής έστρωσα 'δώ γραμμένα. || (Ε. 187ν) / Διατί εις Παρατούνα ευρίσκουμουν και ερώτουν / ξένους, εντόπιους, άπαντας, από περίσους τόπους, / Τούρκους και Σέρβους και Ρωμιούς ηησιώτες, Αλβανίτες, / καλογέρους και πνευματικούς, πολλούς Αγιορείτες, / σοφτάδες και από χόντζηδες, σπαγγήδες και τελήδες / και από Γιαννιτσαρούς και γέροντας σοφήδες (ό.π., σ. 392). Ο Ιωακείμ αναφέρεται στους «αξιόπιστους άνδρες» από τους οποίους αντλούσε τις πληροφορίες του, όμως μόνο σε μία περίπτωση είμαστε σε θέση να υποθέσουμε την ταυτότητα ενός τέτοιου πληροφοριοδότη του, που πρέπει να ήταν ο Πατριάρχης Ιεροσολύμων Παΐσιος (ό.π. σ. 81-82).

<sup>10</sup> Ό.π., σ. 65-66 και σημ. 22.

<sup>11</sup> Για την ιστοριογραφική αυτή παράδοση, από το Χρονικόν του Μαχαιρά της Φραγκοκρατίας και τη Διήγησιν Κρονίκας Κύπρου του Βουστρώνιου της Βενετοκρατίας μέχρι τις διάφορες συνθέσεις της Οθωμανοκρατίας βλ. τις σχετικές ενότητες στο Γ. Κεχαγιόγλου και Λ. Παπαλεοντίου, *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας* [Δημοσιεύματα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, ΛΙ], Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, 2010.

<sup>12</sup> Βλ. Η. Eideneier, *Όψεις της ιστορίας της ελληνικής γλώσσας από τον Όμηρο έως σήμερα. Από τη ραψωδία στη ραπ: Με 33 εικόνες*, μτφρ. Ε. Θωμαδάκη, επιμ. Χ. Χαράλαμπακης, Αθήνα, Παπαδήμας, 2004, σ. 117-9, 133-134, 167-170.

<sup>13</sup> Τους σημαντικότερους από αυτούς τους κυπριωτισμούς τους είχε ήδη καταγράψει ο Ε. Κριαράς, «Ιωακείμ ο Κύπριος και το ποίημά του για τον τουρκοβενετικό πόλεμο του 1645-1669», περ. *Κρητικά Χρονικά*, τ. 15-16, τχ. 2 (1962) 403. Για αναλυτικά στοιχεία βλ. *Ioakeim Kyprios' Struggle*, σ. 870-871 (λ. «Cypriot dialect/Cypriot Greek/cypriotisms», «Cypriot phonology», «Cypriot pronunciation», «Cypriot syntax»).

ντήσουμε, λαμβάνοντας υπόψη ότι το κείμενο μας σώζεται σε ένα καθαρόγραφο χειρόγραφο που πιθανότατα θα στελνόταν για δημοσίευση σε κάποιο τυπογραφείο της Βενετίας, για την έμμετρη μορφή είναι πιο δύσκολο να δοθεί μια απάντηση, πέρα ίσως από το ότι η ρίμα ήδη από τον 16ο αλλά κυρίως τον 17ο αι. είχε γίνει τόσο πολύ της μόδας ως οργανωτικό σχήμα των κειμένων, που αποτελούσε επιβεβλημένο κανόνα ανεξάρτητα από το είδος τους. Αλλά κι αυτό είναι ένα θέμα που χωράει πολλή συζήτηση.

Τι συμβαίνει λοιπόν με το μέτρο και την ομοιοκαταληξία στην *Πάλη*; Ποια και πόσα προβλήματα υπάρχουν και πώς μπορεί να τα επιλύσει ο σύγχρονος εκδότης της; Ας τα πάρουμε με τη σειρά.

## Το μέτρο

Στην *Πάλη* απαντούν αρκετές εκατοντάδες άμετροι, υπέρμετροι και υπόμετροι, στίχοι που αντιστοιχούν περίπου στο 7% του συνολικού κειμένου. Το ποσοστό είναι αρκετά υψηλό για να αγνοηθεί, αλλά είναι αυτονόητο ότι δεν μπορώ να τους παρουσιάσω όλους εδώ· θα αρκεστώ μόνο σε μερικά παραδείγματα, ανά κατηγορία, αντλημένα κυρίως από τους πρώτους 1024 στίχους (το 10% δηλαδή του κειμένου) και σποραδικά μόνο από το υπόλοιπο έργο, όπου είναι απαραίτητο.

### 1. Υπέρμετροι στίχοι

Στο αυτόγραφο κείμενο του Ιωακείμ, όπως βέβαια και σε άλλα πρώιμα νεοελληνικά κείμενα, υπάρχουν δεκάδες στίχοι που φαίνεται πως αλλιώς γράφονται και αλλιώς διαβάζονται, στίχοι που είναι υπέρμετροι, όπως θα το έλεγε ο M. Jeffreys, για το μάτι αλλά όχι για το αφτί.<sup>14</sup> Ας δούμε μερικές τέτοιες χαρακτηριστικές περιπτώσεις (ο αριθμός στίχου σημειώνεται στην αρχή):<sup>15</sup>

- 21 *Εις την Δύσιν, εις την Ανατολήν, σ' όλην την οικουμένην,*  
 43 *εις την Αραπίαν την βαριάν ως μες στην Χαμπεσίαν*  
 299 *εις τον τόπον του πως πήγασιν, στο κάστρον στον Ανλώνα,*  
 551 *εις τον τόπον, στην πατρίδα μου, εκεί απόσωσέ με*  
 902 *Καλλίπολιν να κατεβεί, εις τα Νεόκαστρα αράδα.*

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις απαντά το σύνταγμα «εις + αιτ. του

<sup>14</sup> Η ακριβής διατύπωση του M. Jeffreys είναι «the political verse is a metre of the ear and not of the eye» (βλ. Παπαθωμόπουλος και Jeffreys (εκδ.), ό.π. (σημ. 2), σ. lxxxvii).

<sup>15</sup> Όλα τα παραδείγματα αντλούνται από την έκδοση *Ioakeim Kyprios' Struggle*, χωρίς παραπομπές σε σελίδες για λόγους οικονομίας χώρου.

οριστικού άρθρου» – συνήθως στην αρχή του στίχου, αλλά και σε άλλες θέσεις (βλ. στ. 21 και 902) –, και εύκολα θα μπορούσαν να γραφούν ως εξής (σημειώνω και εδώ και παρακάτω τις αλλαγές με έντονα στοιχεία):

- 21 **Σ**την Δύσιν, **στην** Ανατολήν, σ' ὄλην την οικουμένην,  
 43 **στην** Αραπίαν την βαριάν ως μες στην Χαμπεσίαν  
 299 **στον** τόπον του πως πήγασιν, στο κάστρον στον Αυλιώνα,  
 551 **στον** τόπον, στην πατρίδα μου, εκεί απόσώσέ με  
 902 **Καλλίπο**λιν να κατεβεί, **στα** Νεόκαστρα αράδα.

Ανάλογες περιπτώσεις στίχων υπέρμετρων για το μάτι αλλά όχι για το αφτί συναντάμε και αλλού στην Πάλη (και με την πρόθεση «εις», αλλά όχι μόνο):

- 919 Μόνον κρυφά να βρίσκεσθε εις λιμένες κι εις πουρκάζια  
 557 μέσα εις το θυσιαστήριον, το άγιον εκείνο,  
 64 στο σέβας και εις την πίστιν σου λιμώδης λύκος είναι.  
 908 οπού 'ναι με φόρτσα άξια, κάτεργα ακουσιμένα.  
 439 Κοιτάξετε τα τεφτέρια σας, ιδείτε πώς σας γράφουν  
 565 Δώσ' μου καιρόν επιτήδειον το έργον μου ν' αρχίσω  
 647 Επήγαν οι κεχαγιάδες της, είπαν το τον σουλτάνον  
 807 εκεί μέσα στους τάφους μας, υποκάτω στον τουρπέ μας,  
 686 αν θέλει, να πάγει στο Μεκκέ και πάλιν να γυρίσει.  
 960 και τις ευχαριστήσει Σου την τόσην φιλανθρωπίαν,  
 795 Και ενθυμού μου, σε παρακαλώ, διά αγάπην του ανδρός μου,  
 562 δέομαι ψυχή, καρδιά και κορμί και πάντα τα εντός μου.

Οι στίχοι αυτοί θα μπορούσαν να εκδοθούν ως εξής:

- 919 Μόνον κρυφά να βρίσκεσθε 'ς λιμένες κι εις πουρκάζια  
 557 **μες στο** θυσιαστήριον, το άγιον εκείνο,  
 64 στο σέβας **κι εις την/και στην** πίστιν σου λιμώδης λύκος είναι.  
 908 **οπού 'ν'/που 'ναι** με φόρτσα άξια, κάτεργα ακουσιμένα.  
 439 **Κοιτάξετε** τα τεφτέρια σας, ιδείτε πώς σας γράφουν  
 565 Δώσ' μου καιρόν **'πιτήδειον** το έργον μου ν' αρχίσω  
 647 **Πήγαν** οι κεχαγιάδες της, είπαν το τον σουλτάνον  
 807 εκεί μέσα στους τάφους μας, **'ποκάτω** στον τουρπέ μας,  
 686 **αν θε**, να πάγει στο Μεκκέ και πάλιν να γυρίσει.  
 960 και τις ευχαριστήσει Σου την τόσην **φ'λανθρωπίαν**,  
 795 Και **'θυμού** μου, σε **παρ'καλώ**, διά αγάπην του ανδρός μου,  
 56. δέομαι **ψ'η**, καρδιά και κορμί και πάντα τα εντός μου.

Θα παρατηρήσετε ότι στα παραδείγματα των στ. 64 και 908 υπάρχουν δύο διαφορετικοί τρόποι για να εκδοθεί το κείμενο (που είναι και οι δύο δια-



φορετικοί από τον τρόπο με τον οποίο γραφόταν στο χειρόγραφο και εντέλει εκδόθηκε). Ο λόγος όμως για τον οποίο δεν επέλεξα να διορθώσω τους στίχους αυτούς με βάση το μέτρο στην έκδοση δεν είναι τόσο γιατί δεν μπορούσα να επιλέξω ανάμεσα στις εναλλακτικές που είχα όσο γιατί αν άρχιζα να παρεμβαίνω με τέτοιο τρόπο δεν θα ήξερα πού να σταματήσω. Στο κείμενο το «εις τον, την, κλπ.» και το «στον, στην, κλπ.» βρίσκονται σε «ελεύθερη ποικιλία»: πρόκειται για ισοδύναμες συντάξεις που συνυπάρχουν στη γλώσσα και από ό,τι φαίνεται δεν έχει ακόμη καθιερωθεί η μία από τις δύο (στην *Πάλη* αλλά και σε άλλα κείμενα υπάρχουν πάμπολλες περιπτώσεις και του ενός παραδείγματος και του άλλου).<sup>16</sup> Το ίδιο ισχύει και για το σύνταγμα «μέσα εις + αιτ. οριστ. άρθρου» και «μες στον, στην, κλπ.»,<sup>17</sup> τους τύπους «οπού» και «που», αλλά και για την προστακτική «κοιτάξτε» και «κοιτάξετε» του στ. 439 (αν και εδώ πρέπει να διευκρινίσω ότι οι δύο τύποι είναι σε ελεύθερη ποικιλία στη γλώσσα της εποχής και όχι στη γλώσσα του κειμένου όπου δεν απαντά άλλου τύπος «κοιτάξτε»).<sup>18</sup> Ανάλογα παραδείγματα ισοδύναμων τύπων συναντάμε και στους υπόλοιπους στίχους που παρατέθηκαν παραπάνω – όλοι τους υπέρμετροι μόνο για το μάτι –, όπου το «επιτήδειον» (στ. 565) μπορεί να γραφεί «πιτήδειον», το «επήγαν» (στ. 647) «πήγαν», το «υποκάτω» (807) «ποκάτω»,<sup>19</sup> το «αν θέλει» (686) «αν θε», και η «φιλανθρωπία» (960) «φ'λανθρωπία». Πού αρχίζει όμως και πού σταματάει κανείς; Ας πούμε, θα έπρεπε με βάση το τελευταίο παράδειγμα να «αποκατασταθεί» το κείμενο (και μάλιστα επί το κυπριακότερον) και στον στ. 795, να γραφεί δηλαδή *Και 'θθυμού μου, σε παρ'καλώ*,<sup>20</sup> ή στο στ. 562 να γραφεί «ψ'ή» (ή μήπως «ψ'ή»);

<sup>16</sup> Ό.π., σ. 519-524, λ. «εις/σε» (για όλες τις περιπτώσεις που εμφανίζονται στην *Πάλη*).

<sup>17</sup> Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι το «μες στον, κλπ.» μερικές φορές απλογραφείται στο χειρόγραφο (γράφεται δηλαδή «μεστόν, κλπ.»). Πρόκειται για συμβατική ορθογράφηση (βλ. ό.π., σ. 32 και σημ. 46), που στην έκδοση διορθώθηκε με καταγραφή στο κριτικό υπόμνημα (βλ. λ.χ. τους στ. 269, 1833, 5753).

<sup>18</sup> Βλ. λ. «κοιτάξω», ό.π., σ. 570.

<sup>19</sup> Για τη σημείωση ή μη της αποστρόφου σε περιπτώσεις αφαίρεσης αρχικού φωνήεντος ακολουθώ τη γενική αρχή «σε λέξεις [...], που ο τύπος με την αφαίρεση είναι και αυτός κανονικός, δε σημειώνεται απόστροφος» (*Νεοελληνική γραμματική (της δημοτικής). Ανατύπωση της έκδοσης του ΟΕΔΒ (1941) με διορθώσεις*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 1991, σ. 79).

<sup>20</sup> Το «αθθυμούμαι» είναι ο κανονικός τύπος του ρήματος στη σημερινή κυπριακή (στην οποία ως γνωστόν πολλά διπλά σύμφωνα προφέρονται). Στο χειρόγραφο της *Πάλης* εμφανίζονται τύποι όπως «ενθυμούμασθεν» (στ. 4355, 9630) και «ενθυμούνται» (στ. 5035 και με το «να» στο στ. 2281), που διατηρήθηκαν στην έκδοση, καθώς είναι πιθανό να αντανακλούν την πραγματική προφορά με διπλό-θθ- (βλ. *Ioaikim Kyrios' Struggle*, σ. 531 και 722, λ. «ενθ(θ)υμούμαι» (όπου και βασική βιβλιογραφία)· για το θέμα των διπλών συμφώνων γενικότερα που απαντούν στο χειρόγραφο και παραπέμπουν στην κυπριακή βλ. όσα σημειώνονται στην εισαγωγή της έκδοσης, σ. 36-37).

Παρόλο που πιστεύω πως είναι πολύ πιθανό ότι οι στίχοι αυτοί έτσι διαβάζονταν και ότι έτσι θα έπρεπε ή έστω θα μπορούσαν και σήμερα να διαβαστούν, δεν προχώρησα στις αλλαγές μέσα στο κείμενο της έκδοσης. Προτίμησα αντίθετα να διατηρήσω τη γραπτή μορφή με την οποία παραδίδονται στο χειρόγραφο οι υπέρμετροι στίχοι για το μάτι, αλλά όχι για το αφτί, λαμβάνοντας υπόψη και το γεγονός ότι η αρχή πως «αλλιώς γράφουμε και αλλιώς διαβάζουμε» είναι μια αρχή που επιβίωσε σε κάποια μορφή μέχρι το τέλος του 20ού αι. τουλάχιστον, αν κρίνω από τις οδηγίες που έδινε ο Δ. Ν. Μαρωνίτης το 1998 στους δημοσιογράφους, συνιστώντας τους να μη γράφουν με εκθλίψεις και αφαιρέσεις, ακόμη και αν έτσι προφέρουν.<sup>21</sup> Βέβαια σε πολλά από τα παραπάνω παραδείγματα, αλλά και σε άλλα που απαντούν στο υπόλοιπο κείμενο, δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με εκθλίψεις ή αφαιρέσεις, αλλά θεωρώ χρήσιμο να θυμόμαστε αυτή την αρχή της διαφοράς γραπτού λόγου και προφορικής εκφοράς, γιατί θα μας φανεί χρήσιμη και παρακάτω. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι η μεγάλη αυτή κατηγορία υπέρμετρων στίχων θα μπορούσε να εκδοθεί διαφορετικά στο πλαίσιο μιας «χρηστικής» έκδοσης του κειμένου, αλλά η έκδοση που ετοίμασα, καθώς ήταν η editio princeps ενός έργου που δεν είχε παρουσιαστεί ποτέ πριν στο σύνολό του, δεν είχε και δεν μπορούσε να έχει, νομίζω, τέτοια στόχευση.

Μια δεύτερη κατηγορία υπέρμετρων στίχων που απαντούν στο χειρόγραφο της Πάλης είναι αυτή που απαιτεί δραστικότερες παρεμβάσεις από την πλευρά του εκδότη για τη μετρική τους αποκατάσταση. Ας τους ονομάσουμε συμβατικά «διορθώσιμους με εκδοτική παρέμβαση» και ας δούμε ορισμένα παραδείγματα (για αναγνωστική διευκόλυνση παρατίθεται πρώτα ο στίχος όπως απαντά στο κείμενο και αμέσως αποκάτω ο ίδιος στίχος με τις προτεινόμενες/πιθανές διορθώσεις):

- 28 *που εναρétους και τους ασκητάς αυτώνους σκανδαλίζουν.*  
*που εναρétους **κι ασκητάς** αυτώνους σκανδαλίζουν.*
- 994 *αγάδες και τους караβοκυρούς, όλους ετρόμαξέ τους.*  
***αγάδες, караβοκυρούς**, όλους ετρόμαξέ τους.*
- 724 *παλτατζήδες κι οι αγάδες της εκεί κοιμώντο μέσα.*  
***αγάδες, παλτατζήδες** της εκεί κοιμώντο μέσα.*
- 666 *διά τον αδελφόν του, τάχατες, πως δεν ήθελεν παύσει.*  
***διά αδελφόν** του, τάχατες, πως δεν ήθελεν παύσει.*

<sup>21</sup> Βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Εγκόλπιο της ορθής γραφής*, Αθήνα, Ταχυδρόμος, 1998, σ. 22: «Στον γραπτό λόγο αποφεύγουμε κατά κανόνα τόσο την έκθλιψη (έκπτωση τελικού φωνήεντος προ αρκτικού φωνήεντος της επόμενης λέξης) όσο και την αφαίρεση (έκπτωση αρκτικού φωνήεντος μιας λέξης ύστερα από τελικό φωνήεν της προηγούμενης λέξης). Γράφουμε: από όλα – όχι: απ' όλα: μπροστά σε άρθρο – όχι: μπροστά σ' άρθρο: τα είχα χαμένα – όχι: τα 'χα χαμένα: του το είπα – όχι: του το 'πα».

- 895 σουλτάν Μπραϊμής με την βαλετέ σεργιάνιν πως να κάμουν,  
 σουλτάν Μπραϊμής, **βαλετέ**, σεργιάνιν πως να κάμουν,  
 295 Πάλιν να ιστορήσομεν περί αυτούνου του βασκάνου  
 Πάλιν να ιστορήσομεν περί **αύτου** του βασκάνου  
 297 Όνταν στην Βαβυλώνα πάγει κει, αυτήν να πολεμήσει,  
 Όνταν στην Βαβυλώνα **πα/πάει**, αυτήν να πολεμήσει,  
 779 Τον άνδρα μου να κλαύσω 'γώ εκεί, σουλτάνον τον Μοράτη,  
 Τον άνδρα μου να κλαύσω 'γώ/**εκεί**, σουλτάνον τον Μοράτη,  
 923 που 'ναι λιμένας αυτού καλός, πῶχει και δύο πόρτα,  
 που 'ναι λιμένας **κει/[λιμήν/λιμάνι αυτού]** καλός, πῶχει και δύο πόρτα,

Παρατηρεί κανείς ότι στην περίπτωση των στ. 28, 666 και 994 η παρέμβαση που απαιτείται για να αποκατασταθούν μετρικά είναι σχετικά μικρή (απάλειψη του άρθρου ή και του «και»), αλλά αυτό δεν ισχύει στις ανάλογες περιπτώσεις των στ. 724 και 895, όπου απαιτείται επιπλέον αναδιάρθρωση της σειράς των λέξεων (724) ή διατάραξη της σύνταξης (895). Στα επόμενα τρία παραδείγματα απαιτείται αντικατάσταση του «αυτούνου» από το «αύτου» και συνίζηση (295) ή απάλειψη του «εκεί/κει» (297 και 779), ενώ στην περίπτωση του στ. 297 απαιτείται επιπλέον γλωσσική παρέμβαση με αντικατάσταση του «πάγει» από το «πα» ή το «πάει».<sup>22</sup> Το σημαντικότερο όμως είναι ότι σε όλα αυτά τα παραδείγματα οι εκδοτικές παρεμβάσεις αποσκοπούν στη μετατροπή των δεκαεπτασύλλαβων του κειμένου σε δεκαπεντασύλλαβους. Παρόλο που δεκαεπτασύλλαβοι απαντούν συχνά σε χειρόγραφα πρώιμων νεοελληνικών κειμένων, οι περισσότεροι εκδότες φαίνεται να ασπάζονται τις θέσεις του Στ. Αλεξίου, αλλά και παραδοσιακών μετρικολόγων, όπως του Θ. Σταύρου, που μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: ο δεκαεπτασύλλαβος είναι στίχος άγνωστος στα πρώιμα νεοελληνικά κείμενα, όσοι δεκαεπτασύλλαβοι εμφανίζονται στα χειρόγραφα οφείλονται σε αντιγραφικά σφάλματα και αυτό γιατί ο δεκαεπτασύλλαβος στη νεοελληνική στιχουργία είναι μέτρο πλασμένο από τον Πολυλά τον 19ο αιώνα.<sup>23</sup> Έτσι, παρόλο που δεκαεπτασύλλαβους συναντάμε ήδη στο *Διγενή του Escorial* και στις διασκευές του *Λίβιστρου*, οι περισσότεροι εκδότες τους διορθώνουν,<sup>24</sup> χωρίς να λαμβάνουν καθόλου υπόψη

<sup>22</sup> Πάντως και οι τρεις τύποι («πα», «πάει», «πάγει») απαντούν και αλλού στην Πάλη (βλ. *Io-akeim Kyrios' Struggle*, σ. 689, λ. «υπάγω»).

<sup>23</sup> Βλ. Στ. Αλεξίου, «Βυζαντινοί "δεκαεπτασύλλαβοι"», περ. *Παλιμνηστον*, τχ. 14/15 (1995) 11-20, και Θ. Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 1974 (ιδίως σ. 70).

<sup>24</sup> Έτσι, ο Αλεξίου τους διόρθωσε στην έκδοση του *Διγενή Ε*, απορρίπτοντας τις θέσεις περί ύπαρξης δεκαεπτασύλλαβων στο κείμενο που είχαν διατυπώσει άλλοι μελετητές, όπως η Καραγιάννη (βλ. Στ. Αλεξίου (εκδ.), *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Escorial)* και το *Άσμα του Αρμούρη*).

τους τις νεότερες μετρικές θεωρίες περί δύο συστημάτων μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων.<sup>25</sup> Ακριβώς επειδή το θέμα απέχει πολύ από το να είναι λυμένο, η διατήρηση των δεκαεπτασύλλαβων στην έκδοση της αυτόγραφης *Πάλης* – για την οποία πρέπει εξ ορισμού να αποκλειστούν οι παρεμβάσεις «αγράμματων» αντιγραφέντων που αλλοιώνουν τη γλώσσα, το μέτρο, κοκ. – αποσκοπεί στη διευκόλυνση της μελέτης της ιστορίας του «τονικο-συλλαβικού» συστήματος μέτρησης ή όπως αλλιώς ονομαστεί.<sup>26</sup>

Στο τελευταίο παράδειγμα αυτής της κατηγορίας (στ. 923) η παρέμβαση του εκδότη πάνω στο αυτόγραφο κείμενο δεν είναι απλώς δραστική, είναι και αμφίβολη, και επιπλέον ενέχει τον κίνδυνο της γλωσσικής αλλοίωσης: στον στίχο αυτό η πιο εύλογη ίσως παρέμβαση θα ήταν να διατηρηθεί το «αυτού» και να γραφεί «λιμήν» ή «λιμάνι» αντί του «λιμένας» του χειρογράφου. Και οι δύο τύποι άλλωστε είναι υπαρκτοί τύποι της γλώσσας· ωστόσο, δεν απα-

*Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο* [Φιλολογική Βιβλιοθήκη, 5], Αθήνα, Ερμής, 1985, σ. πβ' -πγ' και σημ. 129). Επίσης, η Λεντάρη διόρθωσε τους περισσότερους στην έκδοση του *Λιβίστρου V* (βλ. T. Lendari (εκδ.), *Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης (Livistros and Rodamme). The Vatican Version: Critical Edition with Introduction, Commentary and Index-Glossary*. Editio princeps [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 10], Αθήνα, ΜΙΕΤ, σ. 131), ενώ, ορθότερα, ο Αγαπητός δεν προέβη σε τέτοιες διορθώσεις στον *Λιβίστρο α* θεωρώντας ότι «είναι προτιμότερο να διατηρούνται η μετρική και η τονική ρευστότητα των μεσαιωνικών χειρογράφων» (Π. Α. Αγαπητός (εκδ.), *Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης. Κριτική έκδοση της διασκευής α* [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 9], Αθήνα, ΜΙΕΤ, σ. 245).

<sup>25</sup> Βλ. Ε. Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης* [Quaderni, 21], Πάδοβα, Università di Padova / Studi Bizantini e Neogreci fondati da Filippo Maria Pontani, 1989, και «Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δύο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», περ. *Μαντατοφόρος*, τχ. 32 (1990) 26-34. Πρβ. Α. Αθανασοπούλου, «Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων στην παραδοσιακή έμμετρη ποίηση», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 21 (άνοιξη 2007) 36-42, και «Επισημείωση στο άρθρο για τη μετρική», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 22 (φθινόπωρο 2007) 57-59.

<sup>26</sup> Στο σύστημα αυτό ο τελικός μετρικός τόνος παραμένει πάντα στην ίδια συλλαβή, αλλά ο αριθμός των συλλαβών του στίχου ποικίλλει, και υπάρχουν ήδη δύο προτάσεις για την ονομασία του: ο Γαραντούδης («Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δύο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», ό.π. (σημ. 25), 26) το ονομάζει «έντεχνο» σε αντιδιαστολή προς το «δημοτικό», ενώ η Ο. Fedina («Δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 11 (2012) 21) προτείνει να το ονομάζουμε «νεότερο» σε αντιδιαστολή προς το «παραδοσιακό». Καμία από τις δύο προτάσεις δεν μου φαίνεται ικανοποιητική, γιατί όσο προβληματικό είναι το «έντεχνο», όπως σωστά επισημαίνει η Fedina, ό.π., άλλο τόσο προβληματικό είναι και το «νεότερο» με τις συνδηλώσεις του μοντερνισμού και της νεωτερικότητας που έχει στα ελληνικά, και για αυτό θα προτιμούσα μια πιο ουδέτερη και αυστηρότερα μετρική περιγραφή, ως πούμε «τονικό» σε αντιδιαστολή προς το «συλλαβικό», ή ίσως καλύτερα – λαμβάνοντας υπόψη και την ιστορία και τις ιδιαιτερότητες της νεοελληνικής στιχουργίας – «τονικο-συλλαβικό» σε αντιδιαστολή προς το «ισο-συλλαβικό». Στο πρώτο θα πρέπει να ενταχθούν και οι λεγόμενοι «σύνθετοι» στίχοι, όπως οι δεκαπεντασύλλαβοι της *Πάλης* του Ιωακείμ που εναλλάσσονται με δεκαεπτασύλλαβους (ή/και δεκατρισύλλαβους, ακόμη και με δεκαεννιάσύλλαβους, όπως θα δούμε παρακάτω), καθώς θεωρώ προβληματικό να μεταχειριζόμαστε το συνηθέστερο στίχο της νεοελληνικής στιχουργίας ως δίστιχο και να τον εξαίρουμε από το σύστημα (βλ. και τη συζήτηση στο Fedina, ό.π., 11 και σημ. 6 και 7, όπου και βιβλιογραφία).

ντούν πουθενά αλλού στο κείμενο της Πάλης, στο οποίο υπάρχουν μόνο τα αρσενικά «λιμένας» και «λιμιώνας».<sup>27</sup> Για να αποφύγω τέτοιου είδους ολισθήματα, συγκρότησα με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας πλήρη ληματοποιημένο πίνακα όλων των λέξεων του κειμένου, ο οποίος συνοδεύει την έκδοση.<sup>28</sup> Ο πίνακας αυτός, σε επίπεδο γλωσσικής ενοποίησης κυρίως (ας πούμε σε ό,τι αφορά τις χρονικές/συλλαβικές αυξήσεις στα ρήματα, διπλοτυπίες, κλπ.) με προφύλαξε από πολλές δεκάδες ή και εκατοντάδες σφάλματα και γενικά οδήγησε σε μερική βελτίωση της έκδοσης, πράγμα που ελπίζω θα διαπιστώσει όποια/ος τη χρησιμοποιήσει. Σε κάθε περίπτωση το κύριο μέλημά μου, όπως ελπίζω έχει ήδη φανεί, ήταν να διατηρήσω τη γλωσσική πραγματικότητα που παρέδιδε ο αυτόγραφος αυτός κώδικας,<sup>29</sup> πράγμα που ασφαλώς διαφοροποιεί την έκδοση αυτή από την πρακτική άλλων παλιότερων εκδοτών, όπως ο Βαλέτας ή ο Παπαθωμόπουλος, που συνειδητά ή ασυνειδητά αλλοίωσαν τη γλώσσα των κειμένων που εξέδωσαν.<sup>30</sup> Ας μη νομιστεί όμως ότι δεν έκανα καθόλου παρεμβάσεις στο κείμενο (μερικά παραδείγματα θα δούμε στην παρουσίαση των υπόμετρων στίχων).

Κλείνοντας με τους υπέρμετρους στίχους, ας αναφέρω ότι εκτός από τις δύο μεγάλες κατηγορίες, των υπέρμετρων στίχων για το μάτι και όχι για το αφτί και των υπέρμετρων στίχων που απαιτούν κάποιες λιγότερο ή περισσότερα δραστικές παρεμβάσεις από την πλευρά του εκδότη, υπάρχουν σε όλο το έργο και λίγες δεκάδες στίχοι που για να αποκατασταθούν μετρικά θα έπρεπε ουσιαστικά να ξαναγραφούν (ας τους πούμε συμβατικά «δυσδιόρθωτους»). Αναφέρω δύο μόνο παραδείγματα:

147 Και το πετσί του ομού και το μαλλί του μοιάζει σαν του καμήλου,  
 976 αμή τώρα που 'ναι η βασιλεία σου φεύγουσιν απεδώθεν.

<sup>27</sup> Βλ. *Ioakeim Kyprios' Struggle*, σ. 58ο.

<sup>28</sup> Χρησιμοποίησα το *Wordsmith Tools for Lexical Analysis 5.0* του M. Scott, που διατίθεται σε διάφορες εκδόσεις (η πιο πρόσφατη είναι η 6.0), αλλά και σε έκδοση επίδειξης (demo version) στο <http://www.lexically.net/wordsmith/>. Ο Πλήρης Πίνακας Λέξεων της Πάλης δημοσιεύεται στις σ. 443-708. Για τον τρόπο λειτουργίας του προγράμματος, αλλά και για το πώς μπορεί να βοηθήσει την εκδοτική διαδικασία, βλ. και Τ. Α. Καπλάνης, «Θεωρία, τεχνολογία και σύγχρονες εκδόσεις νεοελληνικών κειμένων ή ο Erasmus, ο Barthes, ο *usus auctoris*, ο θάνατος του συγγραφέα και εμείς», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006, τ. Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σ. 559-60 και σημ. 23.

<sup>29</sup> Για τις εκδοτικές αρχές μου βλ. *Ioakeim Kyprios' Struggle*, σ. 111-113.

<sup>30</sup> Τις καταδικαστέες αυτές πρακτικές, αλλά και τις βασικές εκδοτικές αρχές που, κατά τη γνώμη μου, πρέπει να ακολουθούνται για τα πρώιμα νεοελληνικά κείμενα τις έχω περιγράψει στο Τ. Α. Καπλάνης, «Εκδόσεις κειμένων της νεοελληνικής δημόδους γραμματείας και μονοτονικό σύστημα», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 1 (2002) 205-235.

Και στις περιπτώσεις αυτές θεώρησα ότι τους μελετητές τους ενδιέφερε περισσότερο αυτό που είχε γράψει ο Ιωακείμ παρά αυτό που θα έγραφα εγώ και δεν προχώρησα σε διόρθωση.<sup>31</sup>

## 2. Υπόμετροι στίχοι

Προς αποφυγήν παρεξηγήσεων, θα πρέπει στο σημείο αυτό να διευκρινίσω ότι δεν ασπάζομαι την άποψη της εκδοτικής σχολής που θέλει τους εκδότες να μην παρεμβαίνουν καθόλου στα κείμενα και να τα μεταχειρίζονται ως μνημεία γραφής, της σχολής της πούμπε του Φ. Ηλιού.<sup>32</sup> Σε ό,τι αφορά την ορθογραφία και τον τονισμό έχω από χρόνια ασπαστεί τις απόψεις των δασκάλων μου Ε. Κριαρά και Γ. Κεχαγιόγλου, όπως αποτυπώνονται στις εκδόσεις και τα άλλα έργα τους, όχι από άκριτη υπακοή, αλλά γιατί ο ορθογραφικός και τονικός «σάλος» που επικρατεί στα χειρόγραφα και τα έντυπα των πρώιμων νεοελληνικών κειμένων, όπως εύστοχα τον έχει χαρακτηρίσει ο Κεχαγιόγλου,<sup>33</sup> δεν αφήνει περιθώρια για μη παρέμβαση σε αυτά. Η επιλογή της μη παρέμβασης οδηγεί εντέλει σε μια εκδοτική ατολμία που διστάζει να διορθώσει στα κείμενα ακόμη και τα προφανή αντιγραφικά σφάλματα. Στην έκδοσή μου όλα τα τυπικά αντιγραφικά σφάλματα (απλογραφίες, διττογραφίες, λάθη πρόληψης, αντιμεταθέσεις, παράλειψη καταλήξεων/συντομογραφιών, κλπ.) έχουν αποκατασταθεί με τις διορθώσεις να δηλώνονται στο κριτικό υπόμνημα. Και είναι γεγονός ότι ο Ιωακείμ ως έμπειρος γραφέας χρησιμοποιεί στο κείμενο ένα εκτεταμένο σύστημα συντομογραφιών, ιδίως (αλλά όχι μόνο) για τις καταλήξεις των λέξεων, οι οποίες πολύ συχνά προστίθενται εκ των υστέρων από τον ίδιο, καμιά φορά και με άλλο μελάνι. Τα παραδείγματα είναι πολλές εκατοντάδες και δεν έχει νόημα να παρατεθούν εδώ.<sup>34</sup> Ενδεικτικά μόνο αναφέρω το παράδειγμα του στ. 961: *οπδκαμες και εις αυτην κυριαν Μαλτεζαναν*, όπου εκ παραδρομής ο Ιωακείμ έχει γράψει την κατάληξη -εν αντί της ορθής με βάση τα συμφραζόμενα -ες, και του στ. 467: *Φρόνιμα απιλογήθησαν και αντέγραψαν στην Πόλη*, όπου το χειρόγραφο παραδίδει δύο καταλήξεις («*απιλογήθησαν-*

<sup>31</sup> Επιπλέον, αν εφαρμοστεί στην Πάλη το «τονικο-συλλαβικό» σύστημα μέτρησης (βλ. παραπάνω σημ. 25-26), τότε οι στίχοι αυτοί παύουν να είναι «υπέμετροι».

<sup>32</sup> Βλ. χαρακτηριστικά Φ. Ηλιού, «Η “διόρθωση” των κειμένων. Ιστορικές διαστάσεις και κακές συνήθειες», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 17 (2000) 3-9.

<sup>33</sup> Βλ. Γ. Κεχαγιόγλου (εκδ.), *Τζωρτζής (Μ)πουστρός (Γεώργιος Βο(σ)τρ(υ)ηνός ή Βουστρώνιος)*, *Διήγησις Χρονίκας Κύπρου. Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια, γλωσσάρι, πίνακες και επίμετρο* [Πηγές και Μελέτες της Κυπριακής Ιστορίας, XXVII], Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, 1997, σ. 68\*.

<sup>34</sup> Είναι όλα καταγραμμένα στο κριτικό υπόμνημα της έκδοσης και μπορούν να αναζητηθούν εκεί.

καν»), και είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση όπου ο Ιωακείμ προσθέτει τον ορθό τύπο («απιλογήθηκαν»), που επιλέχθηκε και στην έκδοση και είναι ο μόνος αοριστικός τύπος του ρήματος που απαντά και στο υπόλοιπο κείμενο,<sup>35</sup> αλλά ξεχνάει να διαγράψει το -σαν (σε δεκάδες άλλες περιπτώσεις κάνει τις διαγραφές πετυχημένα), ή, τέλος, του στ. 258: *εγίνηκεν καθολική κυρία και σουλτάνα*, όπου ο Ιωακείμ γράφει «έγινεν» (η κατάληξη προστίθεται συντομογραφικά στο διάστιχο) αντί «εγίνηκεν», αλλά το παράλληλο χωρίο στον στ. 288: *τούτην οπού εγίνηκεν κυρία και σουλτάνα* μου επιτρέπει με σχετική ασφάλεια να προχωρήσω στη διόρθωση, αποκαθιστώντας έτσι και το μέτρο. Τέτοιες διορθώσεις που τεκμηριώνονται με τη χρήση των παράλληλων χωρίων από το ίδιο το κείμενο έκανα αρκετές, οι οποίες αναφέρονται στο κριτικό υπόμνημα με τον ακόλουθο τρόπο (δίνω δύο παραδείγματα από το δεύτερο μέρος του χειρογράφου: στο πρώτο εξέπεσε η λέξη «βοήθεια», στο δεύτερο το -ίτας από το «μωαμεθίτας»): «8627 Βοήθειαν να στείλουσιν: Βωήθειαν (addition according to v. 6726)» και «9529 μωαμεθίτας κύνας: μωα|μέθκυνας (correction according to v. 7639)».<sup>36</sup>

Παρόλο που με τον τρόπο αυτό πολλοί υπόμετροι στίχοι του κειμένου που δεν είχαν αποκατασταθεί από τον ίδιο τον Ιωακείμ αποκαταστάθηκαν από εμένα, στην Πάλη παραμένουν μερικές εκατοντάδες ακόμη υπόμετροι στίχοι.<sup>37</sup> Ορισμένοι από αυτούς ούτε μπορούν ούτε πρέπει να διορθωθούν. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο Ιωακείμ χρησιμοποιεί την πολυγλωσσική πρακτική για την οποία έκανα λόγο παραπάνω, και συνθέτει ημιστίχια, στίχους, κάποτε και ολόκληρα δίστιχα σε άλλες γλώσσες, όπως:

813 *ω κιόζουμ, ω σουλτάν μετέτ! Σίντι ολούρουμ!*

814 *Τζανούμ σίντι κιτέρ, σίντι ταμάμ ολούρουμ!...*

που σε ελεύθερη απόδοση θα πει *Αχ μάτια μου, αχ σουλτάνα μου. Βοήθεια! Τώρα χάνομαι! / Η ψυχή μου τώρα βγαίνει, τώρα να, χάνομαι!*, όπου βέβαια, αν κάτι ξενίζει τον σύγχρονο αναγνώστη, αυτό δεν είναι οι υπόμετροι δεκατρισύλλαβοι. Υπάρχουν όμως πολλές άλλες περιπτώσεις που δεν μπορούν να αποκατασταθούν παρά μόνο με αβέβαιες και αυθαίρετες εικασίες. Παραθέτω μερικά παραδείγματα:

61 *μόνον να τα ιδεί και να τα συναερίσει,*

81 *εκεί έρχεται, φεν, και ο Μεχεμέτης τότες*

<sup>35</sup> Βλ. *Ioakeim Kyprios' Struggle*, σ. 466, λ. «απιλογούμαι».

<sup>36</sup> Ό.π., σ. 375 και 401 αντίστοιχα.

<sup>37</sup> Πάντα με βάση το «ισοσυλλαβικό», όχι το «τονικο-συλλαβικό» σύστημα (βλ. παραπάνω σημ. 26).

- 107 Διότι πασαείς έχει πολλά κορίτσια  
 117 πως ο θεοστυγής εκείνος Μεχεμέτ τους  
 149 Τότες το μιαρόν εκείνο το σκυλάκι  
 279 Τότες ο βασιλεύς εκείνος ο Μοράτης,  
 379 που βρίσκετον ποτέ αυθέντης στον Μορέα,  
 477 Πατήρ δε και Υιός συν Πνεύματι Αγίω,  
 539 Πάλιν την άχραντον και θείαν Σου εικόνα  
 544 Σαν Τζόρτζη, Σορ Κάρλο, παμμέγιστε Σαν Πέτρο,  
 6643 Ή τις προέδωσεν Αυτώ  
 6644 και ανταποδοθήσεται αυτώ;

Τα παραδείγματα των στ. 477, 539 και 544 αναφέρονται σε θρησκευτικά θέματα και δεν είναι ίσως τα πιο χαρακτηριστικά του κειμένου, καθώς σε διάφορα σημεία του παρατίθενται χωρία από τη Βίβλο «αναπλασμένα» σε δεκαπεντασύλλαβους.<sup>38</sup> Η παραθεματική αυτή πρακτική είναι άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο πετυχημένη, και σε μία περίπτωση τουλάχιστον, στο δίστιχο 6643-6644, όπου μεταφέρεται σχεδόν αυτούσιο χωρίο από την *Προς Ρωμαίους* επιστολή (11.35: «ή τις προέδωκεν αυτώ και ανταποδοθήσεται αυτώ»), χώρισα αναγκαστικά τον υπέρμετρο δεκαοκτασύλλαβο «στίχο» σε δύο υπόμετρους (οκτασύλλαβο και δεκασύλλαβο), γιατί, αν τον διατηρούσα ως είχε (σε έναν στίχο δηλαδή), θα διαταρασσόταν η στιχαρίθμηση ολόκληρου του κειμένου.<sup>39</sup>

Σε γενικές γραμμές πάντως, σε ό,τι αφορά τους άμετρους στίχους του κειμένου, έκανα μεν διορθώσεις με μέτρο, αλλά όχι με μοναδικό γνώμονα το μέτρο. Η διατήρηση και ο σεβασμός της γλώσσας του κειμένου, όπως αυτή αποτυπώνεται στον αυτόγραφο κώδικα, ήταν προτεραιότητά μου. Θεώρησα λοιπόν προτιμότερο να αποδεχτώ ότι σε ένα κείμενο τέτοιας έκτασης είναι αναμενόμενο και πιθανώς και επιτρεπτό (ιδίως αν εφαρμοστεί άλλο σύστημα μέτρησης των στίχων) να υπάρχουν μερικές εκατοντάδες άμετροι στίχοι, παρά να προβώ σε αλλαγές που θα στηρίζονταν σε αβέβαιες εικασίες. Οι πολλοί πάντως υπέρμετροι στίχοι που εμπίπτουν στην κατηγορία «για το μάτι, όχι για το αφτί» μου φαίνεται ότι δείχνουν επίσης προς μία κατεύθυνση που δεν έχει συζητηθεί επαρκώς και σχετίζεται με τον γραμματισμό: ασφαλώς η νεοελληνική γλώσσα την εποχή του Ιωακείμ δεν διδασκόταν στα σχολεία, δεν είχε επίσημη γραμματική και κανόνες ορθογραφίας και για αυτό επικρατεί ο σάλος που

<sup>38</sup> Μια εκτενής τέτοια ενότητα εμφανίζεται στους στ. 3739-3816· για άλλα παραδείγματα βλ. *Ioakeim Kyprios' Struggle*, σ. 50, σημ. 34.

<sup>39</sup> Από το σημείο αυτό και πέρα, δηλαδή, όλοι οι πρώτοι στίχοι των ομοιοκατάληκτων δίστιχων του κειμένου θα εμφανίζονταν με ζυγό αριθμό στη στιχαρίθμηση και όλοι οι ζυγοί με μονό.



επικρατεί σε χειρόγραφα και εκδόσεις. Οι περιπτώσεις όμως των υπέρμετρων για το μάτι μόνο στίχων δείχνουν την ισχυρή επίδραση ενός γραμματισμού που δεν αφορά τη μητρική γλώσσα, αλλά ευρύτερες γραφικές συνήθειες (και για αυτό ίσως θα έπρεπε να τον πούμε εγγραμματοσύνη καλύτερα), που παίζει ρόλο μέσα στο κείμενο και μας απομακρύνει τόσο από τον κόσμο των «αγράμματων» και «ανίδων» γραφέων/συγγραφέων/αντιγραφέων, που μπορούμε να τους διορθώνουμε κατά βούληση γιατί δήθεν δεν ξέρουν τι γράφουν, όσο και από τον κόσμο ενός «λαϊκού» ή «λαϊκότροπου» πολιτισμού στον οποίο κυριαρχεί η αγραμματοσύνη (με την έννοια της έλλειψης γραμματισμού) και η προφορικότητα. Η εικόνα που αναδύεται από το χειρόγραφο της Πάλης είναι προφανώς πιο περίπλοκη.

### Η ομοιοκαταληξία

Σε αυτή την ιδιότυπη εγγραμματοσύνη ή/και στην κυπριακή καταγωγή του συγγραφέα θα μπορούσε να αποδοθεί η ποικιλία τύπων στο κείμενο της Πάλης με και χωρίς τελικό -ν, που δεν εξομαλύνθηκαν στην έκδοση.<sup>40</sup> Οι τύποι αυτοί, που είναι εκατοντάδες, εμφανίζονται επίσης στις ομοιοκαταληξίες (παραθέτω τις λέξεις ρίμας με τον αριθμό στίχων σε παρένθεση): *οικουμένην* : *δοξασμένοι* (21-22), *΄μπιστοσύνη* : *ειρήνην* (39-40), *μεγάλην* : *κεφάλι* (133-134), *Μαλτεζάναν* : *σουλτάνα* (253-254), *γλώσσαν* : *Τουρκόσα* (255-256), κ.π.α.<sup>41</sup> Ανάλογες αφητηρίες θα μπορούσαν να έχουν και διάφοροι τύποι με ή χωρίς μεσοφωνηεντικό -γ- που για τις ρίμες είναι επίσης αδιάφορο: *λέγει* : *ομνέει* (51-52), *επήγαν* : *βίαν* (3531-3532), *πάγει* : «*βάι*» (5381-5382), κ.α.<sup>42</sup> Είναι βέβαια αναμενόμενο σε ένα ποίημα της έκτασης της Πάλης να εμφανίζονται σχεδόν όλες οι κατηγορίες ομοιοκαταληξιών που διακρίνει ο Κοκόλης στη μονογραφία του, για αυτό θα περιοριστώ σε ελάχιστα παραδείγματα:<sup>43</sup> (α) *πλούσιες* (σ. 33): *ηγαπημένοι* : *τιμημένοι* (19-20), *δικαιοσύνη* : *΄μπιστοσύνη* (57-58), *Μαγώγους* : *συναγώγους* (129-130), κ.π.α.· (β) *μερικές* (σ. 34): *χάριν* : *πάλιν* (7-8), *Τούρ-*

<sup>40</sup> Βλ. *Ioakeim Kyrios' Struggle*, σ. 111, σημ. 5 και σ. 443.

<sup>41</sup> Στην Πάλη απαντά στην αιτ. και «γλώσσα» και «γλώσσαν», και «Μαλτεζάνα» και «Μαλτεζάναν», και «μεγάλη» και «μεγάλην», κοκ. (βλ. τα λ. στον Πλήρη Πίνακα Λέξεων της έκδοσης, ό.π.).

<sup>42</sup> Το φωνήεν αυτό κανονικά εκπίπτει στη διάλεκτο και το φαινόμενο, όπως εμφανίζεται στο κείμενο, είναι αρκετά περίπλοκο (βλ. και τις ρίμες *να πάγει* : *ν' αναπάει* (1545-1546), *πάγει* : *ετοιμάει* (3303-3304), *πάγει* : *αρπάει* (4795-4796), κ.α., καθώς και τις παρατηρήσεις στα λ. «ραγιάς, ο», «σαράγι(ον), το» και «τραούδι(ν), το» ό.π., σ. 762, 764 και 782 αντίστοιχα).

<sup>43</sup> Στον κατάλογο που ακολουθεί οι αριθμοί σε παρένθεση ύστερα από κάθε κατηγορία παραπέμπουν στο Ξ. Α. Κοκόλης, *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, Αθήνα, Στιγμή, 1993. Δεν περιέλαβα απλές και γραμματικές ρίμες, που είναι συνηθέστερες, και δεν βρήκα ρίμες με μόρια (σ. 99).

κους : Μαμαλούκους (13-14), φίλον : κείνον (67-68), κ.π.α. (γ) ομοιοτέλετο λέξεων (σ. 40):<sup>44</sup> τούτο : τούτο (11-12), είναι : είναι (63-64), τότες : τότες (81-82), κ.π.α. (δ) ομωνύμων (σ. 43-45): (να 'χετε) γνώσιν : (να μην σας) γνώσει (917-918), δύο : (περ λ' αμόρ τε) Δίο (3149-3150), (να) πάσι : (τοις) πάσι (4141-4142), κ.α. (ε) μωσαικό (σ. 49): πασαδόρον : πάσα δώρον (33-34), (έγια) μόλα : (και) μ' όλα (875-876)· (ζ) ηχώ (σ. 51): διδασκάλοι : κάλλη (203-204), αρχόντων : όντων (311-312), τοπάρχαι : άρχε (323-324), κ.π.α. (ζ) με προσθήκη (σ. 55): λέγει : διαλέγει (75-76), θήκες : αποθήκες (77-78), ήλθαν : παρήλθαν (345-346), κ.π.α. (η) εσωτερικές (σ. 70): Και κουρουπάνια σφάζουσιν άπειρα προβατάκια / και κείνοι τα αρπάζουσιν σαν άγρια σκυλάκια (155-156), Αμή σ' αυτόνον τον καιρόν ν' ακούσετ' ένα πράγμα / οπού 'τονε και θαυμαστόν κι είναι μεγάλον θαύμα (507-508), κ.α. Αξιομνημόνευτες επίσης είναι οι απροσδόκητες ρίμες με ξένες (κυρίως τούρκικες) λέξεις: Είτα την εβλασφήμησαν και είπαν της: «Κιαφίρσιν! / Πώς ήλθες στο προσκύνημαν να κάμεις ναμάς κίλσιν;» (177-178), Από τα χέρια έπιασεν και «Κόρκμα, σουλτανούμου», / έλεγεν και τες δυο, «Αλλάχ, Αλλάχ, τζανούμου» (849-850), Και τότες αλαλάξασιν και είπαν: «Γέζους Κρίστους! / Όλους να τους σκλαβώσομεν Τούρκους τους αντιχρίστους» (1085-1086), κ.π.α.

Εκείνο που αξίζει να επισημανθεί ως γενική παρατήρηση είναι ότι στην Πάλη, παρά τις άμπολλες περιπτώσεις «μερικών» ριμών και τις γενικές ατέλειες, η ρίμα φαίνεται να παίζει κύριο οργανωτικό ρόλο. Ο ποιητής μάλιστα για χάρη της δεν διστάζει να αλλοιώσει γλωσσικούς τύπους (γράφει λ.χ. «αδειάν» αντί «άδειαν» (3928), «αληθεία» (ονομ.) αντί «αλήθεια» (8906), «απέσει» αντί «α(μ)πώσει» (5780), κ.π.ά.) ή ακόμη και να δημιουργήσει καινούργιες λέξεις-άπαξ (λ.χ. «Τουρκόσα» (<Τούρκος) για να ριμάρει με τη «γλώσσα» (255-256), «γραντόλη» (<βεν. *grandon*) για να ριμάρει με την «Πόλη» (467-468), «καίράτι» (<τουρκ. *gayret*) για να ριμάρει με το «γάτοιο» (6897-6898), κ.π.ά.).<sup>45</sup> Την ίδια στιγμή, και παρά τα άμπολλα ομοιοτέλευτα, υπάρχουν περιπτώσεις που αντικαθιστά τη λέξη ρίμας (ίσως για να διορθώσει το ομοιοτέλετο), χωρίς όμως να επιφέρει καμία ουσιαστική μεταβολή στην ομοιοκαταληξία, όπως εμείς την αντιλαμβανόμαστε: λ.χ. αντί της

<sup>44</sup> Σε αντίθεση με αυτά που σημειώνει ο Κοκόλης, το φαινόμενο δεν είναι καθόλου σπάνιο στην Πάλη.

<sup>45</sup> Τέτοιοι τύποι σημειώνονται στον Πλήρη Πίνακα Λέξεων της έκδοσης *Ioakeim Kyprios' Struggle*, με τη βραχυγραφία «rh.w.» (= λέξη ρίμας) και οι περισσότεροι, όπως και οι λέξεις-άπαξ, σχολιάζονται και στο Γλωσσάρι. Ας σημειωθεί επίσης ότι αυτά τα νεόπλαστα δεν είναι πάντα πετυχημένα (βλ. λ.χ. «πάνα» αντί «πένα» για να ριμάρει με το «γράμμα» (4375-4376) ή «κύνος» αντί «κύων» για να ριμάρει με το «κείνον» (791-792), κ.ά.).

αρχικής ρίμας *εκείνην* : *εκείνη* διορθώνει σε *εκείνην* : *αυτείνη* (247-248), αντί *αυτείνους* : *αυτείνους* διορθώνει σε *αυτείνους* : *εκείνους* (3447-3448), κοκ.<sup>46</sup> Ίσως αυτό θα πρέπει να μας προβληματίσει για το πώς αντιλαμβάνονταν τη ρίμα τότε και αν την αντιλαμβάνονταν με τον ίδιο τρόπο που την αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα, αλλά αυτό θα πρέπει να παραμείνει έτσι κι αλλιώς θέμα ανοιχτό για μια μελλοντική, εκτενέστερη συζήτηση.

<sup>46</sup> Βλ. ό.π., σ. 33, σημ. 51.



«Ο τάφος του Ομήρου» (1818). Οι μετρικολογικές,  
ποιητολογικές και ιδεολογικές παράμετροι μιας μετάφρασης  
του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη

Στο τχ. 7 της 1ης Απριλίου 1818 του *Λόγιου Ερμή* (σ. 145-148) δημοσιεύθηκε η μετάφραση ενός γαλλικού ποιήματος με τον τίτλο «Ο τάφος του Ομήρου». Ο μεταφραστής υπογράφει με τα αρχικά Κ. Κ. και πιθανολογείται ότι είναι ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης.<sup>1</sup> Η μετάφραση δεν συνοδευόταν από κάποιο επεξηγηματικό σημείωμα του μεταφραστή, στο οποίο να παρουσιάζονται οι λόγοι της μεταφραστικής επιλογής του καθώς και η αισθητική, γλωσσική ή ιδεολογική στόχευσή του, αν και τέτοιου τύπου σημειώματα ήταν συνηθισμένα στον *Λόγιο Ερμή*. Ωστόσο, ο Κοκκινάκης περιορίζεται να δώσει μόνο τις απολύτως αναγκαίες βιβλιογραφικές πληροφορίες σχετικά με το γαλλικό πρωτότυπο.

Ο Χιώτης Κωνσταντίνος Κοκκινάκης (1781-1831) είναι γνωστός κυρίως για τις μεταφράσεις θεατρικών έργων του Kotzebue και του Μολιέρου. Ανήκε στον στενό κύκλο του Κοραή και το 1816 ανέλαβε τον «θεσμικό» ρόλο του συνεκδότη του *Λόγιου Ερμή* (μαζί με τον Θεόκλητο Φαρμακίδη). Αργότερα, από το 1819, συνέχισε μόνος του την έκδοση του περιοδικού έως την οριστική παύση της κυκλοφορίας του το 1821.<sup>2</sup> Ο Κοκκινάκης διαχειρίστηκε την έκδοση και τη στρατηγική του *Λόγιου Ερμή* υπό τις οδηγίες του Κοραή σε μια περίοδο που εντείνονταν οι διαμάχες γύρω από ζητήματα παιδείας και γλώσσας, και πολλαπλασιάζονταν τα εχθρικά προς την κοραϊκή ομάδα έντυπα.<sup>3</sup>

Το καλοκαίρι του 1817, μερικούς μήνες νωρίτερα από τη δημοσίευση της μετάφρασης του γαλλικού ποιήματος, ο Κοκκινάκης είχε δεχθεί τις κατηγορίες του Νικόλαου Σκούφου ότι σκόπιμα οι εκδότες του *Λόγιου Ερμή* αποσιωπούσαν την παράφραση της *Ιλιάδας* που είχε προαναγγείλει ο Γεώργιος Ρουσιάδης.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Εμμ. Ν. Φραγκίσκος, *Τα ελληνικά προεπαναστατικά περιοδικά. Ευρετήριο Β΄: «Ερμής ο Λόγιος» 1811-1821*, Αθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1976, σ. 250.

<sup>2</sup> Πλούσια σε βιο-εργογραφικές πληροφορίες είναι η νεκρολογία, μάλλον του Θεόκλητου Φαρμακίδη, στη *Γενική Εφημερίδα της Ελλάδος*, 7.3.1831, αρ. φ. 18, 87-88.

<sup>3</sup> Για τη δράση και τον ρόλο του Κοκκινάκη ως εκδότη του *Λόγιου Ερμή* και ως εκφραστή των θέσεων του Κοραή βλ. Γεώργιος Λάιος, *Ο ελληνικός τύπος της Βιέννης από του 1784 μέχρι του 1821*, Αθήνα 1961, 105 κ.ε.

<sup>4</sup> Περ. Φιλολογικός Τηλέγραφος, τχ. 29 (19 Αυγούστου 1817) 181 [=193]-187 [=199].

Η επίθεση του Σκούφου δεν έμεινε αναπάντητη,<sup>5</sup> με αποτέλεσμα να ξεκινήσει μια σειρά αντεγκλήσεων, με ευρύτερη συμμετοχή και ευρύτερο πεδίο αντιπαράθεσης. Στην εξέλιξή της η διαμάχη συσχετίστηκε με την αμφισβήτηση της φαναριώτικης ποίησης, που εκδηλώθηκε την ίδια περίοδο, ιδίως το κομβικό έτος 1817, και η οποία κυρίως περιστράφηκε γύρω από το ζήτημα της αναγκαιότητας της ομοιοκαταληξίας.<sup>6</sup> Στην ίδια δημόσια συζήτηση συμμετείχαν, με ευδιάκριτα διαφορετικές θέσεις, δύο εξέχοντες συνεργάτες του *Λόγιου Ερμή*, ο Κωνσταντίνος Νικολόπουλος και ο Στέφανος Κανέλος. Η μετάφραση του Κοκκινάκη παρεμβλήθηκε χρονικά μεταξύ των δημοσιεύσεων του Νικολόπουλου και του Κανέλου, και από πολλές απόψεις θα μπορούσε να ιδωθεί ως η πρακτική εφαρμογή των δικών του απόψεων για τη ρίμα.

Συγκεκριμένα, τον Αύγουστο του 1817 ο Νικολόπουλος από τις σελίδες του *Λόγιου Ερμή*, με προκάλυμμα τη μετάφραση ομηρόθεμου ποιήματος του Marie-Joseph Chénier, είχε απαξιώσει τη χρήση της ομοιοκαταληξίας.<sup>7</sup> Ήταν προφανές σε όλους τους εμπλεκόμενους ότι στόχος της κριτικής του ήταν και η φαναριώτικου τύπου παράφραση της ομηρικής *Ιλιάδας*.<sup>8</sup> Στην προοπτική της μετάφρασης του Νικολόπουλου, λοιπόν, μπορούμε να δούμε και την επίσης ομηρόθεμη μετάφραση του Κοκκινάκη.

Το πρωτότυπο της μετάφρασης του Κοκκινάκη ήταν το ποίημα «Le Tombeau d'Homère» του Jean-Pierre Brès (1782-1832). Ο Jean-Pierre Brès σήμερα είναι γνωστός για τα πρωτοποριακά παιδικά βιβλία του με δική του εικονογράφηση και για το *Μυριόγραμμα*, παιχνίδι συνδυασμού εικόνων με πολύ μεγάλη απήχηση τον 19ο αιώνα.<sup>9</sup> Επίσης, ένα μέρος της σημερινής φήμης του το οφείλει στη σατιρική παρώδηση όψεων του γαλλικού ρομαντισμού της εποχής του, μολοντί στην ποίησή του ανιχνεύονται ρομαντικά στοιχεία.<sup>10</sup> Το

<sup>5</sup> Περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τχ. 19 (1 Οκτωβρίου 1817) 498-499.

<sup>6</sup> Για την εξέλιξη της διαμάχης, τα πρόσωπα και τα διακυβεύματα βλ. Γιάννης Ξούριας, «Η *Ιλιάδα* του Γεώργιου Ρουσιάδη και η διαμάχη για την ποιητική έκφραση (1816-1819)», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 11 (2013) 23-49.

<sup>7</sup> Περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τχ. 16 (15 Αυγούστου 1817) 399-400.

<sup>8</sup> Για το πώς αντιμετώπισε ο Ρουσιάδης την παρέμβαση του Νικολόπουλου βλ. *Ομήρου Ιλιάς*, Δ', Βιέννη 1817, σ. 9. Βλ. επίσης Φαίδων Μπουμπουλίδης, «Η “παράφρασις” της “*Ιλιάδος*” από τον Γεώργιο Ρουσιάδη», περ. *Μακεδονικά*, τ. 17 (1977) 249, και Ξούριας, ό.π. (σημ. 6), 38.

<sup>9</sup> Για τον Brès βλ. Charles Durosioir, λήμμα «Brès, Jean-Pierre», στο Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Nouvelle édition, τ. V, Παρίσι 1843, σ. 481-483.

<sup>10</sup> Βλ. τις έμμετρες σάτιρες «Les règles du genre romantique», στην ανθολογία *Tablettes romantiques*, Παρίσι 1823, σ. 2-5, και «Les Points», περ. *Mercur de France*, τ. 67 (Μάιος-Ιούλ. 1816) 338-339. Σχετικά βλ. Frédéric Lachèvre, «Un poème inconnu sur le Romantisme. La Muse romantique, 1824, de J.-P. Brès et l'Éloquence du point», *Nouvelles glanes bibliographiques et littéraires*, Παρίσι, L. Giraud-Badin, 1933, σ. 213-225.

ποίημα «Le Tombeau d'Homère» είχε δημοσιευθεί στο *Mercure de France*, στο τχ. της 2 Αυγούστου του 1817.<sup>11</sup> Η δημοσίευση του γαλλικού πρωτοτύπου και της ελληνικής μετάφρασης απέχουν μόνον οκτώ μήνες. Το θέμα του ποιήματος είναι οι λατρευτικές σπονδές, τις οποίες Αργείοι προσκυνητές τελούσαν στον τάφο του Ομήρου στα παράλια της Ίου κάθε πέντε χρόνια. Πριν από το ποίημα ο Brès παραθέτει ένα σύντομο απόσπασμα αποδιδόμενο στον Πανσανία (χωρίς συγκεκριμένη παραπομπή) με σχετικές πληροφορίες, το οποίο λειτουργεί ως εισαγωγή στη δική του ποιητική ανάπλαση. Ο Κοκκινάκης απλώς επαναλαμβάνει το παράθεμα από τον Brès.

Η ποιητική αφήγηση αναπτύσσεται σε επεισόδια που αποτελούν διακριτές τυπογραφικά ενότητες: στο γαλλικό πρωτότυπο διαχωρίζονται με μία κενή αράδα μεταξύ των ενότητων, ενώ στο ελληνικό κείμενο με παύλα στο τέλος κάθε ενότητας. Αναλυτικά, η εξέλιξη των επεισοδίων είναι η εξής:

(1) Εισαγωγική εικόνα του Αιγαίου σε απόλυτη γαλήνη, με διαδοχικές μυθολογικές αναφορές (Αλκυόνα, ο σύζυγος της Ωρείθυιας, δηλαδή ο Βορράς, η Χλόη/Flore, ο Ζέφυρος).

(2) Η περιγραφή του εθίμου των Αργείων να στέλνουν κάθε πέντε χρόνια ομάδα προσκυνητών στην Ίο, για να τελέσουν λατρευτικές σπονδές και αγώνες στον τάφο του Ομήρου.

(3) Η αποβίβαση των προσκυνητών στις ακτές του νησιού: παρθένοι συλλέγουν άνθη, ένας χορός οδεύει με ιεροπρέπεια προς τον τάφο, με κραυγές, θρήνους και τελετουργικές χειρονομίες γίνεται επίκληση των νεκρικών θεών. Στο τέλος εμφανίζεται η «σκιά Ομήρου».

(4) Τα αρμονικά λόγια ενός γέρου.

(5) Οι πολεμικοί αγώνες σε ανάμνηση του Τρωικού Πολέμου.

(6) Λόγος ηρωικός ενός νέου προστατευόμενου της θεάς Νίκης. (Το τμήμα αυτό, αν και τυπογραφικά χωρίζεται σε τρία μέρη, αποτελεί νοηματικά μία ενότητα.)

(7) Τελετουργικές σπονδές υπό τους ήχους της λύρας και του θλιβερού τραγουδιού μιας Ναιιάδας.

(8) Το τραγούδι της Ναιιάδας.

(9) Λήξη των τελετών και αποχώρηση των προσκυνητών.

Οι παραπάνω ενότητες θα μπορούσαν να διακριθούν σε αφηγηματικές (ενότητες 1-3, 5, 7, 9) και μη αφηγηματικές (ενότητες 4, 6, 8).

<sup>11</sup> Περ. *Mercure de France*, τ. 3 (Ιούλ.-Σεπτ. 1817) 193-196. Το ποίημα, με κάποιες αλλαγές, περιλήφθηκε αργότερα στη συλλογή Jean-Pierre Brès, *Les paysages* (1821), Παρίσι <sup>2</sup>1824, σ. 75-78.

Η ελληνική μετάφραση νοηματικά είναι απόλυτα πιστή στο πρωτότυπο. Ωστόσο, η πιστότητα στη νοηματική απόδοση δεν διατηρείται στη μετρική/στιχουργική οργάνωση της μετάφρασης. Το γαλλικό ποίημα εμφανίζει μετρική ομοιομορφία σε όλη την έκτασή του, αποτελούμενο από 88 ομοιοκατάληκτους αλεξανδρινούς στίχους. Αυτή η ομοιομορφία χάνεται στο μετάφρασμα. Ο Κοκκινάκης στα αφηγηματικά μέρη αποδίδει τους αλεξανδρινούς στίχους με ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους. Στις ενότητες αυτές υπάρχει απόλυτη ισορροπία πρωτοτύπου και μεταφράσματος ακόμα και στον αριθμό των στίχων (με ανεπαίσθητες αποκλίσεις ενός και δύο στίχων αντίστοιχα σε δύο ενότητες). Κατά κανόνα κάθε ελληνικός στίχος αποδίδει το νόημα του αντίστοιχου γαλλικού και πολύ σπάνια δεν τηρείται αυτή η αναλογία. Αλλά και σε αυτή την περίπτωση υπάρχει μια σημαίνουσα διαφοροποίηση: η ομοιοκαταληξία του γαλλικού κειμένου έχει εντελώς εγκαταλειφθεί στην ελληνική μετάφραση των αφηγηματικών/περιγραφικών ενοτήτων. Στο επόμενο απόσπασμα μπορούμε να διακρίνουμε τόσο τις ομοιότητες/αναλογίες όσο και τις διαφοροποιήσεις στην απόδοση των αφηγηματικών ενοτήτων. Η σκηνή αποδίδει τη μαγική τελετουργία που προκαλεί την εμφάνιση της σκιάς του Ομήρου:

*Ο δε χορός ο ιερός με βήματα βραδέα,  
Και με βαθείαν σιωπήν προβαίνει προς τον τάφον.  
Και μ' εσκυμμένην κεφαλήν η κανηφόρος κόρη  
Εκπέμπει προς τον ουρανόν τ' αβρά της Χλόης δώρα.  
Τρις γοερόν μεν ενηχεί η παραλία χώρα,  
Τρις δ' εις τα πέριξ βρέμονται και τα της Λεύκης φύλλα.  
Και με κραυγὰς τούς των νεκρών θεούς επικαλούνται,  
Περικυκλόντας τας σκιάς με ποταμούς πυρίνους.  
Τέλος εφάνη η σκιά Ομήρου· κ' οι αέρες  
Συμφώνως ψιθυρίζοντες υμνούν την ελευσίν του.<sup>12</sup>*

#### Οι αντίστοιχοι γαλλικοί στίχοι:

*Bientôt, vers le tombeau, le chœur religieux  
Dirige lentement ses pas silencieux;  
Et, le front prosterné, la jeune canéphore  
Fait voler vers le ciel les doux présens de Flore.  
Trois fois de sons plaintifs le rivage a gémi;  
Trois fois du peuplier le feuillage a frémi.  
On invoque à grands cris les dieux des mânes sombres  
Qui de fleuves brûlans environnent les ombres...*

<sup>12</sup> Περ. Ερμής ο Λόγιος, τχ. 7 (1 Απριλίου 1818) 146.



*L'ombre du grand poète a tressailli. Les airs  
Semblent, pour l'accueillir, préparer des concerts.*<sup>13</sup>

Στο δείγμα αυτό είναι αξιοπρόσεκτη η εμμονή του Κοκκινάκη να αποτυπώσει στιχουργικά το πρωτότυπο με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια (για παράδειγμα, επιδιώκει στον προτελευταίο στίχο του αποσπάσματος να επιτύχει τον ίδιο ακριβώς διασκελισμό). Από αυτήν την άποψη έχει ιδιαίτερη σημασία το στοιχείο απόκλισης από το πρωτότυπο, δηλαδή η επιλογή του να μη χρησιμοποιήσει το σχήμα των ομοιοκατάληκτων δεκαπεντασύλλαβων δίστιχων, το οποίο θα αποτελούσε την αυτονόητη ισοδύναμη επιλογή.

Παρόμοιας σημασίας αποκλίσεις εμφανίζονται με περισσότερο σαφή τρόπο στα μη αφηγηματικά κομμάτια. Τώρα, εκτός από την ομοιοκαταληξία, οι αποκλίσεις αφορούν και τη μετρική απόδοση των γαλλικών αλεξανδρινών στίχων, καθώς όλες οι ενότητες που δεν είναι αφηγηματικές ή περιγραφικές αποδίδονται από τον Κοκκινάκη με διαφορετική μετρική και στιχουργική μορφή. Στις ενότητες αυτές ακούγεται μέσα στην ποιητική σύνθεση πάντα μια άλλη ενδιάθετη φωνή, η οποία εκφωνεί ένα προσδιορισμένο είδος/τύπο λόγου. Συγκεκριμένα:

(α) Η ενότητα (αρ. 6), όπου «νέος τις Έλλην, εύνους Νίκης της Θεάς» εκφωνεί έναν λόγο με χαρακτηριστικά πολεμικού άσματος, αποδίδεται με τροχαικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους, στην πραγματικότητα σύνθετους από έναν παροξύτονο οκτασύλλαβο και έναν οξύτονο επτασύλλαβο στίχο σε παράταξη. Και στην περίπτωση αυτή δεν έχουμε ομοιοκαταληξία ανά δίστιχο. Η ομοιοκαταληξία είναι σποραδική και ποτέ σε διαδοχικούς στίχους, και συνεπώς το ηχητικό της αποτέλεσμα είναι σαφώς εξασθενημένο:

*Ἄνδρες φέροντες τα ὄπλα ἐναντίον ἀδελφῶν,  
Ἄνδρες φέροντες ὑπ' ἄλλους νόμους τὴν πατρίωσαν γῆν·  
Ἄνδρες ὕβρεις ἐκφωνοῦντες χαμπεροὺς κατ' ἀρετῆς,  
Τὸν χρυσοῦν ἀναγινώσκουν Ὀμηρον κ' εἰς τὴν στιγμὴν  
Πλήττονται, ἐρυθριῶσι καὶ στενάζουσιν ἐκ ψυχῆς. —  
Τρισμακάριστος ὁ ἦρωσ, οὐ ἡ μήτηρ τὴν θανήν  
Ἐποδύρεται, ἀξίαν τῆς Ὀμηρικῆς ὠδῆς.  
Θνήσκων ὑπὲρ τῆς πατρίδος, τύχην ἔλαχε λαμπράν·  
Θνήσκων μ' ὕμνους τοῦ Ὀμήρου, ἴσος ἔγινε θεοῖς. —*<sup>14</sup>

(β) Η μη αφηγηματική ενότητα με τα λόγια ενός γέρου που πλέκει στε-

<sup>13</sup> Περ. *Mercur de France*, τ. 3 (Ιούλ.-Σεπτ. 1817) 194.

<sup>14</sup> Περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τχ. 7 (1 Απριλίου 1818) 147.

φάνι για τους πολεμικούς αγώνες (αρ. 4) αποκλίνει στιχουργικά ακόμη περισσότερο, καθώς οι αλεξανδρινοί στίχοι μεταμορφώνονται σε στροφές αποτελούμενες από δύο τροχαϊκούς παροξύτονους οκτασύλλαβους και έναν τροχαϊκό οξύτονο επτασύλλαβο:

Ο αιών όπου διαβαίνει  
 Στον αιώνα 'που εμβαίνει  
 Ω πανιέρος σκιά!  
 Εξυμνεί τα θαύματά σου,  
 Όσα ο θεόπνευστός σου  
 Νους εγέννησε ποτέ.  
 Και η ιερά σου δάφνη,  
 Η ενδόξως την σεπτήν σου  
 Στεφανούσα κορυφήν,  
 Θαυμασίως επεκτείνει  
 Μέχρι της αθανασίας  
 Τα ωραία της κλαδιά.<sup>15</sup>

Με την τροποποίηση αυτή, έχουμε δώδεκα τροχαϊκούς στίχους στη θέση τεσσάρων αλεξανδρινών:

*Le siècle qui finit, au siècle qui commence,  
 Annonce les trésors de ton génie immense,  
 Homère! Et ton laurier pompeux et respecté,  
 Etend ses longs rameaux vers l'immortalité.<sup>16</sup>*

Τόσο τυπογραφικά όσο και ρυθμικά το κομμάτι έχει πάρει πια τη μορφή ενός άσματος/λυρικού ποιήματος. Ωστόσο, κι εδώ έχει απαλειφθεί η ομοιοκαταληξία. (Με εξαίρεση την ομοιοκαταληξία στους δύο πρώτους στίχους, που όμως, καθώς δεν επανέρχεται στη συνέχεια, έχει περισσότερο τον ρόλο ενός ισχυρού ρητορικού *ad hoc* ομοιοτέλετου παρά ενός σταθερού, επαναλαμβανόμενου μορφολογικού στοιχείου.)

(γ) Ανάλογα και η τελευταία μη αφηγηματική/περιγραφική ενότητα (το τραγούδι μιας Ναϊάδας, αρ. 8) δομείται σύμφωνα με τις καθιερωμένες μετρικές και τυπογραφικές προδιαγραφές ενός λυρικού άσματος, σε έξι στροφές (τέσσερις πεντάστιχες και δύο εξάστιχες) αποτελούμενες από (τέσσερις ή πέντε αντίστοιχα) ιαμβικούς παροξύτονους επτασύλλαβους στίχους και έναν ιαμβικό οξύτονο εξασύλλαβο. Και σε αυτή την περίπτωση η αλλαγή στο είδος

<sup>15</sup> Ο.π., 146-147.

<sup>16</sup> Περ. *Mercur de France*, τ. 3 (Ιούλ.-Σεπτ. 1817) 194.

του λόγου αποτυπώνεται με την αλλαγή του μέτρου. Ποικιλία και πολυπλοκότητα εμφανίζουν και οι συνδυασμοί της ομοιοκαταληξίας, οι οποίοι έχουν την ακόλουθη σχηματική διάταξη: αβγγΔ εζηηΔ θικιλ μνξξΛ οποπρΣ τυτυφΣ.

Του Μέλητος οι κύκνοι  
Την ώραν 'που γεννήθης  
Ίσταντο ηρεμούντες  
Και έκθαμβοι τηρούντες  
αθείαν σιωπήν.

Έπαυσε να γογγύζη  
Ζέφυρος 'ς τους καλάμους  
Κ' έβλεπες επί κύμα  
Να χύνετ' άλλο κύμα  
Χωρίς τина ηχήν.

Υπ' ευθαλέα φύλλα  
Δρυάδες σ' εκουνούσαν  
Και Νηιάδες νέαι  
Κι ωραίοι εφιλούσαν  
Χείλη σου τα τερπνά.

Ο Παν δε την φωνήν σου  
Ακούσας σε χαρίζει  
Τας Πανικός Σειρήνας,  
Τας σύριγκας τ' εκείνας  
Ίπου έθελγαν βουνά.

Περιστέρα μου φίλη,  
Εύλαλοι ποταμίδες  
Ήλιος 'σαν ανατείλη  
Ίλαφρά 'σαν πεταλίδες  
Στον τάφον του πετάτε  
Κ' υμνείτε τον εκεί.

Εσπερινοί αέρες  
Με τας λεπτάς πνοάς σας  
Συν Αύραις ταις εταίραις  
Πνεύσατ' επί θαλάσσας  
Κ' οι ήχοι σας ας τέρπουν  
Ως στίχ' Ομηρικοί.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Περ. Ερμής ο Λόγιος, τχ. 7 (1 Απριλίου 1818) 148.

Καθώς οι ομάδες ομοιοκατάληκτων στίχων εναλλάσσονται με ομάδες ανομοιοκατάληκτων στίχων, και σε συνάρτηση με το ότι η ομοιοκαταληξία εκδιπλώνεται με συνδυαστική πολλαπλότητα και όχι με απαρέγκλιτη σταθερότητα, το αποτέλεσμα ισορροπεί σε μια γραμμή ελεγχόμενης ποικιλίας. Φυσικά, όπως και στην προηγούμενη, έτσι και σε αυτή την περίπτωση οι 12 γαλλικοί αλεξανδρινοί γίνονται 32 σύντομοι ελληνικοί στίχοι.

Από τα προηγούμενα αντιλαμβανόμαστε εύκολα το ασύμπτωτο μεταξύ της νοηματικής πιστότητας και της κλιμακούμενης μορφικής διαφοροποίησης ανάμεσα στο ελληνικό μετάφρασμα και το γαλλικό πρωτότυπο. Κατά κάποιον τρόπο, η μετάφραση φαίνεται σαν να επιχειρεί να «διορθώσει» τη μετρική ομοιογένεια που το πρωτότυπο παρουσιάζει αδιαφοροποίητα τόσο στα αφηγηματικά όσο και στα μη αφηγηματικά μέρη. Είναι σαφές πως το κριτήριο της μετρικής διαφοροποίησης στις ενότητες αυτές είναι η αλλαγή στον τύπο λόγου, που αντιστοιχεί και σε διαφορετικό ποιητικό είδος: σε όλες τις περιπτώσεις μια άλλη φωνή στο εσωτερικό της ποιητικής αφήγησης έρχεται στο προσκήνιο, για να εκφωνήσει έναν διαφορετικό, όχι αφηγηματικό, τύπο λόγου. Αν επιχειρούσαμε να προσδιορίσουμε τους τύπους λόγου που εκφωνούνται στο ποίημα στη βάση μιας κλασικιστικής ειδολογικής θεωρίας, εύκολα θα συμπεραίναμε ότι τα μη αφηγηματικά κομμάτια του ποιήματος ξεφεύγουν από την επική αφήγηση και εντάσσονται στο ευρύτερο λυρικό είδος.

Είναι εξίσου σημαντικό ότι ο Κοκκινάκης χρησιμοποιεί σποραδικά την ομοιοκαταληξία, η οποία ωστόσο διατρέχει όλη την έκταση του γαλλικού ποιήματος. Δεν το πράττει στις αφηγηματικές ενότητες, παρόλο που η επιλογή του ομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου δίστιχου για την απόδοση των αλεξανδρινών δίστιχων θα ήταν απολύτως νόμιμη και αναμενόμενη τόσο από την ποιητική παράδοση όσο και από την σύγχρονη του ποιητική πρακτική. Δεν το πράττει ουσιαστικά και στις δύο από τις τρεις μη αφηγηματικές ενότητες (4 και 6), αφού οι ομοιοκαταληξίες που εντοπίζονται στα κομμάτια αυτά είναι είτε μεμονωμένες είτε αποδυναμωμένες. Στην πραγματικότητα η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται μόνο στο τραγούδι της Ναιιάδας (ενότητα 8). Αλλά και εδώ δεν μονοπωλεί την ποιητική διατύπωση, καθώς εναλλάσσεται με ανομοιοκατάληκτους στίχους.

Οι μετρικολογικές/στιχουργικές επιλογές του Κοκκινάκη, φυσικά, απηχούν τις θέσεις του γύρω από ζητήματα ποιητικής, έτσι όπως πρέπει να είχαν διαμορφωθεί μέσα στην εξέλιξη της δικής του μεταφραστικής πρακτικής αλλά και της δημόσιας ποιητολογικής συζήτησης που διεξαγόταν.

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Κοκκινάκης είχε επιχειρήσει να μεταφράσει

γαλλικούς αλεξανδρινούς στίχους. Η φήμη του την περίοδο αυτή οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στη μετάφραση του μολιερικού *Ταρτούφου*, που είχε κυκλοφορήσει το 1815.<sup>18</sup> Δηλωμένα η κυκλοφόρηση της μετάφρασης είχε διπλή σκοπιμότητα: πραγματοποιούσε την προτροπή του Κοραή για τη μετάφραση της μολιερικής κωμωδίας και πρόβαλλε το κοραϊκό γλωσσικό δίδαγμα.<sup>19</sup> Οι αλεξανδρινοί στίχοι του *Ταρτούφου* αποδόθηκαν από τον Κοκκινάκη με τον σύνθετο τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο. Φυσικά, ο μεταφραστής τήρησε ευλαβικά και τη ρίμα του γαλλικού πρωτοτύπου.

Αν και η έκδοση του *Ταρτούφου* ξεχείλιζε από την παρουσία του, η αντίδραση του Κοραή ήταν ξεκάθαρα αρνητική. Η επιστολή που έστειλε στις 5.9.1816 στον Κοκκινάκη αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα τεκμήρια για τις απόψεις του πάνω σε ζητήματα μετάφρασης, ποίησης και μετρικής. Οι θέσεις που αναπτύσσει ο Κοραής στην επιστολή αυτή συνέχισαν να απασχολούν και πολύ αργότερα τον ελληνικό 19ο αιώνα.<sup>20</sup>

Ο Κοραής χωρίς περιστροφές αποφαίνεται ότι η «μετάφρασις είναι καλή, όχι όμως χωρίς [νοηματικά] σφάλματα», τα οποία κατά τη γνώμη του οφείλονταν στον εξαναγκασμό του μεταφραστή να παρακολουθήσει την ομοιοκαταληξία:

Πηγή πρώτη δυσκολεύουσα την ακριβή μετάφρασιν είναι η βάρβαρος ρίμα, ήτις επροσκολληθή και εις ημάς ως ψώρα. Εις τας βαρβάρους των Ευρωπαίων γλώσσας, ήτον ίσως αναγκαίον το ομοιοτέλετον, διά να των μετριάσει την τραχύτητα: αλλ' εις την ιδικήν μας, αν και βαρβαρωθείσαν, πολύ όμως υπερτέραν εκείνων, η ρίμα εμβήκε δι' οργήν των Μουσών. – Αλλ' είναι νόστιμος εις την ακοήν. – Αι! και τι δεν κάμνει νόστιμον η έξις; Έχουσι και οι Αιθίοπες τας Αφροδίτας των, ως ημείς οι λευκόδερμοι· έχουσι και ποιητάς, εκ των οποίων δεν αλλάσσουν ουδέ ένα προς δέκα Ομήρους.<sup>21</sup>

Χρησιμοποιώντας φράσεις όπως «βαρβάρους γλώσσας», «τραχύτητα», «υπερτέραν εκείνων», ο Κοραής μάλλον ισχυρίζεται ότι η ελληνική γλώσσα, ακόμα και «βαρβαρωθείσα» (δηλαδή, έχοντας απολέσει την αρχαία προσωδία της), δεν έχει τον ίδιο βαθμό «τραχύτητας» (άραγε εννοεί ότι η ελληνική γλώσσα διαθέτει έναν ικανοποιητικό βαθμό ευελιξίας στο συντακτικό επίπε-

<sup>18</sup> Φίλιππος Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία-φυλλάδια, τ. Α': 1801-1818*, Αθήνα, Βιβλιολογικό Εργαστήρι-ΕΛΙΑ, 1997, αρ. 1815.71.

<sup>19</sup> Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, «Προλεγόμενα», στο Μολιέρος, *Ταρτούφος*, μτφρ. Κ. Κοκκινάκης, Βιέννη 1815, σ. 7 και 33-34.

<sup>20</sup> Για τις κατοπινές τύχες της επιστολής και για τη συζήτηση σχετικά με την ομοιοκαταληξία βλ. Τριαντάφυλλος Ε. Σκλαβενίτης, «Τύχες τής από 5-9-1816 επιστολής του Α. Κοραή. Μολιέρος, Κοκκινάκης, Σκυλίτσης και λιθογράφος», περ. *Μνήμων*, τ. 26 (2004) 227-237.

<sup>21</sup> Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία, τ. Γ': 1810-1816*, Αθήνα, ΟΜΕΔ, 1979, σ. 500.

δο;) συγκριτικά προς τις ευρωπαϊκές γλώσσες, με αποτέλεσμα να μη χρειάζεται το ποιητικό αντιστάθμισμα της ομοιοκαταληξίας. Όταν ο Κοραΐς τονίζει ότι η ρίμα είναι προϊόν και τεκμήριο βαρβαρότητας, χρησιμοποιεί ένα επιχείρημα αρκετά διαδεδομένο στην ευρωπαϊκή και στην ελληνική διανόηση. Επίσης, απορρίπτει την αισθητική απόλαυση που απορρέει από την ομοιοκαταληξία, αφού θεωρεί ότι μια τέτοια απόλαυση είναι απλώς αποτέλεσμα συνήθειας, στοιχείο που δεν επαρκεί για να δικαιώσει τη χρήση της και να επιβάλει τη διατήρησή της.

Στη συνέχεια ο Κοραΐς θα προχωρήσει και σε συγκεκριμένες προτάσεις και προτροπές για την απόρριψη ή έστω τον περιορισμό της ομοιοκαταληξίας, οι οποίες δεν αφορούν μόνον τον Κοκκινάκη αλλά το σύνολο των Νεοελλήνων ποιητών:

Είναι και άλλα σπαρμένα εις τους στίχους σου παροράματα· τα οποία ήθελες αποφύγειν αναμφιβόλως, αν δεν σ' ανάγκαζεν η ρίμα, και θέλεις αποφεύγειν εις το εξής, αν διδης πλειότεραν προσοχήν εις τας παγίδας της, ή και αν ήσαι αρκετά ανδρείος να δοκιμάσης και μίαν μετάφρασιν διά στίχων ανομοιοτελεύτων. [...] Εις τας τελειωμένας τούτων [των Ευρωπαίων] γλώσσας η εξόρισις της ρίμας είναι πλέον τόσον αδύνατος, όσον ήθελ' είσθαι, φερειπέιν, εις τον χρυσούν της Ελλάδος αιώνα ν' αφαιρέση τις από την Ελληνικήν στιχουργίαν την ιαμβικήν ή τροχαϊκήν ποδομετρίαν. Αλλά και εις τούτους η τυραννία της ρίμας δεν είναι καθολική· επειδή οι Άγγλοι και οι Ιταλοί εφύλαξαν την άδειαν να στιχουργώσι κάποτε στίχους λευκούς (vers blancs) ως τους ονομάζουσι. Εις ημάς η εξόρισις αυτής δεν ήθελ' απαντήσιν μεγάλας δυσκολίας, αν εγίνετο τώρα, οπότε δεν έχομεν ακόμη ούτ' Ευριπίδας, ούτε Σοφοκλέας.

Όπως αν ήναι, παρακαλώ και σε και τους ομοίους σου στιχουργούς, εάν δεν ήναι (και φοβούμαι μη δεν είναι πλέον) δυνατόν να εξορίσετε την ρίμαν, να φυλάξετε καν εις την γλώσσαν την εξουσίαν και των ανομοιοτελεύτων στίχων.<sup>22</sup>

Ο λόγος του Κοραΐ περί ποίησης, όπως άλλωστε και όλης της κίνησης για προσωδιακή ανανέωση την περίοδο αυτή, είχε έναν χαρακτήρα καταστατικό και ιδρυτικό: η νεοελληνική ποίηση είναι στην αφετηρία της, δεν έχει παρελθόν δεσμευτικό και συνεπώς μπορεί ευκολότερα να βαδίζει τον δρόμο που οδηγεί μακριά από την ποιητική παρακμή και τη «βαρβαρότητα». Η προτροπή του Κοραΐ, που στα αυτιά των οπαδών του θα ηχούσε επιτακτική σαν προσταγή, είναι ξεκάθαρη: να εξορίσετε τη ρίμα ή τουλάχιστον να την περιορίσετε.

Αυτά γράφονται τον Σεπτέμβριο του 1816. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ήδη από το καλοκαίρι του 1816 έχουμε την επίσημη έναρξη της σύγκρουσης Κοραΐ και Κοδρικά, με την κυκλοφόρηση της ανώνυμης *Διατριβής εις την ανακήρυξιν του Λογίου Ερμού και Είς τινα των προλεγομένων του Ταρτούφου* (Πέ-

<sup>22</sup> Ο.π., σ. 502.

στη 1816).<sup>23</sup> Το έργο προσγράφεται πιθανά στον Κοδρικά ή στον Ρουσιάδη, ενώ ο Κοκκινάκης γίνεται διπλά, ως εκδότης του *Λόγιου Ερμή* και ως συγγραφέας των προλεγομένων του *Ταρτούφου*, στόχος των επιθέσεων.<sup>24</sup> Έναν χρόνο μετά, από τον Αύγουστο του 1817, μέσα από την αντιπαράθεση για την παράφραση του Ρουσιάδη, η συζήτηση για την ομοιοκαταληξία και γενικότερα για την ποιητική έκφραση γίνεται δημόσια. Η διαμάχη αυτή κορυφώνεται τους τελευταίους μήνες του 1817. Την ίδια περίοδο (τέλη 1817 και αρχές 1818) ο Κοκκινάκης επιμελείται την έκδοση της τραγωδίας *Τιμολέων* του Ιωάννη Ζαμπέλιου, η οποία αποτελούσε το μανιφέστο μιας νέας ποίησης από όπου η ομοιοκαταληξία εξοβελίζεται. Η τραγωδία κυκλοφόρησε πριν από τον Μάιο του 1818, περίπου συγχρόνως με τον «Τάφο του Ομήρου».<sup>25</sup> Η σύγκρουση Κοδρικά–Κοραή, η διαμάχη για την παράφραση του Ρουσιάδη, η συζήτηση για την ομοιοκαταληξία, οι εκδόσεις ποιητικών βιβλίων-μανιφέστων αποτελούσαν ομόκεντρους κύκλους.

Έτσι, εν μέσω έντονων αντιπαράθεσεων και συζητήσεων για τον χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία της ποίησης στην προοπτική αναγέννησης του έθνους, η μετάφραση του ποιήματος του Βrès από τον Κοκκινάκη αποκτά τη σημασία μιας δημόσιας παρέμβασης στον διάλογο που βρισκόταν σε εξέλιξη.

Το γεγονός ότι οι μετρικολογικές προτάσεις του Κοκκινάκη εμφανίζονται σε ένα ποίημα με θέμα τον Όμηρο μπορεί να θεωρηθεί σκόπιμος υπαιγιγμός στην παράφραση της *Ιλιάδας* από τον Ρουσιάδη. Συγχρόνως το θέμα του Ομήρου δημιουργεί γέφυρα με τις διακηρύξεις του Νικολόπουλου από τον Αύγουστο του 1817, οι οποίες χρησιμοποιούσαν επίσης ως αφετηρία και θέμα τον Όμηρο με σαφή στόχο την παράφραση του Ρουσιάδη. Συνεπώς, η μετάφραση του γαλλικού ποιήματος «Ο τάφος του Ομήρου» από τον Κοκκινάκη μπορεί να θεωρηθεί συνέχεια της μετάφρασης των στίχων του Marie-Joseph Chénier, πάλι με θέμα τον Όμηρο, από τον Νικολόπουλο. Και στις δύο περιπτώσεις το θέμα του ποιητικού προπάτορα συσχετίζεται εύγλωττα με τις μετρικές και μορφολογικές καινοτομίες, ενώ εξίσου εύγλωττη είναι και η ομοιότητα των ανομοιοκατάληκτων σοβαρών δεκαπεντασύλλαβων των δύο μεταφρασμάτων σε αντιδιαστολή προς τους ομοιοκατάληκτους και μονότροπους δεκαπεντα-

<sup>23</sup> Ηλιού, ό.π. (σημ. 18), αρ. 1816.25.

<sup>24</sup> Για την αντιπαράθεση Κοδρικά–Κοραή, την εκδοτική εξέλιξη των πολεμικών φυλλαδίων από τις δύο πλευρές και τον ρόλο του Κοκκινάκη ως συν-εκδότη του *Λόγιου Ερμή* βλ. Γιάννης Κόκκωνας, «Συγγραμματαί παιγνηδιάρικον. Ιστορία ενός φυλλαδιού του Παναγιωτάκη Κοδρικά», περ. *Μνήμων*, τ. 26 (2004) 9-62.

<sup>25</sup> Ηλιού, ό.π. (σημ. 18), αρ. 1818.93.

σύλλαβους της παραφρασμένης *Ιλιάδας*. Με άλλα λόγια: και οι δύο φαίνεται να χρησιμοποιούν το σημαίνον θέμα του Ομήρου για να υπογραμμίσουν την καταφρόνηση «του ομοιοκαταλήκτου, ως αναξίου της καλής και εναρμονίου γλώσσης των Ομήρου και Σοφοκλέους απογόνων».<sup>26</sup>

Ωστόσο, δεν πρέπει να μας διαφεύγει και το σημείο διαφοροποίησης του Κοκκινάκη. Μεταξύ των δύο επιλογών που του είχε προτείνει ο Κοραΐς στο γράμμα του 1816, δηλαδή ανάμεσα στην πλήρη και τη μερική εξέλιξη της ομοιοκαταληξίας, ο Κοκκινάκης ακολούθησε τη δεύτερη. Υιοθετεί την άποψη ότι τα λυρικά είδη μπορούν, αν και όχι υποχρεωτικά, να χρησιμοποιούν την ομοιοκαταληξία, η οποία όμως εξοβελίζεται πλήρως από τα αφηγηματικά ποιήματα. Η επιλογή αυτή μπορεί να εξεταστεί μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο αντιλήψεων που θα αναπτυχθούν σε κείμενα Ευρωπαίων θεωρητικών μερικούς μήνες αργότερα (από τον Δεκέμβριο του 1818 και σε τρεις συνέχειες) στον *Λόγιο Ερμή*.<sup>27</sup> Στα θεωρητικά αυτά κείμενα, του Άγγλου Dugald Stewart (1753-1828) και του Γερμανού Johann Stephan Schütze (1771-1839), συζητείται το ζήτημα της ομοιοκαταληξίας σε συνάρτηση με το ποιητικό είδος. Τα είχε μεταφράσει και παρουσιάσει στο κοινό του περιοδικού ο Στέφανος Κανέλος και ήταν η δική του συμμετοχή στον διάλογο για τη ρίμα. Στο κείμενο του Schütze διαβάζουμε:

διά της ομοιοκαταληξίας γίνεται νοστιμότερα, πλέον θελκτική και καταπειστική η παράσταση των αισθημάτων· οποίαν εντύπωσιν δεν κάμνει, μάλιστα εις τα μικρά ποιήματα, τα οποία, υπαγορευόμενα από ήσυχα και μέτρια αισθήματα, είναι αφιερωμένα εις την φύσιν, την αθωότητα, εις το αφελές, εις το αστέιον κτλ! τι διαφορά, όταν συγκρίνη τινάς έν ανομοιοκατάληκτον επίγραμμα με έν ομοιοκατάληκτον! αληθινά εις το ταχύ και τολμηρόν τρέξιμον του υψηλού ενθουσιασμού, εις την βίαν και δύναμιν του ηρωϊκού ποιήματος τα πτερά της ομοιοκαταληξίας είναι βαρέα, και διά τούτο κουράζεται· πλην και χωρίς να ξετάσωμεν αν κ' εδώ ο έμπειρος της τέχνης δεν ημπορεί να μεταχειρισθεί την ενέργειαν της ομοιοκαταληξίας, χωρίς να ζητήσωμεν ευλόγους δείξεις εις τούτο, πάλιν είναι πολλά πιθανή η γνώμη, ότι κάθε άλλου είδους ποιήμα, το οποίον και χωρίς την ομοιοκαταληξίαν είναι ωραίον, με την ομοιοκαταληξίαν θέλει φανή εις κάθε απρόληπτον Γερμανόν ωραιότερον.<sup>28</sup>

Μολονότι τις θεωρεί βάσιμες και χωρίς να απορρίπτει την ουσία τους, ο Schütze δεν αξιοποιεί εντέλει τις απόψεις αυτές στην επιχειρηματολογία του. Αλλά αυτό γίνεται μόνο για λόγους αποδεικτικής στρατηγικής, μιας και οι

<sup>26</sup> Κωνσταντίνος Νικολόπουλος, «Ομήρου εγκώμιον διά στίχων», περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τχ. 16 (15 Αυγούστου 1817) 399.

<sup>27</sup> Περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τχ. 23 (1 Δεκεμβρίου 1818) 645, 647, 648.

<sup>28</sup> Ο.π., 647-648.



απόψεις αυτές δεν θεωρούνται ότι διαθέτουν αναντίρρητη επιστημονική ισχύ. Από την άλλη, τις υιοθετεί πλήρως ο Stewart.

Ο Κανέλος, αξιοποιώντας την ευρωπαϊκή αυθεντία, έπαιρνε αποστάσεις από την άποψη της πλήρους απόρριψης της ρίμας. Υποστήριζε συμβιβαστικά, αλλά εμφανώς σε πλήρη διάσταση προς την απαξίωση της ομοιοκαταληξίας από τον Νικολόπουλο: «ήύρα λόγους κάμποσον ισχυρούς υπέρ της ομοιοκαταληξίας, όχι όμως, ότι είναι και η άφευκτη συνθήκη της στιχουργικής μας [...]· και ακολούθως εσυμπέρανα, ότι δεν πρέπει μήτε την μίαν, μήτε την άλλην να αποβάλωμεν».<sup>29</sup>

Κάπως ανάλογα, όπως μπορούμε να συνάγουμε από τις μεταφραστικές επιλογές του, ο Κοκκινάκης κινείται κάπου στη μέση ανάμεσα στον πλήρη εξοβελισμό της ρίμας και την υποχρεωτική χρήση της. Δεν κρίνει απαραίτητη την ομοιοκαταληξία στις πιο λυρικές μορφές ποίησης, τη θεωρεί απλώς δεκτή σε μια λελογισμένη χρήση και σε καμία περίπτωση αποκλειστική. Παρά την αντίθετη εντύπωση, συνεπώς, ο κύκλος των διανοουμένων που βρήκε στέγη και ενστερνίστηκε τις στοχεύσεις του (αναφανδόν πλέον κοραϊκού) *Λόγιου Ερμή* δεν φαίνεται να εξέφρασε ενιαία θέση για το ζήτημα της ομοιοκαταληξίας και κατά πόσο το μορφολογικό αυτό στοιχείο αποτελούσε τροχοπέδη στην αναγέννηση της νεοελληνικής ποίησης. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι οι (απόλυτες) θέσεις του Κοραή στο ζήτημα της ρίμας δεν γίνονταν εξ ολοκλήρου και αυτομάτως αποδεκτές από οπαδούς, συνομιλητές και συνοδοιπόρους. Αλλά, καθώς είχε ξεσπάσει ήδη η σύγκρουση με τον Κοδρικά, ακόμη και ο Κοραής πρέπει να έθετε σε δεύτερη μοίρα (αν όχι εντελώς στο περιθώριο) τέτοιου είδους διαφοροποιήσεις. Δεν του περίσσευε κανείς, και ούτε μπορούσαν να οδηγήσουν σε αποκλεισμούς διαφορές σε τέτοια ζητήματα. Είναι χαρακτηριστικό ότι την περίοδο που ολοκληρωνόταν η δημοσίευση των άρθρων του Κανέλου στον *Λόγιο Ερμή* (Μάρτιος 1819), στα οποία συμπερασματικά δικαιωνόταν η χρήση της ομοιοκαταληξίας, ο Κοραής συμβούλευε τον Κοκκινάκη για την αποτελεσματικότερη αντιμετώπιση του Κοδρικά: «ν' αυξήσετε την προσοχήν σας εις την σύνταξιν του *Ερμού*, και να σφίγξετε ισχυρότερα τον δεσμόν σας μετά των ομογενών της καλής μερίδος και των αυτού και των εδώ, και μάλιστα του Νικολόπουλου και του Π. και άλλων τινών γνωστών μας». Και ένα μήνα μετά έδινε επίσης τη συμβουλή: «Η βελτίωσις [του *Λόγιου Ερμή*] γίνεται μάλιστα, εάν προσέχετε να οικειοποιήσθε συνεργάτας

<sup>29</sup> Ό.π., 641.

τοιούτους, οποίος είναι ο Βογορίδης και ο Κανέλλος».<sup>30</sup> Άλλωστε, αντίθετα με τους θιασώτες του, στη σκέψη του Κοραή η πεζογραφία και όχι η ποίηση φαίνεται να έχει πρωτεύοντα ρόλο στην αναστήλωση της γλώσσας· αλλά το θέμα αυτό απαιτεί αναλυτικότερη διερεύνηση.

Τέλος, κατά πόσο η μετάφραση του Κοκκινάκη ερχόταν να απαντήσει σε ζητήματα αισθητικά και όχι μόνο μέσα σε κλίμα σκληρών χτυπημάτων και φατριαστικών ομαδοποιήσεων της ελληνικής διάνοησης της εποχής μπορεί κανείς να το αντιληφθεί διακρίνοντας πίσω από τους στίχους το διδακτικό μήνυμα που τους εμψυχώνει. Φυσικά, η γενικόλογη ηθικολογία δεν πρέπει να μας κάνει να ξεχνάμε πως ο Κοκκινάκης όχι μόνο ανήκε σε «στρατόπεδο» αλλά και ότι αποτελούσε βασικό διαχειριστή του «πολέμου». Πάντως, σε κάθε περίπτωση, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι, όπως και στις άλλες απόπειρες ποιητικής ανανέωσης της ίδιας περιόδου, έτσι και εδώ δεν πρόκειται απλώς και μόνο για φορμαλιστικές αναζητήσεις. Και εδώ ο διαφωτισμός και ο κλασικισμός συμπορεύονται: σε συνδυασμό με τη μορφή και ως προέκτασή της, το περιεχόμενο μεταφέρει ένα σαφές εθνωφελές μήνυμα.<sup>31</sup> Δεν νομίζω ότι δεν θα αναγνωριζόταν αυτό το πολύπτυχο (και με πολλούς αποδέκτες) μήνυμα πίσω από στίχους όπως, για παράδειγμα, οι ακόλουθοι:

*Άνδρες φέροντες τα όπλα εναντίον αδελφών,  
 Άνδρες φέροντες υπ' άλλους νόμους την πατρώαν γην·  
 Άνδρες ύβρεις εκφωνούντες χαμερπείς κατ' αρετής,  
 Τον χρυσούν αναγινώσκουν Όμηρον κ' εις την στιγμήν  
 Πλήττονται, ερυθριώσι και στεναίνουν εκ ψυχής.<sup>32</sup>*

<sup>30</sup> Επιστολές της 13.3.1819 και 13.4.1819 στο Αδαμάντιος Κοραΐς, *Αλληλογραφία*, τ. Δ': 1817-1822, Αθήνα, ΟΜΕΔ, 1982, σ. 153 και 160 αντίστοιχα.

<sup>31</sup> Για τις πολιτικές προεκτάσεις ανάλογων εγχειρημάτων βλ. Γιάννης Ξούριας, «Η προσωδιακή αναγέννηση του έθνους. Η πρόταση του Πλάτωνος Πετρίδη (1817) για μια νέα ποιητική ταυτότητα», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*. Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, τ. Β', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, σ. 407-424.

<sup>32</sup> Περ. *Ερμής ο Λόγιος*, τχ. 7 (1 Απριλίου 1818) 147.

Επαναστάσεως αποτελέσματα στον έρωτα.  
Προκαταρκτικές σημειώσεις για την απεικόνιση του έρωτα  
σε λογοτεχνικά κείμενα του 19ου αιώνα

Παρακαλώ να προσέξουμε το «προκαταρκτικές» του υπότιτλου· σημαίνει ό,τι τον παλιότερο καιρό λέγαμε «δελτία» – πληροφορίες δηλαδή που τις συγκεντρώνουμε με την ελπίδα να προχωρήσουμε κάποια στιγμή σε πιο σύνθετη κατανόηση του θέματος. Ας αρχίσουμε λοιπόν από την «κιβωτό του νεότερου ελληνισμού», τα δημοτικά-μας τραγούδια· στα κείμενα που είχε συγκεντρώσει ο Φοριέλ για έναν δεύτερο, συμπληρωματικό τόμο, καταγραμμένο λοιπόν γύρω στα 1825 με 1826 μάλλον, βρίσκουμε κι αυτό:

*Τί να κάμω η καημένη πού 'χω μάνα κι είν' κακιά,  
δεν μ' αφήνει να γλεντήσω τώρα πού 'ναι ελευθεριά,  
– με τα λεύθερα τα παιδιά, ζήσετε λεύθερα –  
που φορούν τις φουστανέλες τα τσαρούχια τα πλεκτά,  
και φορούν τα σιρμαλίκια τα φεσάκια τα στραβά,  
– ζήσετε Ρωμαιοπούλα –  
και βαστούνε τα τουφέκια, τα σπαθάκια τα στραβά,  
και φορούνε τα πιστόλια, τα τσαπράζια τα χρυσά.*

[σιρμαλίκια: χρυσά στολίδια, ιδίως της φέριμελης]

Από το μέτρο και την κάπως άταχτη καταγραφή, μπορούμε να υποθέσουμε πως πρόκειται μάλλον για τραγούδι του χορού· αρκετά χρόνια αργότερα συναντώ και μια δεύτερη παραλλαγή από την Κρήτη, καταγραμμένη ύστερ' από σαράντα σαρανταπέντε χρόνια:

*Τί να κάμω το καημένο πού 'χω μάνα κι είν' κακιά,  
δε μ' αφήνει να γλεντήσω τώρα πού 'ναι λευθεριά.  
Ν' αγαπήσω παλικάρι πού 'χει τα ξαθά μαλλιά,  
που φορεί τις φουστανέλες και τα τούρκικα σπαθιά,  
που φορεί τα σιλακλίκια ...*

[σιλακλίκι: ζωστήρ οπλοδόχος (τουρκ. silaklik)]

Οι φραστικές ομοιότητες δείχνουν μιαν αρκετά χαλαρή προφορική παράδοση, αλλά καθώς η πρώτη καταγραφή τυπώθηκε μόλις το 1999, συνιστούν

οπωσδήποτε τεκμήριο κάποιας ίσως όχι πολύ περιορισμένης προφορικής διάδοσης.<sup>1</sup> Η κρητική παραλλαγή μάλιστα επεξηγεί σαφέστερα το νόημα του «γλεντίσματος» που προσέφερε η «ελευθερία»: «ν' αγαπήσω παλικάρι».

Δεν νομίζω πως μας χρειάζεται εδώ ν' αναπτύξουμε τις γαμήλιες στρατηγικές των αγροτικών κοινωνιών της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου, που επικρατούσαν βέβαια και στη δυτική λεκάνη, όπως άλλωστε, σε μεγάλο βαθμό, και σ' ολόκληρη την αγροτική Ευρώπη: τη ζωή των παιδιών την καθόριζαν οι οικογενειακές επιλογές· οι νέοι δεν είχαν την ελευθερία ν' αποφασίζουν οι ίδιοι είτε για το πώς θα πορίζονται τα του βίου είτε, φυσικά, για το ποια θα επιλέξουν ως σύντροφό-τους. Κι αν τα παλικάρια είχαν κάποια, στενά έστω, περιθώρια να εκδηλώσουν τις προτιμήσεις-τους για το γυναικείο φύλο, τα κορίτσια όφειλαν να κοιτούν τις μύτες των παπουτσιών-τους, ακόμα κι όταν χόρευαν στο πανηγύρι. Όταν στις αρχές του 1822 η Ανδρονίκη, η *Ηρωίς της ελληνικής επανάστασης*, δηλαδή του Στέφανου Ξένου, βρίσκεται στη Χίο, πριν την καταστροφή, έχει μαζί-της και τη Διαμάντω, μια κοπέλα που μεγάλωσε στο οθωμανικό περιβάλλον του Αλή πασά. Όμορφη καθώς είναι αυτή η Διαμάντω γοητεύει έναν νεαρό καθολικό, που τη φλερτάρει· το κορίτσι ενθουσιάζεται. «Κλεισθείσα παιδιόθεν», μας εξηγεί ο αφηγητής, «εις το χαρέμιον της Χαϊνίτσας, ακολούθως δε εις εκείνο του Οδυσσέως» – εννοεί την σπηλιά «Μαύρη τρύπα», που τότε την ταύτιζαν με το «σπήλαιο του Τροφωνίου» –, «δηλαδή περιεστοιχισμένη από ευνούχους και στρατιώτας, οίτινες ως βοράν εθεώρουν αυτήν, και δειλή ήτο, και τί εστίν ελευθερία ηγνόει· πρώτην φοράν λοιπόν την ησθάνετο, και εξήτει να την γευθεί καθ' όλους τους τρόπους».<sup>2</sup> Ίσως λοιπόν το τεράστιο ωστικό κύμα του συνειδητού και του ασυνείδητου εξευρωπαϊσμού που προκάλεσε η έκρηξη της Επανάστασης να επέτρεψε κάποια ανοίγματα και στους αγροτικούς πληθυσμούς.

Αλλά βέβαια στα αστικά περιβάλλοντα που είχαν αρχίσει ν' αναπτύσσονται από τα μέσα του 18ου αι. στην Πόλη, στο Βουκουρέστι, στις ευρωπαϊκές παροικίες, ίσως και σε μικρότερες πολιτείες όπως η Χίος, τα Γιάννινα είτε η Σμύρνη, ξέρουμε πως και τ' αρσενικά και τα θηλυκά τέκνα των εύπορων οικογε-

<sup>1</sup> Για την πρώτη καταγραφή βλ. Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Β', επιμ. Αλέξης Πολίτης, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1999, σ. 166· ξέρουμε το τραγούδι από αντίγραφο του Φοριέλ κι όχι από το χειρόγραφο του πρώτου καταγραφέα. Για τη δεύτερη, Anton Jeannarakis, *Άσματα κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*, Λιψία 1876, φωτομηχ. επανέκδ. με προσθήκες, μτφρ. Ελένη Κωβαίου, Αθήνα, Φίλοι της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης, 2005, σ. 180.

<sup>2</sup> Στέφανος Θ. Ξένος, *Η ηρωίς της ελληνικής επανάστασης*, τ. Α', επιμ. Βικτωρία Χατζηγεωργίου-Χασιώτη, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1988, σ. 367· η αποστροφή της Ανδρονίκης για τα ερωτικά παιχνιδίσματα καταγράφεται και στη σ. 355.

νειών μπορούσαν πια να παίζουν παιγνίδια με τα μάτια στον περίπατο ή στις φιλικές συγκεντρώσεις, και μερικοί, οι τολμηρότεροι, να στέλνουν και ραβάσια στο επιλεγμένο πρόσωπο. Το *Σχολείον των ντελικάτων εραστών*, το *Έρωτος αποτελέσματα* και οι χειρόγραφες ανθολογίες με τα ερωτικά-τους τραγουδάκια αποτελούν σίγουρους μάρτυρες για τα καινούρια ήθη· δεν πρέπει ωστόσο να ξεγελιόμαστε και να νομίζουμε πως αυτά όλα αποτελούσαν κοινές πρακτικές – επρόκειτο προφανώς για ρωγμές απ' όπου περνούσαν κάποιες μικρές ακτίνες από τη λάμψη που προκαλούσε η παρουσία του άταχτου γιου της αρχαίας θεάς. Όμως κι εδώ η Επανάσταση πολλαπλασίασε τις ρωγμές:

«Αμή δεν θα με φιλήσεις και συ εξάδελφε;» ρωτάει μια μάλλον ελευθεριάζουσα στα ήθη δεύτερη εξαδέλφη του αγαθού Φιλάρητου, του κεντρικού ήρωα και αφηγητή στον *Ζωγράφου* του Παλαιολόγου: «Τώρα δεν είμεθα εις τον πρωτινόν καιρόν. Οι εξάδελφοι και αι εξαδέλφαι μέχρι τρίτου βαθμού κατ' ευθείαν και πλαγίαν γραμμήν, ημπορούν να φιληθούν σήμερον εξάίρετα, χωρίς να παρεξηγηθεί. Αυτό είναι μάλιστα *de bon ton*. Η επανάστασις εάν δεν μας έκαμεν άλλον καλόν, μας εξεσκούριασεν ολίγον. Σήμερον οι νέοι ημπορούν *sans façon* ν' αυλίζουν» – στη δημοτική θα έλεγε: να κάνουν κόρτε – «τας νέας, όταν δηλαδή έχουν σκοπόν νόμιμον, διά να σπουδάσει και να γνωρίσει ο εις τον χαρακτήρα του άλλου. Όχι καθώς εις τον καιρόν-μου, ότε δεν αφήναν οι γονείς τον γαμβρόν να ομιλήσει κατ' ιδίαν την νύμφην, παρά μετά τον γάμον. Σήμερον ο αρραβωνιαστικός ευγάλει *brazzo* την αρραβωνιαστικίην-του εις τον περίπατον, την διασκεδάζει κατ' ιδίαν με την άμαξαν, την υπάγει εις το θέατρον. Αι γυναίκες εν γένει δεν βλέπουν τους άνδρας, καθώς πρώτα, από τα καφάσια, ως αι Οθωμανίδες και αι Αρμένισσαι [...] Ωραίον πράγμα είναι η ελευθερία. Ο Θεός αναπαύσει την ψυχή-του, όστις την εφεύρε!».<sup>3</sup> Η τελευταία φράση επιτείνει την ειρωνεία του Παλαιολόγου προς το πρόσωπο και τις απόψεις-του· άλλωστε και η Ανδρονίκη κρατάει αρνητική στάση απέναντι σ' αυτού του είδους την ελευθερία – το χωρίο όμως, παράλληλα, αποτελεί και μιαν αξιόπιστη κατάθεση για τις πραγματικότητες της Αθήνας γύρω στα 1840.

Ο Λεάνδρος του Παναγιώτη Σούτσου, που εκδίδεται την άνοιξη του 1834, αποτελεί το πρώτο μυθιστόρημα της αναγεννημένης Ελλάδας. Πλεγμένος πάνω στον καμβά του γκαϊτικού Βέρθερου αφηγείται τα βάσανα του άτυχου εραστή: μικρός, είχε γνωρίσει την πανέμορφη Κοραλία στα ειδυλλιακά προάστια του Βοσπόρου, στον πλούσιο κόσμο των φαναριώτικων παλατιών· η Επανάσταση

<sup>3</sup> Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Ζωγράφος*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής NEB, 1989, σ. 92-93.

χώρισε το νεανικό ζευγάρι, καθώς ο ήρωας έφυγε να πολεμήσει, και τώρα την ξαναβρίσκει στην Αθήνα, στο μεταξύ όμως οι γονείς-της την είχαν παντρέψει με άλλον. Ο έρωτας μπορεί να έχει μείνει ανέπαφος, αλλά ζήτημα συζυγικής απιστίας δεν τίθεται. Ο Λέανδρος λοιπόν περιπλανάται εδώ κι εκεί, γράφοντας γράμματα είτε στον φίλο-του είτε στην αγαπημένη-του, και μαραζώνει.

Για να πιστέψουμε ως αναγνώστες πως ένας νέος αγαπάει μια νέα στ' αλήθεια – κι όχι πως παίζει και χαριεντίζεται, καθώς στα τραγούδια του Χριστόπουλου – πρέπει ο συγγραφέας να θέσει εμπόδια στην ένωση: αν η Λότε του Βέρθερου δεν ήταν αρραβωνιασμένη, πώς θα μας έδειχνε ο Γκαίτε τις δυνάμεις που κρύβει η ερωτευμένη ψυχή; Έτσι λοιπόν κι ο Λέανδρος. η αυτοκτονία-του είναι το ακροτελεύτιο πειστήριο.

(Μικρή παρένθεση: ο Γκαίτε βέβαια κατόρθωσε να δείξει ότι ο έρωτας ανοίγει απρόσμενα την ανθρώπινη ψυχή, να δείξει πως ο έρωτας της Λότε προς τον Βέρθερο ενισχύει εξίσου και τον έρωτα προς τον αρραβωνιαστικό-της, πως ενισχύει ακόμα και τη λατρεία προς την πεθαμένη μητέρα-της. Στο τέλος μάλιστα θα τολμήσει και την καταπληκτική φράση της κοπέλας: «Γιατί εμένα, Βέρθερε; Γιατί εμένα που ανήκω σε κάποιον άλλον; Γιατί ακριβώς εμένα; Φοβάμαι, φοβάμαι ότι μόνο και μόνο το ότι είναι αδύνατο να μ' αποκτήσετε είναι που κάνει αυτή την επιθυμία τόσο γοητευτική για σας».<sup>4</sup> Πόσα όμως βιβλία της παγκόσμιας λογοτεχνίας αξίζουν τόσο τον έρωτα του αναγνώστη;) )

Το τυπικό μοντέλο του ερωτικού μυθιστορήματος έχει στηθεί. Κόρες δεκαεφτάχρονες, κούροι κατά-τι μεγαλύτεροι – συχνά συνομήλικοι του συγγραφέα –, όλοι πλούσιοι απόγονοι προκρίτων, ερωτευμένοι από παιδιά, μα η οικογένεια (ο πατέρας κυρίως) είτε οι συνθήκες αποτρέπουν την ένωση: *Οδοιπόρος* (1831), *Λέανδρος* (1834), *Εξόριστος του 1831* (1835), *Μεσσίας, Περιπλανώμενος* και *Η ορφανή της Χίου* (1839), *Μεγακλής* του Ροδοκανάκη, «*Η Παραμονή*» του Ραγκαβή (1840), *Ο Κυδωνιάτης* του Σαλτέλη, «*Ο Άγνωστος*» του Παναγιώτη Σούτσου, *Ο Ζωγράφος* του Παλαιολόγου (1842), *Χριστίνα Αναγνωστόπουλος* του Ιω. Ζαμπέλιου (1844), τα δύο διηγήματα του Δεληγιάννη «*Η νύμφη της Αργολίδος*» και «*Ο αυτόχειρ*» (1845), *Ο Θέρσανδρος* του Φραγκούδη και *Ο Φλώρος* του Καλογερόπουλου και η ανώνυμη *Σκλάβια Ψαριανή*, που ίσως πρέπει να την αποδώσουμε στον εκδότη-της, τον Ηλία Χριστοφίδη<sup>5</sup> (1847), *Το φρικτόν λάθος* του Ραφόπουλου και *Ο ευτυχής εραστής και ο ατυχής*

<sup>4</sup> Χρησιμοποίη τη μετάφραση της Στέλλας Γ. Νικολούδη, Γκαίτε, *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, Αθήνα, Άγρα, 1994, σ. 227.

<sup>5</sup> Στην έκδοση του 1847 υπάρχει ως όνομα του συντάκτη ένα Θ..., στη δεύτερη η ένδειξη χάνεται και αναγράφεται ο εκδότης, που στην πρώτη δεν αναφερόταν ονομαστικά.

πατήρ του Ζώρα (1850). Για δεκαπέντε περίπου χρόνια βασιανιστικοί κι ανεκπλήρωτοι έρωτες στοίχειωσαν την ελληνική λογοτεχνία. Δεν είναι βέβαια όλα τα έργα κομμένα πάνω στο ίδιο ακριβώς πατρών – ο Πιτσιπιός λόγου χάρη νοιάζεται να μας προσφέρει δράση, ένταση, αγωνία, και επιλέγει το «ευτυχές τέλος», ώστε το ζαχαρόπηκτο να ολοκληρωθεί ταιριαστά· ο Ραγκαβής ενδιαφέρεται να προβάλλει το προεπαναστατικό κλίμα, στον *Κυδωνιάτη* του Σαλτέλη και στη *Χριστίνα Αναγνωστόπουλος* του Ζαμπέλιου υπάρχει άντρας μουσουλμάνος και παιδί, ενώ στον *Φλώρο* ή στο *Φρικτόν λάθος* το ενδιαφέρον εστιάζεται περισσότερο στις περιπέτειες παρά στο ερωτικό πάθος. Κοινό σημείο σε όλα τα έργα χωρίς εξαίρεση, η πανταχού παρουσία του θεού, η περιπλάνηση, και πολύ συχνοί κάποιοι ερημίτες, πάντοτε συγγενείς των ηρώων.

Εντωμεταξύ όμως κάτι έχει αλλάξει ριζικά στο λογοτεχνικό τοπίο. Όχι τόσο στο συγγραφικό παρά στο αναγνωστικό: η καταιγίδα των μεταφρασμένων γαλλικών κυρίως μυθιστορημάτων που ξέσπασε το 1845 – Δουμάς, Σύν, Γεωργία Σάνδη, τα πιο γνωστά ονόματα. Η πλημμυρίδα θα συνεχιστεί έως τα τέλη του αιώνα – κι ακόμα παραπέρα, εννοείται –, θα απορροφήσει το αναγνωστικό ενδιαφέρον χωρίς αντίπαλο έως τη δεκαετία του 1860, οπότε θα κάνει δειλά την εμφάνισή-του το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα, ξεκινώντας μάλιστα από ορισμένες ανατυπώσεις των πιο εύπεπτων, των πιο φτωχών ίσως κιόλας λογοτεχνικά, κειμένων που τα εκδίδουν τώρα όχι οι ίδιοι οι συγγραφείς παρά κάποιοι τολμηρός εκδότης: ο Εμμανουήλ Γεωργίου το 1863 κι ο Ανέστης Κωνσταντινίδης το 1865 με την *Ορφανή*, οι συγγενείς του Ραφόπουλου με *Το φρικτόν λάθος* το 1863. (Παραλείπω μια ιδιότυπη περίπτωση, τη *Σκλάβο Υαριανή*, το πιο αδύνατο, το πιο συντηρητικό ιδεολογικά κείμενο από όσα έχω δει, αλλά και το μόνο που γνώρισε άμεση επανέκδοση το 1851, αλλά εκεί σταμάτησε, ενώ η *Ορφανή* και το *Φρικτόν λάθος* συνέχισαν να επανεκδίδονται ως βαθιά στον 20ό αιώνα.) Πολύ γοητευτικό θέμα, αλλά μας ξεστρατίζει και το αφήνω στην άκρη.

Τι αλλάζει με τα μεταφρασμένα μυθιστορήματα; Πολλά, πάμπολλα· στο επίπεδο του έρωτα που μας ενδιαφέρει, ένα στοιχείο κείριο, ερεθιστικό και ανήθικο: η μοιχεία. Στα 1842 οι ελευθεριότητες των αρραβωνιασμένων, η δυνατότητα κοινού περίπατου ή διασκέδασης ενοχλούσαν τον Παλαιολόγο, αλλά βέβαια η συζυγική απιστία ήταν κάτι το αδιανόητο – χρησιμοποιώ τον όρο κυριολεκτικά: δεν μπορούσαν να τη διανοηθούν, τουλάχιστον εγγράφως.<sup>6</sup> Όσο

<sup>6</sup> Φυσικά είναι αδύνατον ν' αποτολήσει κανείς υποθέσεις για τις δυνατότητες ή την πρακτική πραγματικής μοιχείας· το άρθρο «Μοιχαλίδες και εταίραι» του *Lucifer*, στον *Ραμπαγά* του 1883, μας παρουσιάζει τη μοιχεία ως συνηθισμένη και αποδεκτή κοινωνικά· δεν είναι ωστόσο βέβαιο πως όλοι οι αναγνώστες-του θα συμφωνούσαν. (Το άρθρο έχει προσγραφεί στον Ροΐδη, βλ. *Απαντα*, επιμ. Άλκης

ξέρω, έως τα 1880, μάλλον και αργότερα, καμία Ελληνίδα σε κανένα λογοτεχνικό κείμενο δεν διαπράττει τέτοιο ατόπημα. Καμία; Λάθος, ή μάλλον ψέμα: υπάρχει μία, η κυρα-Φροσύνη. Αλλά και αυτή περιγράφεται είτε άσπιλη, όπως στον Ραγκαβή, όπου εμφανίζεται ως απλώς ερωτευμένη παρθένα, είτε ως πικρά μετανοούσα, μάρτυς της πίστεως, όπως στον Βαλαωρίτη (1859) – άλλο γοητευτικό θέμα που πρέπει να παραμερίσουμε, και να επιστρέψουμε στη γοητεία της μοιχείας, εννώ βέβαια της λογοτεχνικής. (Υπάρχει μία ακόμη εξαίρεση, η Μαρία στο *Μαρία και Λέανδρος* του Ιω. Καμπούρογλου (1868), όμως και πάλι ο συγγραφέας τη δικαιολογεί απόλυτα, καθώς την πάντρεψαν – και μονάχα με πολιτικό γάμο – μ' έναν ιδιότροπο Εγγλέζο, ανίκανο να κατανοήσει την ευαισθησία-της. Και πάντως το πλήρωσε ακριβιά, κι αυτή κι ο Λέανδρος.)

Πέρα από τις ερεθιστικές φαντασιώσεις, η μοιχεία προσφέρει στον συγγραφέα τη δυνατότητα να περιγράψει με πιο ενδιαφέροντα τρόπο τον έρωτα: τα εμπόδια υπάρχουν, αλλά υπάρχει και η βούληση να ξεπεραστούν. Ο συγγραφέας έχει τώρα και τη δυνατότητα να περιπλέξει την πλοκή, να σκαρώσει επεισόδια, πλεκτάνες, να κεντρίσει την περιέργεια και το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Όλα αυτά απαγορεύονται, διά ροπάλου, για τον Έλληνα συγγραφέα· όχι όμως και για τον Έλληνα μεταφραστή. Διαχωρίζοντας τις δύο λειτουργίες, η κοινωνία επιτρέπει στον εαυτό-της να καταγγέλλει τις μεταφράσεις, μα και να αγνοεί τα πρωτότυπα. Πόσο κυκλοφόρησαν τα ερωτικά βιβλία που αναφέραμε πριν από λίγο; Ο *Οδοιπόρος* ναι, αλλά ο *Λέανδρος* δεν είχε εξαντληθεί τριάντα χρόνια ύστερα από την έκδοσή-του· από τα υπόλοιπα μονάχα ο *Περιπλανώμενος* του Αλέξανδρου Σούτσου και η «Παραμονή» του Ραγκαβή ξανατυπώθηκαν όσο ζούσαν οι συγγραφείς. (Δεν ξέρουμε αν η επιμονή του Ραγκαβή να συγκεντρώνει σε τόμους τα έργα-του είχε κάποια εμπορική απήχηση· του Αλέξανδρου Σούτσου είχε, αλλά για καθαρά πολιτικούς λόγους.)

Μπορούμε να σταθούμε και για έναν άλλο λόγο στο έτος 1845· πρόκειται για λεπτομέρεια, νομίζω ωστόσο πως κάτι φωτίζει. Είδαμε πως τότε εκδόθηκε ο τόμος *Διηγήματα* του Ιωάννη Δεληγιάννη· από τις πέντε αφηγήσεις που περιλάμβανε, μονάχα οι δύο ήταν πρωτότυπες, η τρίτη αφηγούνταν τον θάνατο του ρώσου ποιητή Πούσκιν σε μονομαχία – υποθέτω μετάφραση ή παράφραση από κανένα γαλλικό περιοδικό – και δύο καθαρόαιμες μεταφράσεις: «*Η Χριστίνη εν Φοντενεβλά*» του Φρειδερίκου Σουλιέ και «*Η δύσμορφος γυνή*»

Αγγέλου, τ. Γ', Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 146-161· ο Λάμπρος Βαρελάς, «Γιατί ο Lucifer κι ο Λυγξ δεν είναι ο Ροΐδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1787 (Μάρτ. 2006) 471-494, και «Και πάλι "τα γεγονότα είναι ξεροκέφαλα". Ο Lucifer και ο Λυγξ δεν είναι ο Ροΐδης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1790 (Ιούν. 2006) 1184-1190, το αποδίδει, πειστικά, στον Ανδρέα Δ. Παπαδιαμαντόπουλο.)



της κυρίας Dash. Ενώ τα ελληνικά διηγήματα είναι όχι μόνο ηθικά παρά κι ηθικοπλαστικά, καθώς στο ένα η κόρη δέχεται την πατρική συμβουλή στην εκλογή συζύγου κι ευτυχεί, ενώ στο άλλο παρακούει και δυστυχεί, στα τρία μεταφράσματα οι εξωσυζυγικές σχέσεις προσφέρονται πλουσιοπάροχα. Ότι λοιπόν απαγορεύεται στον συγγραφέα είναι ολότελα επιτρεπτό στον αναγνώστη – αρκεί βέβαια αυτά τα ανήθικα πράγματα να μην συμβαίνουν στην Ελλάδα και να μην τα περιγράφουν Έλληνες. Άλλο τέτοιο μεικτό βιβλίο δεν κυκλοφόρησε πάντως, ούτε ο συγγραφέας προχώρησε στη δημοσίευση ενός δεύτερου τόμου, όπως υποσχόταν το εξώφυλλο του πρώτου – ίσως να είχε υπερβεί τα εσκαμμένα.

Δεν μπορώ να ξέρω αν οι πλούσιες αναγνωστικές δυνατότητες των μεταφράσεων – που από το 1850 θα πολλαπλασιαστούν με την κυρίως ύλη και ιδίως με τα παραρτήματα των περιοδικών – ήταν εκείνο που ανέστειλε την παραγωγή μυθιστορημάτων στη δεκαετία 1850-1860 και που τροποποίησε το κλίμα των επικών ποιημάτων ή των θεατρικών έργων· σίγουρα δεν ήταν ο μοναδικός λόγος: οι πολιτικές συνθήκες, οι τόσο δυσμενείς για τις εθνικές προοπτικές, το θλιβερό φιάσκο της επανάστασης στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία στα 1854-1855, πρέπει να επηρέασαν τους συγγραφείς. Εννοείται πως δεν χάθηκαν οι ερωτευμένοι από τον χώρο της λογοτεχνίας, ο Έρωτας όμως, αυτός με το κεφαλαίο αρχικό, χλόμιασε, παραμερίστηκε, υποβιβάστηκε. Δεν είναι πια ο πρωταγωνιστής, δεν αποτελεί το θέμα της αφήγησης· είναι ένα απλό περιστατικό που βοηθάει στην πλοκή: κάποιος αντίπαλος διεκδικεί την ωραία και το στόρυ περιπλέκεται. Να προσέξουμε μάλιστα πως και το κύριο νήμα της πλοκής αλλάζει: όχι απλώς τα πάθη δύο αγαθών ηρώων, παρά μια πλούσια, ενίοτε και δαιδαλώδης υπόθεση, που σε όσα έργα διεκδικούν υψηλούς στόχους – επομένως: ποίηση και δράμα – υφαίνεται στο στημόνι της νεότερης ελληνικής ιστορίας.

Για να είμαστε ακριβείς, αυτήν την αντικατάσταση του έρωτα από την εθνική ιστορία την βρίσκουμε και σε κάποια κείμενα πριν από το 1850, που άλλα τα μνημονεύσαμε – «Η Παραμονή», *Ο Κυδωνιάτης*, *Ο Φλώρος* – κι άλλα όχι· όμως από τα μισά του αιώνα και έπειτα η εικόνα αντιστρέφεται: η λογοτεχνία μοιάζει ν' αναζητά τη βοήθεια της ιστορίας και της πλούσιας πλοκής. «Ο Αυθέντης του Μορέως» του Ραγκαβή που αρχίζει να δημοσιεύεται τον Ιούλιο του 1850 στην *Πανδώρα* αποτελεί καλό παράδειγμα για τη βοήθεια που άρχισε να προσφέρει η ιστορία στη λογοτεχνία αλλά και για την ανάγκη μιας τεχνικότερης αφήγησης.

Ιστορική περιέργεια; Σε έναν βαθμό, ενδέχεται· μια περιέργεια για τ' άγνω-

στα εκείνα μεσαιωνικά χρόνια, που η ευρωπαϊκή ιστορική έρευνα είχε πρόσφατα φωτίσει. Περισσότερο η προσπάθεια μιας σύνθεσης μυθιστορηματικής, μήπως κι υπάρξει αντίβαρο στις μεταφράσεις – που δεν αφήνουν, άλλωστε, αδιάφορο τον Ραγκαβή· από κάπου έπρεπε να βγάλει κι αυτός το ψωμί-του. Και, σε πολιτικό επίπεδο, πιο υπόγεια ίσως, μια ιστορική αλληγορία, όπως και στα έμμετρα κείμενά-του του 1840: ο εθνικός ενθουσιασμός κι η εμπιστοσύνη στις έμφυτες αρετές του έθνους μπορεί θαυμάσια να μας οδηγήσουν στην αποτυχία και στη γελοιοποίηση, όπως τον καλό καγαθό Χαμάρετο, ενώ το όμορφο κορίτσι το κερδίζει όχι η λεβεντιά του Έλληνα παρά η γνώση κι η καλλιέργεια του Φράγκου. Το έργο πρέπει να γράφτηκε την εποχή της αγγλικής κατοχής ή στον απόηχό-της· προσέξτε, μας λέει ο Ραγκαβής, χωρίς καλές σχέσεις με την Ευρώπη θα χαθούμε.

Ναι, μα τριάμισι χρόνια αργότερα αυτή η άτιμη Ευρώπη επιτίθεται στην ομόδοξη Ρωσία, υπερασπίζεται την Τουρκιά. Και δεν είναι όλ' οι Έλληνες πονηροί Φαναριώτες ούτε καλλιεργημένα μυαλά· υπάρχουν κι οι πατριώτες. Πρώτος και καλύτερος ο Ορφανίδης: με τον *Άπατρι* του 1854 απλώς να τονίζει την ένδοξη επανάσταση, αλλά με τον «Πύργο της Πέτρας» την άλλη χρονιά η καταγγελία ενός φανταστικού Ενετού είναι ρητή: είμαστε στα προεπαναστατικά χρόνια· ο Ενετός αρπάζει την καλή Άννα τη στιγμή του γάμου, καταγγέλλει τον πατέρα-της στους Τούρκους και την κρύβει στον πύργο-του· όταν του επιτεθεί και τον νικήσει ο αρραβωνιαστικός-της, ο Φλώρος, δεν θα διστάσει να τη μαχαιρώσει. Δυο χρόνια αργότερα, το 1857, ο Ορφανίδης θα γράψει το «Χίος δούλη»· εδώ καταγγέλλονται οι Γενοβέζοι που έχουν υποδουλώσει το νησί και καταστέλλουν με αγριότητα την εξέγερση των Ελλήνων, όμως η Μαρία, κόρη του ισχυρού και πατριώτη πρόκριτου Μηνά ερωτεύεται τον αντίπαλο και ξεχνάει τον παλιό-της αρραβωνιαστικό Ισίδωρο, τον ηγέτη της επανάστασης. Από μια περιέργη σύμπτωση την ίδια χρονιά θα γραφεί και η *Μαρία Δοξαπατρή* του Βερναρδάκη, όπου και πάλι μια Μαρία ερωτεύεται τον Φράγκο κατακτητή ξεχνώντας και αυτή τον παλιό αγαπημένο και τώρα συνεργό στην άμυνα του απόρθητου ελληνικού προπύργιου. Και στη «Χίο δούλη», μάλιστα, και στη *Μαρία Δοξαπατρή* ο «αντεθνικός έρωσ»<sup>7</sup> θα συμβάλει αποφασιστικά στην ελληνική ήττα, ενώ και οι δύο αλλοεθνείς εραστές θα αποδειχθούν άπιστοι, οδηγώντας τις Μαρίες στην παραφροσύνη και τον θάνατο. Όλα αυτά τα έργα όμως είναι πολυπρόσωπα, επιδιώκουν τη σύνθεση,

<sup>7</sup> Υπανίσσομαι βέβαια το βιβλίο της Μαίρης Μικέ, *Έρωσ (αντ)εθνικός. Ερωτική επιθυμία και εθνική ταυτότητα τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Πόλις, 2007.

δίνουν βάρος στο ιστορικό υπόβαθρο· μονάχα στη *Μαρία Δοξαπατρή* ο έρωτας αναπτύσσεται σε οργανικό τμήμα της πλοκής.

Η ηρωίς της ελληνικής επανάστασης του Στέφανου Ξένου αρχίζει να γράφεται στα 1852· ο Ξένος θα επεξεργαστεί το κείμενο ξανά μετά τα Κριμαϊκά, αλλά η τελική εκδοχή θα δει το φως μόλις το 1861. Ένα δίτομο παχύ βιβλίο, γεμάτο ίντριγκες, σοβαρές και αστείες, γεμάτο ελληνικό ηρωισμό στις πολεμικές συγκρούσεις, γεμάτο περηφάνια για την εγκαρτέρηση των άμαχων, και κυρίως γεμάτο ιστορία: όλες σχεδόν οι ένδοξες μάχες περιγράφονται λεπτομερειακά, όλοι, πολιτικοί, στρατιωτικοί, ιεράρχες, φιλέλληνες, ο Αλή πασάς, παρουσιάζονται, σχολιάζονται από τον συγγραφέα ή από τα εκτενέστατα βιβλιογραφικά παραθέματα. Και ο έρωτας σχεδόν ανύπαρκτος· απλώς δηλώνεται: ο Θρασύβουλος αγαπά την Ανδρονίκη, η Ανδρονίκη αγαπά τον Θρασύβουλο, και τα δάκρια χύνονται κάθε τόσο ποτάμι, γιατί ο Αγώνας τους χωρίζει. Θα έλεγα μάλιστα ότι συχνά ο Ξένος ψάχνει τρόπους να γελοιοποιήσει τις ερωτικές διαθέσεις, βάζοντας διάφορες γυναίκες να ερωτεύονται τη μεταμφιεσμένη σε άντρα ηρωίδα-του. Και πάντως, ενώ το ζεύγος ξανασιμύγει στο Μεσολόγγι, η Ανδρονίκη θα πεθάνει παρθένα και καλόγρια.

Η *Ηρωίδα* εκδόθηκε σε κατάλληλη στιγμή· κοινό και συγγραφείς ήταν έτοιμοι: τα πεζογραφήματα που περιγράφουν το '21 αρχίζουν να εκδίδονται το ένα μετά το άλλο· Κωνσταντίνος Ράμφος, «*Η Δέσπω της Ηπείρου*» και «*Η απροσδόκητος συνάντησις*», το ανώνυμο *Τα θύματα του Σαΐτου*, Βωτυράς, *Η σπάθη της εκδικήσεως* (1861), Ράμφος, *Αι τελευταίαι ημέραι του Αλή πασά και Ο Κατσαντώνης* (1862), Χρήστος Α. Παρμενίδης, «*Ευγενία*» (1865), και άλλα πολλά· ορισμένα θ' αρχίσουν σε λίγο και να επανεκδίδονται.<sup>8</sup> Αν ήταν η Επανάσταση, δηλαδή η σύνδεση με την Ευρώπη, που έφερε τον Έρωτα στην ελληνική λογοτεχνία του 1830, είκοσι χρόνια αργότερα, από το 1850 και ύστερα, για άλλα δεκαπέντε περίπου χρόνια, η εχθρότητα προς την Ευρώπη θα τον παραμερίσει, και στη θέση-του θα βάλει την επαναστατική διάθεση και την ίδια την Επανάσταση του 1821.

<sup>8</sup> Τα εξετάζει συστηματικά ο Παναγιώτης Στάθης, «*Λογοτεχνία και ιστορική μνήμη. Το Εικοσιένα στην πεζογραφία, 1830-1880*», στο Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός και Δημήτρης Πολυχρονιάκης (επιμ.), *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος-19ος αιώνας)*. Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, Ρέθυμνο 12-14 Απριλίου 2013, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2015, σ. 621-654.



Πολιτική φιλοσοφία και σύγχρονη πολιτική ιστορία.  
Τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων  
μεταξύ διαφωτισμού και ρομαντισμού

Τα τελευταία χρόνια έχει κατά ποικίλους τρόπους αναθεωρηθεί η παλιότερη άποψη περί πρωτοκαθεδρίας της ρομαντικής σχολής και του ιστορικού μυθιστορήματος στην πεζογραφική παραγωγή της περιόδου 1830-1880. Το θέμα αυτό έχει άλλωστε απασχολήσει ήδη τον Κ. Θ. Δημαρά, που αντιδιαστέλλει στην *Ιστορία* του την πεζογραφία της πρώτης πεντηκονταετίας του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους προς την ρομαντικών χαρακτηριστικών ποιητική παραγωγή της περιόδου. Αντιστοίχως έχει συζητηθεί η σχετικότητα του ορίου που χωρίζει την πεζογραφία 1830-1880 από την μετά το 1880 περίοδο, ιδίως εφόσον η μετάβαση αυτή δεν συμπίπτει με την εμφάνιση μιας ρεαλιστικής έναντι μιας προγενέστερης αποκλειστικά ρομαντικής πεζογραφίας. Το ζήτημα αυτό έχει συγκεντρώσει το ενδιαφέρον των ερευνητών τα τελευταία χρόνια, και στο πλαίσιο μιας διαδικασίας επανεκτίμησης της πρώτης πεζογραφικής παραγωγής του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους πολλά από τα παραμελημένα κάποτε έργα έχουν αποτελέσει αντικείμενο συστηματικότερης μελέτης. Μέρος αυτής της κίνησης αποτελούν και οι εργασίες που έχουν κατά τις τελευταίες δύο δεκαετίες αφιερωθεί στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων, τον *Λέανδρο* (1834) του Παναγιώτη, και τον *Εξόριστο του 1831* (1835) του Αλέξανδρου, έργα που εισάγουν το μυθιστορηματικό είδος στη νεοελληνική γραμματεία κατά τα πρώτα χρόνια ζωής του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους.

Παρά την προγραμματική αντίληψη περί της πεζογραφίας της περιόδου 1830-1880 ως «αντιδότη[ου] στην ρομαντική υπερβολή»,<sup>1</sup> ή ακόμα περισσότερο ως «προπαρασκευή[ς] του 1880»,<sup>2</sup> ο Δημαράς κατατάσσει τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων στη ρομαντική σχολή που ούτως ή άλλως υπηρέτουν οι συγγραφείς τους στο ποιητικό τους έργο. Τον *Εξόριστο* μνημονεύει σε ελάχιστες μόνο γραμμές, σημειώνοντας την κακή του ποιότητα και παραθέτο-

<sup>1</sup> Ευχαριστώ θερμά την κυρία Μαριλίτσα Μητσού, τον κ. Αλέξη Πολίτη και τον κ. Λάμπρο Βαρελά που συζήτησαν μαζί μου εκδοχές αυτού του άρθρου και με βοήθησαν με τα σχόλιά τους.

Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση, 2000 (1949), σ. 427.

<sup>2</sup> Ό.π., σ. 405.

ντας μια αρνητική περί του ύφους του κρίση του Άγγελου Βλάχου,<sup>3</sup> ενώ στον Λέανδρο θα σταθεί περισσότερο, χαρακτηρίζοντάς τον ως έργο μιας υπερχειλίζουσας «ρωμαντικής έξαψης»,<sup>4</sup> άποψη που στοιχειοθετείται από την παρουσία μιας σειράς κοινών τόπων του ευρωπαϊκού ρομαντισμού στην σκιαγράφιση του κεντρικού ήρωα και του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο κινείται. Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων πρέπει να καταχωρισθούν στη ρομαντική σχολή ερείδεται έτσι στην αναγνώριση βασικών ρομαντικών χαρακτηριστικών στο ιδιαίτερο ύφος των δύο έργων, και κυρίως στον μύθο γύρω από τον οποίο συγκροτούνται, με το γνωστό μοτίβο των ερωτευμένων νέων των οποίων ο έρωτας δεν θα τελεσφορήσει και που μετά από πλήθος μετακινήσεων και περιπετειών που γνωρίζουν οι ανδρικοί χαρακτήρες θα οδηγηθούν στον θάνατο ή την απόσυρση από τον κοινωνικό βίο.

Η θέση αυτή ωστόσο είναι δυνατόν να σχετικοποιηθεί μέσα από μια ανάγνωση που λαμβάνει ορισμένη απόσταση από τον άξονα αυτόν του μύθου στη βάση του οποίου δομούνται τα δύο έργα. Λαμβάνοντας μια τέτοια απόσταση θα σταθούμε εδώ σε ορισμένα χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων των αδελφών Σούτσων που μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε σε αυτά διαστάσεις που τα διαφοροποιούν όχι μόνο από την ρομαντική παράδοση στην οποία πρέπει από άλλες απόψεις να υποστηριχθεί ότι ανήκουν, αλλά και από τα περισσότερα αν όχι όλα τα ελληνικά μυθιστορήματα της περιόδου 1830-1880 την οποία ανοίγουν. Τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν να συνοψιστούν στις ιδέες που απηχούν τα δύο μυθιστορήματα στο επίπεδο της πολιτικής φιλοσοφίας και της ιστορίας των ιδεών, ιδέες που εμπνέονται από ένα ευρύ φάσμα Ευρωπαϊών στοχαστών του 18ου και των αρχών του 19ου αι. και κινούνται στον χώρο ενός συνεχούς που βαίνει από τον διαφωτισμό ως τον ρομαντισμό. Το πολιτικοφιλοσοφικό περιεχόμενο των δύο έργων δεν έχει μέχρι σήμερα συζητηθεί επαρκώς, παρά το ενδιαφέρον της έρευνας για ορισμένες πτυχές του, όπως το ζήτημα της σχέσης των αδελφών Σούτσων με τις ιδέες του ουτοπικού σοσιαλισμού, και στόχος της παρούσας εργασίας είναι να επιχειρήσει μια διάνοιξη στο πεδίο αυτό. Παραμένοντας στη διερεύνηση των φιλοσοφικοπολιτικών ζητημάτων που προτείνουν τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων, ένα ειδικότερο ζήτημα που θα μας απασχολήσει προκύπτει, τέλος, από τον λόγο που αναπτύσσεται στα δύο έργα περί του έθνους. Ο εθνικός λόγος των αδελφών Σούτσων βασίζεται αφενός στην σύνδεση των σύγχρονων Ελλήνων με την

<sup>3</sup> Ό.π., σ. 364.

<sup>4</sup> Ό.π., σ. 370.

αρχαιοκλασική παράδοση και αφετέρου στην ενασχόληση με ζητήματα της σύγχρονης πολιτικής και ιστορικής πραγματικότητας, διάσταση που προσδίδει στο έργο ιδιαίτερα του Αλέξανδρου πολλές φορές τον χαρακτήρα πολιτικού ή χρονογραφικού περισσότερο παρά λογοτεχνικού κειμένου. Ορισμένα από τα υπό διερεύνηση χαρακτηριστικά προσιδιάζουν περισσότερο στον Λέανδρο ενώ άλλα μπορούν να εντοπιστούν εντονότερα στον Εξόριστο, ωστόσο ίχνη όλων τους τους μπορούμε να βρούμε σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό και στα δύο έργα, έτσι ώστε να μπορεί να θεωρηθεί ότι εκφράζουν κοινούς στα δύο αδελφια προβληματισμούς.<sup>5</sup>

### Προβλήματα ενός συνεχούς. Οι πολιτικοφιλοσοφικές ιδέες των μυθιστορημάτων των αδελφών Σούτσων

Η επίδραση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων έχει ανιχνευθεί στο επίπεδο κυρίως της αισθητικής την οποία υπηρετούν, αφού τόσο ο μύθος γύρω από τον οποίο δομούνται τα δύο έργα όσο και το ύφος των συγγραφέων εκλαμβάνονται ως κατεξοχήν ρομαντικά χαρακτηριστικά. Η ευρωπαϊκή επίδραση είναι κομβικής σημασίας ιδιαίτερα στον Λέανδρο, του οποίου τα άμεσα πρότυπα, εκπρόσωποι του επιστολικού μυθιστορημάτων, έχουν συζητηθεί εκτενώς.<sup>6</sup> Η ευθεία αυτή εξάρτηση του μυθιστορημάτων του Παναγιώτη από την παράδοση του επιστολικού είδους υποβάλλει ήδη την αναγκαιότητα να μελετηθεί το έργο σε συνάρτηση με τα συμφοραζόμενα του είδους αυτού στον χώρο της γέννησης και ανάπτυξής του, δηλαδή στον χώρο της δυτικής Ευρώπης. Υπό αυτή την έννοια, αν η λογοτεχνία του νέου ελληνικού κράτους θεωρείται ότι ξεκινά με την περίοδο του ρομαντισμού, και οι εκπρόσωποι του ελληνικού διαφωτισμού δεν θεωρείται γενικώς ότι δίνουν έργα που ανήκουν στην καθαυτό δημιουργική πεζογραφία,<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Σχετικά με το ζήτημα της από κοινού πραγμάτευσης του βίου και του έργου του Αλέξανδρου και του Παναγιώτη Σούτσου βλ. Λουκία Δρούλια, «Εισαγωγή», στο Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο Εξόριστος του 1831. Κωμικοτραγικόν ιστόρημα*, επιμ. Λουκία Δρούλια, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1994, σ. 10-11.

<sup>6</sup> Για τα λογοτεχνικά πρότυπα του Λέανδρου βλ. ενδεικτικά Γιώργος Βελουδής, «Εισαγωγή», στο Παναγιώτης Σούτσος, *Ο Λέανδρος*, επιμ. Γιώργος Βελουδής, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 45-70, Henri Tonnet, «Sources européennes de Léandre (1834) de Panayotis Soutsos», στο *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας*, Αθήνα, Δόμος, 1995, σ. 555-565.

<sup>7</sup> Ο Παν. Μουλλάς, γράφοντας για το επιστολικό είδος, αφιερώνει ωστόσο μερικές γραμμές στον κοραϊκό *Παπατρέχα* «έργο επιστολικής μορφής που συνδέεται άμεσα με τον Διαφωτισμό και που, σε τελευταία ανάλυση, δεν αποτελεί μυθιστόρημα» (Παν. Μουλλάς, «Γύρω στο επιστολικό μυθιστόρημα. Προβλήματα και προοπτικές», στο *Αφιέρωμα στον Εμμανουήλ Κριαρά. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών-ΑΠΘ, 1988, σ. 266). Για το θέμα αυτό βλ. κυρίως

ο Λέανδρος θα πρέπει ωστόσο να αναγνωσθεί σε συνάρτηση με τα εξωελληνικά συμφραζόμενα της παράδοσης ενός είδους που τοποθετείται στην περίοδο της μετάβασης από τον διαφωτισμό στον ρομαντισμό.<sup>8</sup> Υπό αυτό το πρίσμα, θα λέγαμε πως όχι μόνο οι πολιτικοφιλοσοφικές ιδέες που εκθέτει στο μυθιστόρημά του, αλλά και το είδος που καλλιεργεί ο Παναγιώτης, και η ιδιαίτερη μορφή του έργου που προκύπτει από την επιλογή αυτή, ανήκουν σε μια ευρύτερη, και όχι αποκλειστικά ρομαντική, παράδοση, βρίσκονται στο μεταίχμιο μεταξύ διαφωτισμού και ρομαντισμού, στον χώρο ενός συνεχούς στο οποίο κάθε άλλο περά ελλείπουν η ετερογένεια και οι αντιφάσεις.

Ωστόσο, αν η έρευνα έχει μελετήσει διεξοδικά τα λογοτεχνικά πρότυπα του Λέανδρου, μοιάζει να μην έχει αντίστοιχα ενδιαφερθεί για τους διανοητές που απηχεί το έργο στο επίπεδο του πολιτικοφιλοσοφικού προβληματισμού που εκθέτει, και το ίδιο ισχύει και για τις πολιτικοφιλοσοφικές παρατηρήσεις που απαντούν, σε μικρότερο βέβαια βαθμό, στον Εξόριστο, παρότι μάλιστα πληροφόρηση σχετικά με την προέλευση των ιδεών αυτών παρέχεται στον αναγνώστη από τους ίδιους τους δυο συγγραφείς, που κατονομάζουν σαφώς ορισμένους από τους διανοητές από τους οποίους αντλούν. Για να παραμείνουμε στον Λέανδρο, οι παρεκβάσεις στις οποίες ο συγγραφέας εκφράζει ιδέες στο επίπεδο της πολιτικής φιλοσοφίας και της ιστορίας των ιδεών δεν είναι βέβαια στοιχείο ξένο προς το είδος του επιστολικού μυθιστορήματος. Παράλληλα, είναι στοιχείο που καθιστά δυσχερή την τοποθέτηση του έργου σε μια αποκλειστικά ρομαντική παράδοση, αφού, ακόμα και αν τέτοιου είδους πολιτικοφιλοσοφικές παρεκβάσεις είναι απόλυτα συμβατές με το κλίμα του ρομαντισμού, το ακριβές περιεχόμενο που αυτές λαμβάνουν στο μυθιστόρημα του Παναγιώτη παραπέμπει συχνά στον διαφωτισμό, ή έστω σε στοιχεία της παράδοσης του διαφωτισμού που θα αποτελέσουν μέρος του συνεχούς που συνδέει το ρεύμα αυτό με τον ρομαντισμό.<sup>9</sup> Η έντονη αυτή πολιτικοφιλοσοφική διάσταση δια-

Παν. Μουλλάς, *Ο λόγος της απουσίας. Δοκίμιο για την επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1910)*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1992, σ. 222-223.

<sup>8</sup> Σχετικά με την συνάρτηση του επιστολικού είδους με τον αιώνα του διαφωτισμού και την κρίση που γνωρίζει με την εδραίωση του ρομαντισμού και τον (γαλλικό) 19ου αι. βλ. Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Παρίσι, Eurédit, 2013, σσ. 210, 263, François Jost, «Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIe siècle», περ. *Comparative Literature Studies*, τ. 3, τχ. 4 (1966) 419-421. Για το ίδιο θέμα βλ. και Βελουδής, ό.π. (σημ. 6), σ. 33-35, Μουλλάς, «Γύρω στο επιστολικό μυθιστόρημα», ό.π., σ. 266.

<sup>9</sup> «Ο Λέανδρος συγγενεύει μ' εκείνα τα έργα που [...] συντηκουν μέσα τους την αισθηματική με την πολιτική προβληματική, είναι [...] ένα "φιλοσοφικοπολιτικόν μυθιστόρημα"» σημειώνει ο Βελουδής (ό.π., σ. 63). Η διαπίστωση αυτή όμως οδηγεί εδώ στην θέση σύμφωνα με την οποία η συνύπαρξη μιας αισθηματικής και μιας φιλοσοφικοπολιτικής προβληματικής καθιστά τον Λέανδρο τυπικό δείγμα της ρομαντικής σχολής, χωρίς παράλληλα να λαμβάνονται υπόψη τα ακριβή χαρακτηριστικά του φιλο-



φοροποιεί σημαντικά το έργο από τα υπόλοιπα μυθιστορήματα της ελληνικής περιόδου 1830-1880, στα οποία τέτοιου είδους πολιτικοφιλοσοφικές παρεκβάσεις είναι μάλλον ασυνήθιστες. Το επιστολικό μυθιστόρημα, όμως, είδος στο οποίο η δράση εμφανίζεται σχετικώς περιορισμένη προς όφελος της εκδίπλωσης του διανοητικού και ψυχικού κόσμου των προσώπων-αλληλογράφων, παρέχει ευνοϊκούς όρους για την έκθεση θεωρητικού χαρακτήρα απόψεων πάνω σε τέτοιου είδους πολιτικά και φιλοσοφικά θέματα.<sup>10</sup> Στον *Λέανδρο* οι πολιτικοφιλοσοφικές παρεκβάσεις κατέχουν πρωτεύουσα θέση, και, μακριά του να χρησιμοποιούνται ως αφηγηματικό μέσο που απλώς καθυστερεί την δράση, αποτελούν συστατικό μέρος της δομής του μυθιστορήματος.

Μια πρώτη προσέγγιση του περιεχομένου αυτών των πολιτικοφιλοσοφικών παρεκβάσεων φαίνεται ήδη να δείχνει πως, στα μέρη αυτά των μυθιστορημάτων των αδελφών Σούτσων όπου εκτίθενται απόψεις από το πεδίο της πολιτικής φιλοσοφίας και της ιστορίας των ιδεών, απηχείται συχνά το κλίμα του διαφωτισμού. Η ιδέα περί της αναγκαιότητας φωτισμού του έθνους, που θα του επιτρέψει να ευθυγραμμιστεί με τα ευρωπαϊκά κράτη και τον πολιτισμό τους, θεμέλιο του οποίου αποτελεί η αρχαία Ελλάδα, αλλά και η πίστη στην έννοια της προόδου απαντούν συχνά ειδικότερα στον *Λέανδρο*. «Μέχρι τίνος η Ελλάς θέλει μένει οπίσω των πεφωτισμένων εθνών; Η Ελλάς η προορισθείσα να είναι πρόδρομος πάσης μεγάλης ιδέας, και παντός γενναίου έργου;»<sup>11</sup> ση-

σοφικοπολιτικού περιεχομένου του έργου. «Τυπικά ρομαντικός είναι ο πολλαπλός, ψυχικός, πολιτικός και πολιτιστικός, *διχασμός* του ήρωα του Π. Σούτσου» (αυτ.) υποστηρίζει έτσι ο Βελουδής, σε μια ανάλυση που θυμίζει την παρατήρηση του Μουλλά, σύμφωνα με την οποία «στη ρωμαντική εκφραστική» μπορούμε να «ξεχωρίσουμε δύο κυριαρχικά θέματα, “το ατομικό αδιέξοδο [...] και την ηρωική, συλλογική έξαρση” [...]», διάκριση της οποίας τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων αποτελούν «πρότυπα» (Μουλλάς, *Ο λόγος της απουσίας*, ό.π. (σημ. 7), σ. 225). Η θέση μοιάζει έτσι να είναι κοινή στους δύο μελετητές: ο συμφυρμός της αισθηματικής ιστορίας είτε με μια πολιτικοφιλοσοφική προβληματική είτε με την προβληματική των σύγχρονων ιστορικοπολιτικών διακυβευμάτων αρκεί ώστε τα έργα να καταταγούν στην ρομαντική σχολή. Θα λέγαμε υπ’ αυτή την έννοια πως την έρευνα δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα μια προσέγγιση του περιεχομένου αυτής της παράλληλης προς τον ερωτικό μύθο προβληματικής, ενώ η «απαρagnώριση[η]» (Βελουδής, ό.π., σ. 63) καταχώριση των δύο έργων στην ρομαντική σχολή βρίσκεται ίσως και σε κάποια αντίφαση προς άλλες διαπιστώσεις των ιδίων μελετητών, σύμφωνα με τις οποίες το είδος που υπηρετεί ειδικότερα ο Παναγιώτης αλλά και η πραγμάτευση που γίνεται στον *Λέανδρο* εννοιών όπως αυτής της αρετής παραπέμπουν στον ρευστό χώρο της μετάβασης από τον διαφωτισμό στον ρομαντισμό. Από αυτή την άποψη, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η θέση που εκφράζει άλλου ο Βελουδής, σύμφωνα με την οποία ο *Λέανδρος* δεν ανήκει σε μια αμιγώς ρομαντική παράδοση, αλλά σε αυτό που ο ίδιος περιγράφει ως κλασικορομαντισμό του ελλαδικού κέντρου (Γιώργος Βελουδής, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός Ρομαντισμός», στο *Μονά-ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα, Γνώση, 1992, σ. 120).

<sup>10</sup> Για το ζήτημα αυτό βλ. και Βελουδής, «Εισαγωγή», ό.π. (σημ. 6), σ. 22-23.

<sup>11</sup> Παναγιώτης Σούτσος, *Ο Λέανδρος*, επιμ. Γιώργος Βελουδής, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 77 (στο εξής: *Ο Λέανδρος*).

μειώνει στον «Πρόλογό» του ο συγγραφέας, καλώντας την ελληνική νεολαία να δουλέψει για «τον φωτισμόν»<sup>12</sup> του έθνους. Το περιεχόμενο που αποδίδει στον λόγο περί έθνους ο Παναγιώτης μοιάζει έτσι να απηχεί όχι μόνο το διαφωτιστικό αίτημα περί προόδου, αλλά και ειδικότερα την νεοελληνική, κοραϊκή, εκδοχή του, στην οποία το αίτημα αυτό συντάσσεται με την κεντροποίηση της σχέσης που συνδέει την αρχαιοελληνική παράδοση τόσο με τους σύγχρονους Έλληνες όσο και με τα φωτισμένα έθνη της Δύσης.<sup>13</sup> Αντίστοιχους δεσμούς με τις ιδέες του διαφωτισμού και ειδικότερα με την νεοελληνική έκφρασή του όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσα από τον κύκλο του Κοραή, με τον οποίο οι Σούτσοι είχαν βεβαίως έρθει σε στενή επαφή κατά την παραμονή τους στο Παρίσι, πρέπει να προδίδει και η σατιρική διάθεση με την οποία ασκεί κάποια στιγμή κριτική στους εκπροσώπους της εκκλησίας στο μυθιστόρημά του ο Αλέξανδρος.<sup>14</sup>

Στο μυθιστόρημα του Παναγιώτη βρίσκουμε πολυάριθμα χωρία που μοιάζουν να παραπέμπουν ειδικότερα στον Rousseau: η ιδέα περί «δεδουλωμένου κοινωνικού ανθρώπου»<sup>15</sup> και της κοινωνίας ως καταπιεστικού ζυγού και ως τόπου δολιότητας και δυστυχίας,<sup>16</sup> περί της ευδαιμονίας του ανθρώπου της υπαίθρου και των ορέων,<sup>17</sup> η αντίληψη περί εγκατοίκησης της ελευθερίας σε αυτόν τον τελευταίο,<sup>18</sup> η εξίσωση της ζωής στην πόλη με αιχμαλωσία,<sup>19</sup> η καταδίκη της πολιτικής ως φορέα ψεύδους και διαφθοράς,<sup>20</sup> η αγάπη προς τον αγροτικό βίο,<sup>21</sup> η άρνηση της εκμετάλλευσης του ανθρώπου από τον άνθρωπο,<sup>22</sup> η σύν-

<sup>12</sup> Ο.π.

<sup>13</sup> Το κοραϊκό διαφωτιστικό υπόδειγμα κάνει συχνά αισθητή την παρουσία του στον Λέανδρο και αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης πολιτικής προβληματικής που είναι ιδιαίτερα έντονη στο έργο. Ο Βελουδής βλέπει την προβληματική αυτή ως μέρος της «άρρηκτ[ης] σύνδεσ[ης] του προσωπικού-ερωτικού με το πολιτικό-πατριωτικό spleen» (Βελουδής, ό.π. (σημ. 6), σ. 56) που παραλαμβάνει ο Παναγιώτης από τις *Τελευταίες επιστολές του Ιάκωβο Όρτις* του Foscolo. Ωστόσο, τέτοια στοιχεία που παραπέμπουν στον διαφωτισμό και μάλιστα στη νεοελληνική, κοραϊκή εκδοχή του, μοιάζουν να διαφοροποιούν το έργο από αυτή την ευρύτερη πολιτική-πατριωτική προβληματική που ανάγεται στο ιταλικό πρότυπο, και σε ένα τέτοιο πλαίσιο θα πρέπει ίσως να επανεξετάσουμε την αντίληψη σύμφωνα με την οποία η παρουσία μιας τέτοιας προβληματικής αρκεί για να κατατάξουμε τον Λέανδρο σε μια αποκλειστικώς ρομαντική παράδοση.

<sup>14</sup> Ο Λέανδρος, σ. 73-74.

<sup>15</sup> Ο.π., σ. 82.

<sup>16</sup> Ο.π., σ. 75, 80, 82, 86.

<sup>17</sup> Ο.π., σ. 82, 88, 93.

<sup>18</sup> Ο.π., σ. 82.

<sup>19</sup> Ο.π., σ. 80.

<sup>20</sup> Ο.π., σ. 76, 100.

<sup>21</sup> Ο.π., σ. 77, 119.

<sup>22</sup> Ο.π., σ. 80.

δεση της διαδικασίας «τελειοποίησεως [...] των ανθρωπίνων κοινωνιών»<sup>23</sup> με τη δολιότητα των ανώτατων αρχόντων,<sup>24</sup> οι επιφυλάξεις που εκφράζονται τόσο για την οχλαγωγική δημοκρατία της αρχαίας Αθήνας όσο και για τη βασιλεία, της οποίας το αρνητικό πρόσωπο κρύπτεται κάτω από την φαινομενική αίγλη,<sup>25</sup> αλλά και η πίστη στον Θεό<sup>26</sup> και η σύζευξη αρετής και ελευθερίας.<sup>27</sup>

Σε ό,τι αφορά τα τελευταία αυτά στοιχεία, η αρετή και η ελευθερία στο μυθιστόρημα του Παναγιώτη ενεργούν ταυτόχρονα σε δύο διαφορετικά επίπεδα. Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζεται την αρετή ο συγγραφέας του Λέανδρου συνίσταται στην συνύπαρξη μιας ιδιωτικής-οικογενειακής αρετής που εκφράζεται στις κρίσεις κυρίως περί της ιδιωτικής ηθικής που υπηρετούν τα άτομα – και ειδικότερα οι γυναίκες – στις μεταξύ τους σχέσεις,<sup>28</sup> και μιας δημόσιας-πολιτικής αρετής, που εκφράζεται στο επίπεδο της επίκλησης ενός συγκεκριμένου κοινωνικού, πολιτικού και πατριωτικού αιτήματος.<sup>29</sup> Το αίτημα αυτό συνοψίζεται στην απελευθέρωση από τα δεσμά μιας χαμηλού ηθικού αναστήματος πολιτικής τάξης, στην υπενθύμιση της ηθικής ανωτερότητας και αρετής του πολίτη κατά την αρχαιότητα και στην αντίληψη περί της συνέχειας που τα χαρακτηριστικά αυτά βρίσκουν στο πρόσωπο ορισμένων από τους πολιτικούς και στρατιωτικούς ηγέτες της Επανάστασης.<sup>30</sup> Έτσι πλάι στην ιδιωτική-οικογενειακή αρετή βρίσκουμε στον Λέανδρο μια δημόσια-πολιτική αρετή, και σε ό,τι αφορά αυτή την τελευταία η αναγωγή στην αρχαιοκλασική αρετή θα συνδεθεί όχι μόνο με το πρόσφατο παρελθόν των χρόνων της Επανάστασης αλλά κυρίως με τα πολιτικά διακυβεύματα της περιόδου συγγραφής του μυθιστορήματος, και συγκεκριμένα με το πρόταγμα της στράτευσης προς την οθωνική μοναρχία ως μέσο απελευθέρωσης από την καποδιστριακή αρχή, που αποτελεί για τον συγγραφέα ύπατο φορέα ηθικής διαφθοράς και απώλειας της αρετής.

Η ιδέα της ελευθερίας λαμβάνει, αντιστοίχως, στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων ποικίλες διαφορετικές μεταξύ τους διαστάσεις. Οι ρουσσικοί τόνοι είναι ιδιαίτερα έντονοι στο μυθιστόρημα του Παναγιώτη, όπου

<sup>23</sup> Ό.π., σ. 118.

<sup>24</sup> Ό.π., σσ. 117, 118.

<sup>25</sup> Ό.π., σ. 127.

<sup>26</sup> Ό.π., σ. 77, 90, 144.

<sup>27</sup> Ό.π., σ. 80.

<sup>28</sup> Ό.π., σ. 76, 89, 95.

<sup>29</sup> Για την συνύπαρξη μεταξύ μιας ιδιωτικής-οικογενειακής και μιας δημόσιας-πολιτικής αρετής στον Λέανδρο βλ. Βελουδής, ό.π. (σημ. 6), σ. 34, 57.

<sup>30</sup> Ο Λέανδρος, σ. 110, 118, 130.

η έννοια της ελευθερίας εμφανίζεται σύμφυτη προς τον άνθρωπο της υπαίθρου, ενώ απουσιάζει δομικά από την ζωή του κοινωνικού ανθρώπου της πόλης με τον ηθικώς διεφθαρμένο πολιτισμό της.<sup>31</sup> Παράλληλα στον Λέανδρο η ελευθερία εμφανίζεται συνδεδεμένη με την πολιτική αρετή, και οι δύο έννοιες στη σύζευξή τους προσφέρουν στον κεντρικό ήρωα το αντίδοτο προς έναν κόσμο υποκρισίας, διαφθοράς, άσκησης εξουσίας του ανθρώπου πάνω στον άνθρωπο και γενικευμένης ηθικής κατάπτωσης, απέναντι στον ζυγό της κοινωνίας και την αιχμαλωσία των πόλεων. Αλλά η ελευθερία στον Λέανδρο συνδέεται, όπως το είδαμε και στην περίπτωση της αρετής, και με ένα πολιτικό-πατριωτικό αίτημα, με έμφαση στην κοραϊκή διαφωτιστική αντίληψη περί του σύγχρονου ελληνικού έθνους ως διαδόχου της αρχαίας παράδοσης, και στο πλαίσιο αυτό επιστρατεύονται οι αναφορές στους αγώνες που έχει διαχρονικά καταβάλει το ελληνικό έθνος εκπροσωπούμενο άλλοτε από τους μαχητές των Μηδικών Πολέμων και πρόσφατα από τους αρματολούς της εθνικοαπελευθερωτικής Επανάστασης.<sup>32</sup> Η έννοια της ελευθερίας, σε αντίθεση με εκείνη της αρετής, απασχολεί, τέλος, ιδιαίτερα τον συγγραφέα του *Εξόριστου*, που της αποδίδει ωστόσο ένα περισσότερο ιστορικοπολιτικό και λιγότερο πολιτικοφιλοσοφικό περιεχόμενο. Έτσι για τον Αλέξανδρο η ελευθερία είναι αγαθό που έχει εκλείψει στο πλαίσιο της καποδιστριακής αρχής, και ο συγγραφέας θα στηλιτεύσει το καθεστώς τρομοκρατίας, καταστρατήγησης των δικαιωμάτων, φίμωσης των δημοκρατικών θεσμών και βίαιης καταστολής των αντιφρονούντων, που έχει επιβάλει ο Κυβερνήτης.<sup>33</sup>

Άλλοι προβληματισμοί που διατυπώνονται στον Λέανδρο θυμίζουν ιδέες που βρίσκουμε στον Constant, στον οποίο επίσης αναφέρονται κάποια στιγμή ρητά οι Σούτσοι.<sup>34</sup> Έτσι βρίσκουμε στο μυθιστόρημα του Παναγιώτη, για παράδειγμα, τη συζήτηση περί των καταστροφικών επιπτώσεων των επαναστάσεων,<sup>35</sup> ζήτημα που θίγει ο Constant με αφορμή την περίοδο της Τρομοκρατίας, επισημαίνοντας όμως ότι η αιτίαση αυτή δεν μπορεί να θίξει την εγγενή ορθότητα του επαναστασιακού αιτήματος,<sup>36</sup> ενώ και ο Σούτσος θα επιμείνει, παρά την υπογράμμιση αυτής της καταστροφικής διάστασης,

<sup>31</sup> Ο.π., σ. 82, 93.

<sup>32</sup> Ο.π., σ. 93.

<sup>33</sup> Ο.π., σ. 66, 104, 120, 144, 160.

<sup>34</sup> Ο.π., σ. 120.

<sup>35</sup> Ο.π., σ. 80.

<sup>36</sup> Benjamin Constant, «Des effets de la Terreur», *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier, et autres textes*, préface et notes de Philippe Raynaud, Παρίσι, Flammarion, 1988, σ. 162-178.

στη θετική αποτίμηση του Πολέμου της Ανεξαρτησίας. Η συζήτηση περί της οχλαγωγικής δημοκρατίας απαντά επίσης στον Constant, που συγκρίνει μεταξύ του αμεσοδημοκρατικού καθεστώτος της αρχαίας Αθήνας και της σύγχρονης φιλελεύθερης αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας.<sup>37</sup> Παρόμοιες αναφορές υπάρχουν όμως και στον abbé Gabriel Bonnot de Mably,<sup>38</sup> αδελφό του Condillac, ξεχασμένο σήμερα στοχαστή αλλά εξίσου διαβασμένο στην εποχή του με τον Rousseau, τον οποίο επίσης μοιάζει ορισμένες φορές να απηχεί το μυθιστορήμα του Παναγιώτη. Σε ό,τι αφορά τις πιθανές σχέσεις των φιλοσοφικοπολιτικών διερευνήσεων των αδελφών Σούτσων με αυτόν τον τελευταίο στοχαστή, δεν πρέπει να είναι άνευ σημασίας και το γεγονός ότι η αδελφή των δύο συγγραφέων Αικατερίνη δημοσιεύει το 1819 μετάφραση έργου του Mably, ενώ την έκδοση προλογίζει ο εξάδελφός τους Θεόδωρος Νέγρης, τον οποίο ο Αλέξανδρος «θυμάται [...] να τους “εξηγεί” [...] τα συγγράμματα του Ρουσσώ και του Βολταίρου».<sup>39</sup>

### Προβλήματα ενός αναχρονισμού. Κοινωνισμός και ουτοπικός σοσιαλισμός στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων

Παράλληλα προς τον διάλογο αυτόν που αναπτύσσουν τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων, και ειδικότερα ο Λέανδρος, με ένα ευρύ φάσμα εννοιών από το συνεχές της μετάβασης από τον διαφωτισμό προς τον ρομαντισμό, είναι γνωστή η άποψη της σύγχρονης έρευνας<sup>40</sup> σύμφωνα με την οποία τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων απηχούν τη σαινσιμονιστική σκέψη και τις ιδέες του ουτοπικού σοσιαλισμού. Οι ιδέες αυτές έχουν εντοπιστεί, σε ό,τι αφορά το μυθιστορήμα του Παναγιώτη,<sup>41</sup> στα χωρία όπου δηλώνεται ο ηγάπη του πρωταγωνιστή για την ελευθερία, η καταδίκη των συγχρόνων του πολιτικών, η πεποίθησή του ότι διανοίγεται μια εποχή ολότελα νέα, η προσμονή

<sup>37</sup> Benjamin Constant, «La liberté des anciens comparée à celle des modernes. Discours prononcé à l'Athénée royal de Paris en 1819», *Écrits politiques*, textes choisis, présentés et annotés par Marcel Gauchet, Παρίσι, Gallimard, 1997, σ. 589-622.

<sup>38</sup> Σχετικά με τις απόψεις του Mably πάνω στο ζήτημα της επανάστασης και τη θέση του μεταξύ των πρώιμων στοχαστών του σοσιαλισμού βλ. Jean-Jacques Chevallier, *Histoire de la pensée politique*, Παρίσι, Payot, 1993, σ. 542-548, 821-828.

<sup>39</sup> Σχετικά με την ύπαρξη της έκδοσης αυτής βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1985, σ. 246-247. Οι πληροφορίες αυτές επαναλαμβάνονται και στη Δρούλια, ό.π. (σημ. 5), σ. 10-11.

<sup>40</sup> Νάσος Βαγενάς, «Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων», στο Αλέξανδρος Σούτσος, *Ο Εξόριστος του 1831*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 9-40 [= Νάσος Βαγενάς, «Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων», στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, Ηράκλειο, ΠΙΕΚ, 1997, σ. 43-58].

<sup>41</sup> Ο.π., σ. 24.

μιας μέλλουσας κοινωνίας «ηχηρά[ς] φιλοσόφων, ποιητών, ρητόρων, αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και λιθοξόων»,<sup>42</sup> και εκεί όπου υπάρχουν αναφορές στον *κοινωνισμό*. Στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου, αντιστοίχως, τη σύμπλευση προς τις ιδέες του ουτοπικού σοσιαλισμού έχει υποστηριχθεί<sup>43</sup> πως υποδηλώνει το πάθος του πρωταγωνιστή για την ελευθερία, ορισμένα στοιχεία της πολιτικοοικονομικής γλώσσας του έργου, το ενδιαφέρον του πρωταγωνιστή για τις εργατικές τάξεις και η σαφής αναφορά στον *κοινωνισμό* καθώς και σε διανοητές που συνδέονται με τους σαινσιμονιστές. Στα στοιχεία θα μπορούσαν ενδεχομένως να προστεθούν ορισμένα ακόμα, όπως η αναφορά στην διαδικασία «τελειοποίησης του οργανισμού των ανθρωπίνων κοινωνιών»<sup>44</sup> και το ενδιαφέρον για τη θέση της γυναίκας.<sup>45</sup>

Παρά την παρουσία στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων των προαναφερθέντων στοιχείων που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προσιδιάζουν στον ουτοπικό σοσιαλισμό, η αποσιώπηση πολλών από τα σημαντικότερα γνωρίσματα της σαινσιμονικής θεωρίας,<sup>46</sup> η έντονη παρουσία, ειδικά στον *Λέανδρο*, αναφορών που παραπέμπουν συγκεκριμένα στον Rousseau, καθώς και το γεγονός ότι αρκετά από τα σημεία που έχουν αποδοθεί σε επίδραση του σαινσιμονισμού αποτελούν κοινό τόπο στις πολιτικές και φιλοσοφικές συζητήσεις της εποχής, υποδηλώνουν ότι η επαφή των Σούτσων με τον σαινσιμονισμό δεν αποτελεί αναγκαστικά το κλειδί για την κατανόηση του πολιτικοφιλοσοφικού ιστού των έργων. Παραμένοντας στο ζήτημα της επαφής των συγγραφέων με τα ιδεώδη του *κοινωνισμού*, ένα δυσεπιλυτό ζήτημα συνδέεται ούτως ή άλλως με το ρευστό περιεχόμενο που προσλαμβάνει ο όρος *socialisme* στις διαφορετικές περιστάσεις χρήσης του στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Αλλά ακόμα και αν παρακάμψουμε το πρόβλημα αυτό, διάφορα ερωτήματα προκύπτουν και από την χρήση του όρου *κοινωνισμός* στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων. Η παρουσία της λέξης *κοινωνισμός* στα δύο έργα φαίνεται πως δεν μπορεί να συσχετισθεί κατά τρόπο άμεσο με την επαφή των συγγραφέων με τις ιδέες του Saint-Simon, αφού, ακόμα και αν η υπόθεση σύμφωνα με την

<sup>42</sup> Ο *Λέανδρος*, σ. 146.

<sup>43</sup> Βαγενάς, ό.π. (σημ. 40), σ. 24-26.

<sup>44</sup> Ο *Λέανδρος*, σ. 118.

<sup>45</sup> Ό.π., σ. 95. Για το ενδιαφέρον που παρουσιάζει για τον ουτοπικό σοσιαλισμό το ζήτημα της θέσης της γυναίκας βλ. και σχετική παρατήρηση στο Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Εισαγωγή», στο Παναγιώτης Σούτσος, *Ο Λέανδρος*, επιμ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 21.

<sup>46</sup> Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των ιδεών του σαινσιμονισμού βλ. ενδεικτικά Jean Bruhat, «Le socialisme français de 1815 à 1848», στο Jacques Droz, *Histoire générale du socialisme. 1. Des origines à 1875*, Παρίσι, PUF, 1997 (1972), σ. 331-406.

οποία οι Σούτσοι χρησιμοποιούν τον όρο μεταφράζοντας το γαλλικό socialisme<sup>47</sup> ευσταθεί, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο όρος αυτός δεν χρησιμοποιείται από τον Saint-Simon, και η αναγνώριση του τελευταίου ως ενός από τους βασικούς εκπροσώπους του ουτοπικού σοσιαλισμού αποτελεί αναχρονισμό. Αλλά αναφορά στον κοινωτισμό δεν βρίσκουμε ούτε και στις μεταφράσεις που παραθέτει ο Βικέλας των γραπτών του Eichtal,<sup>48</sup> εκ των σαινσιμονιστών που βρήκαν καταφύγιο στο Ναύπλιο στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 19ου αιώνα, όπου για την περιγραφή του συστήματος ιδεών του Saint-Simon χρησιμοποιείται ο καθιερωμένος όρος σαινσιμονισμός.

Στα γαλλικά ο όρος socialisme απαντά για πρώτη φορά στην αναφορά σε ένα *Traité du socialisme* το 1780 σε κάποια γραπτά του Sieyès που θα παραμείνουν ανέκδοτα, ενώ ο ίδιος θα προτιμήσει στη συνέχεια να χρησιμοποιήσει αντ' αυτού τον όρο art social.<sup>49</sup> Ο όρος επανεμφανίζεται σε ένα άρθρο του Alexandre Vinet στο *Le Semeur* του Νοεμβρίου 1831,<sup>50</sup> και χρησιμοποιείται ξανά από τον Joncières σε ένα άρθρο στο σαινσιμονιστικό *Le Globe* το 1832.<sup>51</sup> Θα παγιωθεί τελικά στο γαλλικό περιβάλλον με τη δημοσίευση του άρθρου «De l'individualisme et du socialisme» από τον Pierre Leroux στη *Revue encyclopédique* Οκτωβρίου-Δεκεμβρίου 1833,<sup>52</sup> σχεδόν παράλληλα δηλαδή και με την καθιέρωσή του στον αγγλικό χώρο, στο πλαίσιο των συζητήσεων

<sup>47</sup> Σύμφωνα με τον Κουμανούδη, ο όρος κοινωτισμός αποτελεί απόδοση του γαλλικού socialisme, ενώ το κοινωτιστάι ανάγει στο communistes, σημειώνοντας για αυτό το τελευταίο και την απόδοση κοινοτιστ[αί] που απαντά στον Καρολίδη. Σχετικά με αυτά και τις πηγές στις οποίες καταγράφονται από το 1834 ως το 1897 οι όροι κοινωτισμός, κοινωτιστάι, κοινωτιστικός, κοινωτιστικώς και κοινωτιστρια βλ. Στέφανος Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισεών. Από της αλώσεως μέχρι και των καθ' ημάς χρόνων: Τόμος πρώτος*, Αθήνα, Π. Δ. Σακελλαρίου, 1900, σ. 554.

<sup>48</sup> Δημήτριος Βικέλας, «Ο Γουσταύος Έιχταλ εν Ελλάδι. 1833-1835», *Άπαντα. Τόμος Ε': Δοκίμια*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1997, σσ. 190-238 [= Δημήτριος Βικέλας, «Ο Γουσταύος Έιχταλ εν Ελλάδι. 1833-1835», *Διαλέξεις και αναμνήσεις*, Αθήνα, Εστία, 1893 (<sup>1</sup>1886), σ. 257-331].

<sup>49</sup> Βλ. σχετικά Sonia Branca-Rosoff και Jacques Guilhaumou, «De "société" à "socialisme". L'invention néologique et son contexte discursif: Essai de colinguisme appliqué», περ. *Langage et société*, τχ. 83-84 (1998) 41.

<sup>50</sup> Πρόκειται για το Alexandre Vinet, «Catholicisme et protestantisme», περ. *Le Semeur, journal religieux, politique, philosophique et littéraire*, τ. 1 (1831) 94-95. Για σχετικές αναφορές βλ. Noëlline Castagnez-Ruggiu, *Histoire des idées socialistes en France*, Παρίσι, La Découverte, 1997, σ. 3, Droz, ό.π. (σημ. 46), σ. 333.

<sup>51</sup> Βλ. σχετικά Jean-Paul Thomas, «Socialisme», στο Philippe Raynaud και Stéphane Rials (επιμ.), *Dictionnaire de philosophie politique*, Παρίσι, PUF, 2003, σ. 718, Jean Elleinstein (επιμ.), *Histoire mondiale des socialismes. 1. Des origines à 1851*, Παρίσι, A. Colin, 1984, σ. 14, Droz, ό.π., σ. 333.

<sup>52</sup> Το κείμενο του άρθρου έχει επανεκδοθεί ως Pierre Leroux, «De l'individualisme et du socialisme», *Aux philosophes, aux artistes, aux politiques. Trois discours et autres textes*, texte établi et préfacé par Jean-Pierre Lacassagne, postface de Miguel Abensour, Παρίσι, Payot, 1994, σ. 235-256.

της Association of All Classes of All Nations που ιδρύεται από τον Robert Owen το 1835.<sup>53</sup> Ας σημειώσουμε και ένα άλλο στοιχείο που είναι ενδεχομένως σημαντικό από την άποψη της επαφής στην οποία θα πρέπει να είχαν έρθει οι Σούτσοι με τον Leroux, δεδομένης της κεντρικής θέσης που κατέχουν τα *Πάθη του νεαρού Βέρθερου* του Goethe ως λογοτεχνικό πρότυπο ειδικά του Λέανδρου, αλλά και του γεγονότος ότι ο συγγραφέας διαβάζει το έργο όχι στο πρωτότυπο αλλά διαμεσολαβημένο μάλλον από γαλλική μετάφραση:<sup>54</sup> ο Leroux παρουσιάζει το 1829 μια μετάφραση του *Βέρθερου*,<sup>55</sup> ανώνυμη ωστόσο, την οποία δημοσιεύει ενυπόγραφα το 1839 και η οποία θα γνωρίσει έκτοτε εξαιρετικά ευρεία κυκλοφορία.<sup>56</sup>

Από την άλλη, αν θεωρήσουμε ότι οι Σούτσοι παραλαμβάνουν τον κοινωνισμό από τον Φραγκίσκο Πυλαρινό,<sup>57</sup> συνομιλητή και συνεργάτη τους στο Ναύπλιο, δεν είναι σαφές αν ο τελευταίος αντλεί από κάποια από τις προαναφερθείσες γαλλικές πηγές χρησιμοποιώντας τον όρο κατά την εκφώνηση του επικήδειου του Κοραή το 1833. Προβληματικό από αυτή την άποψη είναι το γεγονός ότι το άρθρο του Leroux, με τη συγκεκριμένη αντίληψη περί socialisme του οποίου είναι πιθανό να συνάπτεται το περιεχόμενο του όρου στον Πυλαρινό, δημοσιεύεται μερικούς μήνες μετά τη νεκρολογία και τα «Πολιτικά Μαθήματα» που δημοσιεύει ο τελευταίος στον *Ήλιο*. Αν πάλι αναγάγουμε την επαφή των Σούτσων με τον ουτοπικό σοσιαλισμό στην περίοδο της διαμονής τους στο Παρίσι και της σύνδεσής τους με τον κύκλο του Κοραή, πρέπει να σημειώσουμε πως και ο ίδιος ο Κοραής πρέπει να είχε γνώση των ιδεών των σαινισμονιστών, μερικοί εκ των οποίων συμμετείχαν στην Ελληνική Εταιρεία των Παρισίων.<sup>58</sup> Μια άλλη πιθανή δίοδος για την έλευση του όρου *κοινωνισμός*

<sup>53</sup> Raynaud και Rials (επιμ.), ό.π. (σημ. 51), σ. 718.

<sup>54</sup> Βλ. σχετική σημείωση στο Βελουδής, ό.π. (σημ. 6), σ. 52.

<sup>55</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, μτφρ. Pierre Leroux, επιμ. Christian Helmreich, Παρίσι, Librairie générale française, 1999.

<sup>56</sup> Ενδιαφέρον είναι ότι ο Leroux δεν γνώριζε γερμανικά, και η μετάφρασή του αποτελεί μια υφολογικά βελτιωμένη εκδοχή της μετάφρασης που είχε κάνει ο Charles-Louis Sévelinges το 1804. Η εργασία του Leroux γνωρίζει ωστόσο ευρύτατη διάδοση και αποτελεί την πιο διάσημη μεταξύ των γαλλικών μεταφράσεων του *Βέρθερου* μέχρι και σήμερα. Βλ. σχετικά Christian Helmreich, «Note sur la présente traduction», στο Goethe, ό.π., σ. 33-35.

<sup>57</sup> Σχετικά με τον Πυλαρινό ορισμένα βιβλιογραφικά στοιχεία παρατίθενται στο Παναγιώτης Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974. Τόμος Α': Οι σοσιαλιστές διανοούμενοι και η πολιτική λειτουργία της πρώιμης κοινωνικής κριτικής (1875-1907)*, σ. 119-120.

<sup>58</sup> Βλ. σχετικά Δημήτρης Ν. Παντελοδήμος, *Η συμβολή της «Ελληνικής Εταιρείας» του Παρισιού στην πολιτική και κοινωνικο-οικονομική ανάπτυξη του νεοελληνικού Κράτους 1828-1830*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 1987, Σταμάτης Καρατζάς, «Η "Ελληνική Εταιρεία" των Παρισίων», περ. *Αντί*, τχ. 41 (20 Μαρτίου 1976) 22-26.



στην Ελλάδα μπορεί να συνδέεται και με την επαφή του Κοραή και του κύκλου του με το έργο του Beccaria, αφού ο όρος *socialismo* εμφανίζει διάδοση στον ιταλικό χώρο αρκετά πριν κάνει την εμφάνισή του στα γαλλικά – εξάλλου και ο Sieyès πρέπει να είχε υπόψη του και την εκεί χρήση του όρου –, <sup>59</sup> ενώ ο όρος *socialisti* χρησιμοποιείται σε κείμενο του Ferdinando Facchinei εναντίον του *Dei delitti e delle pene*, <sup>60</sup> το οποίο είχε μεταφράσει ο Κοραής το 1802. <sup>61</sup>

As σημειώσουμε ότι δεν θα πρέπει ίσως να αποκλείσουμε και την πιθανότητα ο όρος *κοινωνισμός* να αποτελεί απόδοση του *communisme* <sup>62</sup> (ή ακόμα και του *collectisme*), που βρίσκεται σε χρήση πριν το *socialisme*, <sup>63</sup> και συχνά συνδέεται στη γαλλική βιβλιογραφία της εποχής με την αρχαία Σπάρτη και την αρχαία Ελλάδα γενικότερα, ενώ στο μεταγενέστερο έργο του *De l'égalité* ο Leroux αναφέρεται στη σημασία του *repas communautaire* ή *égalitaire* που ήταν ιδιαίτερο γνώρισμα, μεταξύ άλλων, της αρχαίας Σπάρτης και της Αιγύπτου. <sup>64</sup> Ένα άλλο σημείο που καθιστά θολή την αναφορά που βρίσκουμε στα μυθιστορήματα των Σούτσων στον *κοινωνισμό* είναι η σύνδεσή του με τον Δαναό. <sup>65</sup> Στο έργο του *La grève de Samarez*, <sup>66</sup> που είναι όμως πολύ μεταγενέστερο των μυθιστορημάτων των Σούτσων, ο Leroux κάνει εκτενείς αναφορές στον μύθο των Δαναΐδων – και στον Δαναό – όπως εμφανίζεται στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, χωρίς όμως να τον συνδέει άμεσα με τον *socialisme*. <sup>67</sup> Αν αποσυνδέσουμε, τέλος, τον όρο *κοινωνισμός* από το *socialisme*, είναι γνωστό ότι κυκλοφορεί εκείνη την εποχή ευρέως η άποψη σύμφωνα με την οποία ο ερχόμενος από την Αίγυπτο Δαναός, όταν εγκαταθίσταται στο Άργος, εγκαινιάζει

<sup>59</sup> Branca-Rosoff Guilhaumou, ό.π. (σημ. 49), 40-41.

<sup>60</sup> Ό.π., 40.

<sup>61</sup> Ο όρος *socialismo* χρησιμοποιείται από τον Fachinei το 1766, από τον Appiano Buonafede είκοσι χρόνια αργότερα, και από Giacomo Giuliani το 1803 (Raynaud και Rials (επιμ.), ό.π. (σημ. 51), σ. 718), σε κείμενα που συμμετέχουν στην πολεμική που εξαπολύουν ορισμένοι θεολόγοι προς τις ιδέες φυσικοδικαιιστών συγγραφέων που εμπνέονται από τον Wolff και τον Pufendorf. Ο όρος έχει, δηλαδή, εντελώς διαφορετική σημασία από αυτήν που θα λάβει κατά την χρήση του στην Γαλλία (και την Αγγλία) από την τρίτη δεκαετία του 19ου αι. και μετά, και το γεγονός αυτό πρέπει να έχουμε συνεχώς υπόψη μας μελετώντας τις εμφανίσεις του όρου *κοινωνισμός* στο ελληνικό περιβάλλον.

<sup>62</sup> Βλ. και σημ. 47.

<sup>63</sup> Jacques Grandjonc, «Quelques dates à propos des termes communiste et communisme», περ. *Mots*, τχ. 7 (Οκτ. 1983) 143-148.

<sup>64</sup> Pierre Leroux, *De l'égalité, précédé de De l'individualisme et du socialisme*, πρόλ. Bruno Viard, Παρίσι-Γενεύη, Slatkine, 1996, σ. 252-265. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στην *Encyclopédie nouvelle* το 1838.

<sup>65</sup> Για το ζήτημα αυτό βλ. Βαγενάς, ό.π. (σημ. 40), σ. 19-21.

<sup>66</sup> Pierre Leroux, *La grève de Samarez. Poème philosophique*, Παρίσι, É. Dentu, 1863.

<sup>67</sup> Pierre Leroux, *La grève de Samarez. Poème philosophique*, édition établie avec une introduction et des notes par Jean-Pierre Lacassagne, Παρίσι, Klincksieck, 1979, σ. 499-501.

μορφές κοινωνικής οργάνωσης που οδηγούν στη μετάβαση από την φυσική κατάσταση στην κοινωνία με τους όρους που την πραγματεύεται ο Rousseau.<sup>68</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η άποψη σύμφωνα με την οποία τα έργα των αδελφών Σούττων απηχούν τις ιδέες του ρεύματος που θα ονομαστεί αργότερα ουτοπικός σοσιαλισμός δεν έρχεται σε αντίφαση με τους δεσμούς που συνδέουν ειδικότερα το μυθιστόρημα του Παναγιώτη με τον διαφωτισμό αλλά και ιδιαίτερα με τον Rousseau, αφού οι ιδέες του τελευταίου έχουν εκ των υστέρων συναρτηθεί με διάφορα, και συχνά πολύ αντιφατικά μεταξύ τους, ρεύματα, μεταξύ των οποίων και ο σοσιαλισμός.<sup>69</sup> Από την άλλη, οι σαινσιμονιστικές ιδέες θα πρέπει να είχαν ούτως ή άλλως κάποια κυκλοφορία μεταξύ των διανοούμενων που βρίσκονταν εκείνο τον καιρό στο Ναύπλιο, και ιδίως βέβαια μεταξύ όσων είχαν περάσει κάποιο διάστημα στη Γαλλία. Ενδεικτικό είναι ίσως το γεγονός ότι το εγγύτερο προς το πολιτικοφιλοσοφικό αλλά και πραγματολογικό περιεχόμενο των μυθιστορημάτων των Σούττων έργο είναι ίσως ο *Zωγράφος* του Παλαιολόγου, ο οποίος υπήρξε επίσης μέλος της Ελληνικής Εταιρείας των Παρισίων, ενώ σε άρθρο του με τίτλο «Περί γεωργίας και βιομηχανίας» υπογραμμίζει τη σημασία της γεωργίας, της βιομηχανίας και του εμπορίου ως «αντικείμενα μια φωτισμένης και πατριωτικής διοικήσεως».<sup>70</sup> Επεκτείνοντας το ερώτημα αυτό της πιθανής σύνδεσης του Παλαιολόγου με τις ιδέες του σαινσιμονισμού, δεν είναι ίσως άνευ σημασίας το γεγονός ότι στο *Esquisses de mœurs turques* του ίδιου βρίσκουμε εκτεταμένα χωρία όπου συζητείται το ζήτημα των δικαιωμάτων των γυναικών σε συζητήσεις που διαμείβονται κυρίως από Τούρκισσες του χαρεμιού. Πτυχές του ίδιου ζητήματος αναφέραμε παραπάνω ότι θίγονται και στον *Λέανδρο*, ενώ είναι ενδιαφέρον ότι ιδέες αντίστοιχες των *Esquisses* του Παλαιολόγου συναντάμε, για να παραμείνουμε στον βαλκανικό χώρο, και στο πρόσωπο μιας ευρυμαθέστατης καλόγριας που καταλήγει σε χαρέμι στην Κωνσταντινούπολη στο *Tärski Paša* του Karavelov, Βούλγαρου συγγραφέα του οποίου είναι διαπιστωμένες όσο και καθοριστικές

<sup>68</sup> Ας προσθέσουμε εδώ ότι στη βιβλιογραφία σημειώνεται ότι στο *Le Globe* οι σαινσιμονιστές κάποια στιγμή χαρακτηρίζονται ως *Égyptiens* (Bruno Viard, *Les trois neveux, ou l'altruisme et l'égoïsme réconciliés*, Παρίσι, PUF, 2002, σ. 29), απουσιάζει ωστόσο οποιαδήποτε παραπομπή ή άλλη πληροφορία που θα επέτρεπε να αντιληφθούμε αν ο χαρακτηρισμός αυτός συνδέεται με κάποια αντίληψη περί καταγωγής του κοινωνισμού από την Αίγυπτο, ή με την εκεί εγκατάσταση πολλών εκ των σαινσιμονιστών· η δεύτερη εκδοχή θα πρέπει πάντως να είναι πιθανότερη, αφού οι σαινσιμονιστές δεν θεωρείται εκείνη την περίοδο ότι εκπροσωπούν τον *socialisme*.

<sup>69</sup> Βλ., ενδεικτικά, τα χωρία που αφιερώνονται στον Rousseau στο Chevallier, «Naissance du socialisme», *Histoire de la pensée politique*, ό.π. (σημ. 38), σ. 818-842.

<sup>70</sup> Αναφέρεται στο Χρήστος Μπαλόγλου, «Προσπάθειες διαδόσεως των ιδεών του Saint-Simon και πρακτικής των εφαρμογής στον ελλαδικό χώρο, 1825-1837», περ. *Σπουδαί*, τ. 53, τχ. 3 (2003) 94.

οι σχέσεις με εκείνους εκ των Ρώσων δυτικιστών που επηρεάστηκαν από τον γαλλικό ουτοπικό σοσιαλισμό.<sup>71</sup>

Προβλήματα μιας συνέχειας. Το έθνος μεταξύ αρχαιότητας και σύγχρονων πολιτικών διακυβευμάτων

Έχουμε ήδη σημειώσει ότι τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων απασχολεί σημαντικά η κατηγορία του έθνους,<sup>72</sup> όπως διαφαίνεται όχι μόνο από τις πολυάριθμες αναφορές τους στα επιτεύγματα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, όσο και πιο συγκεκριμένα από τη διασύνδεση της παράδοσης αυτής με τους σύγχρονους τους Έλληνες, αλλά και από το ενδιαφέρον με το οποίο στρέφονται οι συγγραφείς στην πρόσφατη παρακαταθήκη της Επανάστασης. Από την άποψη αυτή της ενασχόλησης με την προβληματική του εθνικού, θα λέγαμε ότι τα δύο μυθιστορήματα αποτελούν μέρος μιας μακράς σειράς έργων τα οποία σε όλη τη διάρκεια του 19ου αι. απασχολεί, κατά πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους τρόπους, η μελέτη του εθνικώς οικείου και του αλλότριου, όπως αυτά μορφοποιούνται μέσα σε έναν χώρο όπου πραγματοποιείται σταδιακά η μετάβαση από τον παλιό κόσμο της αυτοκρατορίας στο νέο κόσμο του έθνους-κράτους. Με όρους θεωρίας του εθνικισμού, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων προτείνουν μια προσέγγιση του έθνους που έχει διαχρονιστικό χαρακτήρα, αντιλαμβάνεται δηλαδή τα έθνη ως κατηγορίες των οποίων η ρίζα πρέπει να αναζητηθεί σε ένα απώτατο παρελθόν,<sup>73</sup> ενώ την ίδια κατηγορία αναγνωρίζουν με διαφορετικό τρόπο και οι νεωτεριστικές θεωρίες, εκείνες δηλαδή που επιμένουν στη διάσταση του επινοημένου του εθνικιστικού φαινομένου.<sup>74</sup>

Η εγγραφή των μυθιστορημάτων των αδελφών Σούτσων σε μια τέτοια αντίληψη περί του έθνους είναι ωστόσο περιοριστική. Οι πολυάριθμες αναφορές στην αρχαία Ελλάδα, που γίνονται με αφορμή τους τόπους στους οποίους περιηγούνται οι πρωταγωνιστές, είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς

<sup>71</sup> Βλ. και σημ. 45.

<sup>72</sup> Σύμφωνα με τους μελετητές, το ενδιαφέρον για αυτή την πατριωτική προβληματική είναι επίδραση που πρέπει να αποδοθεί στον *Ιάκωβο Όρτις* του Foscolo, έργο που έχει εξάλλου υποστηριχθεί πως δεν είναι άλλο από μια επί το πατριωτικότερον παραλλαγή του *Βέρθερου* (Versini, ό.π. (σημ. 8), σ. 178-181). Για τις ειδικές διαστάσεις που η προβληματική αυτή λαμβάνει στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων βλ. και σημ. 13.

<sup>73</sup> Βλ. ενδεικτικά Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Οξφόρδη, Blackwell, 1986.

<sup>74</sup> Βλ. ενδεικτικά Erich Hobsbawm και Terence Ranger (επιμ.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Λονδίνο, Verso, 1991.

συνδέουν το έθνος με το μακρινό παρελθόν, ενώ οποιαδήποτε αναφορά στην μεσαιωνική/βυζαντινή περίοδο απουσιάζει. Η αντίληψη αυτή είναι έντονη και στα δύο μυθιστορήματα, εμφανίζεται όμως πιο καθαρά στον *Εξόριστο*, όπου βρίσκουμε, όπως αναφέραμε παραπάνω, και μια σατιρική απεικόνιση των εκπροσώπων της εκκλησίας, ενώ στον *Λέανδρο* ανιχνεύουμε στοιχεία που διαφοροποιούνται ελαφρώς από το σχήμα αυτό, όπως την επιμονή στο ζήτημα της θρησκευτικής πίστης αλλά και την έκφραση μιας αντίληψης περί του έθνους που μοιάζει να προοικονομεί το μεγαλοϊδεατικό σχήμα που θα γίνει κυρίαρχο από τα μέσα της τέταρτης δεκαετίας του 19ου αιώνα.<sup>75</sup> Σε γενικές γραμμές, πάντως, θα λέγαμε πως ο εθνικός λόγος που εκφέρουν οι αδελφοί Σούτσοι στα μυθιστορήματά τους δεν εγγράφεται στο σχήμα της ελληνικής ρομαντικής ιστοριογραφίας του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, όπου στο προϋπάρχον σχήμα της εθνικής συνέχειας αποκαθίσταται η βυζαντινή περίοδος, που νοείτο νωρίτερα ως περίοδος καθυπόταξης των Ελλήνων και παρακμής.<sup>76</sup> Ο εθνικός λόγος των Σούτσων, σε ό,τι αφορά τις αναφορές τους σε ένα μακρινό παρελθόν του ελληνικού έθνους, αντιστοιχεί έτσι όχι τόσο σε ένα ρομαντικό σχήμα περί έθνους όσο στην αντίληψη του νεοελληνικού διαφωτισμού περί των συγχρόνων Ελλήνων ως κληρονόμων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, με την παράλληλη απόρριψη της βυζαντινής περιόδου.<sup>77</sup> Η πρόσδεση της ιδέας του έθνους μόνο με το αρχαίο ελληνικό – και το πολύ πρόσφατο – παρελθόν και η αδιαφορία ή και εμμέσως κριτική διάθεση προς τη μεσαιωνική ιστορία, αλλά και το γεγονός ότι τα έργα δεν απασχολεί εν γένει η κατηγορία του λαού και τα επιτεύγματά του, όπως θα το ήθελε τουλάχιστον μια ισχυρή – γερμανική – εκδοχή του ρομαντισμού, φέρνουν έτσι τα μυθιστορήματα πιο κοντά στα προτάγματα του διαφωτισμού,<sup>78</sup> ή στην νεοελληνική εκδοχή του, ή έστω

<sup>75</sup> Ο *Λέανδρος*, σ. 111. Ο Δημαράς σημειώνει ότι ο Παναγιώτης Σούτσος «εθεωρήθηκε συντάκτης του κειμένου» της αγόρευσης του Κωλέττη στις 14 Ιανουαρίου 1844 όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά ο όρος *Μεγάλη Ιδέα* (Δημαράς, ό.π. (σημ. 39), σ. 362).

<sup>76</sup> Για το ζήτημα αυτό βλ. ενδεικτικά Δημαράς, «Γ'. Ιδεολογική υποδομή», *Ελληνικός ρομαντισμός*, ό.π., σ. 323-480, Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού-Μνήμων, 1998, σ. 36-47, Ioannis Koubourlis, *La formation de l'histoire nationale grecque. L'apport de Spyridon Zambélios (1815-1881)*, Αθήνα, ΙΝΕ, 2005.

<sup>77</sup> Βλ. και σχετική επισήμανση περί του ιστοριογραφικού σχήματος προς το οποίο συντάσσεται εκείνο τον καιρό ο Αλέξανδρος Σούτσος στα 1836 στο Πολίτης, ό.π., σ. 42. Αυτό δεν σημαίνει πως οι αδελφοί Σούτσοι δεν θα ενστερνιστούν στην συνέχεια και οι ίδιοι το νέο ιδεολογικό και ιστοριογραφικό σχήμα του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Από την περίοδο της στράτευσης προς το νέο αυτό σχήμα βλ. ενδεικτικά σχετικό παράθεμα από τον Αλ. Σούτσο στο Δημαράς, ό.π. (σημ. 39), σ. 338-339.

<sup>78</sup> Για τον Δημαρά η προσέγγιση αυτή χαρακτηρίζει συνολικά τους Φαναριώτες, που αντιπροσωπεύουν το πνεύμα του διαφωτισμού [«με τον οποίο είναι αναπόσπαστα δεμένη [...] η αήγη του αρχαίου κόσμου»], «ό,τι εκφράζεται στο επίπεδο της ιστορίας με τον Γίββωνα», σε αντίθεση προς την τρο-

σε μια γαλλική – δηλαδή περισσότερο κοινωνικοπολιτική και λιγότερο ιστορική καθώς και λιγότερο στραμμένη προς την έννοια του λαού – εκδοχή του ρομαντισμού.

Υποστηρίζαμε παραπάνω ότι τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων μπορούν να εγγραφούν σε μια σειρά έργων που πραγματεύονται με διαφορετικούς τρόπους την προβληματική του εθνικού καθ' όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα. Σε ό,τι αφορά την προβληματική αυτή, τα δύο μυθιστορήματα διαφοροποιούνται από τα υπόλοιπα έργα της ευρείας αυτής κατηγορίας κυρίως διότι είναι τα μόνα που συναρτούν κομβικά τον λόγο περί του αρχαίου ελληνικού παρελθόντος με το έθνος των συγχρόνων τους Ελλήνων και παράλληλα τα μόνα που θεματοποιούν τόσο ανοιχτά την προβληματική των πολιτικών διακυβευμάτων της πρώτης μετανεξαρτησιακής περιόδου, συναρτώντας την επίσης με την κατηγορία του έθνους. Η τελευταία αυτή διάσταση είναι τόσο έντονη που πολλές φορές επισκιάζει και τον μύθο των δύο έργων. Πράγματι, αν στον *Λέανδρο* η πλοκή κάποιες φορές υποβαθμίζεται προς όφελος της πολιτικής διάστασης, στον *Εξόριστο* βρίσκεται σχεδόν ολότελα υποταγμένη σε αυτήν, και έτσι το ρομαντικό στοιχείο όπως προκύπτει από τον ερωτικό μύθο εμφανίζεται στα δύο έργα σημαντικά εξασθενημένο. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι ακόμα και καθαρά ρομαντικά χαρακτηριστικά, όπως το μοτίβο του θανάτου των ερωτευμένων πρωταγωνιστών που δεν μπορούν να σμίξουν με το ταίρι τους, εμφανίζονται εδώ παραλλαγμένα λόγω του βάρους του πολιτικού προσανατολισμού της αφήγησης. Η διάσταση αυτή είναι εντονότερη στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου, όπου ρητά ο Εξόριστος επιλέγει την φυγή ως λύση απέναντι όχι τόσο στον θάνατο της αγαπημένης όσο στην απογοήτευσή του από την πολιτική κατάσταση που επικρατεί στο ελληνικό κράτος και η οποία είναι η εξέλιξη της πολιτικής δράσης στην οποία έχει λάβει μέρος και ο ίδιος, ενώ και ο αντίζηλος του στη διεκδίκηση της Ασπασίας εμφανίζεται να κινείται περισσότερο από πολιτικά κίνητρα.

Υπό αυτό το πρίσμα, σε ό,τι αφορά την πραγμάτευση της εθνικής προβληματικής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έθνος εμφανίζεται στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων ως πεδίο σύγκρουσης διαφορετικών ομάδων για την ανάληψη της πολιτικής εξουσίας. Στον *Λέανδρο* η σύγκρουση αυτή λιγότερο χαρακτηρίζεται με πολιτικούς και ιδεολογικούς όρους και περισσό-

πή προς το Βυζάντιο που «είναι έργο του ελευθέρου πλέον ελληνισμού» (Δημαράς, ό.π., σ. 234). Ο Δημαράς βλέπει τους ποιητές που εκπροσωπεί ο Αλέξανδρος Σούτσους ως «παιδιά» ακριβώς του αιώνα του διαφωτισμού, και όχι του αιώνα «[ε]κείνου που εγεννήθηκε μαζί τους, που τους επηρέασε αλλά και επηρεάστηκε από εκείνους» (ό.π., σ. 245-246).

τερο αντλεί την αιτιολόγησή της από ιδέες που εκφράζει ο συγγραφέας στο επίπεδο της πολιτικής φιλοσοφίας, όπως ανιχνεύθηκε παραπάνω, αφού ο Καποδίστριας παρουσιάζεται ως σύμβολο ψεύδους, μικροέπειας και διαφθοράς, και κάπως αφηρημένα ως υπεύθυνος όλων των δεινών της πατρίδας.<sup>79</sup> Παράλληλα ο Όθωνας εμφανίζεται ως εγγυητής του φωτισμού και της αναγέννησης του έθνους, της εθνικής ολοκλήρωσης, της ευνομίας και συνολικά της προόδου.<sup>80</sup> Στον *Εξόριστο* ο αγώνας για την απελευθέρωση από τον καποδιστριακό δεσποτισμό παρουσιάζεται ως αναμέτρηση πιο σημαντική ακόμα και από την Πόλεμο της Ανεξαρτησίας – ο συγγραφέας εξάλλου σημειώνει κάπου ότι η οθωμανική διακυβέρνηση είναι προτιμότερη από το καποδιστριακό καθεστώς<sup>81</sup> – και τελικά ως πραγματική εθνική υπόθεση που θα επιτρέψει την αναγέννηση της πατρίδας. Εδώ η πολιτική επιχειρηματολογία παρουσιάζεται ενισχυμένη. Ο συγγραφέας κατηγορεί τον Καποδίστρια για την υποβάθμιση του κοινοβουλίου και της δικαιοσύνης σε όργανα της κυβέρνησής του, τον αυταρχισμό με τον οποίο διορίζει ο ίδιος πρόσωπα της επιλογής του στους θεσμούς του κράτους, μεταξύ των οποίων η εκπαίδευση, καθώς και για την ατμόσφαιρα τρομοκρατίας και τις πολιτικές διώξεις που έχει επιβάλει σε όλη την επικράτεια και κυρίως στην πρωτεύουσα.<sup>82</sup> Επιπλέον επιχειρηματολογεί υπέρ της αναγκαιότητας της θέσπισης συντάγματος, το οποίο θα προβλέπει την παραχώρηση γης στους αγρότες, τη χορήγηση βοήθειας στις χήρες και τα ορφανά, τη θέσπιση νόμων καθολικής ισχύος και την εξάλειψη της αδικίας έναντι όσων βρίσκονται σε δυσμενή κοινωνική θέση.<sup>83</sup>

Οι όροι με τους οποίους παρουσιάζεται η σύγκρουση για την πολιτική επικράτηση στα μυθιστορήματα των Σούτσων δεν είναι ωστόσο σαφείς. Από την άποψη της πολιτικής τοποθέτησης, το μυθιστόρημα του Παναγιώτη είναι αρκετά θολό, αφού οι πληροφορίες που μας δίνονται περιορίζονται εν πολλοίς στην καταδίκη του Καποδίστρια και στο εγκώμιο του Όθωνα, χωρίς περαιτέρω πολιτική ή ιδεολογική αιτιολόγηση, και με επιχειρηματολογία που αντλεί-

<sup>79</sup> Ο Λέανδρος, σ. 116-120.

<sup>80</sup> Ο.π., σ. 76, 116, 128-130, 140.

<sup>81</sup> Ο.π., σ. 68.

<sup>82</sup> Ο.π., σ. 75-76, 103-104, 120.

<sup>83</sup> Ο.π., σ. 177. Ας σημειώσουμε ότι η μεταχείριση της μορφής του Κυβερνήτη στα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων ως τυράννου και το ενδιαφέρον για σύγχρονα πολιτικά διακυβεύματα που περιστρέφονται γύρω από το πρόσωπό του καθιστά τα δύο έργα, και ιδιαίτερα τον *Εξόριστο*, το μοναδικό ίσως δείγμα κατά τον ελληνικό 19ο αι. ενός είδους που εγκαινιάζεται στην Λατινική Αμερική κατά την ίδια – πρώιμη μετανεξαρτησιακή και σε αυτή την περίπτωση – περίοδο, και που θα δώσει άφθονα έργα κατά την διάρκεια του 19ου και του 20ού αιώνα: του υποείδους του μυθιστορήματος του δικτάτορα.

ται κυρίως από το πεδίο της πολιτικής φιλοσοφίας. Στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα, και μια διάνοιξη στον χώρο της πολιτικής ιστορίας της περιόδου θα επέτρεπε την εξαγωγή ικανοποιητικότερων συμπερασμάτων. Σε ό,τι αφορά τις ομάδες συμφερόντων που εμπλέκονται στη πολιτική σύγκρουση, στα δύο μυθιστορήματα είναι σαφές ότι οι πρωταγωνιστές προέρχονται από τον κύκλο των Φαναριωτών, η επισήμανση αυτή ωστόσο γίνεται σε σχέση με τον ερωτικό μύθο, ενώ η ιδιότητα αυτή δεν προτάσσεται στην πραγμάτευση της πολιτικής, ιδεολογικοπολιτικής ή πολιτικοφιλοσοφικής θεματικής. Δηλαδή οι Σούτσοι φαίνεται να μη συνδέουν την ιδιότητα του Φαναριώτη με κάποια συγκεκριμένη κοινωνική, οικονομική, πολιτισμική, πολιτική ή ιδεολογική κατηγορία, σύνδεση που αποτυπώνεται, για παράδειγμα, εν μέρει στον *Ζωγράφο* του Παλαιολόγου, αλλά και, με ιδιαίτερα αρνητική χροιά, σε έργα προερχόμενα από βάλκανικές λογοτεχνίες ακόμα και του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, όπως σε διάφορα έργα του Βούλγαρου Karavelon και κυρίως στο *Ciocoii vechi și noi* του Ρουμάνου Nicolae Filimon. Από μια πολιτικοιδεολογική άποψη, τέλος, τα πράγματα είναι επίσης κάπως ασαφή, αφού τα δύο μυθιστορήματα αντλούν από ένα ευρύ φάσμα ιδεών και με τρόπο ώστε οι διάφορες αναφορές, ακόμα και σε διανοητές που έχουν καθαρά πολιτικό προσανατολισμό, να μη λαμβάνουν τον χαρακτήρα ιδεολογικής τοποθέτησης – ίσως διότι και οι όροι που χρησιμοποιούν και οι ίδιοι οι Ευρωπαίοι διανοητές είναι ρευστοί και απομακρυσμένοι από τις πολιτικές κατηγορίες που τυπικά αναγνωρίζουμε σήμερα. Για να επανέλθουμε και στο ζήτημα του ουτοπικού σοσιαλισμού, ας σημειώσουμε ότι σε κάθε περίπτωση τα μυθιστορήματα των Σούτσων δεν μοιάζουν να εκφράζουν τις απόψεις αυτές με τρόπο συστηματικό, κάτι που μάλλον δεν γίνεται ποτέ στην ελληνική λογοτεχνία της περιόδου, σε αντίθεση με την παγίωση χαρακτήρων με τυπικά σοσιαλιστικά γνωρίσματα σε εκπροσώπους της βουλγαρικής λογοτεχνίας του 19ου αι. όπως ο Karavelon ή, από μια κριτική οπτική γωνία, ο Vazon, που αντλούν ωστόσο όχι τόσο απ' ευθείας από γαλλικά υποδείγματα όσο από Ρώσους διανοητές και λογοτέχνες που έχουν επηρεαστεί από τον γαλλικό ουτοπικό σοσιαλισμό, όπως ο Herzen, ο Belinsky ή ο Chernyshevsky.

Κλείνοντας, ας σταθούμε για άλλη μια φορά στο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν για τον σημερινό αναγνώστη και μελετητή τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων: Δανειζόμενοι όρους από την θεωρία της ιστορίας, αν τα δούμε από τη σκοπιά όχι μιας γεγοντολογικής ιστορίας – εκείνης δηλαδή που θα αναζητούσε έργα τέχνης που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μέρος του κανό-

να – αλλά από την άποψη της μακράς διάρκειας της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τα μυθιστορήματα των αδελφών Σούτσων αποτελούν ένα σπάνιο δείγμα έργων που συνομιλούν τόσο καθαρά με ένα ευρύτατο φάσμα ευρωπαϊκών παραλλήλων, που βαίνουν από την αισθητική πολιτική φιλοσοφία και την ιστορία των ιδεών, αναμιγνύοντας στοιχεία από τον διαφωτισμό και τον ρομαντισμό στις διάφορες ευρωπαϊκές εκδοχές τους.



## Κωνσταντινουπολικά μιας εικοσαετίας (1845-1865). Παύλος Καλλιγιάς και Νικόλαος Δραγούμης

Κάτι λιγότερο από έναν αιώνα χωρίζει το ναυτόπουλο του Στρατή Θαλασσινού, που συνδέει στις μνήμες της ζωής του την Αγια-Σοφιά με την ερωτική του εμπειρία σ' ένα κωνσταντινουπολίτικο μπορντέλο,<sup>1</sup> από τις κωνσταντινουπολίτικες αφηγήσεις του Παύλου Καλλιγιά (Σμύρνη 1814-Φάληρο 1896) και του Νικόλαου Δραγούμη (Κωνσταντινούπολη 1809-Αθήνα 1879).<sup>2</sup> Σίγουρα οι δυο αυτές επιφανείς προσωπικότητες του 19ου αι. δεν θα τολούσαν ποτέ ούτε καν να σκεφτούν «με τον τρόπο του Γ.Σ.» σε τόσο πρώιμο χρόνο. Ωστόσο, και οι δύο τους θέλησαν σε κάποιο βαθμό μέσα από τα ταξίδια τους προς την Πόλη να μιλήσουν γι' αυτά που τους πλήγωναν στην Ελλάδα, ο καθένας με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Υπ' αυτή την οπτική γωνία, και με ισχυρή τη μνήμη από τα φοιτητικά μου χρόνια ότι ο Ξενοφών Κοκόλης αρεσκόταν ιδιαίτερος στα ανορθόδοξα γεφυρώματα της σκέψης, προέκυψε η παράφραση του γνωστού τίτλου του για τον Σεφέρη (*Σεφερικά μιας εικοσαετίας*) ως τίτλος της σημερινής παρουσίασης εδώ.

Η «Περιήγησις» του Παύλου Καλλιγιά στην Κωνσταντινούπολη, με προηγούμενους σταθμούς τη Σύρο και τη Σμύρνη (Ιούλιος-Αύγουστος 1844),

<sup>1</sup> Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>15</sup>1985, σ. 118. Πρόκειται για το ποίημα «4. Παλικάρη» της ενότητας «Ο κ. Στρατής Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο» του *Τετραδίου γυμνασμάτων*, (α' δημοσίευση στο περ. *Τα Νέα Γράμματα* το 1937).

<sup>2</sup> Για την εργοβιογραφία του Παύλου Καλλιγιά βλ. τη μεταφρασμένη από τα γαλλικά μονογραφία της Marie-Paule Masson-Vincourt, *Ο Παύλος Καλλιγιάς (1814-1896) και η ίδρυση του ελληνικού κράτους*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2009 (στο εξής: *Ο Παύλος Καλλιγιάς (1814-1896)*), ενώ για την εργοβιογραφία του Δραγούμη βλ. Ν. Δραγούμης, *Ιστορικοί αναμνήσεις*, εισ.-επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1973, και την παρουσίαση-ανθολόγηση της Σοφίας Ντενίση, «Νικόλαος Δραγούμης», στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Γ', Αθήνα, Σοκόλης, 1996, σ. 404-415. Η πολιτική και συγγραφική δραστηριότητα των δύο ανδρών διασταυρώνεται σε αρκετά σημεία: είναι αμφότεροι συνταγματικοί, φιλικά διακείμενοι προς το αγγλικό κόμμα, ενάντιοι του αυτοχθονισμού, διώκονται και οι δύο το 1845 από τον Κωλέττη και αργότερα αλληλογραφούν και συνεργάζονται για τις στήλες της *Πανδώρας*, στο πλαίσιο μιας αμοιβαίας εκτίμησης. Δείγματα αυτής βλ. στα τ. 3, τχ. 71 (1853) 552, τ. 4, τχ. 74 (1853) 45, τ. 6, τχ. 134 (1855) 363, και τ. 7, τχ. 150 (1856) 138· βλ. επίσης την αναδημοσιευμένη χειρόγραφη, φιλική επιστολή του Καλλιγιά προς τον Δραγούμη στην παρουσίαση-ανθολόγηση του πρώτου από τον Τάκη Καγιαλή στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, ό.π., τ. Δ', σ. 186. Οι δύο άνδρες θα συνδεθούν επίσης εμμέσως και διά του Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως, ο Καλλιγιάς ως επίτιμο μέλος του (από το 1871) και ο Δραγούμης ως αντεπιστέλλον μέλος (από το 1872).

δημοσιεύεται ανυπόγραφα στην αντιπολιτευτική εφημερίδα *Αναμόρφωσις* (Μάιος-Αύγουστος 1845), σε επιστολική μορφή (14 επιστολές σε 12 φύλλα της εφημερίδας)<sup>3</sup> μισό αιώνα αργότερα συμπεριλαμβάνεται στη μεταθανάτια έκδοση *Μελέται... και Λόγοι...* (1899), όπου ο γιος του Παύλου Καλλιγά, Γεώργιος, συγκεντρώνει τις διάσπαρτες και ποικίλης φύσεως δημοσιεύσεις του πατέρα του.<sup>4</sup> Σήμερα κυκλοφορεί σε ελληνογαλλική σχολιασμένη έκδοση, επιμελημένη από τη Masson-Vincourt.<sup>5</sup> Στην περίπτωση του Νικόλαου Δραγούμη, οι πρώτες δύο γνωστές (ενυπόγραφες) περιηγητικές αφηγήσεις του για την Κωνσταντινούπολη εντοπίζονται στην *Ευτέρπη* το 1848 (με τα ψευδώνυμα αρχικά Ξ.Μ.).<sup>6</sup> Οι υπόλοιπες δημοσιεύονται στην *Πανδώρα* (με τα αρχικά Ν.Δ.) μεταξύ 1850 και 1865: τρεις είναι αυτόνομες (1850 και 1852),<sup>7</sup> τέσσερις (1862) ενταγμένες στην ευρύτερη ενότητα «Αποδημητού αναμνήσεις»,<sup>8</sup> και πέντε (1864-1865) στην ευρύτερη ενότητα «Ανάμικτα», υπό μορφή επιστολών<sup>9</sup> που ο Δραγούμης φαίνεται να στέλνει από την Κωνσταντινούπολη στον τότε διευθυντή της *Πανδώρας*, δηλαδή στον γιο του Στέφανο.

Αμφότεροι οι συγγραφείς είναι εξοικειωμένοι με δυτικά περιηγητικά κείμενα για την Ανατολή. Η Masson-Vincourt μας πληροφορεί<sup>10</sup> ότι στη βιβλιοθήκη του Καλλιγά υπάρχουν οι σχετικές αφηγήσεις του Tournefort (*Relation*

<sup>3</sup> Πρόκειται για τα φύλλα 88 (17.5.1845), 91 (27.5.1845), 92-93 (3.6.1845), 94 (9.6.1845), 95-96 (14.6.1845), 98 (26.6.1845), 99-100 (3.7.1845), 102 (18.7.1845), 103 (25.7.1845), 104 (2.8.1845), 106-107 (12.8.1845) και ένα τελευταίο φύλλο, προφανώς του Αυγούστου, το οποίο δεν μπόρεσα να εντοπίσω.

<sup>4</sup> Παύλος Καλλιγάς, *Μελέται νομικά, πολιτικά, οικονομολογικά, ιστορικά, φιλολογικά κλπ. και Λόγοι εν τη Εθνοσυνελεύσει και τη Βουλή*, εκδιδόμενα υπό Γεωργίου Π. Καλλιγά, τ. Β', εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1899, σ. 501-567 (στο εξής *Μελέται... και Λόγοι...*). Από τη μεταθανάτια αυτή έκδοση απουσιάζει η επιστολή του Καλλιγά με ένδειξη «Κωνσταντινούπολις 27 Ιουλίου» του φ. 99-100 (3.7.1845) της *Αναμορφώσεως*.

<sup>5</sup> Paul Calligas, *Voyage à Syros, Smyrne et Constantinople*, texte traduit, présenté et annoté par Marie-Paule Masson-Vincourt, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997 (στο εξής *Voyage à Syros, Smyrne et Constantinople*). Στο εξής οι παραπομπές στην «Περιήγησιν» του Καλλιγά θα γίνονται σ' αυτή την έκδοση, εκτός αν αφορούν την προαναφερθείσα επιστολή «Κωνσταντινούπολις 27 Ιουλίου» (φ. 99-100), η οποία απουσιάζει και από εδώ.

<sup>6</sup> «Κωνσταντινούπολις», τ. 1, τχ. 16 (1848) 8-11, «Ο σουλτάνος εις το τσαμίον», τ. 1, τχ. 17 (1848) 4-5.

<sup>7</sup> «Η αγορά της Κωνσταντινουπόλεως», τ. 1, τχ. 6 (1850) 141-143, «Από Κωνσταντινουπόλεως εις τον Βόσπορον», τ. 3, τχ. 57 (1852) 206-208, «Ελληνικά συμφέροντα εν Κωνσταντινουπόλει», τ. 3, τχ. 58 (1852) 233-235.

<sup>8</sup> Βλ. τα τχ. του 1862: τ. 13, τχ. 297, 296-202, τ. 13, τχ. 298, 234-236, τ. 13, τχ. 303, 383-387, και τ. 13, τχ. 304, 401-403.

<sup>9</sup> «Ανάμικτα. Επιστολή Ε'», τ. 15, τχ. 351 (1864) 380-383, «Περί Κωνσταντινουπόλεως. Επιστολή ΣΤ'», τ. 15, τχ. 352 (1864) 406-408, «Περί του Φιλολογικού Συλλόγου. Επιστολή Ζ'», τ. 15, τχ. 353 (1864) 420-421, «Ανάμικτα. Επιστολή Η'», τ. 15, τχ. 354 (1864) 452-455, «Ανάμικτα. Επιστολή Ι'», τ. 15, τχ. 358 (1865) 556-560.

<sup>10</sup> Ο Παύλος Καλλιγάς (1814-1896), σ. 118 και 125.

*d'un voyage du Levant*, 1727), του Chandler, σε γαλλική μετάφραση (*Voyages dans l'Asie Mineure et en Grèce*, 1806) και του Buchon (*La Grèce continentale et la Morée*, 1843), ωστόσο πιστεύει ότι για τη δική του κωνσταντινουπολιτική αφήγηση επηρεάζεται μάλλον από την επτάτομη *Correspondance d'Orient 1830-1831* των Michaud και Roujoulat (Παρίσι 1833-1835).<sup>11</sup> Αντίστοιχα, σχόλια του Δραγούμη στις αφηγήσεις του δείχνουν ότι έχει διαβάσει τουλάχιστον τις περιηγήσεις του Σατωμπριάν, του Λαμαρτίνου, του Lord Carlisle, του Πουκεβίλ, του Villamont και του Dallaway,<sup>12</sup> για να αναφερθούμε μόνο σε όσες έχουν τη μορφή ταξιδιωτικού κειμένου (δηλαδή δεν είναι πραγματείες επί της Ανατολής που τιτλοφορούνται ως *Voyages*). Η γνώση μάλιστα των δυτικών περιηγήσεων για την Ανατολή που αποκτά ο Δραγούμης συν τω χρόνω φαίνεται πως τον οδηγεί σταδιακά στην αποστασιοποίησή του από αυτές σε επίπεδο περιεχομένου. Έτσι, ενώ στα πρώτα του κείμενα στην *Ευτέρπη* και την *Πανδώρα* κυριαρχεί η τυπική δυτική θεματολογία (πανόραμα πόλης, γοητευτικά φυσικά τοπία, διάπλους Βοσπόρου, Αγία Σοφία, οθωμανική αγορά, σουλτανικό προσκύνημα της Παρασκευής, οθωμανικοί χώροι αναψυχής κτλ.), ειδικά στις «Αποδημητού αναμνήσεις» και στα «Ανάμικτα» παρατηρείται η εμφανής προσπάθειά του όχι να απαρνηθεί πλήρως τη θεματολογία αυτή, αλλά να την εντάξει σε περισσότερο ελληνοκεντρικά και λιγότερο οριενταλιστικά συμφραζόμενα. Με αυτό το δεδομένο, μπορούμε να ερμηνεύσουμε ορθότερα, κατά την άποψή μου, τόσο την κριτική έως εμφανώς ειρωνική στάση που κρατάει εξ αρχής ο Δραγούμης στις «Αποδημητού αναμνήσεις» απέναντι στις δυτικές περιηγήσεις εν γένει<sup>13</sup> όσο και τη δηλωμένη πρόθεσή του να διαχω-

<sup>11</sup> Ό.π., ιδίως στις σ. 294-295, 308-310, βλ. επίσης *Voyage à Syros, Smyrne et Constantinople*, σ. 173-178.

<sup>12</sup> Πρόκειται για τα έργα των F. R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris...*, Παρίσι 1811 (αργότερα στο *Oeuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, τ. II, Παρίσι 1834), Al. de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1832-1833), Παρίσι 1835, F. H. (Earl of) Carlisle, *Diary in Turkish and Greek Waters*, Λονδίνο 3<sup>η</sup> 1854 (για την ειδική σχέση του Δραγούμη με το συγκεκριμένο κείμενο βλ. την αδημ. διδ. διατριβή μου *Η Κωνσταντινούπολη στην ελληνική πεζογραφία 1830-1880*, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 130-134), F. C. H. L. Pouqueville, *Voyage dans la Grèce...*, Παρίσι 1820-1822, J. de Villamont, *Les voyages du seigneur de Villamont*, Λυών 1607, J. Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern*, Λονδίνο 1797.

<sup>13</sup> Οι οποίες, συν τοις άλλοις, είναι ανακριβείς, γιατί οι συγγραφείς τους δεν έχουν ούτε μπορούν να αποκτήσουν ενδελεχή γνώση των ηθών, εθίμων και της γλώσσας του τόπου που περιγράφουν. Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται και πολλοί άλλοι συγγραφείς ελληνικών και ελληνοκεντρικών κειμένων του 19ου αιώνα, όπως π.χ. ο πατριάρχης Κωνσταντίας Α' (*Κωνσταντινιάς*, 1820), ο Γρηγόριος Παλαιολόγος (*Esquisses des mœurs turques au XIXe siècle*, 1827), ο Βασίλειος Νικολαΐδης (*Les Turcs et la Turquie contemporaine*, 1859), ο Σκαρλάτος Βυζάντιος (*Κωνσταντινούπολις*, 1851-1869). Γενικές διαπιστώσεις για την υποδοχή των δυτικών περιηγητικών αφηγήσεων για την ανατολική Μεσόγειο από τους Έλληνες βλ. στο Ιόλη Βιγγοπούλου, «Το περιηγητικό ρεύμα στον 19ο αιώνα. Ένας πολιτισμικός διάλογος ή ένας διάλογος νεκρών», περ. *Σύγκριση*, τχ. 15 (2004) 175-185.

ρίσει τα δικά του κείμενα από αυτές, ονομάζοντάς τα «παρέργους και κούφους αναμνήσεις».<sup>14</sup>

Και ο Καλλιγιάς αποστασιοποιείται από τις οριενταλιστικές ταξιδιωτικές αφηγήσεις για την Κωνσταντινούπολη, αλλά με έναν ξεχωριστό τρόπο που θα δούμε στη συνέχεια. Έχει πάντως ενδιαφέρον το ότι, ενώ οι δυτικές περιηγήσεις που προτιμά κάποια στιγμή να βάλει στη βιβλιοθήκη του είναι κυρίως πραγματείες γύρω από την τοπογραφία, αρχαιολογία, ιστορία, κοινωνία και οικονομία της Ανατολής, παρά οι προσωπικές εντυπώσεις που αποκόμισαν οι συγγραφείς από τα ταξίδια τους σ' αυτήν,<sup>15</sup> στη δική του περιήγηση, και ειδικά στο κομμάτι της Κωνσταντινούπολης, επιλέγει εντέλει το ταξιδιωτικό και προσωπικό ύφος, όπως και ο Michaud, από τον οποίο φαίνεται να αντλεί στοιχεία. Ο Γάλλος αυτός ιστορικός και πολιτικός έρχεται στην Ανατολή με βοηθό τον Roujoulat για να γνωρίσει από κοντά και εκ των υστέρων τους τόπους που είχε νωρίτερα μελετήσει από τα βιβλία για τη συγγραφή της *Histoire des Croisades* (1812-1822),<sup>16</sup> και επιλέγει να υποκαταστήσει το ιστορικό και λοιπό πληροφοριακό υλικό (που ο αναγνώστης μπορεί εύκολα να βρει αλλού) με τις προσωπικές του εντυπώσεις από το ταξίδι του και με κρίσεις και εκτιμήσεις για τη σύγχρονη κοινωνία της Ανατολής (αλλά και της Γαλλίας), υπό τον προσφορότερο, κατά την άποψή του, τρόπο, την επιστολική μορφή.<sup>17</sup> Σε παραπλήσιο μήκος κύματος φαίνεται ότι κινείται, ανομολόγητα, και ο Καλλιγιάς, αν και ανισομερώς: το πρώτο τμήμα της περιήγησής του, μέχρι και την άφιξή του στη Σμύρνη, βρίθεται από τις πολιτικές του κρίσεις για τις ελληνικές δυστοκίες που βγαίνουν στην επιφάνεια με τις εκλογές του 1844· όταν όμως πλέον πατά για τα καλά στο οθωμανικό έδαφος, το κείμενό του αποκτά περισσότερο περιηγητικό χαρακτήρα, οι δε κρίσεις του, που βγαίνουν μειούμενες, αφορούν

<sup>14</sup> «Αποδημητού Αναμνήσεις», περ. Πανδώρα, τ. 9, τχ. 214 (1859) 503-504, τ. 10, τχ. 218 (1859) 39.

<sup>15</sup> Ο Chandler είναι απεσταλμένος της εταιρίας των Dilettanti για τη μελέτη αρχαιοελληνικών τεκμηρίων, ο Buchon έχει επίσης αρχαιολογικό και ιστορικό προσανατολισμό, και ο Tournefort (ο μόνος από τους τρεις που γράφει και για την Κωνσταντινούπολη) ταξιδεύει κυρίως για να συμπληρώσει τις γνώσεις του στη βοτανολογία.

<sup>16</sup> Για την εργοβιογραφία του Joseph-François Michaud βλ. το ομώνυμο λήμμα στην *Biographie Universelle ou Dictionnaire Historique des hommes qui se sont fait un nom par leur genie*, τ. 6, Παρίσι 1849, σ. 3-4, και τα εκτενέστερα βιογραφικά σημειώματα που έγραψε ο ίδιος ο Roujoulat (α) στη *Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, τ. 35, Παρίσι 1865, σ. 329-333, και (β) στην έκτη επανέκδοση του έργου του Michaud, *Histoire des Croisades*, τ. 1, Παρίσι 1841, σ. vii-xlvii. Για τον Jean Joseph François Roujoulat βλ. το ομώνυμο λήμμα στη *Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, τ. 40, Παρίσι 1862, σ. 922-923.

<sup>17</sup> Βλ. J.-F. Michaud και B. Roujoulat, *Correspondance d'Orient 1830-1831*, 7 τ., Παρίσι, Duccollet Libraire-Editeur, 1833-1835, ενδεικτικά τον τ. 1, σ. 5, και τον τ. 2, σ. vi-vii (στο εξής *Correspondance d'Orient 1830-1831*).

ως επί το πλείστον τα οθωμανικά πράγματα του παρόντος, με τα ιστορικά συμφραζόμενά τους να περιορίζονται στα ελάχιστα δυνατά.

Αντιστρόφως ανάλογα κινείται ο Δραγούμης: όσο περισσότερο γράφει για την Κωνσταντινούπολη τόσο λιγότερο ασχολείται με την ξενάγηση του αναγνώστη του σ' αυτήν, δίνοντας πλέον προτεραιότητα στις δραστηριότητες της ελληνικής κοινότητάς της και τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαν αυτές να βελτιωθούν επ' ωφελεία όχι μόνο της ίδιας της ομογένειας, αλλά και των ελλαδικών εθνικών συμφερόντων (κατ' αυτό τον τρόπο περνάει εμμέσως πολιτικά μηνύματα στο δηλωμένα μη πολιτικό περιοδικό της *Πανδώρας*).<sup>18</sup> και επίσης κάνει και κάτι ακόμη που αποφεύγει, όσο γίνεται, ο Καλλιγάς: αναδρομές στην ιστορία της Κωνσταντινούπολης και ειδικά στη βυζαντινή της περίοδο.

Χαρακτηριστικό δείγμα της διαφοροποίησης των δύο Ελλήνων λογίων ως προς την αξιοποίηση της βυζαντινής ιστορίας στις κωνσταντινουπολίτικες αφηγήσεις τους αποτελεί η επίσκεψη αμφοτέρων στον Πύργο του Σερασκήρη στο ιστορικό κέντρο της παλιάς πόλης, που χρησίμευε ως τοποπαρατηρητήριο για την επόπτευση των πυρκαγιών. Τα κοινά σημεία της περιγραφής τους αφορούν την κωνοειδή κατάληξη του πύργου, την αίθουσα του δευτέρου ορόφου με τα γυάλινα ανοίγματα, απ' όπου ελέγχονται οι εστίες φωτιάς και όπου τους προσφέρεται καφές και ναργιλές, και το εξάισιο πανόραμα της Κωνσταντινούπολης και των περιχώρων της που απλώνεται μπροστά στα μάτια τους.<sup>19</sup> Κατά τα λοιπά, όμως, οι δύο συγγραφείς καταλήγουν σε διαφορετικούς συνειρμούς ατενίζοντας το πανόραμα της πόλης. Το βλέμμα του Καλλιγά παραμένει προσηλωμένο στο *παρόν του τόπου* της, σ' αυτό που βλέπουν τα μάτια του από το ψηλότερο σημείο στο οποίο θα μπορούσε να τα τοποθετήσει, και αυτή η εκ των άνω επόπτευση τον οδηγεί στην απομυθοποίηση των χιλιοσυζητημένων και πάντα μαγευτικών στις δυτικές περιγραφές τζαμιών και μιναρέδων της, που είχαν εντυπωσιάσει και τον ίδιο κατά την άφιξή του στην Κωνσταντινούπολη (84, 86)· ενώ τώρα, ως παντεπότης και στο ανθρωπίνως δυνατό μεταίχμιο ουρανού και γης, σχολιάζει ειρωνικά:

Πρέπει νά όμολογήσω όμως ότι αί μουσκέαι άνωθεν θεωρούμεναι μοί έκαμαν τήν πλέον γελοίαν έντύπωσιν καί ζητώ συγγνώμην από τόν Μωάμεθ. [...]. Οί μιναρέδες άφ' ύψηλου δέν κάμινουν τήν παραμικράν έντύπωσιν, ώστε νομίζει τις ότι βλέπει μαγεϊρικήν έστίαν μέ τούς

<sup>18</sup> Σωστή η επισήμανση της Σοφίας Ντενίση ότι η ταξιδιωτική πεζογραφία του Δραγούμη «αποτελεί την πολιτική στήλη που πιστεύεται ότι έλειπε από την *Πανδώρα*» (ό.π. (σημ. 2), σ. 415).

<sup>19</sup> *Voyage à Syros, Smyrne et Constantinople*, σ. 108, και «Ανάμικτα. Επιστολή Ι'», περ. *Πανδώρα*, τ. 15, τχ. 358 (1865) 554-555 αντίστοιχα.

λέβητας και τας χύτρας, όλα φέροντα τά σφαιροειδή σκεπάσματά των και τούς όβελούς όρθίους. Από του ύψηλου εις τό γελοϊόν είναι έν μόνον βήμα, τό διάστημα.<sup>20</sup>

Κοντολογίς, η κάτωψη εκμηδενίζει το μεγαλείο του ύψους, μετατρέπει το υψηλόν σε γελοϊόν και ακυρώνει την ονειροπόληση με ακαλαίσθητες εικόνες μιας ταπεινής πραγματικότητας.

Αντιθέτως, στην αφήγηση του Δραγούμη η πανοραμική επόπτευση του κωνσταντινουπολίτικου ορίζοντα οδηγεί σε μια ξεκάθαρη μετάβαση από το παρόν του τόπου της πόλης στο παρελθόν του τόπου της, δηλαδή σε μια μεταφορά από το επίπεδο του τόπου στο επίπεδο του (ιστορικού) χρόνου της Κωνσταντινούπολης, μέσω της οποίας το μαγευτικό πανόραμα υποκαθίσταται από τις δραματικές στιγμές της Άλωσης.<sup>21</sup> Με άλλα λόγια, η πραγματική οπτική της όρασης στον Δραγούμη υποκαθίσταται με την υποθετική οπτική της όρασης, με μια υποθετική πραγμάτωση του κωνσταντινουπολίτικου χρονότοπου· το βάρος δίνεται πλέον στη διάσταση του χρόνου και όχι του τόπου της πόλης.

Παρόμοια δείγματα διαφοροποίησης των δύο συγγραφέων ως προς την αξιοποίηση της βυζαντινής ιστορίας μπορούμε να εντοπίσουμε και με άλλες κοινές αφορμές στις αφηγήσεις τους: π.χ. η στήλη του Θεοδοσίου του Μεγάλου (σήμερα γνωστή ως στήλη των Γότθων) στον Δραγούμη προκαλεί «δακρυόεντα ασπασμόν» και τη βύθισή του «εις σκέψεις μελαγχολικάς» και «ποιητικάς» για την Άλωση της Πόλης,<sup>22</sup> ενώ η στήλη του Μεγάλου Κωνσταντίνου (η γνωστή ως Colonne brülée ή Çemberlitaş) οδηγεί τον Καλλιγά σε παρεμφερείς μεν συνειρμούς, πλην καθαρά διαπιστωτικούς και ψυχρούς (100).<sup>23</sup> η Αγία Σοφία, την οποία αμφότεροι θαυμάζουν ως αρχιτεκτονικό δημιούργημα, στον Δραγούμη φέρνει «φρίκην εσωτερικήν» και δάκρυα,<sup>24</sup> ενώ στον Καλλιγά εντέλει ζαλάδα με τις ψάθες και τα πολύχρωμα καντήλια της (154)· η βυζαντινή μουσική κατά τον Δραγούμη χρήζει βελτιώσεως για

<sup>20</sup> Το συγκεκριμένο απόσπασμα στη σ. 110 της έκδ. *Voyage à Syros, Smyrne et Constantinople* παρατίθεται με περικοπές, λόγω τυπογραφικής αβλεψίας (στη γαλλική του μετάφραση είναι ακέραιο). Για το πλήρες απόσπασμα βλ. *Μελέται... και Λόγοι...*, σ. 538-539.

<sup>21</sup> «Ανάμικτα. Επιστολή Ι'», περ. *Πανδώρα*, τ. 15, τχ. 358 (1865) 555.

<sup>22</sup> «Κωνσταντινούπολις», περ. *Η Ευτέρπη*, τ. 1, τχ. 6 (1848) 9.

<sup>23</sup> Ενδιαφέρουσα είναι η σύγκλιση και ταυτοχρόνως η διαφοροποίηση του Καλλιγά από τον Michaud στο συγκεκριμένο θέμα: αμφότεροι σχολιάζουν αρνητικά τα άθλια παραπήγματα στη βάση της στήλης, ο Michaud όμως συνδυάζει το όλο σκηνικό με τον πατριάρχη Κωνσταντίνο Α' που αντιπροσωπεύει στα μάτια του το όρθιο ερείπιο της βυζαντινής εποχής (*Correspondance d'Orient 1830-1831*, τ. 3, σ. 15).

<sup>24</sup> «Κωνσταντινούπολις», *Η Ευτέρπη*, τ. 1, τχ. 6 (1848) 11. Βλ. επίσης στην *Πανδώρα*, «Αποδημητού Αναμνήσεις», τ. 10, τχ. 219 (1859) 67, «Ανάμικτα. Επιστολή Ε'», τ. 15, τχ. 351 (1864) 383, και «Ανάμικτα. Επιστολή Ι'», τ. 15, τχ. 358 (1865) 555.

την ευστοχότερη τροφοδότηση του χριστιανικού αισθήματος,<sup>25</sup> ενώ κατά τον Καλλιγά έχει τις ίδιες «ευτράπεζες μυρμυκίες (trilles)» με την οθωμανική θρησκευτική μουσική (140).<sup>26</sup> η ιστορική αξία του Φαναρίου, που τονίζεται από τον Δραγούμη,<sup>27</sup> από τον Καλλιγά περνάει απαρατήρητη (144), ακόμη δε και κλασικά (και προσφιλή στον Δραγούμη) προσωνύμια της Κωνσταντινούπολης, που υπενθυμίζουν την παλιά της αίγλη (όπως «η βασιλεύουσα», «η βασιλεύουσα του Κωνσταντίνου», «η βασιλεύουσα των πόλεων», «η βασιλίς των πόλεων», «η πόλις του Κωνσταντίνου», «η καθέδρα των Ελλήνων αυτοκρατόρων» και «μητρόπολις του Ιουστινιανού και του Βασιλείου»),<sup>28</sup> απουσιάζουν από την περιήγηση του Καλλιγά.<sup>29</sup>

Η στάση του Καλλιγά απέναντι στη βυζαντινή περίοδο της Κωνσταντινούπολης θα μπορούσε να αποδοθεί σ' έναν συνδυασμό παραγόντων: στην προσωπική του επιλογή, κατ' επιρροήν ίσως του Michaud, να γράψει μια «αυθεντική» περιήγηση, ξαλαφρωμένη δηλαδή από ιστορικό και λοιπό πληροφοριακό υλικό,<sup>30</sup> στην πεποίθησή του ότι πρέπει να υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας,<sup>31</sup> και, κυρίως, στην αρνητική ιδέα που τρέφει προς το παρόν για το Βυζάντιο, αυτή τη «λυπηράν έπισώρευσιν έγκλημάτων και μιαιρών πράξεων, όπου ή δολοφονία κάθηται επί του θρόνου και ή φαρμακεία σχηματίζει τήν πολιτικήν τέχνην», όπως δηλώνει στα 1839.<sup>32</sup> σε μια εποχή δηλαδή που είναι ακόμη ισχυρός ο αντιβυζαντινισμός του Διαφωτισμού, και επίσης σε μια εποχή που και ο ίδιος ο Καλλιγάς, ενώ ασχολείται με το ρωμαϊκό-βυζαντινό δίκαιο (για την ακρίβεια, με την εφαρμογή του ρωμαϊκού δικαίου στο Βυζάντιο), δεν έχει ακόμη αρχίσει να δημοσιεύει τις μελέτες του για τη βυζαντινή ιστορία, που θα τον οδηγήσουν, στο τέλος της ζωής του, να δει το Βυζάντιο με περισσότερη νηφαλιότητα και να το αποδεχτεί ως αναπόσπαστη συνιστώσα της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού.<sup>33</sup>

<sup>25</sup> «Ανάμικτα. Επιστολή Η'», περ. Πανδώρα, τ. 15, τχ. 354 (1864) 452-453.

<sup>26</sup> Βλ. και την προγενέστερη παρομοίωση του Καλλιγά, για την ανατολική μουσική αυτή τη φορά, που μοιάζει με τους ενοχλητικούς ήχους των τζιτζικιών (72).

<sup>27</sup> «Ανάμικτα. Επιστολή Ι'», περ. Πανδώρα, τ. 15, τχ. 358 (1865) 554.

<sup>28</sup> Για τα προσωνύμια της Κωνσταντινούπολης βλ. ενδεικτικά «Κωνσταντινούπολις» (8, 10), «Από Κωνσταντινουπόλεως εις Βόσπορον» (206), «Αποδημητού Αναμνήσεις» (τ. 13, τχ. 297, 201, τ. 13, τχ. 298, 234, τ. 13, τχ. 303, 383 και 387) και «Ανάμικτα. Επιστολή ΣΤ'» (406).

<sup>29</sup> Άπαξ μόνο γίνεται αναφορά στην «επτάλοφον πόλιν του Κωνσταντίνου» (84).

<sup>30</sup> Πρβ. και τα σχετικά σχόλια του Michaud στην *Correspondance d'Orient 1830-1831*, τ. 2, σ. 164.

<sup>31</sup> Ο Παύλος Καλλιγάς (1814-1896), σ. 559-562.

<sup>32</sup> Στο *Περί συντάξεως πολιτικού Κώδικος εις την Ελλάδα. Διατριβή πρώτη*, που κυκλοφόρησε σε ιδιωτική έκδοση (βλ. *πώρα Μελέται... και Λόγοι...*, σ. 447).

<sup>33</sup> Βλ. τον πρόλογο του τελευταίου συγγράμματος του Καλλιγά για το Βυζάντιο με τον τίτλο: *Με-*

Αυτή ακριβώς η ψυχρή αντιμετώπιση της βυζαντινής Κωνσταντινούπολης που δείχνει, προς το παρόν, ο Καλλιγιάς καθιστά ακόμη πιο ευδιάκριτο τον συναισθηματισμό που εκφράζει ο Δραγούμης για το ίδιο θέμα. Τα διάσπαρτα σχόλιά του στις περιηγήσεις του δείχνουν μια εξέλιξη της αντίληψής του, σε αρμονία με τη στροφή της ελληνικής ιστοριογραφικής σκέψης των μέσων του 19ου αι. περί Βυζαντίου,<sup>34</sup> καθώς εστιάζει σιγά σιγά στα θετικά στοιχεία της βυζαντινής ιστορίας και κρίνει ως αναγκαίο την εκ νέου μελέτη της, όχι με γνώμονα πλέον τον αντιβυζαντινισμό των Δυτικών, αλλά νηφάλια και υπό τη σκέψη ότι το Βυζάντιο επέδειξε αξιοσέβαστο και διαχρονικό νομοθετικό έργο, καθώς και ικανή διοίκηση, άξιους ηγεμόνες και, εντέλει, ευεργέτησε τόσο την Ανατολή όσο και τη Δύση· το καθήκον αυτό μάλιστα ζητά να το αναλάβει, ως ο πλέον αρμόδιος, ο Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως, στο κομμάτι της κωνσταντινουπολίτικης περιήγησής του που του αφιερώνει.<sup>35</sup> Άλλωστε, κι αν δεν αρθρογραφεί ο ίδιος ο Δραγούμης ειδικά για το Βυζάντιο, φιλοξενεί στην Πανδώρα πολυάριθμα σχετικά κείμενα,<sup>36</sup> συμμετέχει δηλαδή εμμέσως στην προσπάθεια της εποχής του για την αναθεώρηση της βυζαντινής ιστορίας. Και ίσως δεν θα μπορούσε να κάνει αλλιώς, ούτε αυτός ούτε οι λοιποί συνιδιοκτήτες της Πανδώρας, καθώς τυγχάνουν όλοι τους Κωνσταντινουπολίτες στην καταγωγή. Είναι λοιπόν φυσικό να αναζητά ως περιηγητής στην Κωνσταντινούπολη το τοπογραφικό παλίμψηστο της πόλης, π.χ. στη Διβάν Γιολού της εποχής του, τα χνάρια της βυζαντινής Μέσης Οδού, ή ακόμη και να δακρύζει από συγκίνηση μπροστά στον υποτιθέμενο τάφο του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου δίπλα από το Βεφά τζαμί (Άγιοι Θεόδωροι) της παλιάς πόλης, παρά την αμφίβολη και για τον ίδιο εγκυρότητα του σχετικού θρύλου.<sup>37</sup>

Για λόγους οικονομίας χρόνου κλείνω εδώ το θέμα με μια τελευταία παρα-

λέται βυζαντινής ιστορίας από της πρώτης μέχρι της τελευταίας αλώσεως (1205-1453), εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1894 (σ. ε', επίσης τη σ. 732), και τη μονογραφία Ο Παύλος Καλλιγιάς (1814-1896), σ. 692-706.

<sup>34</sup> Για το γνωστό αυτό θέμα βλ. ενδεικτικά: Κ.Θ. Δημαράς, *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η εποχή του, η ζωή του, το έργο του*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1986, Φώτης Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και νεοελληνική διάνοηση στα μέσα του 19ου αιώνας*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, Ελένη Κουντουράκη, *Το Βυζάντιο στο νέο ελληνοσύμβολο. Η αποκατάσταση του Βυζαντίου στη σκέψη και το έργο των Νεοελλήνων διανοητών μετά τα μέσα του 19ου αιώνα (1860-1900)*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2007).

<sup>35</sup> «Περί του Φιλολογικού Συλλόγου. Επιστολή Ζ'», *Πανδώρα*, τ. 15, τχ. 353 (1864) 423-424.

<sup>36</sup> Βλ. ενδεικτικά τις μελέτες του Α. Δ. Μορδμάννου [= A.D. Mordtmann], Δάνου Γ. Πέκου (μτφρ.), Victor Langlois, Κ. Παπαρρηγόπουλου, Σκ. Βυζάντιου και Σπ. Ζαμπέλιου στους τ.1 και 2 (1851), 6 (1855), 7 (1856), 8 (1857) και 10 (1859) της Πανδώρας. Επιπλέον, ο Δραγούμης εκδίδει αυτόνομα τις μελέτες του Σπ. Ζαμπέλιου, *Καθίδρυσις Πατριαρχείου εν Ρωσσία* (1859) και *Ιστορικά σκηνογραφήματα* (1860).

<sup>37</sup> «Ανάμικτα. Επιστολή Ι'», *Πανδώρα*, τ. 15, τχ. 358 (1865) 554, και «Αποδημητού Αναμνήσεις», *Πανδώρα*, τ. 13, τχ. 297 (1862) 201-202 αντίστοιχα.



τήρηση: η διαφοροποίηση των δύο συγγραφέων είναι στενά συνυφασμένη και με την εντελώς διαφορετική γωνία υπό την οποία προσεγγίζουν την Κωνσταντινούπολη και την Ανατολή γενικότερα. Ο Δραγούμης αγαπά την Κωνσταντινούπολη και συμπαθεί αρκετά την Ανατολή, τη θεωρεί κομμάτι της ύπαρξής του, σέβεται και κατανοεί τις ιδιαιτερότητές της, εκτιμά την πρόοδο που κάνει και επαινεί τα θετικά στοιχεία του κόσμου της.<sup>38</sup> Ο Καλλιγιάς όμως δεν αγαπά την Ανατολή, τη θεωρεί υποανάπτυκτη, κρίνει πως έχει νοσοτροπίες, ήθη και έθιμα ξένα προς την ιδιοσυγκρασία του και δεν τον συγκινεί, ακόμη και όταν πρόκειται για τη γενέτειρά του, τη Σμύρνη<sup>39</sup> το ταξίδι του δεν είναι ένα προσκύνημα στις ρίζες, αλλά μια αφορμή για «να εκφράσει την ανακούφισή του που είχε γλιτώσει από την Ανατολή».<sup>40</sup> Φαίνεται πως η πολυετής διαβίωσή του στη Δύση από μικρή ηλικία (σε αντίθεση με τον Δραγούμη που είναι πάντα μόνο επισκέπτης στη Δύση), οι σπουδές του στα μεγάλα δυτικά πανεπιστήμια και το φιλελεύθερο πνεύμα του τον οδηγούν σε μια πλήρη αποστασιοποίηση από τον κόσμο της Ανατολής, και, συχνά, στη δυτικού τύπου υπεροψία απέναντί του, που παράγεται από το αίσθημα ανωτερότητας που νιώθει η «φυσιολογική» Δύση έναντι της «διαφορετικής», «εξωτικής» Ανατολής· αυτό ακριβώς το αίσθημα δηλαδή που ονομάζει ο Edward Said «οριενταλιστικό» βλέμμα.<sup>41</sup> Βέβαια, το εξωτικό στοιχείο του ανατολικού κόσμου, που εντυπωσιάζει τους Δυτικούς, δεν έχει μόνο θετικά πρόσημα: είναι ένα ανάμικτο σύνολο μαγείας και φόβου, είναι το μαγευτικό, εντυπωσιακό, πρωτόγνωρο, ή και παραμυθένιο, που συμπλέκεται με το άγνωστο, ετερόκλιτο, απρόσμενο και δυνάμει επικίνδυνο, ή έστω ενοχλητικό. Ολοφάνερα αυτή την οπτική ενστερνίζεται και ο Καλλιγιάς, όταν, για παράδειγμα, υιοθετεί δύο από τα πλέον τυπικά μοτίβα των οριενταλιστικών αφηγήσεων για να περιγράψει την Κωνσταντινούπολη (αλλά και τη Σμύρνη): την ισχυρή αντίθεση που δημιουργεί το γοητευτικό της πανόραμα συγκρινόμενο με το δυσειδές εσωτερικό της,<sup>42</sup> και τον δαίδαλο των στενών, ρυπαρών, ολισθηρών και ανήλιαγων δρόμων της που αποπροσανατολίζει τον επισκέπτη τους (88).<sup>43</sup>

Υπ' αυτή την έννοια, είναι σωστή η επισήμανση της Masson-Vincourt ότι

<sup>38</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Κωνσταντινούπολις», περ. *Η Ευτέρπη*, τ. 1, τχ. 16 (1848) 10-11, και «Η αγορά της Κωνσταντινουπόλεως», περ. *Η Ευτέρπη*, τ. 1, τχ. 6 (1850) 141-142.

<sup>39</sup> Βλ. ενδεικτικά τις σ. 60, 64, 98-100, 122, 132.

<sup>40</sup> Ο Παύλος Καλλιγιάς (1814-1896), σ. 78, βλ. και σ. 305.

<sup>41</sup> Edward W. Said, *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 15, 56, 189.

<sup>42</sup> Π.χ. στις σ. 84 και 86. Πρβ. και την περιγραφή του Michaud στην *Correspondance d'Orient* 1830-1831, ότ. 2, σ. 145-146.

<sup>43</sup> Πρβ. επίσης την αντίστοιχη περιγραφή της Σμύρνης στη σ. 58.

η «Περιήγησις» του Καλλιγά «ελάχιστα μοιάζει να ανήκει σε Έλληνα. Αντίθετα, προσγράφεται στην παραδοσιακή άποψη που έχουν οι Ευρωπαίοι για την Τουρκία».<sup>44</sup> Θα έλεγα μάλιστα ότι ο Καλλιγάς ξεπερνάει σε ζήλο τους Δυτικούς αναπαριστώντας αρνητικά την Κωνσταντινούπολη. Γιατί στα δικά τους κείμενα μπορεί κανείς να βρει κάλλιστα και τον θαυμασμό προς το εξωτικό, ή έναν συγκαταβατικό εντυπωσιασμό, εκτός από την περιφρόνηση. Ενώ στην αφήγηση του Καλλιγά, εξαιρουμένου του πανοράματος και του μαγευτικού φυσικού τοπίου της πόλης, που σχεδόν πάντα τον συνεπαίρνουν, λίγα είναι τα υπόλοιπα στοιχεία της που δεν ξεφεύγουν από τα υπεροπτικά, αρνητικά ή ειρωνικά σχόλιά του. Έτσι, κατά την ίδια λογική της γελοίας εντύπωσης που του προκαλούν οι μιναρέδες ιδωμένοι άνωθεν, ο λιανοπώλης στο Μισιρλί-Χάνι παριστάνεται ως πίθηκος «μέ τήν ευστροφίαν τού γυμναστικού» (96), η αναμφισβήτητη εντυπωσιακή, ακόμη και σήμερα, υπόγεια Δεξαμενή με τις χίλιες και μία κολώνες του θυμίζει κατακόμβη (100, 102), τα παραδοσιακά καϊκια που διαπλέουν τον Βόσπορο μοιάζουν με φασόλια και τα γιαλιά της ευρωπαϊκής ακτής με δεσμοκτήρια (*Αναμόρφωσις*, φ. 99-100), τα (παλιά) παραθαλάσσια ανάκτορα του Τσιραγάν είναι άμορφα οικοδομήματα (114), όπως και τα περισσότερα δημόσια κτίρια της πόλης (120), η στρογγυλοπρόσωπη βαλιδέ τού φέρνει στον νου ένα κωμικό απόσπασμα από τον Αριστοφάνη (118), οι καλυμμένες με τα πέπλα Οθωμανίδες φαντάζουν με «μορμούκια προς φόβητρον τών παιδων» (118), η βασιλική πινακοθήκη είναι «τό πλέον γελοϊον πράγμα, τό όποϊον δύνασαι νά φαντασθής» (148), η οπλοθήκη της Βιέννης είναι πολύ πλουσιότερη σε εκθεσιακό υλικό από την οπλοθήκη του Τοπ-καπί (158) και το Σκούταρι (δηλαδή η παλιά Χρυσούπολη) είναι απλά μια «αηδής πόλις» (160)· κι ακόμη, η ανηφόρα που οδηγεί από τον Τοπχανά στο Πέραν προσφέρει μια ανάβαση στη «Στύγα τής ρυπαρότητος» (88), η κατάβαση από το Πέραν στον Γαλατά γίνεται κατάβαση στον Τάρταρο (92) και ο διάπλους του Βοσπόρου διάπλους του Αχέροντα (*Αναμόρφωσις*, φ. 99-100).

Προσωπικά δύσκολα μπορώ να θυμηθώ κάποια δυτική περιήγηση που να περιλαμβάνει τόσο αρνητικά σχόλια για την Κωνσταντινούπολη σε τόσο λίγο κειμενικό χώρο. Νομίζω ότι, τηρουμένων των αναλογιών, ο Καλλιγάς συναγωνίζεται ετάξια, αν όχι ξεπερνάει, π.χ. ακόμη και τον υπερόπτη Θεόφιλο Γκωτιέ, και είναι λίγα μόλις βήματα πίσω από τον δύστροπο και μονίμως ανικανοποίητο Mark Twain.<sup>45</sup> Ένας Έλληνας, λοιπόν, δυτικοθρεμμένος, αλλά

<sup>44</sup> Ο Παύλος Καλλιγάς (1814-1896), σ. 307.

<sup>45</sup> Οι εντυπώσεις από τη διαμονή του Gautier στην Κωνσταντινούπολη (1852) δημοσιεύτηκαν στη γαλλική εφημερίδα *Ο Τύπος* (βλ. τώρα την έκδ. *Κωνσταντινούπολη*, μτφρ. Έρση Μπομπολέση, Αθήνα,

Έλληνας, γράφει ένα κείμενο περισσότερο δυτικότροπο από τα αντίστοιχα δυτικά, υιοθετώντας στο έπακρο όλο το αρνητικό περιεχόμενο που θα μπορούσε δυνητικά να λάβει η οριενταλιστική προσέγγιση του κωνσταντινουπολίτικου τόπου. Από αυτή την άποψη, θα έλεγα ότι η «Περιήγησις» του Καλλιγά είναι ένα κείμενο μοναδικό για τα ελληνικά, ελληνοκεντρικά και εθνοκεντρικά δεδομένα του 19ου αι. (η ανώνυμη δημοσίευσή του στην *Αναμόρφωσιν* το υποβοηθά προς αυτή την κατεύθυνση).<sup>46</sup>

Εξυπακούεται ότι ο Δραγούμης πόρρω απέχει από μια τέτοια προσέγγιση της Κωνσταντινούπολης, λόγω της εγγενούς συμπάθειάς του προς την Ανατολή. Η δική του διαφοροποίηση έναντι των δυτικών περιηγήσεων έγκειται στο ότι ενώ και αυτός αρχικά υποκύπτει στην οριενταλιστική θεματολογία τους, σταδιακά απεμπλέκεται από αυτή ή συμπλέκει τα βασικά μοτίβα τους με στοιχεία που άπτονται περισσότερο των ελληνικών ενδιαφερόντων, προβαίνοντας σε επισημάνσεις για την τρέχουσα πραγματικότητα της πόλης και προτείνοντας ρεαλιστικές ιδέες για την αξιοποίηση των συγκυριακών δεδομένων της προς όφελος των Ελλήνων ένθεν κακείθεν του Αιγαίου (μακριά μάλιστα από εθνικιστικά ρητορικά σχήματα).<sup>47</sup> Ο Δραγούμης πιστεύει ότι η πολιτισμική αναγέννηση της ελληνικής ομογένειας θα λειάνει το έδαφος ούτως ώστε η οθωμανική αυτοκρατορία να «κατακτηθεί» με τον μόνο ρεαλιστικό, κατά την άποψή του, τρόπο μετά τα διδάγματα του Κριμαϊκού Πολέμου, δηλαδή με τα όπλα του πολιτισμού.<sup>48</sup> Ο Καλλιγάς, από την άλλη, δεν εκφράζει τέτοιες ελπίδες ούτε άλλες παραπλήσιες. Τη μοναδική στιγμή που φαίνεται ότι είναι έτοιμος να βιώσει μια αμφιλεγόμενη οραματική διαδικασία δυνητικής ανατροπής της ισχύουσας, δηλαδή οθωμανικής, πραγματικότητας της Αγίας

Καστανιώτη, 1998), ενώ του Mark Twain (1867) στην αμερικανική *Alta California* (συμπεριλαμβάνονται στο βιβλίο του *The Innocents Abroad*, San Francisco, Calif. 1869).

<sup>46</sup> Το επόμενο κείμενο που κινείται ιδεολογικά σε παρόμοιο πλαίσιο είναι η μονογραφία του Βασιλείου Νικολαΐδη, *Les Turcs et la Turquie contemporaine*, Παρίσι 1859, η οποία όμως ούτε απευθύνεται σε ελληνόφωνο κοινό ούτε είναι «αυθεντική» περιήγηση (σχετικά σχόλια στο Τσαπανίδου, ό.π. (σημ. 12), σ. 103-111).

<sup>47</sup> Ασχολείται, π.χ., με την οικονομική ευρωστία των Ελλήνων του Γαλατά και με την αδυναμία/αδιαφορία του ελληνικού κράτους να τους υποστηρίξει, με την εξάπλωση των ελληνικών σχολείων, σχολών και φιλελευθέρων ιδρυμάτων, και την ελλιπή επόπτευσή τους από το Πατριαρχείο, με την ανάγκη συστηματικής καλλιέργειας μιας «αληθούς εθνικής φιλολογίας» και εμβριθούς μελέτης του σωζόμενου μνημειακού υλικού της Πόλης, με την άστοχη προσκόλληση των ομογενών στις υλικές απολαύσεις και με τη θετικότερη επιμορφωτική δράση του νεοσυσταθέντος Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως.

<sup>48</sup> «Αποδημητού Αναμνήσεις», περ. *Πανδώρα*, τ. 13, τχ. 303 (1862) 387. Ομοίως στο άρθρο του Δραγούμη «*Situation de l'instruction publique en Grèce en 1829 et 1830*», *Le Spectateur de l'Orient*, τχ. 24 (1854) 426, βλ. επίσης «Ανάμικτα. Επιστολή Η'», περ. *Πανδώρα*, τ. 15, τχ. 354 (1864) 453.

Σοφίας, τεχνηέντως διακόπτει αμέσως τον συλλογισμό του με ένα πρόσχημα (154). Άλλωστε, ο επιλογος της περιήγησής του δείχνει εμμέσως ότι η πορεία που πρέπει να ακολουθήσει η Ελλάδα είναι μονόδρομος με κατεύθυνση προς τη Δύση: διαλέγοντας να αγναντέψει πανοραμικά τις στεριές και τις θάλασσες της Κωνσταντινούπολης από την ασιατική Τζάμιλιτσα, παρασύρεται σε μια φιλοσοφική ενατένιση της Ευρώπης και της Ασίας, που ενώνονται και ταυτόχρονα χωρίζουν στα νερά του Βοσπόρου και του Ελλησπόντου, για να διαπιστώσει ότι στην Ασία, που είναι πηγή των πάντων, γεννιούνται μεν η θρησκεία, η ιδέα, ο ανθρώπινος νους, αλλά στη συνέχεια συντρίβονται και συνθλίβονται· ενώ στην Ευρώπη διασφαλίζονται, αναπτύσσονται, ανυψώνονται (166). Καλή, λοιπόν, η Ανατολή ως αφετηρία, αλλά η πρόοδος βρίσκεται στη Δύση.

Στην εργασία αυτή παρουσιάστηκαν κυρίως κάποιες πολύ βασικές διαφορές που εντοπίζονται στις κωνσταντινουπολίτικες αφηγήσεις του Καλλιγά και του Δραγούμη, για την οικονομία του χρόνου και υπό το σκεπτικό ότι ήταν περισσότερο ενδιαφέρουσες από τις ομοιότητές τους. Βεβαίως, οι δύο συγγραφείς έχουν και συγκλίσεις εκτός από αποκλίσεις, ειδικά σε κοινά θέματα που πραγματεύονται και σε πολλά κοινά μοτίβα που αντλούν από τις δυτικές περιηγήσεις για την αναπαράσταση της Κωνσταντινούπολης (ασχέτως αν ο καθένας τούς προσθέτει στην πορεία διαφορετικό ιδεολογικό περιεχόμενο). Έχουν όμως κι ένα ακόμη κοινό στοιχείο που δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητο: το πηγαίο χιούμορ με το οποίο ανοίγουν και κλείνουν τα κείμενά τους ή σχολιάζουν όσα συναντούν και όσα παθαίνουν κατά τη διάρκεια των περιηγήσεών τους. Στον τομέα αυτό, αναπάντεχα ίσως, ο ερασιτέχνης λογοτέχνης Καλλιγάς αποδεικνύεται, μάλλον, περισσότερο εφευρετικός από τον, γνωστό για το χιούμορ του, Δραγούμη. Και είναι ένα χιούμορ που σε κάποιες στιγμές του μοιάζει στο χιούμορ του Κοκόλη. Άλλο ένα ανορθόδοξο γεφύρωμα της σκέψης; Μπορεί· αλλά, αυτό είναι που τελικά κράτησα από τον δάσκαλο Κοκόλη. Ήταν πρώτο έτος, ψιλόβροχο, υπόγεια αίθουσα στο παλιό κτίριο της Φιλοσοφικής – φρεσκοανακαινισμένο τότε· δυνατές μνήμες. Ποιος ξέρει, λοιπόν, αν αυτή τη στιγμή ο Ξενοφών δεν μας κλείνει παιχνιδιάρικα το μάτι από εκεί που βρίσκεται; Μας διαβάζει με τη θεατρική του φωνή μια κατακλείδα του Καλλιγά, γραμμένη από το δωμάτιο του ξενοδοχείου του στο Πέραν:

Βλέπω πάλιν από τὰ παράθυρα καὶ ὑποκάτω ἀπὸ τὰς κατηφείς καὶ πενθίμους κυπαρίσσους μνήματα τουρκικά. Εἶμαι εἰς τὰ μεθόρια τοῦ βασιλείου τοῦ θανάτου. – Τί ἀκούω; Χορούς τοῦ Στράου; φαίνεται ὅτι ἐδῶ ὁ Χάρων εἶναι χορευτής. Μὲ τὴν ἀδειάν σου νὰ ὑπάγω νὰ τὸν ἴδω. Ὑγίαινε (88).

Και μετά, απροειδοποίητα, μας ξαναδιαβάζει την ίδια κατακλείδα, αλλά προσαρμοσμένη οριστικά στα μέτρα του. Γιατί ο Χάρων του Ξενοφώντα δεν είναι χορευτής του Στράους. Είναι χορευτής του tango.



Το αναγνωστικό κοινό και η αξιολόγηση των έργων  
του Α. Καρκαβίτσα  
(θεσμοί, μηχανισμοί και κριτήρια)

Σε ένα σύγχρονο Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας στο λήμμα «αξιολόγηση» διαβάζουμε ότι «η αξιολόγηση συνιστά μια διαδικασία στην οποία εμπλέκονται – άμεσα ή έμμεσα, συνειδητά ή ασυνείδητα – όλοι όσοι έχουν κάποια επαφή με τη λογοτεχνία, από τον πιο ανυποψίαστο αναγνώστη ως τον πλέον καταρτισμένο μελετητή. Ακόμα και η επιλογή ενός συγκεκριμένου μέσου αναγνώστη να διαβάσει ένα συγκεκριμένο βιβλίο αντί για οποιοδήποτε άλλο είναι μια μορφή αξιολόγησης.»<sup>1</sup> Στην εποχή μας έχει επικρατήσει η άποψη ότι «η αποτίμηση ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι ποτέ τελεσίδικη».<sup>2</sup> «Όπως και η ίδια η λογοτεχνία, η αισθητική αξία είναι μια κατηγορία λίγο πολύ σχετική, ασταθής και ιστορικά εξαρτημένη. Άλλωστε “αξιολογώ ένα έργο” σημαίνει “εκφράζω – έστω και έμμεσα – την άποψή μου για την ίδια τη λογοτεχνία στο σύνολό της”».<sup>3</sup> Το ζήτημα που συνδέεται άμεσα και ακολουθεί είναι το ζήτημα των κριτηρίων. Τα αξιολογικά κριτήρια ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι μόνον ενδοκειμενικά και αισθητικά. Ποικίλοι εξωλογοτεχνικοί παράγοντες εμπλέκονται στη διαδικασία αξιολόγησης ενός έργου· από τη μορφή της γλώσσας και την ιδεολογία έως τους μηχανισμούς διακίνησης των κειμένων και θεσμούς, όπως η εκπαίδευση. Η λογοτεχνική αξία επομένως βρίσκεται στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ ενός έργου και των αναγνωστών του.

Η θεωρητικός της λογοτεχνίας που αντιμετώπισε πιο συστηματικά το ζήτημα της αξιολόγησης των λογοτεχνικών έργων είναι η Β. Hernstein-Smith. Σε μια σύντομη αλλά περιεκτική μελέτη της κατέγραψε μια κλίμακα μορφών αξιολόγησης: (α) Η αξιολόγηση ενός έργου γίνεται αρχικά από τον ίδιο τον

<sup>1</sup> Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 130. Συντάκτης του λήμματος ο Γιάννης Παρίσης.

<sup>2</sup> Ό.π., σ. 131.

<sup>3</sup> Ό.π., σ. 131. Είναι γνωστό πως ο όρος «λογοτεχνία», με την έννοια μιας κατηγορίας που αποτελείται από έργα πρωτότυπα τα οποία ανήκουν στον χώρο της μυθοπλασίας, καθιερώθηκε με το κίνημα του ρομαντισμού, ενώ η ίδια η λέξη «λογοτεχνία» εκτοπίζει τον όρο «ελαφρά φιλολογία» στη χώρα μας μόλις στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. (Δ. Τζιόβας, *Μετά την αισθητική*, Αθήνα, Γνώση, 1987, σ. 26). Ο Τζιόβας οδηγείται σ' αυτό το συμπέρασμα από σχετική μαρτυρία του Γρ. Ξενόπουλου.

συγγραφέα. Η αξιολόγηση αυτή εκφράζεται και αποτυπώνεται με την αποδοχή ή την απόρριψη ή την αναθεώρηση του έργου του από έκδοση σε έκδοση. (β) Οι καλυμμένες μη λεκτικές αξιολογήσεις από το αναγνωστικό κοινό, όταν, για παράδειγμα, κάποιος επιλέγει ένα κείμενο δείχνοντας την προτίμησή του ή όταν το ξαναδιαβάζει. (γ) Έμμεσες αξιολογήσεις από πρόσωπα ή θεσμούς, όπως η έκδοση και η επανέκδοση ενός έργου, η μετάφρασή του, η άντληση παραθεμάτων από αυτό, η μεταφορά του στον κινηματογράφο κτλ. (δ) Οι ρητές κρίσεις σε ανεπίσημο κοινωνικό πλαίσιο. (ε) Οι περισσότερο εξειδικευμένες θεσμικές αξιολογήσεις των λογίων, των εκπαιδευτικών, των ακαδημαϊκών ή λογοτεχνικών κριτικών. Σ' αυτή τη δραστηριότητα αξιολόγησης ανήκουν ακόμη και τα λογοτεχνικά βραβεία, η συγκρότηση ανθολογιών, το ακαδημαϊκό πρόγραμμα σπουδών κ.ά.<sup>4</sup> Αξίζει να τονίσει κανείς και τη σωστή επισήμανσή της ότι περισσότερη δύναμη διαθέτουν εκείνες οι κρίσεις που ανήκουν στον θεσμοποιημένο λόγο της τελευταίας κατηγορίας, δηλαδή των λογίων, των εκπαιδευτικών, των ακαδημαϊκών και λογοτεχνικών κριτικών.

Η Hernstein-Smith διατύπωσε την άποψη ότι όσο περισσότερες λειτουργίες επιτελεί ένα λογοτεχνικό έργο τόσο περισσότερες πιθανότητες έχει να επιβιώσει. Ορισμένες από αυτές τις λειτουργίες είναι να αποτελεί κιβωτό των αξιών της κοινότητας και άρα της κοινοτικής ταυτότητας στην οποία εντάσσεται, να διαθέτει εικόνες, αρχέτυπα, λογοτεχνικούς τόπους, χαρακτήρες, ρητά, τα οποία να μπορούν να ανταποκρίνονται και να βρίσκουν εφαρμογή σε νέες καταστάσεις, να αποτελεί υπόδειγμα ύφους και του είδους στο οποίο ανήκει, να ενεργοποιεί την παραγωγή νέων κειμένων στις επόμενες γενιές. Με αυτούς τους τρόπους τα έργα του λογοτεχνικού κανόνα όχι απλώς επιβιώνουν, αλλά σχηματίζουν και δημιουργούν πολιτισμό.<sup>5</sup> Η «δοκιμασία στον χρόνο» ωστόσο, όπως συνηθίζουμε να την ονομάζουμε, δεν είναι ένας απρόσωπος και αμερόληπτος μηχανισμός, εφόσον όλοι οι πολιτισμικοί θεσμοί οι οποίοι αποφασίζουν (σχολεία, βιβλιοθήκες, εκδοτικοί οίκοι, περιοδικά, επιτροπές λογοτεχνικών βραβείων, λογοκρισία κ.ο.κ.) συγκροτούνται από πρόσωπα και ως εκ τούτου η αξιολόγηση αφορά και τους ίδιους τους κριτές και αποκαλύπτει πολλά και για τους ίδιους, την ιδιοσυγκρασία τους, τη μόρφωση, την ιδεολογία τους.

Αρκούν τόσα για τη θεωρητική κάλυψη του ζητήματος. Καιρός να περάσουμε στην εφαρμογή, στην περίπτωση του Καρκαβίτσα. Έκρινα απαραίτη-

<sup>4</sup> B. Hernstein-Smith, «Value/Evaluation», στο F. Lentricchia και Th. McLaughlin (επιμ.), *Critical Terms for Literary Study*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1990, σ. 181-182 και 184.

<sup>5</sup> B. Hernstein-Smith, *Contingencies of Value*, Harvard, Mass., Harvard University Press, 1988, σ. 50.



το να αρχίσω αυτή την περιδιάβαση διερευνώντας το αναγνωστικό κοινό.<sup>6</sup>

Για το αναγνωστικό κοινό του Καρκαβίτσα γνωρίζουμε πως τα έργα του τα εκδομένα σε βιβλία είχαν πολύ περιορισμένη απήχηση και ότι δεν ανήκαν ούτε στην παιδική λογοτεχνία, όπως π.χ. ο *Λουκής Λάρας* του Δημητρίου Βικέλα,<sup>7</sup> ούτε στη λαϊκή λογοτεχνία ή παραλογοτεχνία της εποχής του.<sup>8</sup> Όπως φαίνεται, όσο ο Καρκαβίτσας έγραφε στην καθαρεύουσα ήταν περισσότερο αποδεκτός στο αναγνωστικό κοινό της εποχής του, κι αυτό ακριβώς τεκμηριώνεται και από τα περιοδικά και τις εφημερίδες που φιλοξενούσαν κείμενά του. Είναι γνωστό ότι τα πρώτα του διηγήματα και τη *Λυγερή* τα έγραψε στην καθαρεύουσα, ενώ η μεταστροφή του στη δημοτική έγινε μετά το 1892, έχοντας παρακινηθεί κι αυτός από *Το ταξίδι μου* του Ψυχάρη. Το χρονικό διάστημα 1888-1896 ο Καρκαβίτσας δημοσιεύει σε έντυπα, όπως το περιοδικό και η εφημερίδα *Εστία*, τα οποία απευθύνονται σε ευρύ αναγνωστικό κοινό. Στο περιοδικό *Εστία*, μάλιστα, κατέχει αυτή την περίοδο από ποσοτική άποψη την πρώτη θέση με τριάντα τρία πεζογραφήματα.<sup>9</sup> Αντίθετα, γνώριζε το 1903, όταν άρχισε να αρθρογραφεί στον *Νουμά*, ότι το συγκεκριμένο έντυπο, ακριβώς λόγω της αποκλειστικής χρήσης της δημοτικής γλώσσας, δεν θα μπορούσε να βρει αξιόλογη ανταπόκριση στο αναγνωστικό κοινό.<sup>10</sup> Στη συνέχεια θα δούμε ότι στη διάδοση του έργου του Καρκαβίτσα σημαντικό ρόλο έπαιξε η ανθολογήσή του στα εγχειρίδια των νέων ελληνικών της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Σύμφωνα με τον J. Guillory, η εκπαίδευση παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού κανόνα ήδη από την αρχαιότητα.<sup>11</sup> Τα σχολικά εγχειρίδια όπου ανθολογείται η νεοελληνική γραμματεία και λογοτεχνία μεταφέρουν στις νέες γενιές τον λογοτεχνικό κανόνα, όπως αυτός έχει διαμορφωθεί κυρίως σε συγκεκριμένες ιστορίες της λογοτεχνίας. Όπως σωστά έδειξε η Λ.

<sup>6</sup> Οι παρατηρήσεις μου για το αναγνωστικό κοινό του Καρκαβίτσα έχουν δημοσιευθεί στο περ. *Κ, τχ. 7* (2005) 57-61.

<sup>7</sup> Κ. Ντελόπουλος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19ου αιώνα. Σχολιασμένη και εικονογραφημένη βιβλιογραφική καταγραφή*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1995, σ. 14.

<sup>8</sup> Για τη λαϊκή λογοτεχνία και την παραλογοτεχνία τον 19ο αι. βλ. Π. Μουλλάς, «Εισαγωγή», στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις απαρχές έως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τ. Α'*, Αθήνα, Σοκόλης, 1998, σ. 109-150.

<sup>9</sup> Γ. Παπακώστας, *Το περιοδικό «Εστία» και το διήγημα*, Αθήνα, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, 1982, σ. 137 και 141-142. Το περ. *Εστία* είχε μεγάλη κυκλοφορία, 3000 αντίτυπα κάθε εβδομάδα, σύμφωνα με μαρτυρία του Δροσίνη. Σύμφωνα με τον Ξερόπουλο, τον δεύτερο διευθυντή του περιοδικού (ο πρώτος ήταν ο Κασδόνης), η κυκλοφορία ανέβηκε το 1895 στα 5000 αντίτυπα (ό.π., σ. 167).

<sup>10</sup> Ο *Νουμάς*, από το ένατο κιόλας φύλλο του, είχε τη μικρότερη κυκλοφορία από όλες τις ελληνικές εφημερίδες (Γ. Χ. Καλογιάννης, «Ο *Νουμάς*» και η εποχή του (1903-1931). *Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1984, σ. 272).

<sup>11</sup> J. Guillory, «Canon», στο Lentricchia και McLaughlin (επιμ.), ό.π. (σημ. 4), σ. 239-240.

Κουντουρά, μπορούμε να διακρίνουμε τρία βασικά στάδια στις αλληπάληλες σειρές *Νεοελληνικών αναγνωσμάτων* (στο εξής: *ΝΑ*) και *Κειμένων νεοελληνικής λογοτεχνίας* (στο εξής: *ΚΝΛ*) που έχουν χρησιμοποιηθεί στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση με κριτήριο τη διάδοση του λογοτεχνικού δημοτικισμού: (α) 1913-1938 στάδιο πρόσληψης του λογοτεχνικού δημοτικισμού, όπου αξιοποιείται κυρίως το κριτικό έργο του Κ. Παλαμά και οι λογοτεχνικές ιστορίες του Η. Βουτιεριδίδη (1924) και του Άρ. Καμπάνη (1925), (β) 1938-1976 στάδιο αμφισβήτησής του και (γ) 1976 έως τις ημέρες μας, το στάδιο της αποδοχής του. Σ' αυτό το τελευταίο χρονικό διάστημα χρησιμοποιούνται ως πηγές κυρίως οι ιστορίες λογοτεχνίας των Κ. Θ. Δημαρά (1948) και Λ. Πολίτη (1968, 1978).<sup>12</sup>

Από μια άλλη έρευνα πληροφορούμαστε ότι ο Καρκαβίτσας, την περίοδο 1884-1936/37, ήταν ο περισσότερο ανθολογημένος πεζογράφος, με δεύτερο τον Βιζυηνό, και τρίτος στην αμέσως επόμενη περίοδο των *ΝΑ*, 1938-1977/79, πίσω από τους Παπαδιαμάντη και Ξενόπουλο.<sup>13</sup> Για όλο αυτό το χρονικό διάστημα (1884-1977) είναι ο πεζογράφος με τη μεγαλύτερη παρουσία σε εγχειρίδια (σε 90) και ακολουθεί ο Παπαδιαμάντης (σε 79). Επίσης, έρχεται δεύτερος, πάντα στους πεζογράφους, στην ποσότητα των ανθολογημένων κειμένων (58), με πρώτο τον Νιρβάνα (59).<sup>14</sup> Την περίοδο από το 1977 ως το 2006, βλέπουμε να ανθολογούνται λιγότερα κείμενα του Καρκαβίτσα στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Σύμφωνα με δικές μου μετρήσεις, στην πεζογραφία παρατηρούμε μια ξεκάθαρη προτίμηση στη γενιά του 1930, αν εξαιρέσουμε τον Καζαντζάκη, που έρχεται πρώτος με εννιά κείμενα. Ακολουθούν ο Θεοτοκάς με οκτώ, ο Μυριβήλης και ο Τερζάκης με επτά. Από τους παλαιότερους πεζογράφους: ο Ξενόπουλος και ο Παπαδιαμάντης με έξι, ο Καρκαβίτσας με πέντε. Ο μόνος ασφαλής τρόπος, ωστόσο, να βγάλει κανείς έγκυρα συμπεράσματα θα ήταν να συγκεντρώσει τα Βιβλία Έγλης όλων των σχολείων και να δει τι προτίμησαν να διδάξουν όλα αυτά τα χρόνια οι διδάσκοντες. Κι αυτό γιατί τα *ΚΝΛ* σχεδιάστηκαν έτσι ώστε η ύλη τους να είναι πολλαπλάσια από εκείνη που μπορεί να διδαχθεί.

Το πρόβλημα αυτό εν μέρει αίρεται από μια έρευνα της Πανελλήνιας Ένωσης Φιλολόγων (2010) για το σχολικό έτος 1991-1992. Αν θεωρήσουμε λοι-

<sup>12</sup> Λ. Κουντουρά, *Η ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα εγχειρίδια της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (1884-1983). Η πρόσληψη και η αναπλαισίωσή της στη διάρκεια ενός αιώνα*, αδημ. διδ. διατριβή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 275-276.

<sup>13</sup> Χ. Κουμπάρου-Χανιώτη, *Τα σχολικά εγχειρίδια των Νεοελληνικών αναγνωσμάτων στη μέση εκπαίδευση και η ιδεολογία τους (1917-1977)*, αδημ. διδ. διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2000, σ. 314-315.

<sup>14</sup> Χ. Κουμπάρου-Χανιώτη, *Τα Νεοελληνικά αναγνώσματα στη μέση εκπαίδευση. Συγγραφείς και ανθολογημένα κείμενα (1884-1977)*, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 2003, σ. 191 και 193.

πὸν τὴ χρονιά αὐτή «τυπική» καὶ ὅτι ὅλες τὶς προηγούμενες καὶ τὶς ἐπόμενες χρονιές διδάχτηκαν περίπου τὰ ἴδια (για τὸ διάστημα 1977-2006), τότε οἱ παραπάνω μετρήσεις μου, ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὸ εὖρος τῆς ἀνθολόγησης, περίπου ἐπιβεβαιώνονται καὶ ἀπὸ τὶς προτιμήσεις τῶν διδασκόντων. Ὁ Καρκαβίτσας παρατηροῦμε ὅτι ἔχει υποχωρήσει στὴ δέκατη θέση<sup>15</sup> μεταξύ τῶν πεζογράφων, καὶ πράγματι ἡ γενιά του 1930 διδάσκεται περισσότερο (Μυριβήλης, Τερζάκης, Βενέζης, Θεοτοκάς), ὅπως ἐπίσης καὶ οἱ Καζαντζάκης καὶ Χατζής. Ἀπὸ τοὺς παλαιότερους προηγούνται οἱ Παπαδιαμάντης, Ξενόπουλος, ἀλλὰ καὶ ὁ Μακρυγιάννης. Στὴν ἐρευνα δὲν υπολογίστηκε τὸ εγχειρίδιο τῆς *Νεοελληνικῆς λογοτεχνίας* τὸ ὁποῖο διδάσκεται στὴ θεωρητικὴ κατεύθυνση στὴ Γ' Λυκείου ἀπὸ τὸ 1999. Ἐκεῖ ἀνθολογεῖται κείμενο τόσο τοῦ Παπαδιαμάντη ὅσο καὶ τοῦ Βίζυηνου, ὄχι ὅμως καὶ τοῦ Καρκαβίτσα. Τέλος, ἰσχνή εἶναι ἡ ἀνθολόγηση τοῦ Καρκαβίτσα στὴ νέα σειρά ΚΝΛ μόνο για τὸ Γυμνάσιο ἀπὸ τὸ ἔτος 2006-2007.

Προκύπτουν δύο ἐρωτήματα: (α) πὺ ὀφείλεται ἡ πλοῦσια ἀνθολόγηση τοῦ Καρκαβίτσα τὴν περίοδο 1913-1977; καὶ (β) πὺ ὀφείλεται ἡ μείωση τοῦ ενδιαφέροντος ἀπὸ τὸ 1977 ἔως σήμερα; Εἶναι γεγονός ὅτι ὁ Καρκαβίτσας ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους πεζογράφους τοῦ λογοτεχνικοῦ δημοτικισμοῦ. Ἦταν ὅμως κι ἕνας μαχητικὸς εκπρόσωπος τοῦ εκπαιδευτικοῦ δημοτικισμοῦ, ἐφόσον συνέβαλε στὴν εκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση τοῦ 1917 συντάσσοντας τρία ἀναγνωστικά τοῦ δημοτικοῦ.<sup>16</sup> Οἱ συντάκτες τῶν ΝΑ στὴν πλειοψηφία τοὺς ἦταν ἐνταγμένοι στο κίνημα τοῦ δημοτικισμοῦ.<sup>17</sup> Ἐπομένως δὲν ἦταν καθόλου τυχαῖο ποὺ προτίμησαν κείμενα ἐνὸς πρωτοπόρου στὸν ἀγῶνα για τὴν καθιέρωση τῆς δημοτικῆς γλώσσας, ὅπως ἦταν ὁ Καρκαβίτσας. Ἀκόμη καὶ οἱ ἠγέτες τοῦ εκπαιδευτικοῦ δημοτικισμοῦ, ὅπως οἱ Ἀλ. Δελμούζος,<sup>18</sup> Μ. Κουντουράς<sup>19</sup> καὶ

<sup>15</sup> Ἡ ἐρευνα τῆς Πανελληνίας Ἐνωσης Φιλολόγων εἶναι ἀναρτημένη τόσο στὴν ἱστοσελίδα τῆς ΠΕΦ ὅσο καὶ στὴν ἱστοσελίδα τῆς Χ. Κουμπάρου-Χανιώτη.

<sup>16</sup> Με συνεργάτη τὸν Ἐπαμεινώνδα Παπαμιχαήλ: *Αναγνωστικό Γ' Δημοτικοῦ* (1918), *Ἡ πατρίδα μας. Ἀρχαία καὶ νέα ἐποχή: Ἀναγνωστικό Δ' Δημοτικοῦ* (1919) καὶ *Διγενῆς Ἀκρίτας καὶ ἄλλα διηγήματα. Ἀναγνωστικό Ε' Δημοτικοῦ* (1920). Με τὸν ἴδιο συνεργάτη ἔγραψε κι ἕνα βιβλίο για παιδιά: *Διηγήματα πραγματογνωστικά* (1920).

<sup>17</sup> Μεταξύ αὐτῶν ὁ Ζ. Παπαντωνίου, ἡ Εἰρήνη ἡ Ἀθηναία καὶ ἡ Ελένη Ουράνη. Ξεχωριστὴ ἀναφορά ἀπαιτεῖται για τὴ συμμετοχή του Η. Βουτιερῆ, ὁ ὁποῖος, ὅπως εἶδαμε, εἶχε γράψει μὴ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἱστορίες λογοτεχνίας τοῦ δημοτικισμοῦ.

<sup>18</sup> Ὁ Ἀλ. Δελμούζος στα 1908 με 1911 στὸ Ἀνώτερο Παρθεναγωγεῖο Βόλου διδάσκει, μεταξύ ἄλλων, ἀρκετὰ διηγήματα τοῦ Καρκαβίτσα (Ἀλ. Δελμούζος, *Τὸ Κρυφὸ Σκολεῖο* (1908-1911), Ἀθήνα, Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, 1950, σ. 163-165).

<sup>19</sup> Ὁ Μίλτος Κουντουράς, συντάκτης τοῦ νόμου «Περὶ σχολικῶν βιβλιοθηκῶν» τοῦ 1931, προέβλεπε ἰδρυση βιβλιοθήκης σε κάθε σχολεῖο, ἡ ὁποία θα περιλάμβανε διδακτικά βιβλία, βοηθήματα καὶ ἐλεύθερα ἀναγνώσματα (Κουμπάρου-Χανιώτη, ὀ.π. (σημ. 13), σ. 124). Ὁ Ζητιάνος τοῦ Καρκαβίτσα

Μ. Τριανταφυλλίδης,<sup>20</sup> συνέβαλαν στην καθιέρωσή του. Όσον αφορά τώρα το δεύτερο ερώτημα, η φθίνουσα ανθολόγησή του μετά το 1977 ερμηνεύεται εύκολα από την εισαγωγή στα ανθολόγια, για πρώτη φορά τότε, της γενιάς του 1930, αλλά και από την ανάδειξη του Βιζυηνού και του Παπαδιαμάντη ως σημαντικότερων συγγραφέων, κάτι που εύκολα φαίνεται και από την ανθολόγησή τους στο εγχειρίδιο για την Γ' Λυκείου της θεωρητικής κατεύθυνσης, το 1999, αλλά και από τη θέση της ακαδημαϊκής κριτικής, όπως θα δείξω στη συνέχεια.

Ανακεφαλαιώνοντας, αλλά διερευνώντας και άλλες πτυχές του ζητήματος της ανθολόγησης του Καρκαβίτσα στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, καταγράφω εδώ την έντονη παρουσία κειμένων του σε καθαρεύουσα στα σχολικά εγχειρίδια την περίοδο 1913-1950 και την πλήρη απουσία τους από το 1956 και έπειτα, μολοντί η καθαρεύουσα θεσμοθετείται συνταγματικά επίσημη γλώσσα του κράτους το 1952. Αυτό δείχνει ότι ο Καρκαβίτσας έχει οριστικά αναδειχθεί ως συγγραφέας της δημοτικής, ότι το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό έχει πλέον αγκαλιάσει και εκτιμήσει τη δημοτική στην πεζογραφία και ότι τα λογοτεχνικά κείμενα του Καρκαβίτσα στη δημοτική έχουν αναγνωρισθεί ως καλύτερα και αρτιότερα από τα κείμενά του τα γραμμένα στην καθαρεύουσα. Αν ριζούμε μια ματιά στον κατάλογο των ανθολογημένων έργων του, θα παρατηρήσουμε ότι τα κείμενα που ανθολογήθηκαν περισσότερο ήταν ορισμένα διηγήματά του από τη συλλογή *Λόγια της πλώρης*.<sup>21</sup> Τελικά δίνεται η εντύπωση ότι ο Καρκαβίτσας ήταν κατεξοχήν διηγηματογράφος, με αριστούργημά του τη συλλογή *Λόγια της πλώρης*, εικόνα ωστόσο που δεν συμφωνεί με τις αξιολογήσεις της λογοτεχνικής και κυρίως της ακαδημαϊκής κριτικής.

Πριν όμως περάσουμε στις πιο εξειδικευμένες θεσμικές αξιολογήσεις, κρίνεται απαραίτητο να σταθούμε για λίγο σε μια έμμεση μορφή αξιολόγησης, η οποία ωστόσο είναι καίρια και αποφασιστικής σημασίας για την τύχη οποιουδήποτε έργου, στον εκδοτικό μηχανισμό. Ο ίδιος ο Καρκαβίτσας, όπως είδα-

προτείνεται για τους μαθητές της Δ' Γυμνασίου [= Α' Λυκείου] (Μ. Κουντουράς, *Κλείστε τα σχολεία. (Εκπαιδευτικά Άπαντα)*, τ. Α', επιμ.-σχόλια Αλ. Δημαράς, Αθήνα, Γνώση 1985, σ. 216).

<sup>20</sup> Ο Μ. Τριανταφυλλίδης προτείνει κι αυτός το 1946 να διδάσκονται ολόκληρα έργα. Μεταξύ άλλων (Παλαμά, Παπαδιαμάντη, Σολωμού, Μακρυγιάννη και Βλαχογιάννη) προτείνει να διδάσκονται και κείμενα του Καρκαβίτσα στην Γ' Γυμνασίου (Μ. Τριανταφυλλίδης, «Οι ξένες γλώσσες και η αγωγή» [1946], *Άπαντα*, τ. 7, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 1965, σ. 523).

<sup>21</sup> Πρόκειται για τα διηγήματα: «Η θάλασσα», «Το θεϊνό όραμα», «Νανάγια», «Ο εκδικητής», «Οι σφουγγαράδες», «Το γιούσουρι». Η πληρέστερη βιβλιογραφική καταγραφή έχει γίνει από τον Λάμπρο Βαρελά, *Η νεοελληνική και μεταφρασμένη λογοτεχνία στην ελλαδική δευτεροβάθμια εκπαίδευση (1884-2001). Συνοπτική ιστορική θεώρηση και αποδελτίωση των διδακτικών εγχειριδίων*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2007, σ. 179-185.

με, φρόντισε για την έκδοση σχεδόν όλων των μυθοπλαστικών έργων του, άρα και ο ίδιος τα αξιολογούσε ως σπουδαιότερα από τα μη μυθοπλαστικά του, προχώρησε μάλιστα και στην αναθεώρηση και επανέκδοση των πιο σημαντικών. Η «επιδιόρθωση» αυτή, όπως την ονόμαζε, χρονολογείται στα τελευταία χρόνια της ζωής του (1918-1921).<sup>22</sup> Από τις πληροφορίες που μας δίνει ο Π. Μαστροδημήτρης από τον εκδοτικό οίκο «Εστία», που διαχειριζόταν και τα πνευματικά δικαιώματα ως το 1972,<sup>23</sup> παρατηρούμε τη μείωση του ενδιαφέροντος τη δεκαπενταετία 1925-1950 και την επακόλουθη σχετική αύξησή του μετά το 1950. Με το πέρας της πεντηκονταετίας από τον θάνατο του συγγραφέα και τη λήξη των πνευματικών δικαιωμάτων, κυκλοφορούν το 1973 τέσσερις σειρές *Απάντων*<sup>24</sup> και στην εποχή μας διαπιστώνουμε ότι *Ο Ζητιάνος* και η συλλογή *Λόγια της πλώρης* εκδίδονται και ως παιδικά/εφηβικά αναγνώσματα.<sup>25</sup> Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι σ' αυτό συνέβαλε η πλούσια αν-

<sup>22</sup> Ο συγγραφέας προχώρησε σε «επιδιορθωμένες» επανεκδόσεις των έργων: *Λόγια της πλώρης* (1918-1919), *Παλιές αγάπες* (1919), *Η Λυγερή* (1920), *Ο Ζητιάνος* (1920) και *Διηγήματα* (1921). Στα 1922 ο Καρκαβίτσας συγκέντρωσε και εξέδωσε σε βιβλία διηγήματά του που είχε δημοσιεύσει παλαιότερα σε εφημερίδες και περιοδικά: *Διηγήματα για τα παλληκάρια μας* και *Διηγήματα του γυλιού*. Ελάχιστα διηγήματα, όπως έδειξε η βιβλιογραφική έρευνα της Ν. Σιδερίδου, δεν συμπεριέλαβε σε κάποιο βιβλίο του: *Ανέκδοτα διηγήματα* (Αθήνα 1944), «Το Τιμόνι» και «Το Τσαλαπάτημα», όλα τώρα στη συλλογή των *Απάντων* που επιμελήθηκε η ίδια. Για τις επιδιορθώσεις των κειμένων του έχουν γραφτεί εργασίες κυρίως από τον Π. Μαστροδημήτρη, στις εκδόσεις του του *Ζητιάνου* και της *Λυγερής* (για τις βιβλιογραφικές αναφορές βλ. στην αμέσως επόμενη σημείωση), και από την Έρη Σταυροπούλου για τα *Λόγια της πλώρης*, η οποία ωστόσο επικεντρώνει το ενδιαφέρον της περισσότερο στις διαφορές ανάμεσα στην πρώτη δημοσίευση και στην πρώτη έκδοση (Έρη Σταυροπούλου, «Γραφές και διαγραφές. (Η πορεία του Καρκαβίτσα προς την ολοκλήρωση της συλλογής *Λόγια της πλώρης*)», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 78 (1996) 26-34). Ο Βαλέτας είχε κι αυτός, παλαιότερα, προχωρήσει σε αντιπαραβολές μεταξύ «πρωτεκτύπου» (η α' δημοσίευση σε έντυπο) και α' ή β' έκδοσης ή μεταξύ α' και β' έκδοσης στον τ. Ε' των *Απάντων* που επιμελήθηκε το 1973 (βλ. πιο κάτω σημ. 24, σ. 407-576). Η εργασία του ωστόσο υπολείπεται στην επιστημονική μέθοδο και τα συμπεράσματά του επομένως χρειάζεται να ελεγχθούν.

<sup>23</sup> Έτσι γνωρίζουμε ότι έγιναν ανατυπώσεις της *Λυγερής* στα 1926, 1937, 1953, 1954, 1963 και τρεις τουλάχιστον επανεκδόσεις μεταξύ 1963 και 1978. (Καλό είναι εδώ να προσθέσω και την ανατύπωση της α' έκδοσης από τις εκδόσεις Νεφέλη το 1978 και 1991. Οι δυσεύρετες πρώτες εκδόσεις των λογοτεχνικών του βιβλίων βρίσκονται σήμερα αναρτημένες στο διαδίκτυο: [guttenberg.org](http://guttenberg.org).) Ανατυπώσεις του *Ζητιάνου* έχουμε πάλι από την Εστία στα 1925, 1950, 1953, 1961 και έκτοτε πολύ περισσότερες: *Η Λυγερή*, επιμ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1994, σ. 36-37 και σημ. 1 στη σ. 37, και *Ο Ζητιάνος*, επιμ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1985, σ. 36-37.

<sup>24</sup> Οι σειρές αυτές των *Απάντων* εκδόθηκαν το 1973: (α) επιμ. Σ. Χωραφάς, Αθήνα, Καπόπουλος, (β) επιμ. Ν. Σιδερίδου, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, η οποία θεωρείται και η πιο έγκυρη και είναι η μόνη που ανατυπώθηκε το 1979, (γ) επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Γιοβάνης, και (δ) επιμ. Έ. Αλεξίου, Αθήνα, Βιβλιοθήκη για Όλους (η τελευταία αυτή σειρά μάλλον κυκλοφόρησε στις αρχές του 1974).

<sup>25</sup> Συνολικά εντόπισα (Δεκέμβριος 1999-2001) είκοσι αυτοτελείς εκδόσεις της συλλογής *Λόγια της πλώρης*. Δεκατρείς εικονογραφημένες και επτά χωρίς εικονογράφηση. Οι εικονογραφημένες εκδόσεις, κατά κανόνα, και πολλές φορές ρητά, απευθύνονται σε παιδικό και εφηβικό κοινό. Γιότε πέρασε στο παιδικό/εφηβικό κοινό; Ήδη στα 1927 πρέπει να είχε συντελεστεί αυτή η παράλληλη χρήση της συλλογής, εφόσον μια μαθήτριά του Μίλτου Κουντουρά δίνει τη μαρτυρία ότι για τον εμπλουτισμό της βιβλιοθή-

θολόγησή τους στα εγχειρίδια της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι και αυτός ο μηχανισμός αξιολόγησης έκρινε θετικά και ευνόησε τη διάδοση των έργων του Καρκαβίτσα.

Αν και η Β. Hernstein-Smith, όπως προανέφερα στην αρχή αυτής της εργασίας, θεωρεί ισοδύναμους τον θεσμό της εκπαίδευσης και τον θεσμό της λογοτεχνικής και ακαδημαϊκής κριτικής στο ζήτημα της αξιολόγησης των λογοτεχνικών έργων, εδώ θα διαφωνήσω. Η λογοτεχνική και ακαδημαϊκή κριτική ασφαλώς διαθέτει περισσότερο κύρος και εξαιτίας του κύρους των εκπροσώπων της, αλλά κυρίως λόγω των βασικών λειτουργιών της, που είναι ο προσδιορισμός, αλλά και ο επαναπροσδιορισμός, της αξίας των έργων και η ιεράρχησή τους. Επίσης, η αξιολόγηση των έργων γίνεται πολύ περισσότερο εδώ με λογοτεχνικά κριτήρια, ενώ στην εκπαίδευση κυριαρχούν μάλλον τα παιδαγωγικά, παρά την προσπάθεια των φορέων της να συγκλίνουν με κάποια λογοτεχνική ιστορία ή να επιβάλλουν τις δικές τους προτιμήσεις.

Στην περίπτωση του Καρκαβίτσα μπορούμε σχηματικά να διακρίνουμε ορισμένες τομές και κορυφώσεις στην αξιολόγηση των έργων του.

Ο Κ. Παλαμάς και ο Γ. Ξενόπουλος είναι οι κριτικοί που προσφέρουν χωρίς αμφιβολία τις περισσότερες πληροφορίες κατά την πρώτη περίοδο (1892-1930). Ο Παλαμάς ωστόσο θα είναι εκείνος που θα υποστηρίξει περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο την πεζογραφία του Καρκαβίτσα. Το 1898 τον τοποθετεί δίπλα στον Παπαδιαμάντη ως τους πιο αντιπροσωπευτικούς της γενιάς του. Το 1922, έτος θανάτου του Καρκαβίτσα, θα αξιολογήσει τον *Ζητιάνο* και τον *Αρχαιολόγο* ως τα καλύτερα έργα του, αν και το τελευταίο είχε δεχθεί πολλές επικρίσεις και αποδοκιμασίες και σήμερα θεωρείται κατά κοινή ομολογία αποτυχημένο. Στο ίδιο άρθρο ο Παλαμάς επιχειρεί και μια σύγκριση μεταξύ του Καρκαβίτσα και του Παπαδιαμάντη. Αν και έχει τονιστεί επανειλημμένα, από τότε έως σήμερα, η προτίμηση του Παλαμά για το έργο του Καρκαβίτσα, παραλείπεται ωστόσο η επισήμανσή του ότι εκείνη την εποχή ο αναγνωρισμένος συγγραφέας στη νέα γενιά ήταν ο Παπαδιαμάντης και όχι ο Καρκαβίτσας. Τέλος, το 1929 θα αξιολογήσει ξανά τον Καρκαβίτσα ως «μεγάλο μυθιστοριογράφο» και τον *Ζητιάνο* «αχώριστα, ζολαδικό και ρωμαϊκό αριστούργημα».<sup>26</sup>

κhis του Διδασκαλείου Θηλέων αγοράστηκαν όλες οι υπάρχουσες παιδικές εκδόσεις, που τότε δεν ήταν πάνω από είκοσι βιβλία. Μεταξύ αυτών αναφέρει και τα *Λόγια της πλώρης* του Καρκαβίτσα (Α. Κανάκη-Πασχαλίδη, «Το βιβλίο στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης το 1927-1930 και η οργάνωση της βιβλιοθήκης», στο Μ. Κουντουράς, *Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας 1991, σ. 81).

<sup>26</sup> Κ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Γ', Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1963, σ. 163-174, τ. ΑΑ', σ. 85-88 και 91-92, τ. Κ', σ. 326-327 και τ. ΚΖ', σ. 206-207.

Την ίδια εποχή άλλοι κριτικοί είτε αποκήρυσσαν συλλήβδην την ηθογραφία και μ' αυτή όλο το έργο του Καρκαβίτσα, όπως ο Εμ. Ροΐδης το 1899, είτε αποδοκίμαζαν τη χρήση της δημοτικής στη λογοτεχνία του, όπως ο Μ. Μαλακάσης το 1900, είτε καταχωρούσαν τα έργα του στη λαογραφία, αρνούμενοι να τα δεχτούν ως δημιουργικά καλλιτεχνήματα, όπως ο Γ. Καμπύσης, πάλι το 1900, και ο Δ. Χατζόπουλος το 1901.<sup>27</sup> Τα κριτήρια αυτά, δηλαδή η γλώσσα, η λαογραφική σκευή των έργων, η ηθογραφία καθώς επίσης η ιδεολογία και η λογοτεχνικότητα θα επανέρχονται έκτοτε συνεχώς στην κριτική αποτίμηση του έργου του. Για τις ενστάσεις στην ιδεολογία των κειμένων του ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα κείμενο του Κ. Παρορίτη στον *Νουμά* το 1923, όπου τον επικρίνει για τη μοιρολατρία και τον εθνικισμό του.<sup>28</sup> Ζητήματα ύφους, δομής, αφηγηματολογίας και θεματικής στο έργο του διερευνά ο Τ. Άγρας το 1930 σε μια πρωτότυπη μελέτη που κάλυπτε τις ανάγκες της λημματογράφησης του Λεχαινιώτη συγγραφέα σε μια εγκυκλοπαίδεια.<sup>29</sup> Θα απέδιδα, δίκαια νομίζω, στη μελέτη αυτή τα εύσημα της πρώτης επιστημονικής εργασίας στο έργο του Καρκαβίτσα.

Η γενιά του 1930, διά στόματος του μαχητικότερου εκπροσώπου της, του Γ. Θεοτοκά, θα αποκηρύξει την ηθογραφία.<sup>30</sup> Η απόρριψη του έργου του Καρκαβίτσα όμως από τον Άλκη Θρύλο, που θα ακολουθήσει το 1934, εκφράζεται με δογματικό και αφοριστικό τρόπο, όπως επισημάνθηκε από τη Ν. Σιδερίδου.<sup>31</sup> Τη δεκαετία του 1950 εμφανίζονται οι πρώτες αξιολογικές κριτικές από

<sup>27</sup> Για την αντιηθογραφική κριτική του Ροΐδη βλ. πρόχειρα Μουλλάς, ό.π. (σημ. 8), σ. 389-391. Για τις κριτικές του Μαλακάση και του Καμπύση βλ. Σιδερίδου, «Εισαγωγή», στα *Άπαντα* του Καρκαβίτσα, ό.π. (σημ. 24), τ. 1, σ. 225. Για τις κριτικές του Δ. Χατζόπουλου (ή Μποέμι) βλ. βιβλιοκρισία στις *Παλιές Αγάπες*, αλλά και το άρθρο του «Ημείς και μερικοί ξένοι», *Ο Διώνυσος*, τ. Α', Αθήνα, ανατ. ΕΛΙΑ, 1981, σ. 71-73 και 82-89. Το κριτήριο του λαογραφισμού θα το χρησιμοποιήσει και ο Α. Θρύλος για την απόρριψη του έργου του Καρκαβίτσα («Τα τρία τέταρτα περίπου των διηγημάτων του ενδιαφέρον προπάντων τη λαογραφία», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 176 (1934) 352. Βλ. και πιο κάτω σημ. 31).

<sup>28</sup> Κ. Παρορίτης, «Αντρέας Καρκαβίτσας», περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 770 (Ιαν. 1923) 26. (Ευχαριστώ κι από αυτή τη θέση την κ. Πένυ Νικολαΐδου και το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης για την εύρεση και αποστολή αυτού του δημοσιεύματος, αλλά και άλλων, όπως του Ά. Θρύλου).

<sup>29</sup> Τ. Άγρας, «Ανδρέας Καρκαβίτσας», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 13, Αθήνα, Πυρσός, 1930, σ. 842-843. Θα χρειαστεί ο φιλέννος αναγνώστης να ανατρέξει στο ίδιο το λήμμα για περισσότερα.

<sup>30</sup> Για την αποκήρυξη της ηθογραφίας στο *Ελεύθερο πνεύμα* του Θεοτοκά βλ. Μ. Vitti, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1982, σ. 31-33. Από το πλαίσιο της γενιάς του 1930 δεν διαφοροποιείται ούτε ο γραμματολόγος Κ. Θ. Δημαράς, ο οποίος αποδοκίμασε το έργο του Παπαδιαμάντη, αλλά μάλλον και του Καρκαβίτσα. Αν και επαινεί τον *Ζητιάνο* για τον νατουραλισμό του και τα *Λόγια της πλώρης* για «τη συγκρότηση του θέματος σε ενότητα», αν και εξαιρεί την επεξεργασία της δημοτικής του γλώσσας, ωστόσο θεωρεί σπουδαιότερο συγγραφέα τον Βλαχογιάννη (*Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>6</sup>1975, σ. 381-384 και 425-426). Οι Α. Πολίτης και Μ. Vitti προχώρησαν σε πιο συνετές αξιολογήσεις.

<sup>31</sup> Α. Θρύλος [= Ελένη Ουράνη], «Αντρέας Καρκαβίτσας», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 176 και 177 (1934)

πανεπιστημιακούς διδασκάλους, όπως ο Γ. Θ. Ζώρας και ο Γ. Σπυριδάκης, στο αφιέρωμα του περ. *Ελληνική Δημιουργία* (82/1951) και μία μελέτη του Απ. Σαχίνη στη *Νέα Εστία*.<sup>32</sup> Αυτές οι κριτικές σηματοδοτούν την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το έργο του Καρκαβίτσα και την εκ νέου αξιολόγηση και καθιέρωσή του. Στο τέλος της ίδιας δεκαετίας θα δημοσιευθεί και η εργασία της Ν. Σιδερίδου,<sup>33</sup> η οποία θα επιμεληθεί αργότερα την έκδοση των *Απάντων* του. Από αυτές, αλλά και άλλες μελέτες αυτής της περιόδου, ξεχωρίζει περισσότερο η εργασία του Απ. Σαχίνη, επειδή θα καθιερώσει στους κύκλους της ακαδημαϊκής κριτικής τον Καρκαβίτσα ως μυθιστοριογράφο, εντάσσοντας τη *Λυγερή*, τον *Ζητιάνο* και τον *Αρχαιολόγο* στο μυθιστόρημα και αξιολογώντας αυτά τα έργα ως τα σημαντικότερα του συγγραφέα. Τα κείμενα αυτά, άλλοτε, χαρακτηριζόνταν αδιακρίτως ως διηγήματα, νουβέλες ή μυθιστορήματα, και ο Καρκαβίτσας αντιμετωπιζόταν ως κατεξοχήν διηγηματογράφος τόσο από τη λογοτεχνική κριτική όσο και στην εκπαίδευση. Η μεταστροφή που παρατηρείται με την εργασία του Απ. Σαχίνη είχε ως συνέπεια να γραφούν, έκτοτε, μελέτες σχεδόν αποκλειστικά για τα μυθιστορήματα του συγγραφέα και σπανιότερα για τα διηγήματα.

Εδώ χρειάζεται να γίνει λόγος και γι' αυτό το αξιολογικό κριτήριο, δηλαδή για την ειδολογική ιεράρχηση των κειμένων. Ήδη από τις αρχές του 20ού αι. αρχίζει η υποτίμηση του διηγήματος έναντι του μυθιστορήματος από κριτικούς του κύκλου του *Νουμά*,<sup>34</sup> για να ενταθεί η υποβάθμισή του από τη γενιά του 1930 κι ακόμη περισσότερο στη συνέχεια και ως τις μέρες μας. Αν στην αρχή ο λόγος της υποβάθμισης ήταν ότι η συγγραφή διηγημάτων αποτελούσε ένα υποτιθέμενο προπαρασκευαστικό στάδιο για τη συγγραφή μυθιστορήματος, στη συνέχεια ως αιτία προβλήθηκε η ταύτιση του μυθιστορήματος με τον αστικό πολιτισμό και την ανάδυση της νεωτερικότητας.<sup>35</sup> Πράγματι το ευρύτερο

350-357 και 410-416 αντίστοιχα. Ο Α. Θρύλος «διασώζει» από την καταδικη δεκατέσσερα διηγήματα (ό.π., τχ. 177 (1934) 414-415). Για το δογματικό και αφοριστικό ύφος αυτής της κριτικής βλ. Σιδερίδου, «Εισαγωγή», στα *Απαντα* του Καρκαβίτσα, ό.π. (σημ. 24), τ. 1, σ. 224-225 και 237-239. Το ίδιο και ο Η. Παπαδημητρακόπουλος, *Ανδρέας Καρκαβίτσας. Αναφορές στη ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Σαββάλας, 2004, σ. 35-37.

<sup>32</sup> Απ. Σαχίνης, «Το μυθιστόρημα του Α. Καρκαβίτσα (μελέτη)», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 679 (1955) 1335-1340 [= Απ. Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, Εστία, 1991, σ. 150-163].

<sup>33</sup> Ν. Σιδερίδου-Θωμοπούλου, *Αντρέας Καρκαβίτσας. Μελέτη*, Αθήνα 1959.

<sup>34</sup> Μαρία Καραϊσκού, «Ανάζητώντας τον ειδολογικό χαρακτήρα του διηγήματος. Η σύγκριση με το μυθιστόρημα σε κριτικά κείμενα δημοτικιστών (1903-1928)», στο Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού και Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, Αθήνα, Gutenberg, 2009, κυρίως σ. 115-125.

<sup>35</sup> Διαφωτιστικό και πλούσιο σε προβληματισμούς για το ζήτημα της αξιολόγησης των δύο ειδών (μυθιστορήματος και διηγήματος) είναι το μελέτημα του Αλ. Ζήρα, «Το ελληνικό διήγημα στην περίοδο 1870-1950. Οι προϋποθέσεις και οι παρανοήσεις του», στο Πολίτου-Μαρμαρινού και Ντενίση (επιμ.), ό.π., σ. 44-64.



αναγνωστικό κοινό, καθοδηγούμενο ίσως και από τους νόμους της αγοράς, προτιμά πολύ περισσότερο τα μυθιστορήματα. Παραγνωρίζεται όμως έτσι η πολυποίκιλη δυναμική και απαιτητική φόρμα του διηγήματος, και, όπως ήδη έχει αναφερθεί, η κυριαρχία του μυθιστορήματος τείνει να γίνει πλέον ο κανόνας στην ακαδημαϊκή κριτική, με ανάλογες συνέπειες και στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού κανόνα.

Οι πολυσέλιδες εισαγωγές της Ν. Σιδερίδου και του Γ. Βαλέτα στις αντίστοιχες σειρές *Απάντων* του συγγραφέα δεν θα μας απασχολήσουν, αν και επιβάλλεται να μνημονευθεί ότι οι αρετές τους εντοπίζονται κυρίως στα βιογραφικά στοιχεία και στη βιβλιογραφική τεκμηρίωση που προσφέρουν. Από τη σκοπιά του ερευνητή φιλόλογου παραμένουν πολύτιμες και ακόμη αναντικατάστατες. Τις δεκαετίες του 1980, κυρίως του 1990, και λιγότερο του 2000 μια περισσότερο εμπεριστατωμένη και με επιστημονικά κριτήρια ακαδημαϊκή κριτική αναλαμβάνει εκ νέου την αξιολόγηση και αποτίμηση της πεζογραφίας του Καρκαβίτσα με κύριους εκπροσώπους τους πανεπιστημιακούς καθηγητές Κ. Στεργιόπουλο,<sup>36</sup> Π. Δ. Μαστροδημήτρη, Τζ. Πολίτη, Μ. Ρερί, Έ. Σταυροπούλου, αλλά και με τις εργασίες του Επ. Μπαλούμη και του Η. Παπαδημητρακόπουλου. Γι' αυτή την περίοδο αξίζει να σημειώσουμε ότι καταρτίζονται φιλολογικές εκδόσεις από τον Π. Δ. Μαστροδημήτρη,<sup>37</sup> ανακαλύπτονται και δημοσιεύονται πρόσθετα βιογραφικά και βιβλιογραφικά στοιχεία,<sup>38</sup> αξιολογούνται επίσης τα έργα του με κριτήρια πιο εξειδικευμένα και επεξεργασμένα, όπως στην περίπτωση της Τζ. Πολίτη, που χρησιμοποίησε γραμματολογικά κριτήρια για την ανάδειξη του *Ζητιάνου*.<sup>39</sup> Η εμβληματική θέση του *Ζητιάνου* στο κίνημα του νατουραλισμού στη χώρα μας αποτελεί κι αυτή ένα βασικό κριτήριο θετικής αποτίμησης. Ο Επ. Μπαλούμης συνδύασε το λαογραφισμό

<sup>36</sup> Η εργασία του Κ. Στεργιόπουλου, η οποία αποτελεί ακόμη σημείο αναφοράς για τους μελετητές του Καρκαβίτσα, έχει τον τίτλο «Διάρθρωση και χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Καρκαβίτσα», στο *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1985, σ. 435-444.

<sup>37</sup> Για τις βιβλιογραφικές αναφορές στις εκδόσεις του Μαστροδημήτρη βλ. πιο πάνω σημ. 23.

<sup>38</sup> Πρόσθετα βιογραφικά στοιχεία δημοσιεύει ο Παπαδημητρακόπουλος, ό.π. (σημ. 31), σ. 11-23. Η εργογραφία εμπλουτίστηκε με τη δημοσίευση των νεανικών ποιημάτων του Καρκαβίτσα, *Ποιήσεις*, επιμ.-επιλεγόμενα Η. Παπαδημητρακόπουλος, προλεγόμενα Α. Χ. Ριζόπουλος, Αθήνα, Πατάκης, 2000. Επίσης, δημοσιεύεται και η εργασία της Ν. Σιδερίδου, «Κριτικογραφία Α. Καρκαβίτσα. Επιλογές», περ. *Διαβάζω*, τχ. 306 (1993) 77-80. Στο αφιέρωμα του ίδιου περιοδικού βλ. Ν. Τσούρας, «Βιοχρονολόγιο του Α. Καρκαβίτσα», περ. *Διαβάζω*, τχ. 306 (1993) 40-45.

<sup>39</sup> Η Τζ. Πολίτη έγραψε αξιολογες κριτικές και για τα άλλα δύο μυθιστορήματα του Καρκαβίτσα, τη *Λυγερή* και τον *Αρχαιολόγο* (Τζ. Πολίτη, *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Αθήνα, Άγρα, 1996, σ. 63-154). Σε αντίθεση με τον Ρερί αξιολόγησε θετικά τη *Λυγερή*. Για τον *Ζητιάνο* βλ. Τζ. Πολίτη, «Η παγίδα της μίμησης στον *Ζητιάνο* του Καρκαβίτσα», στο Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού και Β. Πάτσου (επιμ.), *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2008, σ. 130-142.

του Καρκαβίτσα με κοινωνιολογικά και ιστορικά κριτήρια για να καταλήξει σε θετική αξιολόγηση.<sup>40</sup> Στην εργασία του Μπαλούμη αναιρείται η πρόληψη της λαογραφικής μονομέρειας και υποστηρίζεται πειστικά η πολυεπίπεδη λειτουργία των λαογραφικών στοιχείων στη λογοτεχνία του Καρκαβίτσα. Ο Peri χρησιμοποίησε την αφηγηματολογία και μελετώντας την εφαρμογή του ελεύθερου πλάγιου λόγου στη νεοελληνική λογοτεχνία οδηγήθηκε σε αρνητική αξιολόγηση της *Λυγερής*.<sup>41</sup> Στη δεκαετία του 1990 η πληθώρα των δημοσιευμάτων, τα αφιερώματα των περιοδικών,<sup>42</sup> αλλά και η έξαρση της εκδοτικής κυκλοφορίας, ακόμη και έργων του Καρκαβίτσα που δεν ανήκουν στη μυθοπλασία,<sup>43</sup> πιστοποιούν την κορύφωση του ενδιαφέροντος. Η μελέτη όμως που ενδιαφέρει περισσότερο το θέμα μας είναι της Έρης Σταυροπούλου, εφόσον διατυπώνει ορισμένες αξιολογικές κρίσεις, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με το ζήτημα που μας απασχολεί.<sup>44</sup> Για τη γλώσσα του Καρκαβίτσα αποφαινεται ότι «δεν έχει την προτίμηση των λογοτεχνών και κυρίως του κοινού, καθώς – ιδιαίτερα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο – καλλιεργήθηκε για τα γράμματα μια γλώσσα καθημερινή, θα λέγαμε “αντιλογοτεχνική”». <sup>45</sup> Δικαιολογημένη είναι και η εκτίμησή της ότι «ούτε κριτικός, ούτε αναγνώστης» θα υποστήριζε σήμερα την αξιολόγηση του Παλαμά, ότι δηλαδή είναι σπουδαιότερος συγγραφέας ο Καρκαβίτσας από τον Παπαδιαμάντη.<sup>46</sup> Όλοι γνωρίζουμε επίσης ότι ούτε με τον Βιζυηνό ισχύει μια τέτοια σύγκριση, εφόσον στον Βιζυηνό πράγματι έχουμε μια λεπτομερή, ενδελεχή και βαθύτερη παρουσίαση της

<sup>40</sup> Επ. Μπαλούμης, *Α. Καρκαβίτσας. Ο ανατόμος της λαϊκής κοινότητας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.

<sup>41</sup> Μ. Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1994, σ. 45-98. Εδώ να αναφέρω και δύο εργασίες μου στις οποίες επίσης αντιμετωπίζονται ζητήματα αφηγηματικής τεχνικής: «Αφηγηματικοί όροι στα *Λόγια της πλήρης* του Α. Καρκαβίτσα», περ. *Διαβάζω*, τχ. 371 (1997) 34-38, και «Οι διακριτικοί αφηγητές, η μοίρα και ο ρεαλισμός στα *Λόγια της πλήρης* (1899) του Α. Καρκαβίτσα», περ. *Αντί*, τχ. 691 (1999) 50-52. Η πρώτη από τις δύο αυτές εργασίες οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη συνεργασία του Ξ. Α. Κοκόλη, εφόσον μου επέτρεψε να δημοσιεύσω δικά του ερευνητικά πορίσματα.

<sup>42</sup> Τα αφιερώματα: περ. *Διαβάζω*, τχ. 306 (1993) και περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1517 (1990).

<sup>43</sup> Ταξιδιωτικές αφηγήσεις και πολιτικά άρθρα του Καρκαβίτσα είδαν ξανά στις μέρες μας το φως της δημοσιότητας, και μάλιστα σε αυτοτελείς τόμους: *Ταξιδιωτικά*, εισ.-ανθολόγηση Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος, Αθήνα, Νεφέλη, 1998, *Θεσσαλονίκη και άλλα «επίκαιρα» κείμενα*, επιμ. Θ. Γεωργιάδης, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης-Παιδεία, 1993, *Έθνος υπό σκιάν*, Αθήνα, Ροές, 1998, *Οι φυλακές του Ναυπλίου*, Αθήνα, Ροές, 1998, *Ο τεκκές των Μπεκτασίδων*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2006. Ορισμένα κείμενά του είναι αξιόλογα και τους αρμυρίζει μια θέση στην ιστορία των ιδεών για την πρωτοτυπία της θεματικής τους και για το ύφος τους.

<sup>44</sup> Ε. Σταυροπούλου, «Ανδρέας Καρκαβίτσας», στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Η΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1997, σ. 201-203.

<sup>45</sup> Ο.π., σ. 189

<sup>46</sup> Ο.π., σ. 206-207.

εσωτερικής ζωής των ηρώων. Σωστά, τέλος, η Σταυροπούλου κρίνει ότι και ο Καρκαβίτσας παραμένει μια σταθερή αξία των νεοελληνικών γραμμάτων «με την τέχνη του στο χειρισμό της δημοτικής, με τη ρεαλιστική αντιμετώπιση των θεμάτων του και τον κοινωνικό προβληματισμό του».<sup>47</sup>

Παρατηρούμε επομένως ότι ως αξιολογικά κριτήρια δεν χρησιμοποιήθηκαν μόνο η ηθογραφία, ο λαογραφισμός, η δημοτική ή η καθαρεύουσα γλώσσα, αλλά και η ιδεολογία, το ύφος, το ήθος των ηρώων του, η περιγραφική δύναμη, ζητήματα αφηγηματικής τεχνικής, η δομή των έργων, η υποδειγματική εκπροσώπηση των λογοτεχνικών κινήματων της εποχής του, αλλά και η ιεράρχηση των λογοτεχνικών ειδών στον λογοτεχνικό κανόνα. Παρατηρήσαμε επίσης ότι στην εκπαίδευση, στις προτιμήσεις των σχολικών ανθολόγων προηγούνται τα διηγήματα του συγγραφέα, ενώ στην ακαδημαϊκή κριτική τα μυθιστορήματα. Διερευνήθηκαν επίσης οι προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού και τα αξιολογικά κριτήρια που ίσχυσαν σε κάθε εποχή.

Κλείνοντας, οφείλω να επισημάνω ότι η διερεύνηση της αξιολόγησης των έργων του Καρκαβίτσα θα μπορούσε να επεκταθεί και να συμπεριλάβει και άλλα πεδία.<sup>48</sup> Σε καμία περίπτωση επομένως δεν θα μπορούσε να εξαντληθεί το ζήτημα της αξιολόγησης στα όρια μιας ανακοίνωσης, αλλά περιορίστηκε σε όσα έκρινα πιο καίρια.

<sup>47</sup> Ό.π., σ. 207.

<sup>48</sup> Πεδία έρευνας που θα μπορούσαν να συνεισφέρουν στην περαιτέρω τεκμηρίωση του ζητήματος της αξιολόγησης του έργου του Καρκαβίτσα είναι η αυτοαξιολόγηση του συγγραφέα για τα έργα του, η μετάφρασή τους σε άλλες γλώσσες, η διακειμενική συνομιλία με προγενέστερους, σύγχρονους και νεότερους ομοτέχνους, η έρευνα στις βιβλιοθήκες για τη συχνότητα δανεισμού, η μεταφορά των έργων του στην τηλεόραση, η ψηφιοποίησή τους (τόσο των τηλεοπτικών σειρών όσο και των κειμένων του) και η ανάρτησή τους στο διαδίκτυο, η ανθολόγησή του στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, η παρουσία του στα προγράμματα σπουδών της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης κ.ά.



## Ο χειρισμός της τομής του δεκαπεντασύλλαβου

Ο λόγος, φυσικά, για τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο· πανταχού παρών ανά τους αιώνες, δεν χρειάζεται ιδιαίτερες συστάσεις και προσδιορισμούς. Και ο λόγος για τον δεκαπεντασύλλαβο στην προσωπική ποίηση, με συμβολικό όριο εδώ την εμφάνιση του ελεύθερου στίχου.<sup>1</sup> Το δημοτικό τραγούδι είναι ένα άλλο σύμπαν. Ωστόσο, ο ποικιλότροπος διάλογος της γραπτής ποίησης με τον στίχο του δημοτικού τραγουδιού είναι μακρύς. Σε επίπεδο δομής είναι χαρακτηριστικοί πάμπολλοι δεκαπεντασύλλαβοι που όχι απλώς τηρούν απολύτως την ισομετρία μορφής και περιεχομένου,<sup>2</sup> αλλά και την ενισχύουν οικειοποιούμενοι τα γνωστά «χνάρια» του δημοτικού τραγουδιού:<sup>3</sup>

με χίλιες βρύσες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραίνει  
η Ανατολή τ' αρχίναγε κι ετέλειωνέ το η Δύση  
(Σολωμός)

τις αργυρές αγράμπελες και τα χρυσά τα στάχια  
(Δροσίνης)

σύκα χλωρά, στάχια ξανθά και κόκκινα σταφύλια  
(Παλαμάς)

με τ' άνθια ζουν, μες στ' άνθια πνεν κι όπου πατούν ανθίζει  
(Μελαχρινός)

Ιουδαίοι καλοί, Ιουδαίοι αγνοί, Ιουδαίοι πιστοί – προ πάντων.  
(Καβάφης)

<sup>1</sup> Η παρουσία του δεκαπεντασύλλαβου στην ποίηση του 20ού αι. φαίνεται να έχει απασχολήσει ερμηνευτικά περισσότερο παρά από τεχνική άποψη τον Βασίλη Λέτσιο. Δεν μπόρεσα να δω το βιβλίο του *The Ghost behind the Arras. Transformations of the «Political Verse» in Twentieth-Century Poetry*, Λονδίνο, Scholars' Press, 2013, ούτε την ομότιτλη διδ. διατριβή του, University of London, Λονδίνο 2003, παρά μόνο ενδιάμεσες δημοσιεύσεις.

<sup>2</sup> Βλ. Στίλπων Π. Κυριακίδης, «Η γένεσις του νεοελληνικού διστίχου και η αρχή της ισομετρίας μορφής και περιεχομένου εν τη δημώδει ποιήσει» [1939], *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, επιμ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Αθήνα, Ερμής, 1990, σ. 209-280.

<sup>3</sup> Βλ. Γ. Μ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1988.

Ο δεκαπεντασύλλαβος αποτελείται από δεκαπέντε μετρικές συλλαβές· η διευκρίνηση απαραίτητη, λόγω της συχνής και ενίοτε πυκνότερης χρήσης της συνίξεσης από πολλούς ποιητές. Δεν χρειάζεται να μας απασχολήσει εδώ ο (δεκαπεντασύλλαβος) γρίφος αν η κότα έκανε τ' αυγό ή το αυγό την κότα.<sup>4</sup> Γεγονός είναι πως μια πανίσχυρη, βαθύτατα εδραιωμένη τομή μεταξύ της όγδοης και της ένατης συλλαβής του χωρίζει τον δεκαπεντασύλλαβο σε δύο ημιστίχια, το πρώτο οκτασύλλαβο και το δεύτερο επτασύλλαβο, το καθένα με τον καθοριστικό για το μέτρο υποχρεωτικό τόνο του: εναλλακτικά στην έκτη ή στην όγδοη και πάντα στη δέκατη τέταρτη συλλαβή.

Όμως από πολύ νωρίς η απόλυτη ισομετρία των ημιστιχίων εμφανίζεται κλονισμένη και ο δεκαπεντασύλλαβος, όλο και συχνότερα, συντακτικά ενοποιημένος. Με υπερβατόν λόγου χάρη:<sup>5</sup>

μέσα εις στενόν edιάβαιεν || θλιμμένος μονοπάτιν

(Λίβιστρος και Ροδάμνη V)

ή, συνηθέστατα, με τον λεγόμενο «εσωτερικό διασκελισμό», που δεν εγκατέλειψε ποτέ τον δεκαπεντασύλλαβο:

Πάρι, αυτάδελφε, υιέ || Πριάμου βασιλέως

(Ο Πόλεμος της Τρωάδος)

γίνεται ζήτησις, καλέ || φίλε, η edική μου

ελπίζω αν φθάσης την emήν || φιλιαν να εγνωρίσης

(Λίβιστρος και Ροδάμνη V)

Το τέλος του πρώτου ημιστιχίου συμπίπτει, βέβαια, πάντα με το τέλος λέξης, όσο στενά ή χαλαρά κι αν αυτή συνδέεται με το δεύτερο ημιστίχιο: η τομή υπονομεύεται, αποδυναμώνεται, διαταράσσεται λιγότερο ή περισσότερο, αλλά

<sup>4</sup> Η σχετική βιβλιογραφία είναι αχανής. Βλ. Margaret Alexiou και David Holton, «The Origins and Development of "politikos stichos". A Select Critical Bibliography», περ. *Μαντατοφόρος*, τχ. 9 (Νοέμ. 1976) 22-34, τώρα και Marc D. Lauxtermann, *Οι απαρχές του ρυθμού. Ένα δοκίμιο για τον πολιτικό στίχο και άλλα βυζαντινά μέτρα*, μτφρ. Ελένη Καλτσογιάννη, επιμ. Σοφία Κοτζάμπαση, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007 [= *The Spring of Rythme. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Βιέννη, Verlag des Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999], όπου και η πιο πρόσφατη βιβλιογραφία, καθώς και Γ. Μ. Σηφάκης, «Σκέψεις για τη γέννηση και δομή του δεκαπεντασύλλαβου», στον τ. *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος και Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 2005, σ. 291-311· επίσης, Massimo Peri, «Il ricordo della musica nei versi greci medievali e moderni. Un confronto con la situazione romanza», περ. *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, τ. 49 (2012), 105-170.

<sup>5</sup> Στο εξής, η – ιδεατή, έστω – θέση της τομής σημειώνεται ενδεικτικά με διπλή κάθετο.

δεν καταλύεται. Κι αυτό δεν παύει να ισχύει όσο περισσότερες, συνθετότερες και τολμηρότερες γίνονται οι επεμβάσεις σ' αυτήν, από τις ηπιότερες, σχεδόν ανεπαίσθητες περιπτώσεις ως τις βιαιότερες:

*νύκτα και μέρα της καρδιάς || τα μάτια συντηρούσι*  
(Κορνάρος)

*βόηθα, Θεά, το τρυφερό || κλωνάρι μόνο να 'χω*  
(Σολωμός)

*δρέψατε πάλιν, ερασταί || ευδαίμονες, ναρκίσους*  
(Αχ. Παράσχος)

*και με φωνή, που ανθρώπινη || λαλιά δε μοιάζει, του 'πε*  
(Τυπάλδος)

*στολίστε το με λούλουδα || της γης, μ' ανθούς του Μάη*  
(Κρυστάλλης)

*τρέχουν οι ρύακες, φυσούν || τα φύλλα, θάλλουν τ' άνθη*  
(Ραγκαβής)

*τί μεταξύ εμού και γης || κοινόν; και τί φυλάττω;*  
(Π. Σούτσος)

*Εκείνος άθρησκος, ουδέ || θεόν πιστεύων ίσως*  
(Καρασούτσας)

*για να σκοτώσω, ως θέλετε || δει, πριν περάσει η μέρα*  
(Χορτάσης)

Η διαίρεση του στίχου σε δύο ή σε τρία τμήματα, αποτέλεσμα μαζί και σήμα του εσωτερικού διασκελισμού που υπονομεύει την τομή, κάθε άλλο παρά σπάνια είναι, όπως φαίνεται και στα παραδείγματά μας. Η διαίρεση αυτή μπορεί να οφείλεται και σε συνδυασμό εσωτερικού και κανονικού διασκελισμού:

*σκιας κολατσιό ας είχαμε || κάμει, μα τ' άντερά μου*  
*βουρβουρακιάζουν και πονούν, και μάχεται η κοιλιά μου*  
(Χορτάσης)

*λιανό μολύβι, που μακριά || να πέσει πάει και μοιάζει*  
*δαρμένο από τον άνεμο πυκνότατο χαλάζει*  
(Μαρκοράς)

ΝΑΤΑΛΙΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗ

δεν είναι σπίνου λάλημα, δε φτερουγάν στα κρύφια  
της ρεματιάς, με τα νερά || μιλώντας, τα κοτσύφια;  
(Σικελιανός)

Εξυπακούεται ότι τα συστατικά της στιχουργίας συλλειτουργούν, όσο μεμωμένα κι αν τα εξετάζουμε. Ας δούμε εν τάχει δύο στίχους από τον *Ερωτόκριτο*, ενδεικτικούς του πώς μπορεί να συμπράξει, π.χ., η κατανομή των τόνων σ' έναν στίχο ακόμα και με ηπίως αποδυναμωμένη τομή. Η καθοδική πορεία του σπαθιού:

και κατεβαίνει στο λαιμό || τ' αλόγου, εις δυο τον κόβγει

και η ανοδική της σκόνης:

η σκόνη πάει στα νέφαλα || ψηλά κ' η γης εσειστή.

Αναρίθμητες οι δυνατότητες. Και αυτά σε αδρές γραμμές τα δεδομένα των επεμβάσεων στην τομή ως τα τέλη σχεδόν του 19ου αιώνα.

Όσον αφορά την πλούσια παλαιότερη ποίησή μας, προφανώς δεν ισχύει ότι:

το παρελθόν ήτο μικρός || τις κόκκος εις το χώμα  
(Παπαρρηγόπουλος)

Και το μέλλον; Μας αιφνιδιάζει αυτό το εγκλιτικό τις που ξεφεύγει μετά την τομή – κι ας το ακολουθεί το ουσιαστικό, αποδίδοντας μια φράση που θυμίζει ως σύνολο τους συνήθεις εσωτερικούς διασκελισμούς. Κάτι πάει ν' αλλάξει:

γιατί τα πάντα φαίνονται || μου αρμονικά να λέγουν  
(Μαβίλης)

ότι ήρθε η ώρα να δοκιμαστούν νέες «αρμονίες» στον δεκαπεντασύλλαβο. Από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, ένα σφιχτοδεμένο ονοματικό ή ρηματικό σύνολο (ακριβέστερα, στο πλαίσιο της συζήτησής μας: μια μετρική λέξη) βρίσκει με άνεση θέση πάνω στο σημείο της τομής και προσφέρει έναν τρόπο αποφασιστικής διατάραξής της, που σύντομα γίνεται δημοφιλής:

και να το κάμη, φέρνοντάς || το εδώ, βραχνά της πλάσης  
(Παλαμάς)

μα και ναός του νου και της || γενναίας καρδιάς να γένεις  
(Μαλακάσης)



ο θρίαμβος, η κορόνα, η || σφραγίδα, το καμίνι

(Φιλύρας)

Ω! Δεν πικραίνει τη φωνή || μου θάνατου φοβέρα

(Βάρναλης)

το σπίτι σου όλο, φίλε, με || το πρόσωπό σου μοιάζει

(Καρυωτάκης /Guérin)

Παράλληλα, όμως, κάτι κυριολεκτικά καταλυτικό παρουσιάζεται τα ίδια αυτά χρόνια:

φως, λαμπρό φως, με περιζώ||νει κι άπειρη γαλήνη

(Μαβίλης)

στης Φαντασίας το παλά||τι, ω Στίχε, ω πλάστη, φύσα

(Παλαμάς)

Αν ο πειραματισμός του Μαβίλη φαίνεται ότι περιορίζεται σε έξι από τους επτά δεκαπεντασύλλαβους ενός μόνο ποιήματος, το οποίο παραμένει ανέκδοτο ώς τον θάνατό του<sup>6</sup> όπως και οι αντίστοιχες πρώτες δοκιμές του Καβάφη,<sup>7</sup> ο Παλαμάς δεν διστάζει να δημοσιοποιήσει τις δικές του διερευνήσεις. Δοκιμάζει σποραδικά όλες, και τις πλέον ακραίες δυνατότητες που προσφέρονται ενάντια στην τομή και τη μετρική υπόσταση των ημιστιχίων και τις απορρίπτει, καταλήγοντας να υιοθετήσει – και να καθιερώσει – την εξής: Μια λέξη, που ξεκινά στο πρώτο ημιστίχιο, το υπερβαίνει κατά μία συλλαβή επιβάλλοντας, αντί της κανονικής τομής μεταξύ όγδοης και ένατης συλλαβής, μια διαίρεση του στίχου μεταξύ ένατης και δέκατης. Στο σημείο αυτής της νέας, ανορθόδοξης «τομής» υπάρχουν δύο εκδοχές: είτε η ένατη συλλαβή να έλξει σε συνίζηση το επόμενο φωνήεν του στίχου είτε όχι. Όμως πάντοτε, χωρίς καμία εξαίρεση, απ' όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, σε όλους όσους εφάρμοσαν τη συγκεκριμένη τεχνική, είναι τονισμένη η όγδοη συλλαβή· ο οικείος μετρικός τόνος του πρώτου ημιστιχίου, στην οξύτονη μορφή του, τοποθετείται ισχυρός

<sup>6</sup> Λορέντζος Μαβίλης, *Τα ποιήματα*, φιλολ. επιμ. Γιώργος Γ. Αλυσανδράτος, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990, σ. 140. Το ποίημα (χωρίς τίτλο), απ' όπου και ο στίχος *γιατί τα πάντα φαίνονται μου αρμονικά να λέγουν*, γράφτηκε πιθανώς το 1889. Την ίδια χρονιά, με βεβαιότητα αυτό, και ο στίχος: *Κι ανάμεσα 'ς τα χρώματ' από χίλια ουράνια τόξα* («Εις την πατρίδα», *Τα ποιήματα*, ό.π., σ. 144, στ. 29). Βλ. σχετικά παρακάτω, σημ. 8.

<sup>7</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα, 1877-1923*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, ιδίως σ. 33, 72, 73, 81, ώς τα 1900, οπότε η κατάργηση της τομής αρχίζει να εμφανίζεται σε ποιήματα του «κανόνα». Δεν την αποτολμά στα «αποκηρυγμένα» ποιήματά του.

στο (αναμενόμενο) τέλος του, υποδεικνύοντας το (καταργημένο) όριο του και διασφαλίζοντας το μέτρο του διαταραγμένου στίχου:

της Φαντασίας το καρά||βι πάει μ' εσένα πρίμα  
ω ίσκιои! οι έρωτες μιλού||νε, αντιμιλούν τ' αηδόνια  
(Παλαμάς)

τώρα γυρνάει φαιδρός ο ναύ||της κι ο караβοκύρης  
(Γρυπάρης)

κι ως το πουλί π' αποκοιμέ||ται πίσω απ' τα φτερά του  
(Σικελιανός)

ψιλές κλωστές, σα Μοίρας κλώ||σμα, ορίζουν τη ζωή του  
(Μελαχρινός)

και σαν παιδάκι τα γκρεμί||ζει ο Χρόνος με το πόδι  
(Καρνωτάκης)

τα λόγια που άγγιζαν και σμί||γαν το αίμα σαν αγκάλη  
(Σεφέρης)

Την ίδια εποχή, στο γύρισμα του 20ού αιώνα, ανασύρεται από τη λήθη και η συνίζηση στην τομή, τεχνική που γίνεται δημοφιλέστατη, πιθανώς υπό το κύρος της αξιοποίησής της από τον Παλαμά. Πρακτική παλαιά όσο και ο γραπτός δεκαπεντασύλλαβος είναι συνίζηση στην όγδοη μετρική συλλαβή, που σχηματίζεται από το τελευταίο φωνήεν του πρώτου ημιστίχου και από το αρχικό (και χωρίς αυτή υπέρμετρο) του δεύτερου:

και ισκιάζει τας κουτάλας του εκ του ήλιου τας ακτίνας  
(Βασίλειος Διγενής Ακρίτης Ε)

τύχη και κόρη έμορφη σπού πάσχω εγώ δι' αυτήναν  
(Λίβιστρος και Ροδάμη V)

Αφέντη, μην πρικαίνεσαι, η καρδιά σου μη βαραίνει  
(Η Θυσία του Αβραάμ)

Του Τσιτσερόνε η λαλιά, η σοφία του Δημοστένη  
(Φόσκολος)

Η συνίζηση στην τομή μοιάζει να εγκαταλείπεται μετά την πτώση της Κρήτης, οπότε η συνίζηση γενικώς είτε υποχωρεί αναμειγνυόμενη ατάκτως με τη

χασμωδία είτε αποφεύγεται συστηματικά. Έως τότε, συνέδεε ημιστίχια διεπόμενα λίγο πολύ από την αρχή της ισομετρίας, υπογραμμίζοντας διακριτικά με το «μουσικό» τους αυτό «δέσιμο» τη συντακτική και μετρική τους αυτοτέλεια – συνθήκη μη αναγκαία πλέον, εκ των πραγμάτων, στην επανεμφάνισή της γύρω στα 1900:

με νιοκομμένο μάρμαρο απαλό, λευκό σαν χιόνι  
(Προβελέγγιος)

το καλυβάκι ήταν χτιστό από γη, πλεχτό από χλόη  
(Παλαμάς)

στο ξαφνικό να σκορπιστεί ανοιξιάτικο χαλάζι  
(Μαλακάσης)

και μες στον πόνο – την ψηλή ηδονή, την άξια γνώρα  
(Βάρναλης)

σαν όνειρο να φαίνονται απαλό και να μιλούνε  
(Καρυωτάκης)

και βρέχει... Κάτι σαν πνιχτό αναφυλλητό ταραίζει  
(Ουράνης)

Η συνίζηση σ' αυτή την ιδιάζουσα θέση δεν απειλεί στο παραμικρό από μόνη της τη μετρική υπόσταση των ημιστιχίων, παρά το γεγονός ότι το πρώτο, γραμματικά, φωνήεν του δεύτερου ημιστιχίου έλκεται στην όγδοη μετρική συλλαβή, δηλαδή, οργανικά, στο πρώτο ημιστίχιο.<sup>8</sup> Το όριο των ημιστιχίων παραμένει ευκρινέστατο στο σημείο συνάντησής τους, στο σημείο δηλαδή της τομής (αν, βέβαια, δεν είναι αποφασιστικά διαταραγμένη), με τη διαφορά ότι η (ιδεατή, πολλές φορές) παύση ανάμεσά τους αντικαθίσταται εδώ από το «legato» της συνίζησης.

Ο ρόλος της συνίζησης είναι, φυσικά, κρίσιμος – στην τομή, στη στίξη, όσο ισχυρή κι αν είναι αυτή, ακόμα και στην αντιλαβή (όπως στις κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου), και σε οποιαδήποτε θέση στον στίχο.

Μια ομολογουμένως δύσκολη περίπτωση είναι ο Καβάφης. Ένας πασίγνωστος στίχος του, με ισχυρή συντακτική παύση μετά την έβδομη συλλαβή, μπο-

<sup>8</sup> Εναλλακτικά απαντάται, σαφώς σπανιότερα, ή ενδεχομένως σημειώνεται απλώς ως γραφική σύμβαση, έκθλιψη του τελευταίου φωνήεντος του πρώτου ημιστιχίου, που εμφανίζεται έτσι ελλιπές κατά μία συλλαβή, και αντικατάστασή του από το πρώτο «περίσσιο» του δεύτερου ημιστιχίου. Βλ., για παράδειγμα, τον στίχο του Μαβίλη που παρατίθεται στη σημ. 6.

ρεί αμέσως στη συνέχειά του να διαβαστεί με δύο τρόπους: είτε με διαστολή των φωνηέντων είτε με συνίζηση:

*που βγήκαν όλα πλάνες, μη<sub>x</sub> ανωφέλετα θρηνήσεις  
που βγήκαν όλα πλάνες, μη ανωφέλετα θρηνήσεις*

Σύμφωνα με τη συντακτική του δομή, στην πρώτη περίπτωση διασπάται σε έναν επτασύλλαβο και έναν εννιασύλλαβο, οι οποίοι, ως ιαμβικοί, δεν συνιστούν ενιαίο στίχο, καθώς προκύπτουν δύο συνεχόμενες θέσει άτονες συλλαβές στο σημείο συνάντησής τους, που διακόπτουν τη μετρική ροή. Στη δεύτερη περίπτωση, παραμένει ο (ιαμβικός πάντα) επτασύλλαβος και ακολουθεί ένας τροχαϊκός, αίφνης, οκτασύλλαβος. Στον Καβάφη δεν μπορεί να ισχύει ούτε το ένα ούτε το άλλο. Η ορθή ανάγνωση είναι με συνίζηση, όμως οκτασύλλαβος, και μάλιστα τροχαϊκός, δεν υπάρχει. Υπόκειται εδώ ένας εξόχως διαταραγμένος, αλλά ιαμβικός, βέβαια, δεκαπεντασύλλαβος:

*που βγήκαν όλα πλάνες, μη a||νωφέλετα θρηνήσεις*

Η συνίζηση στη θέση που ήταν κάποτε η τομή αποδίδει τη φαινομενικά ελλείπουσα όγδοη συλλαβή στο πρώτο, τύποις έστω, «ημιστίχιο», το οποίο ακολουθείται κανονικά, όπως σε όλες τις περιπτώσεις συνίζησης στην τομή, από τις επτά συλλαβές του δεύτερου.

Ακραίο το παράδειγμα. Όμως όσο «προσχηματική» κι αν θεωρήσουμε τη «σωστή ιαμβική μετρική μορφή» τους,<sup>9</sup> γεγονός παραμένει ότι όλοι – και ολόκληροι – οι στίχοι των 154 ποιημάτων του Καβάφη είναι ιαμβικοί· κι ο καθένας τους, ανάλογα με τον σχεδιασμό του εκάστοτε ποιήματος, συγκεκριμένου συλλαβικού μήκους και δομής: από εξασύλλαβος έως δεκαεπτασύλλαβος.<sup>10</sup> Ανάμεσά τους, φυσικά, και πολλοί δεκαπεντασύλλαβοι.<sup>11</sup>

*τί κούφια λόγια ήσανε αυτές οι βασιλείες  
με την δική του έκφανσι του ωραίου συγκινούνται  
και τα λοιπά, και τα λοιπά. Λαμπρά ταιριάζουν όλα.*

<sup>9</sup> Χρήστος Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2012, σ. 25. Βλ. και Peter Mackridge, «Versification and Signification in Cavafy», περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2 (1990) 129: «With the exception of five early poems [...] all his poems – numbering 256 – are written entirely in iambic lines, but iambic lines whose rhythm is sometimes so eccentric as to disguise their metrical structure».

<sup>10</sup> Mackridge, ό.π., Παπάζογλου, ό.π., σ. 23, 24.

<sup>11</sup> Βλ. Παπάζογλου, ό.π., *passim*: επίσης, Vassilios Letsios, «“The slow fire that burned bridges”. The Breaking of the Political Verse in Cavafy», περ. *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ. 27 (2003) 184-216.

Άφθονοι δεκαπεντασύλλαβοι ομαλότατοι, όμως και άλλοι τόσοι καλά κρυμμένοι πίσω από μια αξιόλογη γκάμα δομικών διαταραχών. Ο Παλαμάς καταγγέλλει «το ύπουλο ξεκάρφωμα» του δεκαπεντασύλλαβου στα ποιήματα του Καβάφη.<sup>12</sup> Δεν αναφέρεται ασφαλώς στον τρόπο κατάργησης της τομής που ο ίδιος ασπάστηκε, με τη «μετάθεσή» της κατά μία συλλαβή, τον οποίο χρησιμοποιεί ευρέως και ο Καβάφης:

*Α όταν έκτιζαν τα τεί||χη πώς να μην προσέξω  
τα χέρια του ήσαν λερωμέ||να από σκουριές και λάδια*

Σίγουρα ούτε στη διασάλευσή της με την τοποθέτηση μιας φράσης στη θέση της:

*μη προσδοκώντας πλούτη να || σε δώσει η Ιθάκη  
και προσπαθούν τ' ασήμαντά || των σώματα να κρύψουν*

Όπως ορθά επισημαίνει ο Χρήστος Παπάζογλου,<sup>13</sup> ο Καβάφης δεν κάνει ούτε εδώ κάτι που να μην έχει δοκιμάσει, έστω, ο Παλαμάς ή να μην έχουν επιχειρήσει άλλοι ποιητές την ίδια εποχή· η διαφορά ίσως είναι ότι ο Καβάφης το κάνει με ασυνήθιστη πυκνότητα. Όμως τί άλλο κάνει, προκαλώντας την οργή του ομοτέχνου του;

Κυρίως, το αντίστροφο από εκείνο που καλλιέργησε ο Παλαμάς: αντί μια λέξη που αρχίζει στο πρώτο ημιστίχιο να τελειώνει στην πρώτη συλλαβή του δεύτερου, σε πολλούς καθαφικούς δεκαπεντασύλλαβους μια λέξη αρχίζει στην τελευταία συλλαβή του πρώτου ημιστιχίου και προχωρεί τουλάχιστον κατά δύο συλλαβές στο δεύτερο:

*ώρα σαν νέος μοιάζει βα||σιλεύς αρματηλάτης  
σεβάσμια, γεμάτη κα||ρτερία, παναρχαία  
αλλά τον Λάνη, υιό του Ρα||μετίχου, Αλεξανδρέα.*

Τον ίδιο τρόπο κατάργησης της τομής βρίσκουμε και σε άλλους ποιητές των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα:

*Όλα τ' ανάσυρες, τα μά||γεψες, ω Μοιρομάνα  
(Πασαγιάννης)*

*άφησα το παράθυρο α||νοιχτό, ω πνοές της νύχτας  
(Μαλακάσης/Moréas)*

<sup>12</sup> Κωστής Παλαμάς, «Στο γύρισμα της ρίμας», *Άπαντα*, τ. ΙΒ', Αθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, 1962, σ. 306.

<sup>13</sup> Παπάζογλου, ό.π. (σημ. 9), σ. 27.

ΝΑΤΑΛΙΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗ

θροεί πλάι στο βάλτο η λεύκα κι α||ναδεύει δίλοα φύλλα  
(Μελαχρινός)

θαμπό τραγούδι μες στους βρα||δινούς ίσκιους που σβήνει  
(Κλ. Παράσχος)

μιαν άλλη θα μας δένει μυ||στική συνομιλία  
(Άγρας)

Αν σε τέτοιους στίχους το όριο της λέξης που καταργεί την τομή μοιάζει να τη μεταθέτει μία συλλαβή πριν (μεταξύ έβδομης και όγδοης), πολλές φορές τα προκλιτικά με τα οποία συνιστά μια συντακτική μα και μετρική οντότητα μας πηγαίνουν ακόμα πιο πίσω – όπως άλλωστε, κάποτε, αντιστρόφως, και τα εγκλιτικά που μπορεί να συνδέονται με μια λέξη η οποία υπερβαίνει την τομή φαινομενικά μόνο κατά μία συλλαβή. Καμιά φορά, ωστόσο, και μία λέξη απλώνεται από μόνη της στη θέση αυτή:

Κοιμούντανε, στην πόρτα, ο αγρυ||πνισμένος υπηρέτης  
(Καβάφης)

Ακούν τον Ήλιο. Τρέμει ο αντί||λαλός μου στην ψυχή τους  
(Μελαχρινός)

που των ανέμων η μονό||τονη ελεγγεία στενάζει  
(Άγρας)

για την ψυχή σου την πανέ||μορφη και τρισαγία  
(Τσιριμώκος)

Τα λιγοστά δείγματα που έχω εντοπίσει, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, σε άλλους ποιητές δεν επιτρέπουν ασφαλή συμπεράσματα. Το ότι σε αυτά τυχαίνει (;) να είναι πάντα τονισμένη η όγδοη συλλαβή, όπως και στα δύο τρίτα τέτοιων στίχων του Καβάφη (σχετικά λίγων και σ' αυτόν), κινεί την υποψία ότι ίσως πρόκειται για μια παραλλαγή ανάμεσα στον «παλαμικό» τρόπο και τον αντίστροφο «καβαφικό» – «παλαμικό» υπό την έννοια ότι αυτόν αποδέχεται ο Παλαμάς, «καβαφικό» υπό την έννοια ότι απαντά στον Καβάφη συχνότερα απ' ό,τι αλλού.

Ενώ κατά τον «παλαμικό» τρόπο κατάργησης της τομής είναι πάντοτε τονισμένη η όγδοη συλλαβή, άρα ισχυρή και η υπόμνηση ότι στο σημείο αυτό θα τελείωνε κανονικά το ημιστίχιο, στην εφαρμογή του αντίστροφου τρόπου (στον Καβάφη αυτό ισχύει και στην ενδιάμεση παραλλαγή του) ο πρώτος

υποχρεωτικός, μετρικός τόνος ανακτά τη γνωστή ευελιξία του, θολώνοντας ίσως ακόμα περισσότερο το ιδεατό σημείο της τομής όταν απομακρύνεται στην έκτη συλλαβή. Τότε, ωστόσο, τονίζεται κατά κανόνα η δέκατη, υποστηρίζοντας αποφασιστικά το ιαμβικό μέτρο.

Αυτό γίνεται και στο επόμενο βήμα, που δεν είναι άλλο από το ότι, παράλληλα, ο δεκαπεντασύλλαβος κερδίζει πλέον και μιαν άλλη, πρωτόγνωρη ελευθερία: την απαλλαγή του, όχι λίγες φορές, από τον πρώτο μετρικό τόνο του:

*Τί περιμένουμε στην α||γορά συναθροισμένοι;  
(Καβάφης)*

*καθούμενες στην ακροπε||λαγιά τώρα θ' ακούνε  
(Πασαγιάννης)*

*στις στέγες κάνει να τρεμο||πετάν τα περιστέρια  
(Σικελιανός)*

*όλα τα πάντα στην ανα||βολήν είναι αφισμένα  
(Μαλακάσης)*

*το δρόμο ας πάρουμε με τ' α||σφοδήλια στην αράδα  
(Άγρας)*

*μέσα στο κάτασπρο παρα||μυθένιο τους καράβι  
(Κλ. Παράσχος)*

Πρόκειται για τη χαριστική βολή στη μετρική υπόσταση του πρώτου ημιστίχου, που φαίνεται να ανοίγει τον δρόμο και για την υποδοχή από την έβδομη συλλαβή του τελευταίου τόνου εντός των ορίων του (τονισμού αδύνατου κανονικά, αν δεν ακολουθεί μετρικός τόνος στην όγδοη) και ενδεχομένως για τη δημιουργία μιας νέας, ρηξικέλευθης «τομής» μεταξύ έκτης και έβδομης συλλαβής – όμως, και πάλι, με ουσιαστικά αλώβητο το δεύτερο, καταληκτήριο ημιστίχιο:

*Δώδεκα και μισή. Γρήγο||ρα πέρασεν η ώρα  
(Καβάφης)*

*νιώθω να χύνεται, νιώθω || ν' απλώνεται βαθιά μου  
(Κλ. Παράσχος)*

Οφείλω να προσθέσω, τελειώνοντας, ότι όσα ειπώθηκαν ως εδώ για την τομή του δεκαπεντασύλλαβου ισχύουν εξίσου και για δύο νεότερους «αδελφούς»

του, τον οξύτονο δεκατετρασύλλαβο και τον – οξύτονο ή προπαροξύτονο – δεκαεξασύλλαβο, στίχους πανομοιότυπους στη συλλαβική έκταση που επηρεάζει η τομή και οι διαταραχές της. Οφείλω επίσης να απολογηθώ για κάποιες αναπόφευκτες επαναλήψεις παλιότερων παρατηρήσεών μου, που όμως νομίζω ότι μας διεκδύναν να παρακολουθήσουμε συνοπτικά, ελπίζω και πειστικά, μέσα από τις περιπέτειες της τομής και του φαντάσματος της, την πορεία του πατροπαράδοτου δεκαπεντασύλλαβου προς τη δομική μεταμόρφωσή του σε νεωτερικό ενιαίο στίχο.

Νεωτερικό ενιαίο στίχο; Ένα εύρημα από τα Επτάνησα του 19ου αι. μάς επιτρέπει να κλείσουμε με έναν δεκαπεντασύλλαβο που νομίζω ότι πολύ θα εκτιμούσε ο Ξενοφών Κοκόλης:

*οι τετραδιπλογραμματοκαλαμαροζωσμένοι*

(Αντώνιος Μανούσος)



## Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση

Η στιχουργική της φαναριώτικης Σχολής δεν έχει διερευνηθεί ακόμη σε βάθος.<sup>1</sup> Τα αίτια είναι λίγο πολύ γνωστά. Εντούτοις, η διερεύνηση της «αφόρητης» στιχουργίας των Φαναριωτών ποιητών και των επιγόνων τους Αθηναίων ρομαντικών, οι οποίοι κάποτε δέσποζαν στο προσκήνιο και τώρα αξιολογούνται ως δευτεροκλασάτοι, θα μπορούσε να αποβεί χρήσιμη για το ξεκαθάρισμα ορισμένων άλυτων ακόμη ζητημάτων της νεοελληνικής μετρικής, εξαιτίας των οποίων η μετρικολογική έρευνα στα καθ' ημάς δυσκολεύεται να προχωρήσει. Όπως σημειώνει η Άντεια Φραντζή στη φιλολογική έκδοση της πρώτης έντυπης ανθολογίας φαναριώτικης ποίησης, της *Μισμαγιάς* του Ζήση Δαούτη (1818): «Η στιχουργική πολυσυλλεκτικότητα των Φαναριωτών αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, κυρίως γιατί προαναγγέλλει τη διαμόρφωση της έντεχνης

<sup>1</sup> Αρχική μου πρόθεση, όπως αντανακλάται και στον αρχικό τίτλο της ανακοίνωσης, ήταν να εξετάσω «Μετρικά ζητήματα στην ποίηση των Αθηναίων ρομαντικών, 1830-1880». Εντούτοις, στην πορεία της έρευνας διαπίστωσα ότι δεν μπορούσα να εξετάσω αυτό το θέμα *in medias res*. Χρειάζόταν να στραφώ καταρχήν στην ποίηση των προπατόρων, των Φαναριωτών της προεπαναστατικής περιόδου. Εξού γιατί ο τίτλος, όπως και το επίκεντρο της εργασίας, άλλαξε. Έχω ενσωματώσει και συζητώ εδώ όλα τα γόνιμα σχόλια που μου έγιναν. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους Massimo Peri, Νάσο Βαγενά και Peter Mackridge για τις παρατηρήσεις τους. Ευχαριστώ επίσης τους συναδέλφους Μιχάλη Πιερή, Παναγιώτη Αγαπητό και Ίλια Χατζήπαναγιώτη-Sangmeister για την πρόθυμη ανταπόκρισή τους στις ζητήσεις μου. Εντυπη μορφή της παρούσας εργασίας, με ορισμένες συμπληρώσεις, δημοσιεύτηκε στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1866 (Σεπτ. 2015) 716-752.

Με την εξαίρεση της Ναταλίας Δεληγιαννάκη, «Το Gran Finale της φαναριώτικης στιχουργίας», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 6 (2007) 11-36, για τον *Νέο Ερωτόκριτο* του Φωτεινού (που και αυτή δεν κάνει μετρική ανάλυση αλλά γενική περιγραφή), ουσιαστική αναφορά στη μετρική δεν γίνεται ούτε στη χρηστική ούτε στη φιλολογική έκδοση των *Λυρικών* του Χριστόπουλου από τους εκδότες Τσαντσάνογλου (1970) και Ανδρειωμένο (2001), αντίστοιχα, ούτε στις εκδόσεις φαναριώτικων στιχουργημάτων από τους Τσακνίδου (2007) και Σοφιάου (2011). [Οι συγκεκριμένες εκδόσεις αναλύονται σε οικεία θέση πιο κάτω]. Για τις στιχουργικές παρατηρήσεις στη φιλολογική έκδοση της έντυπης ανθολογίας Δαούτη από την Άντεια Φραντζή (1993) βλ. σχολιασμό αμέσως παρακάτω. Σποράδην αναφορές στη μετρική των φαναριώτικων γίνονται σε επιμέρους εργασίες του πρόσφατου τ. Γ. Χατζήπαναγιώτη-Sangmeister, Μ. Ιωάννου, Χ. Καρανάσιος και Μ. Karpler (επιμ.), *Φαναριώτικα και αστικά στιχουργήματα στην εποχή του νεοελληνικού διαφωτισμού*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, 2013, κάπως πικνότερα στο κείμενο του Tudor Dinu (σ. 189-208: 192-193, 202-203), χωρίς, ωστόσο, να υπάρχει ειδική εργασία για το θέμα αυτό. Ορισμένες χρήσιμες επισημάνσεις, στο περιθώριο της εξέτασης της στιχουργικής του Κάλβου, γίνονται επίσης στη διατριβή του Ευριπίδη Γαραντούδη, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο, ΠΕΚ-Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων, 1995, σ. 66-76 (τον Γαραντούδη ενδιαφέρουν κυρίως τα *στροφικά* σχήματα, η μετρική ταυτότητα των στίχων δεν είναι καθαρή: βλ. παρακάτω).

νεοελληνικής στιχουργίας *όχι εφεξής σε αποκλειστική σχέση προς τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο*», ως εκ τούτου, επιλέγει η μελετήτρια, «η προσέγγιση του υλικού [...] θα μπορούσε, ενδεχομένως, να βοηθήσει και προς την άρση των ιδεολογικών και αισθητικών προκαταλήψεων που βαρύνουν, άδικα, πιστεύω, τη φαναριώτικη λυρική ποίηση»<sup>2</sup> (η έμφαση, εδώ και αλλού, είναι δική μου).

Είναι γνωστό ότι η στιχουργία ποιητών όπως ο Χριστόπουλος και άλλοι Φαναριώτες στιχουργοί των προεπαναστατικών χρόνων, ή οι αδελφοί Σούτσοι και ο εξάδελφός τους Α. Ρ. Ραγκαβής – για να περιοριστώ στους θεμελιωτές της «Α' Αθηναϊκής Σχολής» με φαναριώτικη καταγωγή – προϋποθέτει μια στιχουργική και μελική παράδοση που ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο, οσμύνεται με τη μουσικολογική παράδοση της οθωμανικής Ανατολής και ενημερώνεται, συστηματικότερα από τα μέσα του 18ου αιώνα, από τους στιχουργικούς νεωτερισμούς που λαμβάνουν χώρα στα «φωτισμένα» κράτη της Ευρώπης, κυρίως για τους Φαναριώτες, στη Γαλλία και Ιταλία (αλλά και στη Γερμανία, στην περίπτωση του Ραγκαβή).<sup>3</sup> Οι νεωτερισμοί αυτοί, όπως έχουν

<sup>2</sup> *Μισμαγιά*. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση *Ζήση Δαούτη (1818)*, εισ.–επιμ.–κριτ. υπόμνημα–παραρτήματα Α. Φραντζή, Αθήνα, Εστία, 1993, τα παραθέματα από τις σ. 16-17 και 255 αντίστοιχα (στο εξής θα αναφέρεται ως *μισμαγιά* ή *Μισμαγιά Δαούτη* ή *ανθολογία Δαούτη* ή απλώς *Δαούτης*). Εντούτοις, οι συνοπτικές παρατηρήσεις της Φραντζή για τη φαναριώτικη στιχουργία, στην ίδια έκδοση (βλ. Εισαγωγή, σ. 15-16), ελέγχονται ως προς την ακρίβειά τους, σε ό,τι αφορά την «παρουσία του τροχαϊκού ενδεκασύλλαβου στίχου» (στην ουσία πρόκειται για «νόθο» στίχο: είναι ο αρ. 44, σ. 189) και, κυρίως, αναφορικά με τη διαπίστωση της ερευνήτριας ότι «η παραδοσιακή μορφή του ομοιοκατάληκτου δίστιχου σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, που αποτελεί τον πυρήνα για εκτενέστερες συνθέσεις, κυριαρχεί στα φαναριώτικα στιχουργήματα» (σ. 16). Τα πράγματα με τον φαναριώτικο 15σύλλαβο είναι πιο σύνθετα, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Ελάχιστα βοηθητικά αποδεικνύεται και το μετρικό Παράρτημα Ι, στην ίδια έκδοση (σ. 247-253), εξαιτίας του κανονιστικού χαρακτήρα του: η κατηγοριοποίηση σε αυτό γίνεται κατά «ιαμβικά» και «τροχαϊκά μέτρα», κάτω από τα οποία ομαδοποιούνται, χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις, τα στιχουργήματα της μισμαγιάς, με γνώμονα ένα αφηρημένο τονικό σχήμα-τύπο που δεν ανταποκρίνεται στις ρεαλιστικές πραγματώσεις των στίχων. Πιο έγκυρες είναι οι διαπιστώσεις της επιμελήτριας για τη «μνημοτεχνική» λειτουργία του συστήματος ομοιοκαταληξίας (και εν γένει της στιχουργίας των Φαναριωτών, θα πρόσθετα), σύστημα «το οποίο τείνει προς την επανάληψη και όχι προς την ποικιλία» (αν και το τελευταίο χρειάζεται επιπλέον μουσικολογική διερεύνηση), σε κάθε περίπτωση πάντως, «ανταποκρίνεται έξοχα στον αρχικό προορισμό τους, το τραγούδι» (σ. 15).

<sup>3</sup> Επιβεβαιώνοντας έτσι την άποψη του Κ. Θ. Δημαρά, που προσυπογράφει ο Γ. Π. Σαββίδης, ότι «Το φαναριώτικο τραγούδι είναι μερικά ανατολίτικο μερικά φράγκικο» (βλ. Γ. Σ. Φαρφουρής [= Γ. Π. Σαββίδης], «Φαναριώτικες ηχολογίες ή “ποιήματα με αντίλαλο”; (Ένα παραμελημένο στιχουργικό παιχνίδι)», στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Νεοελληνικά μετρικά*, Ρέθυμνο, ΠΕΚ, 1991, σ. 153 (137-156). Πρβ. και τις επισημάνσεις του Σαββίδη στην έκδοση του *Κανόνος περιεκτικού...* του Δαπόντε: «Πρόκειται για την βαθμιαία, ολοένα πιο διεισδυτική εισβολή ιταλικών και αργότερα γαλλικών στιχουργικών προτύπων, η οποία [...] έρχεται να αμφισβητήσει την επίσης ξενόφερτη κυριαρχία, επί τρεις αιώνες, του ζευγαρωτού δεκαπεντασύλλαβου» (Κωνσταντίνου Δαπόντε *Κανών περιεκτικός πολλών εξαιρέτων πραγμάτων εις πολλές πόλεις, και νήσους, και έθνη, και ζώα εγνωσμένων (1778)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Λέσχη, 1991, σ. 67). Για τη συμβολή της γερμανικής εμπειρίας στη διαμόρφωση των μετρικών

ήδη επισημανθεί στην ελληνική μετρικολογική βιβλιογραφία σχηματικά είναι δύο: (α) η διεύρυνση (ο εμπλουτισμός) του μετρικού κανόνα της «ισοσυλλαβίας», που σε όλη την προνεωτερική έμμετρη παράδοση στηριζόταν στον συνολικό αριθμό των μετρικών συλλαβών κάθε στίχου (ημιστιχίου), με την παράλληλη εισαγωγή του τελικού μετρικού τόνου ως κριτηρίου ομοιομετρίας των στίχων (με βάση την παροξύτονη «κανονική» μορφή από την οποία μπορεί να λείπει ή να προστίθεται μία συλλαβή, μετρικά αδιάφορη), και (β) η αναβίωση των αρχαίων προσωδιακών μέτρων με τα συλλαβικο-τονικά μέσα της νεότερης ελληνικής στιχουργίας.<sup>4</sup>

Το περιορισμένο πλαίσιο αυτής της δημοσίευσης δεν επιτρέπει να ασχοληθώ με θεωρητικά ζητήματα της φαναριώτικης στιχουργίας, λ.χ. τις καταβολές της από τη βυζαντινή μετρική, ή τη σχέση της με τη μουσική (η φαναριώτικη ποίηση, ας μη το ξεχνάμε, είναι κι αυτή βασικά τραγούδι), ή τη συνάφεια των εγχειριδίων μετρικής και αισθητικής του φαναριώτικου περιβάλλοντος με τη στιχουργική πράξη, ή τη σχέση μέτρου – είδους, ή, τέλος, με το μεγάλο και σύνθετο ζήτημα της αναβίωσης των αρχαίων μέτρων από ποιητές της προ- και μετεπαναστατικής περιόδου. Όλα αυτά απαιτούν τον χώρο μιας μονογραφίας και, κυρίως, συνεργασία με ειδικούς (κλασικούς φιλολόγους, βυζαντινολόγους, μουσικολόγους) για να αναδειχθούν με επάρκεια.<sup>5</sup>

αντίληψεων του Ραγκαβή βλ. το πρόσφατο άρθρο του Μιχαήλ Πασχάλη, «Τα Βουκολικά του Αλέξανδρου Ραγκαβή. Η αναβίωση του είδους και οι περιπέτειες του τονικού δακτυλικού εξάμετρου», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 5 (2006) 67-102.

<sup>4</sup> Για το σημείο α βλ. Olesia Fedina, «Δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 11 (2012) 18-19· για το σημείο β βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, εισ. Massimo Peri, Πάντοβα, Università di Padova, 1989, ιδίως σ. 45-81. Ας μου επιτραπεί εδώ μια διευκρίνιση: η συνεισφορά του μετρικολογικού άρθρου μου στο περ. *Μικροφιλολογικά* (Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων στην παραδοσιακή έμμετρη ποίηση», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 21 (άνοιξη 2007) 36-42) δεν έγκειται στην επανάληψη των ήδη ειπωμένων (βλ. Fedina, ό.π., σημ. 7), αλλά σε μια νέα πρόταση ορολογίας για τους ομοιόμετρος αλλά ανισοσύλλαβους στίχους της έντεχνης στιχουργικής μας παράδοσης (που ακολουθούν το «τονικό» ή «ιταλικό» σύστημα), πρόταση η οποία, όσο ξέρω, ακόμα δεν έχει συζητηθεί, εκτός από τον Massimo Peri, «Il ricordo della musica nei versi greci medievali e moderni: un confronto con la situazione romanza», περ. *Rivista di studi bizantini e neogreci*, τχ. 49 (2012) 105-170, βλ. τη σημ. 41.

<sup>5</sup> Ενδεικτικές αναφορές για έναν βασικό προσανατολισμό: Καταβολές από τη βυζαντινή μετρική / το βυζαντινό μέλος: Marc D. Lauxtermann, *Οι απαρχές του ρυθμού. Ένα δοκίμιο για τον πολιτικό στίχο και άλλα βυζαντινά μέτρα*, μτφρ. Ελένη Καλτσογιάννη, επιμ. Σοφία Κοτζαμπάση, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007 (α' αγγλ. έκδ. 1999). Σχέση με τη μουσική: Μάρκος Δραγούμης, «Το φαναριώτικο τραγούδι», επίμετρο στην έκδοση της *Μισμαγιάς* Δαούτη από τη Φραντζή, σ. 283-289 (και σχετικές παρτιτούρες στις σ. 291-298). Εγχειρίδια μετρικής θεωρίας και αισθητικής του φαναριώτικου περιβάλλοντος: βλ. Άντεια Φραντζή, «Καλλιόπη παλινοστούσα, ή περί ποιητικής μεθόδου του Χαρισίου Μεγδάνη (1819)», περ. *Παλιμψηστον*, τχ. 6/7 (Δεκ.1988) 187-189.

Η εργασία αυτή έχει πρακτικό χαρακτήρα: θα παρουσιάσω τα συνηθέστερα μέτρα της στιχουργικής παράδοσης της καθ' ημάς Ανατολής, όπως προκύπτουν από την εκ του σύνεγγυς ανάλυση των ποιημάτων, θέτοντας στο επίκεντρο τον «φαναριώτικο δεκαπεντασύλλαβο», καθώς και το σύστημα μέτρησης που αναδύεται μέσα από το υλικό που εξέτασα. Σε ό,τι αφορά αυτό το υλικό, οι παρατηρήσεις μου στηρίζονται κατά βάση: στη *Μισμαγιά* [...] *κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, που επιμελήθηκε η Άντεια Φραντζή (1993), και στα *Λυρικά του Αθανάσιου Χριστόπουλου*, που επιμελήθηκε η Ελένη Τσαντσάνογλου (1970).<sup>6</sup> Πρόκειται, φυσικά, για μια πρώτη βάση υλικού.<sup>7</sup> Επισημαίνω ωστόσο, ειδικά για τις φαναριώτικες μισμαγίες, ότι οι παρατηρήσεις μου, οι οποίες, όπως είπα, βασίστηκαν καταρχήν στην έκδοση της έντυπης *Μισμαγιάς του Δαούτη* από τη Φραντζή, δεν αίρονται (αλλά εμπλουτίζονται) από την εξέταση των χειρόγραφων συλλογών, του κώδικα 666 της Μονής Μεγάλου Μετεώρου και της *Μελπομένης*, που εξέδωσαν ο Σοφιανός και η Τσακιρίδου, τις οποίες επίσης έλεγξα, όπως φαίνεται στις υποσημειώσεις.<sup>8</sup> Στην εργασία αυτή επίσης χρησιμοποιώ ως «δείγματα ελέγχου», όπου χρειάζεται, ενδεικτικά παραδείγματα από Αθηναίους και Επτανήσιους ποιητές της μετεπαναστατικής περιόδου, καθώς και από το δημοτικό τραγούδι, για να δείξω (α) τη *συνέχεια* της φαναριώτικης στιχουργίας, (β) τις *αποκλίσεις* τόσο από το «ιταλικό» (τονικο-συλλαβικό) σύστημα της επτανησιακής ποίησης όσο

<sup>6</sup> Επέλεξα τη «χρηστική» έκδοση της Τσαντσάνογλου το 1970 [= Αθανάσιος Χριστόπουλος, *Λυρικά*, Αθήνα, Ερμής, 1970, ανατ. Αθήνα, Εστία,, 1999], αντί για την πιο πρόσφατη «φιλολογική» του Ανδρειωμένου το 2001 [= Αθανάσιος Χριστόπουλος *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2001] για τη διευκόλυνση των παραπομπών, δεδομένου ότι η έκδοση Ανδρειωμένου συμπεριλαμβάνει όλες τις κατά καιρούς εκδόσεις των *Λυρικών* επαναλαμβάνοντας τα ίδια ποιήματα (με άλλη σειρά).

<sup>7</sup> Απαιτεί ξεχωριστή εργασία η (συν)εξέταση της στιχουργίας των ποιητών της Αθηναϊκής Σχολής. Το ίδιο ισχύει και για τα μακρόστιχα έργα σε 15σύλλαβο των Κασάριου Δαπόντε, Διονυσίου Φωτεινού, Caspar Ludwig Momartz-Μόμαρτς, Χριστόπουλου κ.ά. Εκκρεμεί επίσης η συστηματική εξέταση της μετρικής του Βηλαρά.

<sup>8</sup> Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τον Νάσο Βαγενά για την υπόδειξη της έκδοσης του Σοφιανού: *Η ανέκδοτη φαναριώτικη ποιητική συλλογή του κώδικα 666 Μονής Μεγάλου Μετεώρου (ΙΗ' αιώνας), στιχουργήματα αρ. 1-175*, επιμ. Δημήτριος Ζ. Σοφιανός, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, 2011 (περιλαμβάνει 175 στιχουργήματα, εκ των οποίων τα 147 άγνωστα). Η δεύτερη έκδοση: «*Μελπομένη*». *Έκδοση χειρόγραφης μισμαγιάς του Νικηφόρου Καντωνιάρη «Μελπομένη» (1818)*, εισ.-σχόλια-πίνακες Αναστασία Τσακιρίδου, αδημ. διπλωμ. εργασία, Τομέας ΜΝΕΣ, Τμήμα Φιλολογίας ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007, περιλαμβάνει γύρω στα 400 στιχουργήματα, τα περισσότερα στα ελληνικά αλλά μερικά σε ξένες γλώσσες, και έχει αναρτηθεί στο διαδίκτυο: <http://invenio.lib.auth.gr/record/100759/files/gri-2008-1061.pdf>. Για τις έντυπες και χειρόγραφες πηγές φαναριώτικων στιχουργημάτων συνολικά βλ. τώρα στο Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Ιωάννου, Καρανάσιος και Kappler (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), ειδικά το «Ευρετήριο πρώτων στίχων» (σ. 489 κ.ε.) και «χειρογράφων» (σ. 546 κ.ε.). Πρβ. επίσης Γ. Π. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες για την μελέτη Φαναριωτών ποιητών και στιχουργών», περ. *Μολυβδοκοκνιδολοπελεκτητής*, τ. 3 (1991) 31-53 και τ. 4 (1993) 43-88.

και από το «δημοτικό» (συλλαβι-κοτονικό) σύστημα της παραδοσιακής ποίησης σε 15σύλλαβο.

Πριν περάσω στη μετρική ανάλυση, κρίνω σκόπιμες τις ακόλουθες διευκρινίσεις:

(α) Χρησιμοποιώ τον όρο «δεκαπεντασύλλαβος» για στίχους που έχουν σύνολο 15 συλλαβές. Ο φαναριώτικος «δεκαπεντασύλλαβος» δεν συμπίπτει με τον δημοτικό, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Εντούτοις, είναι φανερό ότι οι Φαναριώτες στιχουργοί χρησιμοποιούν/θεωρούν τον στίχο αυτό ως «δεκαπεντασύλλαβο», μετρώντας τον συνολικό αριθμό των συλλαβών. Αυτό ισχύει για όλα τα είδη στίχων που χρησιμοποιούν. Εν ολίγοις, βασικός κανόνας της στιχουργίας τους είναι η ισοσυλλαβία κατ' απόλυτο αριθμό συλλαβών, των στίχων.<sup>9</sup>

(β) Χρησιμοποιώ τον όρο «ισοσυλλαβία» και, αντίστοιχα, «ανισοσυλλαβία» με την κυριολεκτική σημασία τους, για να δηλώσω στίχους που έχουν ίδιο (ίσο) αριθμό μετρικών συλλαβών (ή άνισο). Ο Peri χρησιμοποιεί τον όρο «ισοσυλλαβία» (isosyllabismo) για να δηλώσει στίχους που μετρικά είναι όμοιοι *ανεξάρτητα από τον αριθμό συλλαβών τους*.<sup>10</sup> Απέφυγα τη χρήση του όρου με αυτό το νόημα, γιατί στα ελληνικά δημιουργεί σύγχυση.

(γ) Χρησιμοποιώ τον όρο «ομοιομετρία»/ομοιομετρικός κανόνας αποφεύγοντας τον όρο «ισομετρία» που, ωστόσο, ετυμολογικά είναι πιο ακριβής (ισομετρία = ίσο/ίδιο μέτρο), επειδή ο τελευταίος έχει επικρατήσει να δηλώνει κάτι διαφορετικό (την «αρχή της ισομετρίας» στο δημοτικό τραγούδι, κατά Κυριακίδη). Ας μου επιτραπεί, ωστόσο, να πω ότι ο όρος του Κυριακίδη είναι κάπως παραπειστικός, αφού, ουσιαστικά, δηλώνει τη *συμμετρία* μορφής–περιεχομένου (μετρικού σημαίνοντος–νοηματικού σημαινόμενου) στα όρια των ημιστιχίων του δημοτικού 15σύλλαβου. Στην περίπτωση της φαναριώτικης στιχουργίας ο όρος «ισομετρία» θα ήταν αναγκαίος (οι στίχοι/ημίστιχοι<sup>11</sup> ισομετρούν απολύτως, και κατά τον αριθμό των συλλαβών και κατά τη θέση του τελικού μετρικού τόνου). Αντιθέτως, η ομοιομετρία μπορεί να αφορά στίχους ισοδύναμους μετρικά αλλά με άνισο αριθμό συλλαβών (όπως συμβαίνει στο «τονικό» σύστημα).

(δ) Χρησιμοποιώ τους όρους «τονικό» και «συλλαβικό» σύστημα (ομοιο-

<sup>9</sup> Αυτό συνάγεται τόσο από τη «Στιχουργική» του Χριστόπουλου (1811) όσο και από την *Καλλιόπη παλινοστούσα* του Μεγδάνη (1819). Βλ. στο εγχειρίδιο του τελευταίου τον γενικό νόμο περί ισοσυλλαβίας (σ. 4), τον γενικό ορισμό των «πολιτικών στίχων» (σ. 16), τα χαρακτηριστικά των «σύνθετων» πολιτικών στίχων (σ. 19 κ.ε.) και τα είδη του «δεκαπεντασύλλαβου» (σ. 26-29).

<sup>10</sup> Peri, «Il ricordo della musica nei versi greci medievali e moderni», ό.π. (σημ. 4).

<sup>11</sup> Ο όρος στη Δεληγιαννάκη, ό.π. (σημ. 1), 32· δηλώνει ότι τα «ημιστίχια» των φαναριώτικων είναι στίχοι. Με αυτή τη σημασία τον χρησιμοποιώ κι εγώ στην παρούσα εργασία, όταν το κρίνω αναγκαίο.

μετρίας), εναλλακτικά (και σε αντικατάσταση ει δυνατόν) των ισχυόντων «έντεχνο» ή «ιταλικό» και «δημοτικό» σύστημα, για να δηλώσω ότι στο μεν πρώτο το βασικό κριτήριο ομοιομετρίας είναι η θέση του τελικού μετρικού τόνου, ενώ στο δεύτερο το σύνολο των μετρικών συλλαβών.<sup>12</sup> Η Fedina έχει προτείνει ως πιο ουδέτερους τους όρους «νεότερο» και «παραδοσιακό» σύστημα,<sup>13</sup> οι οποίοι ωστόσο παρουσιάζουν προβλήματα τα οποία δεν μπορώ να συζητήσω εδώ.<sup>14</sup>

(ε) Χρησιμοποιώ τους συμβατικούς όρους «τροχαϊκός» και «ιαμβικός» (ρυθμός, όχι στίχος), που έχουν επικρατήσει στην καθ' ημάς μετρική για να περιγράψουν, ο πρώτος ότι οι τόνοι πέφτουν κατά βάση σε μονές συλλαβές και ο δεύτερος ότι οι τόνοι πέφτουν αντίστοιχα σε ζυγές συλλαβές, αφού ακόμη δεν έχουν προταθεί καλύτεροι.<sup>15</sup> Στην περίπτωση της φαναριώτικης στιχουργικής, η διάκριση ανάμεσα σε «τροχαϊκό» και «ιαμβικό» ρυθμό (ήτοι: τόνο σε μονές -vs- σε ζυγές συλλαβές) είναι ουσιώδης για να διακρίνουμε τα είδη των στίχων (και τις αποκλίσεις από τον δημοτικό 15σύλλαβο).<sup>16</sup>

(ς) Αποδίδω, τέλος, το μετρικό σχήμα των στίχων με τη χρήση ενός αριθμητικού συμβόλου το οποίο αποτελείται από δύο νούμερα: το πρώτο δηλώνει τον αριθμό των συλλαβών του στίχου έως και αυτήν που φέρει τον τελευταίο

<sup>12</sup> Πρόκειται, για την ακρίβεια, για «τονικο-συλλαβικό» και «συλλαβικο-τονικό» σύστημα. Προτείνω συντομευμένα «τονικό» και «συλλαβικό» αναλόγως της έμφασης που πέφτει στο κάθε ένα από τα συστατικά στοιχεία του νεοελληνικού στίχου (θέση τελικού μετρικού τόνου-σύνολο μετρικών συλλαβών). Ο Μ. Perì, διαφοροποιούμενος από προγενέστερες θέσεις του σχετικά με την ύπαρξη δύο μετρικών συστημάτων στη νεοελληνική ποίηση, θεωρεί πλέον μόνο το «έντεχνο» τονικο-συλλαβικό σύστημα ως τώνοντι μετρικό, ενώ το «δημοτικό» σύστημα, που βασίζεται στην *paritas syllabarum* και εξισώνει οξύτονη-προπαροξύτονη κατάληξη, ως μουσικό (βλ. Perì, «Il ricordo della musica nei versi greci medievali e moderni», ό.π. (σημ. 4), ιδίως 153).

<sup>13</sup> Fedina, ό.π. (σημ. 4).

<sup>14</sup> Το πρόβλημα, όπως πάντα συμβαίνει σε τέτοιες ιστοριοφιλολογικές διακρίσεις, αφορά το σύνορο τέλους/αρχής: πού θα χαράξουμε τα όρια μεταξύ «παραδοσιακού» και «νεότερου»; Η ποίηση του Χριστόπουλου, για παράδειγμα, που κατά βάση ακολουθεί τον ομοιομετρικό κανόνα της ισοσυλλαβίας ανήκει στο «παραδοσιακό» σύστημα, ενώ η ποίηση του συγχρόνου του Βηλαρά, που σε πλείστες περιπτώσεις ακολουθεί τον ομοιομετρικό κανόνα του τελικού μετρικού τόνου ανήκει στο «νεότερο» σύστημα;

<sup>15</sup> Τα εισαγωγικά υποδηλώνουν ότι το πρόβλημα της ορολογίας που τους αφορά δεν είναι μόνο θεωρητικό (αναγωγή στην αρχαία ελληνική μετρική όπου ιαμβος και τροχαίος στίχος έχουν εντελώς άλλη βάση), αλλά και πρακτικό: ειδικά στους «κοντούς» (βραχείς) νεοελληνικούς στίχους (π.χ. 5σύλλαβος, 6σύλλαβος) οι τόνοι παίζουν μεταξύ ζυγών και μονών συλλαβών κατά τρόπο που δεν καλύπτεται από τους παραπάνω ορισμούς του «ιαμβικού» και του «τροχαϊκού» ρυθμού.

<sup>16</sup> Η γενική διάκριση ανάμεσα σε «οξύτονο», «παροξύτονο», «προπαροξύτονο» στίχο, εν προκειμένω, δεν αρκεί. Είναι το πρόβλημα που έχουν οι διακρίσεις του Γαραντούδη το οποίο υπαινίχθηκα στο τέλος της σημ. 1. Π.χ. «7σ. οξύτονος», στη φαναριώτικη μετρική, μπορεί να σημαίνει 7.ο αλλά και 6.ο (ως «κολοβή» παραλλαγή της κανονικής παροξύτονης μορφής 6.1 του ιαμβικού 7σύλλαβου). Η δήλωση «7σ. οξύτονος τροχαϊκός» αποκλείει αυτομάτως τη δεύτερη δυνατότητα.

μετρικό τόνο, ενώ το δεύτερο τον αριθμό των άτονων συλλαβών που ενδεχομένως ακολουθούν. Έτσι, λ.χ., το σύμβολο [7.1] δηλώνει έναν στίχο που φέρει τελικό μετρικό τόνο στην 7<sup>η</sup> συλλαβή και μετά από αυτήν ακολουθεί 1 ακόμη άτονη (ο στίχος έχει συνολικά 8 συλλαβές).

Με βάση τις παραπάνω μεθοδολογικές διευκρινίσεις (που κάνουν αισθητό το πρόβλημα της ορολογίας που αντιμετωπίζουμε στη νεοελληνική μετρική), ας περάσουμε στην ανάλυση των φαναριώτικων στιχουργημάτων. Από την εξέταση του σχετικού υλικού<sup>17</sup> προέκυψαν οι ακόλουθες διαπιστώσεις για τη φαναριώτικη στιχουργία, με σημείο αφετηρίας, και αναφοράς σε αυτή την εργασία, τους Φαναριώτες στιχουργούς της προεπαναστατικής περιόδου – προπάτορες των Αθηναίων ρομαντικών –, ανάμεσα στους οποίους εξέχουσα θέση κατέχει ο «Νέος Ανακρέων» Αθανάσιος Χριστόπουλος.

## A. Φαναριώτικα μέτρα και ρυθμοί

### 1. Απλοί στίχοι

1.1 Τα συνηθέστερα μέτρα στους απλούς στίχους της φαναριώτικης ποίησης είναι ο ιαμβικός 7σύλλαβος (6.1) και ο τροχαϊκός 8σύλλαβος (7.1). Πολύ πιο περιορισμένη στα στιχουργήματα των μισμαγιών είναι η χρήση μικρότερης έκτασης στίχων, όπως ο 5σύλλαβος ή ο 6σύλλαβος· συνηθέστερα, αλλά όχι πυκνά, βρίσκουμε αυτούς τους μικρούς στίχους στον Χριστόπουλο.<sup>18</sup> Ο 6σύλλαβος μάλιστα, γενικά στα φαναριώτικα, σπανίζει.<sup>19</sup> Σημειωτέον επίσης ότι ο άτμητος ιταλογενής 11σύλλαβος είναι άγνωστος στη φαναριώτικη παραδο-

<sup>17</sup> Οι παρατηρήσεις μου στηρίζονται στη μελέτη ενός συνόλου περίπου 700 λυρικών ποιημάτων από τις τρεις μισμαγίες, Δαούτη, κώδ. 666, *Μελπομένης*, συν τα *Λυρικά* του Χριστόπουλου. Έλαβα επίσης υπόψη, από την έκδοση Ανδρειωμένου 2001, όσα ποιήματα δεν περιλαμβάνονται στην έκδοση Τσαντσάνογλου και είναι εξακριβωμένα του Χριστόπουλου (4 τον αριθμό: το «Προσφώνημα»: σ. 97, το «Δράμα ηρωικών...»: σ. 333-400, ο «Ύμνος εις ... Καρατζάν»: σ. 401-404, και η μτφρ. του Α της *Λλιάδας*: σ. 419-438). Εξέτασα επίσης, δειγματοληπτικά, τα στιχουργήματα που περιλαμβάνονται στα πεζογραφήματα *Σχολείον των ντελικάτων εραστών* και *Έρωτος αποτελέσματα*, πολλά από τα οποία περιέχονται, εξάλλου, στις παραπάνω συλλογές: βλ. τις εισαγωγές και τα υπομνήματα του Σοφιανού και της Τσακνιδίου (το ίδιο ισχύει και για φαναριώτικα ποιήματα από άλλες πηγές, όπως λ.χ. το χφ. Γραμματικού).

<sup>18</sup> Στην ανθολογία του Δαούτη εντοπίζω: απλό 5σύλλαβο (4.1): αρ. 26, σ. 158-163 και «εις διπλούν», δηλαδή αναδιπλασιασμένο στην ίδια αράδα (4.1-4.1): αρ. 21, σ. 150-151, αρ. 28, σ. 166. Τέτοιους έχει και ο Χριστόπουλος: βλ. έκδ. Τσαντσάνογλου, σ. 58-59, 94, 95, 100, 128-129 (απλός 5σ.), 106-110 (5σ. εις διπλούν). Στον Χριστόπουλο, ωστόσο, υπάρχουν και 5σύλλαβοι με εναλλαγή παροξύτονης – οξύτονης κατάληξης (4.1 / 4.0): σ. 43-44, 61-62, 123-124. Θα άξιζε μια σύγκριση με τους 5σύλλαβους του Βηλαρά. Σε ό,τι αφορά τη *Μελπομένη* και τον κωδ. 666 της Μ.Μ.Μετεώρου, τα περισσότερα παραδείγματα αφορούν επίσης 5σύλλαβους εις διπλούν.

<sup>19</sup> Είναι ενδεικτικό ότι στα *Λυρικά* του Χριστόπουλου δεν βρήκα κανένα ποίημα σε 6σύλλαβο, ιαμβικό ή τροχαϊκό. Ούτε στην ανθολογία Δαούτη τεκμηριώνεται, εκτός από μία περίπτωση διπλού 6σύλ-

σιακή στιχουργία (δεν εντόπισα ούτε ένα παράδειγμα στον Χριστόπουλο ή στις μισμαγιές που εξέτασα).<sup>20</sup>

1.2 Η πιο συχνή μορφή στίχου στα φαναριώτικα στιχουργήματα είναι η παροξύτονη (στην ανθολογία Δαούτη, λ.χ., δεν βρήκα ούτε ένα ποίημα που να μη την περιέχει, είναι δηλαδή υποχρεωτική), σε αντίθεση με την προπαροξύτονη μορφή, της οποίας η παρουσία – μόνη της, σε απλούς στίχους – είναι σποραδική, για να μη πω σπάνια. Το ίδιο ισχύει και για την οξύτονη μορφή (μόνη της).<sup>21</sup>

Ο συνηθέστερος συνδυασμός της παροξύτονης μορφής του στίχου γίνεται με την ομοιομετρική παροξύτονη μορφή του (από την οποία λείπει η ουρά, η τελευταία άτονη συλλαβή). Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι οξύτονη και προπαροξύτονη κατάληξη φαίνεται να βρίσκονται σε σχέση «συμπληρωματικής κατανομής» στα φαναριώτικα στιχουργήματα: η παρουσία της προπαροξύτονης μορφής (σε συνδυασμό με την παροξύτονη) αποκλείει την παρουσία οξύτονης κατάληξης, και αντίστροφα: η οξύτονη αποκλείει την προπαροξύτονη. Ο αμοιβαίος αυτός αποκλεισμός, όπως θα δούμε στη συνέχεια, «αδρανοποιεί» τόσο τον «ιταλικό» όσο και τον «δημοτικό» κανόνα ομοιομετρίας, θέτοντας τη φαναριώτικη μετρική στο μεταίχμιο μεταξύ δημοτικής και ιταλογενούς (π.χ. επτανησιακής) στιχουργίας.

1.3 Η προτίμηση, εξάλλου, των Φαναριωτών για τον 7σύλλαβο και ιδίως τον 8σύλλαβο τροχαϊκό δεν είναι τυχαία. Αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, το σημείο τομής που ενώνει/χωρίζει τη φαναριώτικη «λογία» παράδοση από τη φυσική εκφορά του δημοτικού 15σύλλαβου και των «παιδιών» του (8σύλλαβου

λαβου (βλ. στο τέλος της επόμενης σημείωσης). Το ίδιο και στον κώδ. 666 της Μ.Μ.Μετεώρου: άπαξ περίπτωση αναδιπλασιασμένου 6σύλλαβου (5.1-5.1 σε μία αράδα), αρ. 116, σ. 161-162. Από την έρευνά μου στη *Μελομένη*, μέχρι στιγμής, εντόπισα ένα (μόνο) ποίημα σε 6σύλλαβους παροξύτονους και οξύτονους-«κολοβούς» (5.1/5.0: αρ. 20β). Η σύγκριση με τους 6σύλλαβους του Σολωμού, στο α' σχέδιασμα των *Ελεύθερων πολιορκημένων*, αποδίδει ενδιαφέροντα συμπεράσματα (αισθητές διαφορές).

<sup>20</sup> Εκτός από ένα ποίημα, στον κώδ. 666 Μ.Μ.Μετεώρου (αρ. 119, σ. 165), το οποίο κατά τη γνώμη μου είναι «μίμηση»: το λεξιλόγιο και το ύφος του θυμίζει χτυπητά 11σύλλαβους της Κρητικής Λογοτεχνίας, π.χ. *Ερωφίλη*). Στην ανθολογία Δαούτη το ποίημα αρ. 44, σ. 189 είναι νόθος 11σύλλαβος, ήτοι διπλός 6σύλλαβος (5.1 || 5.0) σε δίστιχα (τα δύο σκέλη/ημίστιχοι ισοσυλλαβούν καθέτως).

<sup>21</sup> Μόνη της η προπαροξύτονη κατάληξη εντοπίζεται μονάχα σε ένα ποίημα από τα πέραν των 100 λυρικών του Χριστόπουλου, το ευτράπελο «Καβαλάρης» με τη μορφή 5.2 (προπαροξύτονος 7σύλλαβος). Εξάλλου, και η οξύτονη κατάληξη, μόνη της, εντοπίζεται σε ελάχιστα (τρία), επίσης ευτράπελα στιχουργήματα του Χριστόπουλου: «Βαθρακός», «Χρυσός καιρός», «Πετεϊνός» (με τη μορφή 7.0: οξύτονος 7σύλλαβος). Ποιήματα αποκλειστικά με οξύτονη ή προπαροξύτονη κατάληξη δεν εντόπισα καθόλου στην ανθολογία Δαούτη. Η έρευνά μου στη *Μελομένη* απέδωσε προσώρας ένα μόνο ποίημα, τον αρ. 308, απαρτισμένο εξ ολοκλήρου από 8σύλλαβους οξύτονους (8.0). Περισσότερα δείγματα υπάρχουν στη συλλογή του κώδ. 666 της Μ.Μ.Μετεώρου. Γενικά, στη συλλογή αυτή οι «δημοτικοί» στίχοι, απλοί [8σ.] και σύνθετοι [15σ.] επιπολάζουν).



και 7σύλλαβου), οι οποίοι ως προς τη ρυθμική αγωγή τους είναι κατά κανόνα «ιαμβικοί».<sup>22</sup>

## 2. Σύνθετοι στίχοι με τομή

Στα φαναριώτικα στιχουργήματα που εξέτασα κυριαρχεί ένας στίχος με 15 συλλαβές και τομή μετά την 8η συλλαβή, που συχνά μάλιστα διατάσσεται κατά δίστιχα, στοιχεία που φέρνουν στο νου τον δεκαπεντασύλλαβο. Για να καταλάβουμε καλύτερα τη φύση του φαναριώτικου αυτού στίχου και τις αποκλίσεις του από τον γνωστό μας δημοτικό, ας ρίξουμε μια εκ του σύνεγγυς ματιά στους 15σύλλαβους που περιλαμβάνονται στις μισμαγίες, όπως και στα *Λυρικά του Χριστόπουλου*.<sup>23</sup> Από την εξέταση προκύπτει η εξής τυπολογία των «δεκαπεντασύλλαβων» στίχων της φαναριώτικης ποίησης:

(α) Τροχαϊκός 15σύλλαβος: κατά τη γνώμη μου, ο πιο αυθεντικά φαναριώτικος (ο πρώτος που τον είχε υποδείξει ως τέτοιοι, «φαναριώτικο 15σύλλαβο», είναι ο μουσικολόγος και μελετητής των δημοτικών μας τραγουδιών Samuel Baud-Bovy).<sup>24</sup> Ο φαναριώτικος αυτός στίχος παρουσιάζει τα εξής χαρακτηριστικά: το 1ο ημιστίχιο είναι σταθερά παροξύτονο (7.1), ενώ το 2ο ημιστίχιο

<sup>22</sup> Όπου και πάλι ο όρος πρέπει να μπει σε εισαγωγικά, λαμβάνοντας υπόψη μια εξαίρεση τόσο συνηχή που τείνει να γίνει κανονική: τον τονισμό στην πρώτη συλλαβή του 1ου και 2ου ημιστιχίου, που ορίζεται/ερμηνεύεται στη βιβλιογραφία ως «τροχαϊκό» ξεκίνημα, πρόσκαιρη δηλαδή αλλαγή ρυθμού – μάλλον για να διακόψει τη μονοτονία του ιαμβικού ρυθμού – που όμως αποκαθίσταται γρήγορα. Πιο δραστηρική μεταβολή του ρυθμού επιφέρει ο «αναπαιστικός» τονισμός της 3ης-6ης συλλαβής στον δημοτικό αυτό στίχο.

Σημαντική η παρατήρηση του Κυριακίδη για τη γραμμή εξέλιξης που οδηγεί σταδιακά, μέσω των παρέμβλητων «στακισμάτων» και της ομοιοκαταληξίας, στη συνάντηση και σύγκλιση των «παιδιών» του δημοτικού 15σύλλαβου με τα φαναριώτικα αστικά «δημώδη» τραγούδια που οργανώνονται σε στροφές 7σύλλαβων και 8σύλλαβων (βλ. Στίλτων Π. Κυριακίδη, «Τα παιδιά του δεκαπεντασύλλαβου», *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, επιμ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Αθήνα, Ερμής, <sup>2</sup>1990, σ. 122-126, ιδίως 124-125).

<sup>23</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι τα μισά και πλέον ποιήματα στην ανθολογία Δαούτη είναι σε 15σύλλαβο (ιαμβικό και τροχαϊκό: η διάκριση αναλύεται παρακάτω). Ευρύ δείγμα τέτοιων στίχων παρέχει επίσης ο κώδ. 666 Μ.Μ.Μετewóρου στις πρώτες και στις τελευταίες σελίδες του (βλ. Σοφινός, ó.π. (σημ. 8), σ. 35-57 και 177-210). Το δείγμα που έχουμε από τον Χριστόπουλο είναι κάπως πιο περιορισμένο. Πέρα από τις 3 μεταφράσεις ποιημάτων από τη Σαπφώ (σε 15σ. ανομοιοκατάληκτο), υπάρχουν 2 ακόμη ποιήματα του Χριστόπουλου σε ιαμβικό 15σύλλαβο, η σύντομη αφιέρωση στον Ιακωβάκη Ρίζο Νερούλο (το ποίημα παρατίθεται εδώ πιο κάτω) και η μετάφραση του Α της *Ιλιάδας* (στο ίδιο μέτρο με τις μεταφράσεις από τη Σαπφώ). Από τα μακρόστιχα ποιήματα του Χριστόπουλου Έρωτας απολογούμενος και Δράμα ηρωικών... [*Αχιλλεύς*], μόνο το πρώτο είναι εξ ολοκλήρου σε δημοτικό 15σύλλαβο. Στην περίπτωση του *Αχιλλέα* έχουμε ποικιλία μέτρων που αξίζει να σχολιαστεί σε άλλη ευκαιρία.

<sup>24</sup> Σε ένα πολύ ευνόητο δημοσίευμα, όπου κάνει νύξη και στις αραβοπερσικές μουσικές καταβολές του στίχου (βλ. Samuel Baud-Bovy, «Ένας φαναριώτικος στίχος. Ο τροχαϊκός δεκαπεντασύλλαβος», περ. *Νέα Εστία*, τ. 108, τχ. 1276 (Σεπτ. 1980) 1224-1226). Σημειωτέον ότι τροχαϊκός 15σύλλαβος

έχει σταθερά οξύτονη κατάληξη (7.0).<sup>25</sup> Ας δούμε δυο παραδείγματα, ένα από τη *Μισμαγιά* Δαούτη και ένα από τα *Λυρικά* του Χριστόπουλου:

φαναριώτικος τροχαϊκός 15σύλλαβος	μετρ.σχήμα	τονικό σχήμα <sup>26</sup>
<i>Τί κακόν θανατηφόρον, τί αφόρητος πληγή,</i>	7.1   7.0	1' 3' 7' 9' 11' 15'
<i>τί παράκαιρον ταξίδι και ανέλπιστος φυγή;</i>	7.1   7.0	1' 3' 7' 11' 15''
<i>Φώς γλυκό των οφθαλμών μου[,] της καρδιάς μου πορικό,</i>	7.1   7.0	1' 3' 7' 11' 15'
<i>πώς να εύρω εις αυτήν μου την πληγήν ιατρικό; [...]</i>	7.1   7.0	1' 3' 7' 11' 15'

(*Μισμαγιά* Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 5, σ. 124-126)<sup>27</sup>

#### ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ ΕΞΑΣΤΙΧΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΒΡΥΣΙΝ ΤΟΥ ΙΑΣΙΟΥ

<i>Εις τον κύκλον των ζωδίων είμαι λέων φλογερός,</i>	7.1   7.0	3' 7' 9' 11' 15'
<i>κι εις την πόλιν Ιασίου υδροχόος δροσερός.</i>	7.1   7.0	3' 7' 11' 15'
<i>Εκει φλόγες, εδώ δρόσους· εκεί πύρ, εδώ νερόν</i>	7.1   7.0	3' 7' 11' 13' 15'
<i>εξερεύγομαι και χύνω απο φάρυγγα ξερόν.*</i>	7.1   7.0	3' 7' 11' 15'
<i>Όλην μ' άλλαξε την φύσιν ο της πώλεως σωτήρ,</i>	7.1   7.0	1' 3' 7' 11' 15'
<i>ο Αλέξανδρος Μουρούζης, των υδάτων ο δοτήρ!</i>	7.1   7.0	3' 7' 11' 15'

(Χριστόπουλου *Λυρικά*, έκδ. Τσαντσάνογλου, σ. 105)

\*Οι τόνοι των επιρρημάτων «εκεί», «εδώ», «εκεί» στον στ. 3 και της πρόθεσης «από» στον στ. 4 παθαίνουν μετρικό χασοτόνισμα (επικρατούν οι τόνοι των ουσιαστικών που φέρουν τον «σωστό» τόνο σε μονή συλλαβή).

Όπως φαίνεται στα παραδείγματα, η πιο χαρακτηριστική έλλειψη στην περίπτωση του φαναριώτικου «15σύλλαβου» είναι η απουσία προπαροξύτονης κατάληξης (που αποτελεί υποχρεωτική σύμβαση για τον δημοτικό).

δεν τεκμηριώνεται στη δημοτική μας παράδοση (βλ. λ.χ. Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), <sup>2</sup>1992).

<sup>25</sup> Η αντιστρόφως (σπανιότερα): το 1ο ημιστίχο οξύτονο (7.0) και το 2ο ημιστίχο παροξύτονο (7.1). Τεκμηριώνεται στο μετρικό εγχειρίδιο του Μεγδάνη 1819 (π.χ. σ. 23) και στον *Νέο Ερωτόκριτο* του Φωτεινού (βλ. λ.χ. στην εργασία της Δεληγιαννάκη, ό.π. (σημ. 1), 32, το πρώτο παράθεμα).

<sup>26</sup> Δίνω εδώ το τονικό σχήμα των στίχων, για να πάρει μια ιδέα ο αναγνώστης του χτυπητού «μονότονου» ρυθμού των φαναριώτικων τραγουδιών. Στο μετρικό σχήμα, η μονή κάθετη γραμμή | δηλώνει όριο ημιστίχων· τον ρόλο αυτό συχνά παίζει η στίξη, όπως φαίνεται από τα παραθέματα.

<sup>27</sup> Στα παραθέματα διατηρώ την τυπογραφική μορφή της έκδοσης (επιμ. Άντ. Φραντζή), αν και κάποτε νιώθω ότι χρειάζεται αυτοψία στο χειρόγραφο για τον έλεγχο ορισμένων γραφών και της στίξης (το ίδιο ισχύει και για τις άλλες εκδόσεις που χρησιμοποίησα). Το ποίημα εκτείνεται σε 50 στίχους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Πολλά παραδείγματα τέτοιων «φαναριώτικων» 15σύλλαβων βρίσκουμε και στον κώδ. 666 της Μ.Μ.Μετεώρου και στη *Μελπομένη*. Σημειωτέον ότι πουθενά σε αυτά τα ποιήματα δεν εμφανίζεται προπαροξύτονη παραλλαγή του στίχου· η εναλλαγή – με σταθερή θέση των δύο μορφών – αφορά μόνο την παροξύτονη «κανονική» μορφή και την οξύτονη «κολοβή», προφανώς για να βγει το μέτρο, το σύνολο 15 συλλαβών.

Στην πραγματικότητα, αν προσέξουμε σε όλη την έκταση των ποιημάτων, θα δούμε ότι τα δύο ημιστίχια ισοδυναμούν πλήρως στον κάθετο άξονα (τα 1α ημιστίχια είναι πάντα παροξύτονα: 7.1 / τα 2α ημιστίχια είναι πάντα οξύτονα: 7.0). Πράγμα που σημαίνει ότι στην επικράτεια του φαναριώτικου «15σύλλαβου» προβλέπεται ο κανόνας της απόλυτης ομοιομετρίας πανομοιότυπων (ημι)στίχων, οι οποίοι έχουν τον ίδιο αριθμό συλλαβών και τον τελικό μετρικό τόνο στην ίδια πάντα θέση. Αλλά αν τα πράγματα έχουν έτσι, τότε βέβαια ο φαναριώτικος 15σύλλαβος δεν είναι ένας «σύνθετος» στίχος με την έννοια που είναι ο δημοτικός (ένας μετρικά ενιαίος στίχος που συναρπάζεται από έναν 8σύλλαβο και έναν 7σύλλαβο). Είναι ο ίδιος στίχος «εις διπλούν» (7.1) από τον οποίο, στον οριζόντιο άξονα, συγκεκριμένα στο 2ο ημιστίχιο έχει «κοπέι» η κατάληξη (7.0). Προφανώς, για να βγει το μέτρο: κάθε στίχος θα πρέπει να έχει υποχρεωτικά 15 συνολικά συλλαβές (7.1+7.0=15).

Ο Peri παρατηρεί ότι αυτός δεν είναι «δεκαπεντασύλλαβος» αλλά, προφανώς, «διπλός 8σύλλαβος» (κατά το ιταλικό-τονικό σύστημα). Με μια ουσιώδη διαφορά ωστόσο: σε όλα τα δείγματα που εξέτασα δεν εντόπισα πουθενά την προπαροξύτονη παραλλαγή (7.2), που προβλέπει ο ιταλικός κανόνας του «διπλού στίχου». Θεωρητικά, δηλαδή, ναι μεν ο φαναριώτικος στίχος ανήκει στο «τονικό σύστημα», εντούτοις ο αποκλεισμός της προπαροξύτονης μορφής είναι *σημαίνων* (η παρουσία της θα παραβίαζε το άθροισμα των συλλαβών, καθιστώντας τον στίχο «υπέμετρο», όχι «15σύλλαβο»). Είναι, με λίγα λόγια, φανερό ότι οι Φαναριώτες προσπαθούν να φτιάξουν έναν στίχο με 15 συλλαβές, που να θυμίζει (και να μη θυμίζει) τον δημοτικό. Το πράγμα γίνεται ακόμη πιο αισθητό στην παρακάτω περίπτωση.

(β) «Δημοτικοφανής» ιαμβικός 15σύλλαβος. Ο φαναριώτικος αυτός στίχος «μοιάζει» (προσομοιώνει) τον δημοτικό, αλλά δεν είναι δημοτικός. Από τα παραδείγματα που παρέχουν οι μισμαγιές που συμβουλευτήκα (και είναι αρκετά), θα περιοριστώ στις περιπτώσεις που στοιχειοθετούν με μεγαλύτερη ασφάλεια την παρατήρηση. Λέω «με μεγαλύτερη ασφάλεια» γιατί ορισμένα δείγματα ιαμβικού 15σύλλαβου που ανθολογούνται στις μισμαγιές έχω την εντύπωση ότι δεν είναι γνήσια φαναριώτικα ή, τελοσπάντων, μπορεί να οφείλονται σε «μίμηση» της προφορικής δημοτικής ποίησης από Φαναριώτες στιχουργούς και στιχοπλόκους, αν κρίνω από γλωσσικά και υφολογικά τους χαρακτηριστικά που δεν μπορώ να συζητήσω διεξοδικά εδώ.<sup>28</sup> Οι πιο καθαρές λοιπόν περιπτώσεις

<sup>28</sup> Το ότι στις μισμαγιές «συμπαράτιθενται αδιακρίτως φαναριώτικα στιχουργήματα και δημοτικά

φαναριώτικου ιαμβικού ισσύλλαβου είναι αυτές στις οποίες δεν υπάρχει εναλλαγή οξύτονης / προπαροξύτονης κατάληξης (ή, τελοσπάντων, η οξύτονη μορφή είναι σποραδική) στο 1ο ημιστίχιο, εναλλαγή η οποία, ως γνωστόν, είναι ελεύθερη μεν αλλά υποχρεωτική στον δημοτικό ισσύλλαβο (για την ακρίβεια, αποτελεί το σήμα κατατεθέν του). Δίνω δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων «δημοτικοφανών» φαναριώτικων ισσύλλαβων:

## [ΚΑΛΟΤΥΧΟΣ, ΎΠΟΥ ΠΩΠΟΤΕ ΔΕΝ ΗΘΕΛ' ΑΓΑΠΗΣΕΙ]

	<i>Καλότυχος, 'που πάποτε   δεν ήθελ' αγαπήσει,</i>	6.2   6.1
	<i>εκείνος ευτυχέστατα,   στον κόσμο θέλει ζήσει.</i>	6.2   6.1
	<i>Τον νούν του έχει πάντοτε   αυτός εις το κεφάλι,</i>	6.2   6.1
	<i>κ' ουδέποτε αισθάνεται   στην κεφαλήν του ζάλη.</i>	6.2   6.1
5	<i>Ακολουθεί το έργον του   με σωστοτάτας φρένας,</i>	6.2   6.1
	<i>ποτέ του δεν υπόκειται,   να τον γελά κανένας.</i>	6.2   6.1
	<i>Κοιμάται ησυχώτατα   ως άκακον αρνάκι,</i>	6.2   6.1
	<i>δεν γεύεται του έρωτος   τ' ολέθριον φαρμάκι.</i>	6.2   6.1
	<i>Και έξυπνά χαρούμενος,   τον πλάστην του δοξάζει,</i>	6.2   6.1
10	<i>τον κόσμον υπερχαίρειται   χωρίς ν' αναστενάξει.</i>	6.2   6.1
	<i>Καρδιαν έχει άδολον,   ως το περιστεράκι,</i>	6.2   6.1
	<i>μετέρχεται στο στόμα του   συχνά το τραγουδάκι.</i>	6.2   6.1
	<i>Το πνεύμα καθαρώτατον   εις το να κριτικάρη</i>	6.2   6.1
	<i>υπέρ των συμφερόντων του,   που να πατή ποδάρι.</i>	6.2   6.1
15	<i>Και το καλόν αισθάνεται,   και το κακόν το βλέπει,</i>	6.2   6.1
	<i>και περί των μελλόντων του   αυτός σχεδόν προβλέπει.</i>	6.2   6.1

(Μισμαγιά Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 67, σ. 220)

Στο ποίημα, όπως βλέπουμε, απουσιάζει εντελώς η οξύτονη κατάληξη (8.0) από το 1ο ημιστίχιο (πρβ. και αρ. 55, σ. 202).

ΤΟΝ ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΑ ΜΕΓΑΝ ΠΟΣΤΕΑΝΙΚΟΝ ΚΥΡΙΟΝ  
ΙΑΚΩΒΑΚΗΝ ΡΙΖΟΝ [ΝΕΡΟΥΛΟΝ]

	<i>Ο Έρωσ της φιλίας μας, γλυκέ μου Ιακωβάκη,</i>	6.2   6.1
	<i>σ' αφιερώνει τούτο μου τ' απλό ποιηματάκι.</i>	6.2   6.1

δίστιχα» το επισημαίνει και η Φραντζή (Μισμαγιά Δαούτη, σ. 40), χωρίς παραδείγματα. Τέτοια λαϊκότροπα στο ύφος δείγματα στην ανθολογία Δαούτη θεωρώ, λ.χ., τα στιχουργήματα αρ. 18, 51, 52, 66 σε αντιπαραβολή με τους αρ. 49, 50 που αποτυπώνουν πιο έκτυπα το φαναριώτικο ύφος. Ενίοτε, μάλιστα, κι αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον, στις μισμαγίες συναντούμε περιπτώσεις συνύπαρξης ιαμβικών και τροχαϊκών ισσύλλαβων στο ίδιο στιχούργημα, γεγονός που υποδεικνύει ότι στο φαναριώτικο αυτί οι δύο στίχοι, παρά την καταφανή διαφορά στον ρυθμό και στη σύνθεσή τους, κατά κάποιον τρόπο εναρμονίζονταν (βλ. λ.χ. τον αρ. 60 στη Μισμαγιά Δαούτη, σ. 212-213).

<i>Ανάγνωσέ το ήσυχα, κι αν ίσως σε αρέσει,</i>	6.2		6.1
<i>τον στέφανον της ψήφου σου, εἰπέ το να φορέσει.</i>	6.2		6.1
<i>Αν όμως το ενάντιο ανάξιο το κρίνεις,</i>	6.2		6.1
<i>αμέσως ρίξ' το στη φωτιά και κάψ' το, μή τ' αφήνεις.</i>	8.0		6.1

(Χριστόπουλου *Λυρικά*, έκδ. Τσαντσάνογλου, σ. 110)

Εδώ η οξύτονη μορφή του 1ου ημιστίχιου εμφανίζεται άπαξ στον τελευταίο στίχο.

Είναι φανερό, από τα παραπάνω παραδείγματα, ότι το στοιχείο που διαφοροποιεί αισθητά τον φαναριώτικο ιαμβικό 15σύλλαβο από τον δημοτικό, είναι η σχεδόν παντελής απουσία οξύτονης κατάληξης (8.0) στο 1ο ημιστίχιο.<sup>29</sup> Η διαπίστωση αυτή «διορθώνεται» (φαινομενικά) όταν περάσουμε στους «σπασμένους» 15σύλλαβους που είναι εξαιρετικά διαδεδομένοι στη φαναριώτικη ποίηση, κατανεμημένοι ως επί το πλείστον σε τετράστιχα. Στις περιπτώσεις αυτές διαπιστώνουμε ότι η οξύτονη κατάληξη (8.0) εμφανίζεται, αρκετά συχνά μάλιστα,<sup>30</sup> σε εναλλαγή με την παροξύτονη (6.1) στο τετράστιχο. Εκείνο που συμβαίνει – και επιβεβαιώνει εντέλει τον κανόνα που επισημάναμε παραπάνω για τους απαρτισμένους 15σύλλαβους – είναι ότι αποφεύγεται η συμπαρουσία οξύτονης (6.2) και προπαροξύτονης μορφής (8.0) στο ίδιο ποίημα· με άλλα λόγια, οι Φαναριώτες αποφεύγουν την ελεύθερη (αλλά υποχρεωτική στο δημοτικό σύστημα) εναλλαγή των δύο καταλήξεων στην ίδια θέση.<sup>31</sup> Δίνω δύο ενδεικτικά παραδείγματα από τα πολλά που μπορεί κανείς να εντοπίσει στις μισμαγιές και στον Χριστόπουλο: στο πρώτο επικρατούν οι προπαροξύτονες, στο δεύτερο οι οξύτονες μορφές του 8σύλλαβου (αριθμώ όχι στίχους αλλά στροφές για να φανεί η οργάνωση σε τετράστιχα και επιλέγω επίτηδες ποιήματα στα οποία εμφανίζεται σποραδικά η εναλλακτική κατάληξη, για να φανεί ο κανόνας):<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Μια πιθανή εξήγηση της απουσίας οξύτονης κατάληξης από τον φαναριώτικο ιαμβικό 15σύλλαβο είναι ότι η προπαροξύτονη μορφή 6.2 μπορεί να θεωρηθεί παραλλαγή της βασικής παροξύτονης κατάληξης 6.1, επανξημένης κατά μία επιπλέον συλλαβή για να βγει το μέτρο (το σύνολο των 15 συλλαβών).

<sup>30</sup> Ίσως γιατί είναι πιο εύκολο να ριμάρει σε σχέση με την προπαροξύτονη, αν και η παρατήρηση είναι σχετική: βλ. λ.χ. στον κώδ. 666 Μ.Μ.Μετewóρου, ιδίως τα στιχουργήματα σε ιαμβικό 8σύλλαβο όπου βρίσκουμε και προπαροξύτονες ρίμες (π.χ. αρ. 49, 56, 57, 60, 62, 63, 72 και αλλού).

<sup>31</sup> Η εγκυρότητα της παρατήρησης θα πρέπει να ελεγχθεί μέσα από τη σύγκριση των φαναριώτικων τετράστιχων με τα «παιδιά» του δημοτικού 15σύλλαβου, λαμβάνοντας υπόψη και την παρατήρηση του Κυριακίδη που αναφέραμε στη σημ. 20.

<sup>32</sup> Είναι αδύνατον στο πλαίσιο αυτής της εργασίας να διεξέλθω το σύνολο των ποιημάτων που τεκμηριώνουν το επιχείρημα και να συζητήσω τις ενδιαφέρουσες παραλλαγές που υπάρχουν στο υλικό που εξέτασα (Χριστόπουλος και μισμαγιές).

## Σπασμένοι φαναριώτικοι «δημοτικοφανείς» 15σύλλαβοι

ομοιοκαταληξία πλεχτή (μόνο οι 6.1)		ομοιοκαταληξία ζευγαρωτή	
ΛΖ'		58	
1. Παρθένες μου λουτράρισες, Χάρες της Αφροδίτης, στρέξτε κι εμένα σήμερα να λούσω το κορμί της.	6.2 6.1 6.2 <u>6.1</u>	1. Καιρός είναι χορευτικός, χαρούμενος, μελωδικός, καιρός να τραγουδούμεν και να γλυκοχαρούμεν.	8.0 8.0 6.1 <u>6.1</u>
2. Δεχθήτε μ' υπηρέτην σας και δούλον βοηθόν σας μέσα στον ανθοστόλιστον μαρμάρινον λουτρόν σας.	6.2 6.1 6.2 <u>6.1</u>	2. Καιρός είν' δικά να κοπή η χρονική η σικωπή, κάθε πικρόν να λείψη, κάθε φωνή ν' ανοίξη.	8.0 8.0 6.1 <u>6.1</u>
3. Απ' τες χρυσές τες βρύσες του τ' ανθόνερα να παίρνω και με τα χρυσοπότηρα να τρέχω να τα φέρνω.	6.2 6.1 6.2 <u>6.1</u>	3. Καιροφορούν τα πράγματα, βλέπω μεγάλα θαύματα, κυκλοφορεί η σφαίρα, γεννάται τέτοια μέρα.	<b>6.2</b> <b>6.2</b> 6.1 <u>6.1</u>
4. Εσείς να σαπουνίζετε και εγώ νερά να χύνω, το λουλουδένιο σώμα της γυμνό να το ξεπλύνω.	6.2 6.1 6.2 <u>6.1</u>	4. Ας μελωδήσωμεν λοιπόν μ' ένα χαροποιόν σκοπόν, για τούτο που θωρούμεν, το πράγμα πάγαπούμεν.	8.0 8.0 6.1 <u>6.1</u>
5. Δεν αντηριέται η θεά, ούτε ποτέ θυμώνει, αν την ιδώ κατάγυμνη. Γ' αυτό δεν σας μαλώνει.	<b>8.0</b> 6.1 6.2 <u>6.1</u>	5. Χαίρε, ευφράινου, ω πουλί, λαχτάρα μας πάρα πολλή, κι από χαράν μην παύσης και μη μας ξεχάσης.	8.0 8.0 6.1 <u>6.1</u>
6. Ετούτο το ελάττωμα δεν είν' της Αφροδίτης· η Άρτεμη λωλαίνεται και κρύβει το κορμί της.	6.2 6.1 6.2 6.1	6. Εις τον Θεόν ελπίζομεν να μην αλισμονήσωμεν ένας από τον άλλο, κι είναι κρίμα μεγάλο.	<b>6.2</b> <b>6.2</b> 6.1 6.1
Λυρικά, έκδ. Τσαντσάνογλου, σ. 84-85		κώδ. 666 Μ.Μ.Μετεώρου, έκδ. Σοφιανός, σ. 93	

## B. Μετρική «πρόταση»-οργάνωση των στίχων σε στροφές

## 1. Δίστιχα

Μεγάλο ενδιαφέρον για την κατανόηση του συστήματος μέτρησης, δηλαδή του ομοιομετρικού κανόνα που ακολουθούν οι Φαναριώτες στιχουργοί, παρουσιάζει η στροφική οργάνωση των στίχων τους, η μετρική «πρόταση» ή «περίοδος», για να χρησιμοποιήσω μια έκφραση του Στίλωνα Κυριακίδη. Ας δούμε πρώτα ένα δυο κλασικά παραδείγματα οργάνωσης του δημοτικού 15σύλλαβου σε δίστιχα:

ΜΕΤΡΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Το λέν οι κούκκοι στα βουνά κι οι πέρδικες στα πλάγια,	8.0   6.1
το λέει κι ο πετροκότζυφας στα κλέφτικα λημέρια	6.2   6.1
πέφτουν τα βόλια σα βροχή, τα τόπια σα χαλάζι,	8.0   6.1
κι αυτά τα λιανοτούφεκα σαν άμμος της θαλάσσης.	6.2   6.1

Από τα παραπάνω δείγματα φαίνεται ότι βασική συντακτική αρχή του παραδοσιακού 15σύλλαβου δίστιχου είναι το σχήμα των τριών.<sup>33</sup> Αντίθετα, το φαναριώτικο δίστιχο «συντάσσεται» με διαφορετικό τρόπο, στη βάση μιας διμερούς δομής (εν διά δυοίν), που ασφαλώς λειτουργεί κι αυτή μνημοτεχνικά και διευκολύνει το τραγούδι (ιδίως με την εσωτερική ρίμα), αλλά αποδεικνύει και ποιο κριτήριο πρωτανεύει στη μετρική εξίσωση των στίχων· αυτό της απόλυτης ομοιομετρίας: ίδιος αριθμός συλλαβών και όμοια θέση τελικού μετρικού τόνου στον οριζόντιο ή κάθετο άξονα, όπως δείχνουν τα παραδείγματα:

- Φαναριώτικο δίστιχο «ιαμβικό»

(τέλεια ισομετρία κατά τον οριζόντιο άξονα & εσωτερική ρίμα)

Την ακατάστατον <b>ροπήν</b> , και την συχνήν <b>μετατροπήν</b>	8.0 = 8.0
της τύχης μου <b>κοιτάζω</b> , κ' έτζί δεν <b>ησυχάζω</b> .	6.1 = 6.1
Ποτέ δεν θέλει να <b>σταθή</b> , και σ' ένα μέρος να <b>βρεθή</b>	8.0 = 8.0
εκεί που <b>ημερώνει</b> , ευθύς και <b>αγριώνει</b> . [...]	6.1 = 6.1

(Μισμαγιά Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 17, σ. 143)<sup>34</sup>

- Φαναριώτικο δίστιχο «τροχαϊκό»

(τέλεια ισομετρία κατά τον κάθετο άξονα & εξωτερική ρίμα)

Πάντοτε η σταθερότης είναι πράγμα <b>επαινετόν</b>	7.1   7.0 =
αυτη* έχει τα πρωτεία πολλών άλλων <b>αρετών</b> .	= 7.1   7.0

<sup>33</sup> Τα δίστιχα είναι παρμένα από το βιβλίο του Γ. Μ. Σηφάκη, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 21998, σ. 172 (πρώτο παράδειγμα στη σελίδα), 173 (δεύτερο παράδειγμα στη σελίδα). Η ποιητική φράση οργανώνεται (και απομνημονεύεται) *τριμερώς* με τη βοήθεια γλωσσο-συντακτικών χυριών («ορόσημα» ή «νοηματικούς αρμούς» τα ονομάζει επίσης ο Σηφάκης, αναφερόμενος στη «σηματοδότηση της συνταγματικής δομής με κάποια στοιχεία σταθερά»: οι όροι και το παράθεμα στις σ. 178, 186 αντίστοιχα).

<sup>34</sup> Πρβ. και αρ. 16, 19 (σ. 142, 147). Πολύ περισσότερα παραδείγματα αυτού του είδους παρέχει η *Μελπομένη* (έχω μετρήσει καμιά τριανταριά με έναν πρόχειρο υπολογισμό): ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αρ. 205, περίπτωση *άπαξ*, όπου στο πρώτο δίστιχο εμφανίζεται μία και μοναδική φορά η μορφή 6.2 (αντί για 8.0):

Οι χάρες κι' οι λαμπρότητες / φώς μου, κι οι ωραιότητες	6.2=6.2
σ' εμένα κατοικούνε / παντοτεινά νικούνε,	6.1=6.1
τραβούνε με ελκυστικόν, / και με μαγνήτην ισχυρόν,	8.0=8.0
καρδιές ταις πιο πετρένιαις / ταις πλέον σιδερένιαις κ.ο.κ.	6.1=6.1

(η οξύτονη κατάληξη του 8σύλλαβου [8.0] επικρατεί σε όλο το υπόλοιπο στιχούργημα).

[...]

Σταθερός ας διαμένη στην φιλίαν του <b>τινάς</b> ,	7.1	7.0
για να έχη της ζωής του και ημέρας του <b>τερπνάς</b> [...]	7.1	7.0

(Μισμαγιά Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 30, σ. 168)<sup>35</sup>

\*το «αυτή» (sic στην έκδ. Φραντζή) παθαίνει μετρ. χασοτόνισμα, εκτός κι αν διορθώσουμε: «αύτη»

Στην πρώτη περίπτωση, του φαναριώτικου ιαμβικού δίστιχου, είναι σαν να έχουμε έναν δεκαπεντασύλλαβο αναπτυγμένο σε δύο στίχους: στην πρώτη σειρά «αναδιπλασιάζεται» το 1ο [πάντα οξύτονο] ημιστίχιο, στη δεύτερη σειρά «αναδιπλασιάζεται» το δεύτερο ημιστίχιο. Οι στίχοι ανά δύο (σε κάθε δίστιχο) βγάζουν 15συλλαβές κατά τον κάθετο άξονα ( $8.0+6.1=15$ ).

Η περίπτωση του φαναριώτικου τροχαϊκού δίστιχου δεν διαφέρει από τους τροχαϊκούς δεκαπεντασύλλαβους που εξετάσαμε πιο πάνω. Υπογραμμίζω μόνο ότι «αναδιπλασιάζεται» το ίδιο μετρικό σχήμα στο όριο της μετρικής πρότασης (κάθε δίστιχου). Όλα τα 1<sup>α</sup> ημιστίχια, καθέτως, είναι μετρικά πανομοιότυπα, όπως και όλα τα 2<sup>α</sup>. Οι στίχοι βγάζουν 15συλλαβές κατά τον οριζόντιο άξονα ( $7.1+7.0=15$ ).

## 2. Τρίστιχα

Η συνηθέστερη, μαζί με το τετράστιχο, στροφική δομή – θα έλεγα η κατεξοχήν «φαναριώτικη», όπως τεκμηριώνεται κυρίως στη συλλογή Δαούτη – είναι το τρίστιχο, επαυξημένο ή, καλύτερα, «αναδιπλασιασμένο» σε εξάστιχη στροφή.<sup>36</sup> Σε υψηλή συχνότητα εμφανίζεται και στην επώνυμη ποίηση του Χριστόπουλου.<sup>37</sup> Τη μονοτονία της παγιωμένης μορφής σπάει, ενίοτε, ο διασκελι-

<sup>35</sup> Βλ. στην ίδια ανθολογία τους αρ. 5, 12, 15, 23, 24, 33, 38 (και με εσωτερική ρίμα), 40, 41 (με ακροστιχίδα), 42 (επίσης με ακροστιχίδα), 47, 53, 64, 65. Όπως φαίνεται από την πληθώρα των παραδειγμάτων, η δομή αυτή είναι τυπική στους φαναριώτικους 15σύλλαβους, όχι μόνο της Μισμαγιάς Δαούτη αλλά και στις άλλες μισμαγίες που εξέτασα· αφθονούν επίσης στη *Μελπομένη*, σπανίζουν όμως στον κώδ. 666 Μ.Μ.Μετρώρου (εντόπισα τρεις: αρ. 157, 158, 175).

<sup>36</sup> Αυτός ο τύπος στροφής εντοπίζεται στα ακόλουθα ποιήματα της Μισμαγιάς Δαούτη (όλα σε τροχαϊκό 8σύλλαβο): αρ. 4 [3στιχο:  $7.1^2+7.0$ ], 9 [ό.π.], 31 [6στιχο: ό.π.κ2], 36 [μεικτό στροφικό σύστημα: 3στιχο-6στιχο, βλ. διασκελισμούς και στίξη], 37 [μεικτό: ό.π.], 43 [3στιχο], 46 [μεικτό: βλ. διασκελισμούς]. Στον αρ. 57 (διάλογος Άνδρα-Γυναίκας) έχουμε μάλιστα 7στιχη στροφή [ $7.1^6+7.0$ ]. Μία και μοναδική περίπτωση ιαμβικού 7σύλλαβου σε 3στιχο [ $6.1^2+6.0$ ] συναντούμε στον αρ. 25. Αντίστοιχα παραδείγματα 3στιχης/6στιχης στροφής βρίσκουμε στον κώδ. 666 της Μ.Μ.Μετρώρου, όπου ωστόσο σε υψηλή συχνότητα εμφανίζεται το τετράστιχο· αντιθέτως η *Μελπομένη* δεν παρέχει ευρύ δείγμα στροφικών ποιημάτων, καθώς σ' αυτήν οι απλοί στίχοι εμφανίζονται συχνά εννοποιημένοι σε δίστιχα.

<sup>37</sup> Βλ. λ.χ. τα ποιήματα «Δέσιμο», σ. 36-37, «Αγκιδοφόρος», 60-61, «Φροντίδες», 92-93, «Τώρα», 93-94 (7σύλλαβοι:  $6.1^2+6.0$ )· «Συνωμοσία», 63-64, «Συμβουλή», 79 (8σύλλαβοι:  $7.1^2+7.0$ ) και κατ'



σμός – ένα ενδιαφέρον φαινόμενο που δεν γίνεται να μας απασχολήσει εδώ.<sup>38</sup>

Στις μισμαγίες που εξέτασα, οι στίχοι που συγκροτούν αυτή την τρίστιχη (ή εξάστιχη) δομή είναι κατά κανόνα δύο παροξύτονοι (π.χ. 7.1), που ριμάρουν μεταξύ τους «ζευγαρωτά», και ένας οξύτονος (π.χ. 7.0), που «κλείνει» και ταυτόχρονα «δένει» τη μία στροφή με την άλλη, καθώς ομοιοκαταληκτεί με τον οξύτονο της επόμενης. *Ποτέ* δεν εντοπίζεται στη δομή αυτή στίχος με προπαροξύτονη κατάληξη (7.2).<sup>39</sup> Δίνω ενδεικτικά ένα δυο παραδείγματα:

Νοηματική οργάνωση κατά 3στιχα	μετρικό σχήμα*	Νοηματική οργάνωση σε 6στιχο
[ΕΙΣ ΤΟΝ ΤΡΕΧΟΝΤΑ ΑΙΩΝΑ]		[ΑΝ Η ΤΥΧΗ ΚΑΤΑΤΡΕΧΗ]
Εις τον τρέχοντα αιώνα	7.1	Αν η τύχη κατατρέχη,
πάσχουν όλοι με αγώνα,	= 7.1 { 15συλλ.	όσους εις οργήν της έχει,
να τους λέγουν ευγενείς.	7.0	να μην φαίνωντ' αρκετοί
Πλην η λέξις τι σημαίνει,	7.1	διά πάντα προς τους φίλους
πάντες αγνοούν εν γένει,	7.1	μ' όλους τους ενθέρμους ζήλους,
δεν το εννοεί κανείς.	7.0	άρα είναι και μεμπτοί;
[...]		[...]
<i>Μισμαγιά</i> Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 4, σ. 119		<i>Μισμαγιά</i> Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 31, σ. 169

**Συμπέρασμα:** Είτε πρόκειται για σπασμένους είτε πρόκειται για αναπτυγμένους οριζοντίως ή/και καθέτως στίχους, τροχαϊκούς είτε ιαμβικούς, διαταγμένους κατά τρίστιχα/εξάστιχα ή κατά δίστιχα/τετράστιχα – μιλάω πάντα για τη φαναριώτικη παράδοση – αυτοί πρέπει να βγάζουν τον ίδιο τελικό αριθμό

αντίστροφο σχήμα: «Πληγωμένος», 73-74 (7.0<sup>2</sup>+7.1): «Αποθέωση», 43-44 (5σύλλαβοι: 4.1<sup>2</sup>+4.0), δεμένα σε 6στιχα. Ιδιαίτερο μετρικό και στροφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η «Αδιαφορία», σ. 92 (σπασμένος και ολόκληρος 8σύλλαβος δένονται σε τρίστιχο «αναδιπλασιασμένο»: 3.1<sup>2</sup>+7.0x2= εξάστιχο). Όλες οι παραπομπές γίνονται από την έκδ. Τσαντσάνογλου.

<sup>38</sup> Ξεχωριστή αναφορά, που δεν μπορεί να γίνει εδώ, απαιτούν επίσης τα σχήματα της ομοιοκαταληξίας, ιδίως τα πιο περίτεχνα που «πλέκουν» την εξάστιχη στροφή των φαναριώτικων ποιημάτων. Τα σχήματα αυτά, εφόσον έλκουν την καταγωγή τους από την ιταλική Αρκαδία, θα ήταν σκόπιμο να συγκριθούν με τα αντίστοιχα της «επτανησιακής σχολής». Θεωρώ ότι η συνεξέτασή τους θα αποκάλυπτε ουσιαστικές μετρικές διαφορές (ενισχύοντας το επιχείρημα ότι οι φαναριώτικοι στίχοι δεν ακολουθούν ακριβώς το «ιταλικό» σύστημα, αλλά μια άλλη νόρμα).

<sup>39</sup> Θα μπορούσε κανείς να πει ότι έχουμε συστάδες απλών στίχων, αλλά θα μπορούσε, νομίζω, εξίσου βάσιμα να ισχυριστεί, με βάση τα παραδείγματα, ότι έχουμε έναν «σπασμένο» φαναριώτικο στίχο, το πρώτο (ένα) κομμάτι του οποίου εμφανίζεται αναδιπλασιασμένο. Σε κάθε περίπτωση, οι στίχοι κάθε στροφικής ενότητας στο ποίημα πρέπει να βγάζουν το ίδιο άθροισμα συλλαβών (7.1+7.0=15, 6.1+6.0=13 κ.ο.κ.), τουτέστιν να ισοσυλλαβούν. Στο μετρικό σχήμα που ακολουθεί σημειώνω αυτά.

συλλαβών στο όριο της ποιητικής «φράσης», πράγμα που δείχνει ότι σε αυτό το κομμάτι της έμμετρης παράδοσής μας ο βασικός ομοιομετρικός κανόνας είναι αυτός της ισοσυλλαβίας των στίχων οι οποίοι, ωστόσο, και τονικά είναι ισοδύναμοι. Η κυρίαρχη μορφή/κατάληξη είναι η *π α ρ ο ξ ύ τ ο ν η*, από την οποία απορρέουν οι άλλες, αφαιρώντας ή προσθέτοντας μία συλλαβή, ώστε να βγει σωστό το μέτρο (ο συνολικός αριθμός συλλαβών να είναι πάντα ο ίδιος).<sup>40</sup> Η διαπίστωση αυτή γίνεται αισθητή κι όταν περάσουμε στους λεγόμενους «διπλούς» ή «νόθους» στίχους, οι οποίοι δεν υπάρχουν στη δημοτική ποίηση (είναι κατεξοχήν «έντεχνοι»).

### Γ. Διπλοί στίχοι

Στην περίπτωση της φαναριώτικης στιχουργίας, όπως δείχνουν τόσο οι πολυσυλλεκτικές μισμαγίες όσο και τα λυρικά του Χριστόπουλου και του κύκλου του, οι «διπλοί» στίχοι δεν έχουν την ίδια έννοια με αυτή που χρησιμοποιείται λ.χ. στην ιταλική μετρικολογική ορολογία (και υποχρεωτικά στο κομμάτι της νεοελληνικής στιχουργίας που επηρεάζεται από την ιταλική παράδοση, όπως παραδείγματος χάριν και κατεξοχήν η επτανησιακή). Σε αυτή «διπλοί» στίχοι (doppi) λογαριάζονται εκείνοι που είναι ομοιόμετροι με βάση τον τελικό μετρικό τόνο, ανεξάρτητα από τη μορφή τους (παροξύτονη, οξύτονη, προπαροξύτονη). Δίνω ένα γνωστό παράδειγμα από τον επτανήσιο Βαλαωρίτη:

Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, «Η φυγή»	διπλός σσύλλαβος
<i>Τ' άλογο! Τ' άλογο! Ομέρ Βριόνη</i>	4.2    4.1
<i>Το Σούλι εχούμησε   <sup>41</sup> και μας πλακώνει.</i>	4.2    4.1
<i>Τ' άλογο! Τ' άλογο! Ακούς, σουρίζουν</i>	4.2    4.1
<i>ζεστά τα βόλια τους, μας φοβερίζουν.</i>	4.2    4.1
[...]	

<sup>40</sup> Εδώ, κατά τη γνώμη μου, εντοπίζεται και η βασική διαφορά από το «ιταλικό» σύστημα: σ' αυτό, το είδος του στίχου δίνεται/ορίζεται από τον τελικό μετρικό τόνο. Η παροξύτονη μορφή θεωρείται η «κανονική» μορφή του στίχου, από την οποία μπορεί να λείπει ή να προστίθεται μία συλλαβή μετρικά αδιάφορη (δεν υπολογίζεται στον χαρακτηρισμό του στίχου). Αντίθετα, στη φαναριώτικη μετρική δεν είναι μετρικά αδιάφορο: όλες οι συλλαβές λαμβάνονται υπόψη στο μέτρημα (στη σύνθεση) του στίχου. Κατ' ακρίβειαν, όπως πιστεύω, οι Φαναριώτες φτιάχνουν στίχους αναδιπλασιάζοντας την ίδια μορφή (την παροξύτονη) με τις κατάλληλες προσθαφαιρέσεις.

<sup>41</sup> Με διπλή κάθετο || σημαίνεται το όριο των διπλών (όμοιων) στίχων, για να ξεχωρίσει από την τομή των «σύνθετων» στίχων που συγκροτούνται από ανόμοιους μετρικά, ενίοτε και ρυθμικά, στίχους (περίπτωση δημοτικού 15σύλλαβου, 12σύλλαβου). Στους διπλούς στίχους τον ρόλο της διαίρεσης κατεξοχήν παίζει η στίξη (θαυμαστικό, άνω τελεία, κόμμα), όπως φαίνεται στους πλείστους στίχους του παρατιθέμενου αποσπάσματος.

ΜΕΤΡΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Βριόνη, πρόφθασε· ακόμη ολίγο,	4.2		4.1
κι από τα νύχια τους    δεν θα ξεφύγω.	4.2		4.1
Τ' άλογο!... Γνώρισα τη φουστανέλα	4.2		4.1
του εχθρού τ' άσπονδου    Λάμπρου Τζαβέλα.	4.2		4.1
[...]			
Ομπρός του στέκεται    καμαρωμένο,	4.2		4.1
μαύρο σαν κόρακας, χρυσά ντυμένο,	4.2		4.1
άτι αξετίμωτο, φλόγα, φωτιά,	4.2		4.0
καθάριο αράπικο, το λέν Βοριά.	4.2		4.0
[...]			

(Λ. Πολίτης, *Ποιητική ανθολογία*, τ. Ε', σ. 167 κ.ε.)

Επέλεξα επίτηδες αυτό το παράδειγμα για να δείξω ότι στους διπλούς στίχους προβλέπονται και οι 3 καταλήξεις του στίχου (4.1, 4.2, 4.0). Ας προσεχθούν επίσης οι δύο τελευταίοι στίχοι του αποσπάσματος, στους οποίους καταδεικνύεται ότι η παροξύτονη κατάληξη (4.1) δεν είναι υποχρεωτική στους καθαυτό διπλούς στίχους του «ιταλικού» συστήματος.

Ανάλογα παραδείγματα, σύγχρονα με τα φαναριώτικα που εξετάζουμε, μπορεί κανείς να εντοπίσει και στην προεπαναστατική ποίηση του (ιταλοσπουδαγμένου) Βηλαρά, π.χ. στο σατιρικό «Μωροπερήφανος»:

Φίλος μου ήλεγε    προς γνώριμό του,	4.2		4.1
από θυμό του:			4.1
-Αμ τι ογκώνεσαι,    παραφουσκώνεις	4.2		4.1
και καμαρώνεις; [...]			4.1

όπου εναλλάσσονται σε οριζόντια διάταξη προπαροξύτονες [4.2] και παροξύτονες [4.1] παραλλαγές του ίδιου στίχου (διπλού 5σύλλαβου).<sup>42</sup>

Αντίθετα, στη φαναριώτικη στιχουργία αυτή η ποικιλία των καταλήξεων δεν υπάρχει. Οι «διπλοί» στίχοι στη φαναριώτικη ποίηση (οφείλουν να) είναι πανομοιότυποι, αποτελούν δηλαδή κατ' ουσίαν αναδιπλασιασμό του ίδιου στίχου/μετρικού σχήματος σε οριζόντια διάταξη: π.χ. αν πρόκειται για παροξύτονο στίχο (λ.χ. 6.1), δεν εμφανίζεται δίπλα του στίχος ομοιόμετρος με οξύτονη ή προπαροξύτονη κατάληξη (6.0 ή 6.2), αλλά παροξύτονος (6.1). Το γεγονός αυτό υποδεικνύει, και πάλι, ότι οι Φαναριώτες ακολουθούν τον κανόνα της απόλυτης ομοιομετρίας (ίδια θέση τελικού μετρικού τόνου και ίσος αριθμός συλλαβών), και όχι το τονικό «ιταλικό» σύστημα για να δομήσουν τους

<sup>42</sup> Το ποίημα είναι προσιτό στην *Ποιητική ανθολογία* του Λ. Πολίτη, τ. Δ', Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1982, σ. 61-62.

στίχους τους. Για να καταλάβουμε τη διαφορά, παραθέτω κατ' αντιβολή δύο παραδείγματα διπλών 7σύλλαβων, το ένα από τον Βηλαρά και το δεύτερο από την ανθολογία του Δαούτη:

Ιωάννης Βηλαράς, «Ο ήλιος βασιλεύει»

Ο ήλιος βασιλεύει, το σκότος αρχινάει,	6.1    6.1
και το λαμπρό της θώρα    η μέρα αποσκορνάει·	6.1    6.1
τα μαύρα φορεμένη, στην όψη μελανή,	6.1    6.0
σι <sub>x</sub> ωπηλή διαβαίνει    η νύχτα σιγανή·	6.1    6.0
[...]	

(Λ. Πολίτης, *Ποιητική ανθολογία*, τ. Δ', σ. 56-57)

[ΚΑΘ' ΕΙΣ ΑΝΑΜΦΙΒΟΛΩΣ ΣΤΟ ΦΥΣΙΚΟΝ ΤΟΥ ΚΛΙΝΕΙ]

Καθ' εἰς ἀναμφιβόλως    στο φυσικόν του κλίνει,	6.1 = 6.1 <sup>43</sup>
και όσοι τον τεριάζουν,    για φίλους του προκρίνει,	6.1 = 6.1
τας κλίσεις δε των άλλων    με άκραν απορίαν	6.1 = 6.1
τας βλέπει, τας ακούει,    και μ' αδι <sub>x</sub> αφορίαν.	6.1 = 6.1
[...]	
Εναντιότης τρέχει,    συχνή λογομαχία,	6.1 = 6.1
το άσπρον κάμουν μαύρον,    φεύ! πόση δυστυχία.	6.1 = 6.1
[...]	
Εἰν' προφανής παιδεία,    ζωή πανωλεθρία,	6.1 = 6.1
και άκρα τιμωρία,    κακά μεγάλα τρία.	6.1 = 6.1

(Μισμαγιά Δαούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 32, σ. 171)<sup>44</sup>

Συχνοί επίσης στη φαναριώτικη στιχουργία είναι οι συνδυασμοί διπλών (= αναδιπλασιασμένων) και μονών στίχων. Εξέχον παράδειγμα τέτοιου συνδυασμού (εν προκειμένω: νόθων 16σύλλαβων σε συνδυασμό με απλούς 8σύλλαβους) είναι το πρώτο ποίημα του αθηναϊκού ρομαντισμού:

Παναγιώτης Σούτσος, «Ο οδοιπόρος»

Θόλωσε και μιάρη τρέχει, Οδοιπόρε, η ζωή σου.	7.1 = 7.1
Τα βουνά, τα σύννεφα των, να οι μόνοι σύντροφοί σου.	7.1 = 7.1

<sup>43</sup> Για να φανεί η διαφορά, σημειώνω στο μετρικό σχήμα την απόλυτη ομοιότητα των φαναριώτικων διπλών στίχων με το σύμβολο του ίσον (=), αντί για τη διπλή κάθετο που διαιρεί κανονικά τον διπλό στίχο σε ισοδύναμες παραλλαγές του με βάση τον τελικό μετρικό τόνο, όπως είδαμε παραπάνω (ποιήματα Βαλαωρίτη, Βηλαρά).

<sup>44</sup> Παραθέτω στίχους από την αρχή τη μέση και το τέλος του στιχουργήματος, που εκτείνεται σε 16 στίχους, για να φανεί ότι σε όλη την έκτασή του υπάρχει απόλυτη ισοσυλλαβία των διπλών στίχων. Το ποίημα στον προτελευταίο στίχο έχει τη σημασία του «παιδωμή, βάσανο». Το τεριάζουν sic. Στην ίδια έκδοση, πανομοιότυπο μετρικό σχήμα έχει λ.χ. ο αρ. 29, σ. 167. Ανάλογα παραδείγματα «αναδιπλασιασμένων» στίχων υπάρχουν και στα *Λυρικά* του Χριστόπουλου (βλ. λ.χ. στην έκδ. Τσαντσάνογλου, σ. 105-110).

ΜΕΤΡΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

<i>Εις ερήμους πεδιάδας    σε παραίτησαν οι φίλοι.</i>	7.1 = 7.1
<i>Της πιστής σου ερωμένης    νεκροκλείσθησαν τα χείλη.</i>	7.1 = 7.1
<i>Το παν άλλαξε, κ' η φύσις, και οι άνθρωποι, κι ο χρόνος.</i>	7.1 = 7.1
<i>Πλην δεν-άλλαξε ο πλάστης· δεν-αλλάζει <sub>x</sub> αυτός μόνος.*</i>	7.1 = 7.1
<i>Όλοι σ' έστησαν δολίως</i>	7.1
<i>Την παγίδα της απάτης.</i>	7.1
<i>Πλην αυτός είν' αιωνίως</i>	7.1
<i>Και πατήρ σου και προστάτης.</i>	7.1
[...]	

(Λ. Πολίτης, *Ποιητική ανθολογία*, τ. Δ', σ. 72 κ.ε.)

\*Η ενωτική παύλα δηλώνει ζεύγμα – εν προκειμένω, τον αποφατικό τύπο του ρήματος (ο ισχυρός τόνος είναι στο ρήμα). Το «αυτός» στον τελευταίο μακρύ στίχο (όπως και το «πάν» στον προηγούμενο) έχουν υποστεί μετρικό χαστόνισμα.

Ακόμη κι όταν δεν είναι αναδιπλασιασμένοι αλλά, ας πούμε, κανονικοί, οι διπλοί στίχοι των Φαναριωτών και πάλι διαφέρουν από εκείνους του ιταλικού κανόνα ως προς το εξής ουσιώδες χαρακτηριστικό: στους φαναριώτικους διπλούς στίχους αντιπροσωπεύεται μόνο η παροξύτονη και η οξύτονη κατάληξη,<sup>45</sup> ποτέ η προπαροξύτονη.<sup>46</sup> Οι δυο μορφές έχουν σταθερή θέση (στο 1ο και στο 2ο τμήμα του διπλού στίχου αντίστοιχα) και ισοσυλλαβούν καθέτως. Οπότε, δεν συνιστούν διαφορετική κατηγορία αλλά μάλλον παραλλαγή των αναδιπλασιασμένων (πανομοιότυπων) στίχων που εξετάσαμε αμέσως προηγούμενως (από τους οποίους στο 2ο σκέλος έχει κοπεί μια συλλαβή, για τις ανάγκες του μέτρου). Δίνω ένα τελευταίο παράδειγμα από τον Δαούτη:

[ΟΤΑΝ ΤΗΝ ΜΟΡΦΗΝ ΣΟΥ ΦΩΣ ΜΟΥ ΦΑΝΤΑΣΘΩ]

<i>Όταν την μορφήν σου    φώς μου φαντασθώ,</i>	5.1    5.0
<i>έπεται αμέσως,    και ν' αφανισθώ.</i>	5.1    5.0
<i>Κλόνον η ψυχή μου    νοιώθει φοβερόν,</i>	5.1    5.0
<i>που με κατασταίνει    άμα λυπηρόν.</i>	5.1    5.0
<i>Ως όταν ο Χάρων    κόπη την ζωήν,</i>	5.1    5.0

<sup>45</sup> Συνηθέστερα σε συνδυασμό, ή η παροξύτονη μόνη της. Πιο σπάνια είναι η περίπτωση διπλών οξύτονων στίχων: π.χ. στη *Μελπομένη* βρήκα ένα ποίημα (τον αρ. 308), απαρτισμένο εξ ολοκλήρου από 8σύλλαβους οξύτονους εις διπλούν (8.0-8.0), στη μορφή που παραδίδεται το κείμενο στο χφ. της *Μελπομένης*, σε άλλο χφ. ωστόσο ο στίχος «σπάει» (βλ. το κριτικό υπόμνημα της Τσακιρίδου, ό.π. (σημ. 1)).

<sup>46</sup> Με την εξαίρεση του αρ. 117 του κώδ. 666 της Μ.Μ.Μετεώρου (Σοφριανός, ό.π. (σημ. 1), σ. 162-163), όπου σε σύνολο 40 στίχων που συντίθενται κανονικά από 5σύλλαβους εις διπλούν (4.1-4.1), εντόπισα δύο στίχους (στ. 20, 38) στους οποίους εμφανίζεται προπαροξύτονη κατάληξη (4.2-4.1)· και οι δύο περιπτώσεις, όμως, ελέγχονται ως προς τη γραφή που παραδίδει ο εκδότης (ή το χειρόγραφο). Το ίδιο ισχύει και για το ποίημα αρ. 21 στη *Μισμαγιά* Δαούτη, σ. 150-151 (οι ύποπτοι στίχοι εδώ είναι οι στ. 3, 24 λόγω και των «δημοτικών» συνηθειών-τονισμών).

ούτω χάνω τότε || πάσαν μου πνοήν. 5.1 || 5.0  
 Τρέμει κάθε μέλος, || και ο νούς πετά, 5.1 || 5.0  
 μόλις τ' άθλιόν μου || στήθος να κτυπά. 5.1 || 5.0  
 [...]

(Μισμαγιά Δασούτη, έκδ. Φραντζή, αρ. 44, σ. 189·  
 το ποίημα εκτείνεται σε 20 συνολικά στίχους, διαταγμένους κατά δίστιχα,  
 οι οποίοι έχουν ακριβώς αυτό το μετρικό σχήμα – πουθενά  
 δεν εμφανίζεται η προπροοξύτονη μορφή 5.2).

Συγκεκριλαιώνοντας: Τα βασικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν τη φαναριώτικη μετρική είναι: η υποχρεωτική παρουσία της παροξύτονης μορφής του στίχου, η αποφυγή της συνύπαρξης οξύτονης και προπροοξύτονης κατάληξης, η τήρηση της απόλυτης ισομετρίας των στίχων οριζοντίως ή/και καθέτως. Ειδικά το τελευταίο, η απόλυτη ισομετρία των στίχων και κατ' απόλυτο αριθμό συλλαβών και κατά τη θέση του τελικού μετρικού τόνου είναι ένας διπλός κανόνας, που ακολουθείται πιστά στη φαναριώτικη ποίηση, αλλά δεν προβλέπεται ούτε στο τονικό/ιταλικό ούτε στο συλλαβικό/δημοτικό σύστημα, παρά εναλλακτικά: οι στίχοι ή θα ισοσυλλαβούν ή θα έχουν τον τελικό μετρικό τόνο στην ίδια θέση. Κοντολογίς, σήμα κατατεθέν των φαναριώτικων στιχουργημάτων είναι η σταθερότητα της μετρικής δομής που δεν επιτρέπει ευελιξία: το ίδιο μετρικό σχήμα επαναλαμβάνεται απαρέγκλιτα στην ίδια θέση σε όλη την έκταση του ποιήματος.

Τα χαρακτηριστικά αυτά αποδίδονται συγκριτικά στον παρακάτω πίνακα:

Κανόνας ή σύστημα ομοιομετρίας:	Δημοτικός 15σ.	Φαναριώτικος «15σ.»	
	ιαμβικός	ιαμβικός	*τροχαϊκός
Συλλαβικός κανόνας [ΔΣ] <sup>47</sup>	6.2 / 8.0   6.1 [=15]	6.2 ή 8.0   6.1	7.1   7.0 [=15] ενίστε: 7. 0   7.1 (ποτέ 7.2)
	* τροχαϊκός δημοτ. 15σ. δεν τεκμηριώνεται στον Σταύρου		σπάνια: 7.1   7.0 / 5.2

<sup>47</sup> ΔΣ = δημοτικό ή παραδοσιακό ή συλλαβικο-τονικό ή απλώς συλλαβικό σύστημα ομοιομετρίας: κριτήριο μετρικής ισοδυναμίας των στίχων, το σύνολο των συλλαβών – ευελιξία στη θέση του τελικού μετρικού τόνου (ελεύθερη εναλλαγή οξύτονης / προπροοξύτονης κατάληξης).

ΕΣ = έντεχνο ή νεότερο ή τονικο-συλλαβικό ή απλώς τονικό σύστημα ομοιομετρίας: κριτήριο μετρικής ισοδυναμίας των στίχων, η θέση του τελικού μετρικού τόνου – ευελιξία στο σύνολο των συλλαβών (οι στίχοι μπορεί να είναι ανισοσυλλαβοί).

ΜΕΤΡΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Τονικός κανόνας [ΕΣ]	Ιταλογενής-Επτ. παράδοση	Φαναριώτικη παράδοση	
		Διπλοί στίχοι	Διπλοί στίχοι
	π.χ. 6.0 / 6.1 / 6.2 ελεύθεροι συνδυασμοί στο ίδιο ποίημα (υποχρεωτική η παρου- σία 2 τουλάχιστον μορφών)	6.1   6.0 ποτέ 6.2	6.1 = 6.1 σε όλη την έκταση του ποι- ήματος (καμία άλλη πα- ραλλαγή)

Όσα προηγήθηκαν θέτουν δύο βασικά ερωτήματα, με τα οποία και θα καταλήξω:

- Γιατί οι Φαναριώτες στιχουργοί «αναδιπλασιάζουν» τους στίχους τους; Δεν έχω απάντηση. Διατυπώνω μια υπόθεση: μήπως αυτό έχει να κάνει με τη μουσική εκφορά του φαναριώτικου τραγουδιού; (Μια επαρκής απάντηση σε αυτό το ερώτημα προϋποθέτει γνώση όχι μόνο του βυζαντινού μέλους αλλά και των ανατολίτικων μακαμιών, ίσως και του ιταλικού μελοδράματος).<sup>48</sup>
- Εντέλει, πόσα συστήματα μέτρησης έχουμε στη νεοελληνική μετρική; Στο φως της ανάλυσης της φαναριώτικης στιχουργίας, φαίνεται να προκύπτουν όχι δύο αλλά τρία συστήματα: το «δημοτικό», το «ιταλικό», και τώρα το «φαναριώτικο». Είναι όντως τρία; Απάντηση: κατά τη γνώμη μου, το σύστημα είναι ένα, ως οφείλει να είναι κάθε σύστημα, γενετικά ή θεωρητικά τουλάχιστον. Από την εξέταση της «μονότονης» φαναριώτικης ποίησης φαίνεται ότι ο πρώτος εξ υπαρχής κανόνας είναι η τέλεια ισομετρία και κατ' απόλυτο αριθμό συλλαβών και κατά την (ίδια) θέση του τελικού τόνου.

Εννοώ σύστημα μεν, ωστόσο, όπως όλα τα δυναμικά συστήματα στην εφαρμογή του πολυσύστημα, με παραλλαγές: η πραγμάτωση αυτού του κοινού αφηγηρικού κανόνα διαφέρει αναλόγως της παράδοσης στην οποία εντάσσεται το ποίημα: οι στιχουργοί που επηρεάζονται από την ιταλική (δυτική) μετρική ενδιαφέρονται κυρίως για τη θέση του τελικού τόνου (αδιαφορώντας για την ισο- ή ανισο-συλλαβία των στίχων σε απόλυτους αριθμούς). Εκείνοι πάλι που επηρεάζονται από τη λαϊκή παράδοση, του δημοτικού τραγουδιού, τηρούν την ισοσυλλαβία και παίζουν με τους τελικούς τόνους (καθιστώντας μετρικά ισοδύναμες την οξύτονη με την προπαροξύτονη κατάληξη του στίχου).<sup>49</sup> Οι

<sup>48</sup> Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Αναλυτικά περιεχόμενα του “Νέου Ερωτόκριτου”», στο *Τόμος τιμητικός Κ. Ν. Τριανταφύλλου*, Πάτρα 1990, σ. 418 (αντλώ την αναφορά από τη Δεληγιαννάκη, ό.π. (σημ. 1), 18).

<sup>49</sup> Για την ισοδυναμία οξύτονης-προπαροξύτονης κατάληξης στους δημοτικούς στίχους, μετά τις τελευταίες συμβολές του Peri, «Il ricordo della musica nei versi greci medievali e moderni», ό.π. (σημ. 4), και της Fedina, ό.π. (σημ. 4), αλλά και τις παλαιότερες του Κυριακίδη και, ιδίως, του μουσι-

Φαναριώτες φαίνεται να βρίσκονται κάπου στη μέση, στην τομή. Ενδιαφέρονται πρωτίστως για το σύνολο των συλλαβών οριζοντίως ή/και καθέτως των στίχων/ημιστίχων, και παίζουν με τις καταλήξεις αφαιρώντας ή προσθέτοντας μία συλλαβή στη βασική παροξύτονη μορφή για να βγει το [ίσο] μέτρο (αποφεύγοντας τη συνύπαρξη οξύτονης / προπαροξύτονης κατάληξης).<sup>50</sup>

Ωστόσο, η εξέταση της στιχουργίας των Φαναριωτών ποιητών, της προεπαναστατικής και μετεπαναστατικής περιόδου, στη μεταξύ τους συνάφεια, συγγένεια, αλλά και στον διάλογό της με την εγχώρια δημοτική και έντεχνη παράδοση (την απώτερη βενετοκρητική και τη σύγχρονή της επτανησιακή) έχει ακόμη να δώσει πολλούς γόνιμους καρπούς στην έρευνα, πριν διατυπωθούν οριστικά συμπεράσματα. Ένας από αυτούς αφορά εκείνα τα περιεργα ποιήματα «μειξής» μέτρων και ρυθμών, ένα είδος φαναριώτικης πολύτροπης αρμονίας ως απάντηση στην «κρίση του [15σύλλαβου] στίχου», μια ιδέα που ανήκει στις υποθήκες του αείμνηστου Γ. Π. Σαββίδη, ο οποίος ραβδοσκοπήσε τη φλέβα της φαναριώτικης ποίησης όταν όλοι την έβλεπαν υποτιμητικά.<sup>51</sup> Αλλά αυτό είναι μια άλλη εργασία.

κολόγου Baud-Bovy, ό.π. (σημ. 24), έχει πλέον φανεί, νομίζω, ο δρόμος που πρέπει να ακολουθήσουμε: θα πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη την προφορική-μουσική εκφορά αυτών των στίχων που «εξομιώνει»-εξιώνει την (ακατανόητη για το λόγο και δυτικό πεπαιδευμένο αυτί) εναλλαγή οξύτονης/προπαροξύτονης κατάληξης στο δημοτικό σύστημα· αυτό φαίνεται να τεκμηριώνεται και από ορισμένα «δημοτικοφανή» ποιήματα στις φαναριώτικες μισμαγίες: βλ. λ.χ. κώδ. 666 Μ.Μ.Μετεώρου, αρ. 60, στ. 19-20: *αν ρωτάς / έρωτας*, πρβ. αρ. 90, στ. 13-14, 17-18, και αλλού.

<sup>50</sup> Αποφεύγοντας τη συνύπαρξη οξύτονης/προπαροξύτονης κατάληξης (σε συνδυασμό με την παροξύτονη), με άλλα λόγια: προκρίνοντας την «ελληνοϊταλική παραλλαγή» 6.2 στα «δημοτικοφανή» τους ποιήματα και αποκλείοντάς την από τα άλλα (: προκρίνοντας αντί αυτής την οξύτονη μορφή, π.χ. 6.0), οι Φαναριώτες αδρανοποιούν τρόπον τινά και τον δημοτικό και τον ιταλικό κανόνα ομοιομετρίας, με αποτέλεσμα τα ποιήματά τους να μη μπορούν να υπαχθούν *αναμφίβολα* ούτε στη μία ούτε στην άλλη νόρμα. Αυτό σημαίνει «βρίσκονται στην τομή»: μετέχουν και των δύο κανόνων χωρίς να ανήκουν ξεκάθαρα σε κανέναν εκ των δύο. Για την «ελληνοϊταλική παραλλαγή», δηλαδή την προπαροξύτονη μορφή που προβλέπεται και στο δημοτικό και στο ιταλικό σύστημα βλ. Massimo Peri, «Ο “τραγικός” και ο “ηρωικός” στίχος του Κάλβου», στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Οι ωδές του Κάλβου*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1992, σ. 279-291, κυρίως 286. Για την «αδρανοποίηση» του έντεχνου-ιταλικού κανόνα, σε ομόλογες με τα φαναριώτικα περιπτώσεις σταθερής μορφής των δύο [ημι]στίχων σε ορισμένα ποιήματα Επτανησίων, βλ. Ευριπίδης Γαργαντούδης, «Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δυο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», περ. *Μαντατοφόρος*, τχ. 32 (Δεκ. 1990) 29.

<sup>51</sup> Ο λόγος για «την νεότερη προσπάθεια κύκλου Φαναριωτών, στις αρχές του 19ου αιώνα, να ανακαίνισουν γλωσσικά και να ποικίλουν μετρικά “το μονότονον των Κρητικών επών”», και εν γένει του παραδοσιακού 15σύλλαβου (βλ. Γ. Π. Σαββίδη «Παλαιό κρασί σε νέα μπουκάλια, Ι. Λανθάνουσα Φαναριώτικη διασκευή της *Θυσίας του Αβραάμ*», περ. *Μαντατοφόρος*, τχ. 32 (Δεκ. 1990) 69.



Σάτιρα και ομοιοκαταληξία. Σταθμοί στον 19ο και 20ό αιώνα

Οι δύο όροι που συνθέτουν τον τίτλο της ανακοίνωσής μου προσδιορίζουν και περιορίζουν αναγκαστικά τις επιλογές μου. Η ανάπτυξη του θέματος θα στηριχθεί σε ορισμένες βασικές αρχές τις οποίες θα συνοψίσω παρακάτω. Η διασύνδεση αυτών των δύο όρων, κατά την άποψή μου, δεν συνιστά απλώς μια τυχαία επιλογή. Αντίθετα, θα υποστηρίξω πως στο πλαίσιο της πληθώρας παραγωγής σατιρικού έμμετρου λόγου η ομοιοκαταληξία και δη η εκλεπτυσμένη ομοιοκαταληξία σημασίας ή νοήματος είναι αυτή που κατορθώνει το πληρέστερο ποιητικό αποτέλεσμα. Στη συγκεκριμένη, μάλιστα, περίπτωση της σατιρικής ποίησης οδηγεί στην επιτυχή στόχευσή της. Ειδικότερα στις περιόδους εκείνες (19ος και αρχές 20ού αι.) που η χρήση του ομοιοκατάληκτου ποιητικού λόγου είναι ο κανόνας, η διάκριση ανάμεσα σε απλή ομοιοκαταληξία και ομοιοκαταληξία σημασίας ή νοήματος καταλήγει να είναι σημαίνουσα.

Σάτιρα, σκώμμα, ειρωνεία, σαρκασμός, αυτοσαρκασμός, αλλά και χιούμορ, ευθυμογράφημα, γελοιογράφηση είναι μερικές μόνο από τις λέξεις που συχνά επικαλύπτουν η μία την άλλη και αντλούνται από την κοινή πηγή που παράγει την κριτική, την επίκριση, τη στηλίτευση αλλά και συχνά μόνο την περιγραφή των κακώς κειμένων, κατά την κρίση πάντοτε του υποκειμένου που την εκφέρει. Το δυσεπίλυτο ζήτημα ορολογίας των παραπάνω εννοιών έχει απασχολήσει πολλαπλώς τη θεωρητική σκέψη και σε γενικές γραμμές οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί έχουν κυρίως επιβεβαιώσει αυτήν ακριβώς τη ρευστότητα των ορίων.<sup>1</sup> Ωστόσο, αυτό που με μεγαλύτερη σαφήνεια χαρακτηρίζει το σύνολο των ποικίλων και συχνά αδιαβάθμητων, ως προς την αιχμηρότητα, όρων είναι η θεματική τους και ο επικοινωνιακός τους στόχος.

Η σάτιρα και όλες οι ποικίλες εκφάνσεις και διαβαθμίσεις της σε πεζό ή ποιητικό λόγο ανήκει, ούτως ή άλλως, σε μια μορφή πολιτικού λόγου με ηθικοκανονιστικό πρόκριμα. Ως πολιτική πράξη κρινόμενη η σάτιρα αποκτά τη σημασία της ως κείμενο απευθυνόμενο σε συγκεκριμένους αναγνώστες και κοινωνικά σύνολα. Μέσα από την αντιπαράθεση με το ισχύον καθεστώς διαμορφώνει κείμενο προγραμματικά πολεμικό, προτείνοντας, συχνά διά του αντι-

<sup>1</sup> Βλ. Κατερίνα Κωστήου, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.

θέτου, ένα «άλλο», διαφορετικό, αξιακό σύστημα. Ποια όμως είναι η ιδιαιτερότητα του σατιρικού έμμετρου και ομοιοκατάληκτου κειμένου στον 19ο και στην πρώτη, τουλάχιστον, εικοσαετία του 20ού αιώνα, εποχή κατά την οποία όλη η ποιητική παραγωγή υπακούει στους κανόνες του έμμετρου ομοιοκατάληκτου στίχου; Αλλά και πώς αντιλαμβανόμαστε τη σημασία της έμμετρης σάτιρας σε ποικίλες εκδοχές ποιητικού λόγου ως τα τέλη του 20ού αιώνα; Τα ερωτήματα αυτά μας οδηγούν σχεδόν υποχρεωτικά σε ορισμένες γενικότερες επισημάνσεις συνδεδεμένες με τον ρόλο και τη σημασία της ομοιοκαταληξίας ως στοιχείο επίτασης της προφορικότητας που διευκολύνει την απομνημόνευση και την αναπαραγωγή του ποιήματος και, κατά συνέπεια, του νοήματος.

Ο Ξενοφών Κοκόλης, ήδη από το 1988, είχε ασχοληθεί με τις διακρίσεις στο πεδίο της ομοιοκαταληξίας σε άρθρο του με τίτλο «Ομοιοκαταληξία και νόημα»<sup>2</sup> και είχε θέσει τις βασικές αρχές που καθορίζουν το πλαίσιο της συνάφειας των δύο αυτών όρων. Επανέρχεται, μάλιστα, στο ίδιο ακριβώς ζήτημα με την εκτεταμένη ομότιτλη ανάλυσή του στο βιβλίο του *Η ομοιοκαταληξία*<sup>3</sup> του 1993: Έτσι «από τον χώρο των ήχων (περνάμε) στον χώρο των σημασιών» με οδηγό, σε μεγάλο βαθμό, τις παρατηρήσεις του. Συνθέτουμε, λοιπόν, τον ήχο με το νόημα, τη μουσική με τη σκέψη. Η αξιοποίηση της ομοιοκαταληξίας σημασίας ή νοήματος στοχεύει στη δημιουργία έκπληξης κατά την εκφορά της και στην ομότροπη συναισθηματική αντίδραση του ακροατή. Αυτή η αρχή προϋποθέτει την παραδοχή ότι οι γραμματικές ομοιοκαταληξίες, που κατά κανόνα είναι και οι συχνότερες, ανταποκρίνονται σε μία μορφή γραμματικής αντιστοιχίας που αποκοιμίζει παρά εγείρει το ενδιαφέρον του ακροατή. Ασφαλώς ισχυρότερες είναι οι ομοιοκαταληξίες όταν επιτυγχάνονται με διαφορετικά γραμματικά μέρη του λόγου, δηλαδή οι ανόμοιες γραμματικά, όπως λ.χ. ένα ρήμα με ένα ουσιαστικό, οπότε και η διάκριση αυτή υποκινεί μια σχετική, τουλάχιστον, διέγερση του ακροατή. Ωστόσο, κατεξοχήν ισχυρότερες είναι όσες ονομάζουμε ομοιοκαταληξίες σημασίας ή νοήματος, ως ακολούθως:

- (1) Οι ομοιοκαταληξίες ομωνύμων (λύπη/λείπει)
- (2) Οι ομοιοκαταληξίες μωαϊκό (το παν/με παν)
- (3) Οι ομοιοκαταληξίες με ηχώ (ακόμα/κόμμα)
- (4) Οι ομοιοκαταληξίες με προσθήκη (κόπο/ξύλοκόπο).

<sup>2</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, «Ομοιοκαταληξία και νόημα», στο *Μνήμη Λίνου Πολίτη. Πρακτικά της Α΄ Επισημοτικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 20-21 Ιανουαρίου 1986, Θεσσαλονίκη, ΕΕΦΣ (Παράρτημα), 1988, σ. 251-259 (βλ. και περ. *Ο Παρατηρητής*, τχ. 5 (Απρίλ. 1988) 99-106).

<sup>3</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, Αθήνα, Στιγμή, 1993, σ. 73-124.

Στη σάτιρα η έκφραση της οργής ή ακόμη και της λύπης απαιτεί τη συνεργασία με πραγματικότητες που είτε εκφράζουν επικαιρικά συμβάντα και πρόσωπα ή στοχεύουν σε γενικές κατηγορίες χαρακτήρων και νοοτροπιών. Συγχρόνως οφείλουμε να επισημάνουμε πως στόχος της σάτιρας είναι κατεξοχήν η πολιτική και η κοινωνική ζωή, ενώ τα πρόσωπα που γίνονται αντικείμενο της σάτιρας είτε εκπροσωπούν τις γενικές κατηγορίες των «χαρακτήρων» είτε εντάσσονται στους επώνυμους εκπροσώπους της πολιτικής και της κοινωνικής ελίτ.

Ο Κ. Θ. Δημαράς, θέτοντας μια βασική διάκριση ανάμεσα στη σάτιρα και την ευθυμογραφία, θεωρεί ότι η σάτιρα είναι «ένας πόνος ο οποίος, με κάποιο τρόπο, θέλει να μεταδοθεί. Ένας πόνος που προέρχεται από μια στέρηση ή από μια αποδοκιμασία». <sup>4</sup> Αναγνωρίζοντας ότι στο βάθος αυτών των αισθημάτων βρίσκεται η εχθρότητα και το μίσος, ο Δημαράς εμφανίζει τον σατιρικό ως άνθρωπο ανικανοποίητο σε κάποια βασική αγάπη του, γεγονός που τον οδηγεί στον πόλεμο. Με αυτή την τοποθέτηση ξεχωρίζει τη σάτιρα από την ευθυμογραφία, διακρίνοντας την τελευταία για άκακη αφέλεια και γέλιο, ενώ, όπως υποστηρίζει, «το γέλιο, όταν βρίσκεται στη σάτιρα μέσα, είναι σαρκασμός, γέλιο πικρό». <sup>5</sup>

Ο σατιρικός ποιητής, ο σατιριστής, είναι σαφώς ένα ξεχωριστό πρόσωπο στον χώρο των γραμμάτων μας και διακρίνεται για την ειδική έμφαση στην καυστική κριτική με την οποία προσεγγίζει τα πολιτικοκοινωνικά φαινόμενα, καθώς και τα πρόσωπα που εμπλέκονται και καθορίζουν με τη στάση τους συλλογικά ζητήματα κυρίως. <sup>6</sup>

(1) Όταν ο Ηλίας Τανταλίδης, ποιητής του ύστερου φαναριωτισμού, έγραψε το Ποίημα <sup>7</sup> για τον ποιητή-σατιριστή, τον απεικόνιζε να κατέχεται από «πικρία» και «θυμό»: *Με της πικρίας το ραβδί τα σύμπαντα θα δείρη / Γιανίτσαρος των Ποιητών, αρπάζει το σατίρι* (4-5). Παρατηρούμε το ρήμα *δείρη* να ομοιοκαταληκτεί με το ουσιαστικό *σατίρι* (στ. 5), από την τουρκική λέξη *satir* που σημαίνει τον μπαλτά! Βλέπουμε στο σημείο αυτό

<sup>4</sup> Κ. Θ. Δημαράς, «Από την σάτιρα στην ευθυμογραφία», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, 1979 (ανατ. 1991), σ. 305-325.

<sup>5</sup> Ο.π., σ. 306.

<sup>6</sup> Η τεκμηρίωση είναι ενδεικτική και η ανθολόγηση ποιητών και ποιημάτων υπακούει στην προσωπική μου στάθμιση. Οι αριθμοί στις αγκύλες παραπέμπουν στο «Μικρό ανθολόγιο σατιρικής ποίησης», το οποίο συντάξα και κατατίθεται στο τέλος της ανακοίνωσής μου.

<sup>7</sup> Ηλίας Τανταλίδης, *Παίγνια ή ποιήματα διάφορα*, Σμύρνη, Ιωσήφ Μάγνης, 1839, σ. 119-120.

μια ανόμοια γραμματική ομοιοκαταληξία, ενώ στους στ. 9-12 αναδεικνύεται ο κινούν τη σάτιρα «θυμός» και είναι εδώ που εντοπίζουμε την ισχυρή ομοιοκαταληξία με ηχώ, (*διπλήν/πλην*, 9 & 12), η οποία ενισχύεται στην ίδια ενότητα με μία ακόμη ανόμοια ομοιοκαταληξία ουσιαστικού με ρήμα (*δοξάρι/πάρη*, 10 & 11).

(2) Ο Γιάνης Βηλαράς,<sup>8</sup> στην ειδική ενότητα των Σατιρικών<sup>9</sup> του ποιημάτων ξεκινά με μια επιγραφή δηλωτική των προθέσεων του αλλά και των δεσμών του με την παράδοση του κωμικού: *Σάτυρος είμαι – σ' όλα γελάω, / τον ίδιο Μώμο δεν τον ψηφάω. / Μακρούθε στάκα – μη με πειράξης, / Τι σε δαγκάνω, και θα φωνάξης.*<sup>10</sup> Στη μακρά παράδοση των «Χαρακτήρων» από τον Θεόφραστο και κυρίως από τον Μένανδρο της Νέας Κωμωδίας δεν στρέφεται, βέβαια, άμεσα ο Βηλαράς. Ωστόσο, μέσα από την ιστορική πορεία της αντίληψης για τους στερεοτυπικούς χαρακτήρες, που θέτει η εκάστοτε κυρίαρχη τάξη και την αντιπαράθεση σ' αυτό τον κανόνα, ο ριζοτόμος Βηλαράς προσλαμβάνει τη διαφωτιστική του αντίληψη και έκφραση. Χαρακτήρες όπως ο Φιλάργυρος, ο Μωροπερήφανος, ο Ψεμματάρης, ο Λογιώτατος, ο Φθονερός είναι μερικοί μόνο από τους περιγραφόμενους αρνητικούς τύπους ανθρώπων με στόχο τη διακωμώδησή τους και διά του αντιθέτου την πρόταξη του ηθικού του στόχου. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο «Γαστρίμαργος» εμφανίζεται να είναι η υψηλότερη μορφή της κοιλιόδουλιας. Αν και στο ποίημα κυριαρχούν οι ομοιοκαταληξίες γραμματικής αντιστοιχίας, στο σημείο που δίδεται έμφαση έχουμε τη χρήση ανόμοιας γραμματικής ομοιοκαταληξίας: *προκοπή/ειπή* (5 & 6), *πλάσι/φτάση* (7 & 8), *γαστρίμαργία/μία* (11&12).

(3) Αιχμηρός σχολιαστής της πολιτικοκοινωνικής πραγματικότητας, ο φαναριώτης Αλέξανδρος Σούτσος<sup>11</sup> με ισχυρό δημοκρατικό κριτήριο στηλιτεύει τα κακώς κείμενα και αισθάνεται διαρκώς την ανάγκη να κάνει κριτική στη μεταβολή των ηθών από το «υψηλό» πνεύμα του επαναστατικού αγώνα στην έκπτωση των αξιών στην μετεπαναστική Ελλάδα, όπως στο έργο του *Σάτυραι*.<sup>12</sup> *Τι έχουν; Τι θα στερηθούν; Τα πλούτη; Την Ελλάδα; / Αυτήν σεις την αρμέγετε, λησταί σαν αγελάδα!. Ελλάδα/αγελάδα*, ομοιοκαταληξία με προσθήκη, που διαμορφώνει την έξοχη ειρωνεία της νοηματικής αντίθεσης

<sup>8</sup> Η ορθογράφηση του ονόματός του ακολουθεί την έκδοση *Η ρομεική γλῶσσα* (1814).

<sup>9</sup> Ιωάννης Βηλαράς, *Άπαντα*, επιμ. Αχιλ. Βαβαρέτος, Αθήνα, Πέτρος Δημητράκος [1935], σ. 27-61.

<sup>10</sup> Ο.π., σ. 27.

<sup>11</sup> Βλ. Πάνος Μουλλάς, «Αλέξανδρος Σούτσος», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π. (σημ. 4), σ. 46-70.

<sup>12</sup> *Σάτυραι* Αλεξάνδρου Σούτσου δημοσιευθείσαι κατά το έτος 1827, Αθήνα, εκ του Τυπογραφείου της Ενώσεως, 1880, σ. 18-123, ειδικότερα 22-23, στ. 125-134.

και μεταμορφώνει την Ελλάδα, με τις οικονομικές καταχρήσεις των κρατούντων, σε αγελάδα, που μεταφορικά την αρμέγουν! (3 & 4). Ακολουθεί η ομοιοκαταληξία ηχώ (*αυθάδεις/άδης*, 5 & 6), ενώ οι στίχοι 9 έως και 12 διαμορφώνουν το γεωγραφικό πλαίσιο των αντιθέσεων με την ομοιοκαταληκτική προσθήκη *Βλαχίαν/Μολδοβλαχίαν* (9 & 11) και τη νοηματική συσχέτιση που ορίζει η ομοιοκαταληξία *θυσίαν/Γρακίαν* (10 & 12). Η κατάληξη του αποσπάσματος (15 & 16) *Τα βρέξαμεν με δάκρυα χαράς και ευφροσύνης / Και σήμερον τ' αφήνομεν με δάκρυα οδύνης* παρουσιάζει το ειδικό ενδιαφέρον ότι παρά το γεγονός της απλής γραμματικής ομοιοκαταληξίας η αντίθεση διαμορφώνεται καθαρά νοηματικά, καθώς τα δάκρυα μεταβάλλονται από δάκρυα χαράς και ευφροσύνης σε δάκρυα οδύνης.

(4) Οι Επτανήσιοι φημίζονται για τη ροπή τους στο σκώμμα, τον αστείισμό, τη φάρσα. Το κωμικό στοιχείο υπάρχει βαθιά στην παράδοσή τους και δεν είναι διόλου τυχαία η πληθώρα παραγωγής σατιρικού πεζού και έμμετρου λόγου. Ο *Α ν δ ρ έ α ς Λ α σ κ α ρ ά τ ο ς*, σημαντική παρουσία με μακρά διάρκεια στα επτανησιακά γράμματα, είναι γνωστός για την οξύτητα των παρεμβάσεων του στα κοινωνικά δρώμενα του τόπου του, για τον έντονο κληρικαλισμό του και για τις συνέπειες που υπέστη με τον διωγμό του· γεγονότα που σημάδεψαν τις λογοτεχνικές του επιδόσεις και όλη του τη ζωή. Μια σειρά σονέτων του αναφέρεται στην εικόνα της Παναγίας της Τήνου.<sup>13</sup> Περιγράφεται σαν μια τάβλα χρωματισμένη, και η λατρεία των πιστών σ' αυτό το χρωματιστό ξύλο του φαίνεται ακατανόητη: *Πιστεύω πως η εν Τήνο Θεοτόκο / θανματουργώντας ξεστραβώνει μάτια / πως φέρνει σκλάβους μέσα οχ το Μαρόκο...* >> (1 & 3). Εδώ η ομοιοκαταληξία, αν και τυπικά ανήκει στην κατηγορία της γραμματικής αντιστοιχίας, αποκτά την ιδιαίτερη σημασία του αιφνδιασμού, καθώς συνταιριάζει δύο διαμετρικά αντίθετες οντότητες: τη Θεοτόκο με το Μαρόκο. Ακολουθούν δύο ανόμοιες γραμματικά ομοιοκαταληξίες *κρόκο/δόκω* (5 & 7), ενώ οι στίχοι 10 και 12 *συνδράμη/ικράμι* εκτός από την γραμματική ανομοιότητα προσθέτουν και την ανάμιξη της ξένης λέξης *ικράμι* που σημαίνει κέρασμα, φιλοφρονητική υποδοχή.

(5) Με τον Κωνσταντινουπολίτη *Κ λ ε ά ν θ η Τ ρ ι α ν τ ά φ υ λ λ ο* περνάμε σε αυτή τη μορφή ποιητικής σάτιρας που ανήκει στην οξύτερη εκδοχή της δημοσιογραφίας. Με μεγάλο αριθμό εντύπων τον 19ο αι. ασκήθηκε δριμύτατη πολιτική κριτική, με οργή και πάθος.<sup>14</sup> Εξέχουσα η περίπτωση του

<sup>13</sup> Ανδρέας Λασκαράτος, *Άπαντα*, τ. 3, Αθήνα, Άτλας, 1959, σ. 80-82.

<sup>14</sup> Βλ. αναλυτική εξέταση στη μελέτη της Λίνας Λούβη, *Περιγέλωτος βασιλείου. Οι σατιρικές εφημερίδες και το εθνικό ζήτημα (1875-1886)*, Αθήνα, Εστία, 2002.

*Ραμπαγά*, του εντύπου που εκδόθηκε αρχικά από τον Βλάσση Γαβριηλίδη και τον Κλεάνθη Τριαντάφυλλο,<sup>15</sup> αλλά σύντομα έγινε το αποκλειστικό όχημα της ρηξικέλευθης προσωπικότητας του Κλεάνθη. Στο συγκεκριμένο ποίημα ήδη στην πρώτη στροφή συναντούμε την ομοιοκαταληξία με ηχώ, *αλεπού/ που* (2 & 4), ενώ ακολουθεί η ανόμοια γραμματική ομοιοκαταληξία *θρόνο/ σαρώνω* (6 & 8). Στην τρίτη στροφή έχουμε εκ νέου μια ομοιοκαταληξία με ηχώ, *ακόμα/ κόμμα* (11 & 13). Συνολικά μάλιστα η ομοιοκαταληξία στο ποίημα αυτό στηρίζεται σε ένα σύστημα τριπλών επαναλήψεων που μπορούμε να το παρακολουθήσουμε συνολικά με τα σχήματα *τσαρλατάνοι/ τσοπάνοι/ στάνη* (1-3-5), *θρόνο/ σαρώνω/ χρόνο* (6-8-10), *ακόμα/ κόμμα/ βρώμα* (11-13-15): *Α! μούντζωμα μουντζούρωμα δεν έδωκες ακόμα / ... / Μα τα 'χασες και συ λαέ! Είν' η πατρίδα κόμμα. / ... / Και σε ζαλίζ' η φοβερή της ρουσφετίλας βρώμα.*

(6) Ο *Ρωμηός*, η έμμετρη εφημερίδα που συνέθετε εξ ολοκλήρου για τριανταπέντε χρόνια ο Γεώργιος Σορής, χλευάζοντας αδιακρίτως Παλάτι, βουλή, κομματάρχες, πολιτικούς και κλήρο, ανέδειξε τα οικονομικά, κυρίως, σκάνδαλα από όπου κι αν προέρχονταν. Πολιτική σάτιρα που έγερνε προς το ευθυμογράφημα, με βασικούς ήρωες τον Φασουλή και τον Περικλέτο σε διαρκή αντιπαράθεση. Ο Σορής ακολούθησε σταθερά την καλώς εννοούμενη εθνική γραμμή, κινούμενος πάντοτε ανεξάρτητα από παρατάξεις, και στάθηκε κοντά στο κοινό λαϊκό αίσθημα. Στο απόσπασμα από το θατρικό μονόπρακτο «Ο αναπαραδιάρης»,<sup>16</sup> που το επέλεξα και για την επικαιρότητά του, παρατηρούμε την ανόμοια γραμματική ομοιοκαταληξία *καλοκαιρί/ ξέρι* (11 & 12). Ωστόσο, ας προσέξουμε κυρίως τους στίχους 17 έως 20: *Ω! δικηγόροι δυστυχείς και ταλαιπωρημένοι / τι πλέον καταφύγιον και τι ελπίς σας μένει, / αφού συχνά νηστεύοντες, πεινώντες και διψώντες, / κι εδώ κι εκεί πλανώμενοι ως νέοι Ξενοφώντες... – όπου και η ομοιοκαταληξία με ηχώ *ταλαιπωρημένοι/ μένει* (17 & 18) συνδυάζεται άριστα με την ανόμοια γραμματική ομοιοκαταληξία, αλλά εκτάκτως ενδιαφέρουσα εξαιτίας της αναπάντεχης νοηματικής συσχέτισης της σύγχρονης ταλαιπωρίας, με τον Ξενοφώντα και τις περιπλανήσεις του.*

(7) Ο Κ. Θ. Δημαράς χαρακτήρισε τα «Σατιρικά Γυμνάσματα» του Κωστή Παλαμά «τη γενναιότερη πολιτική σάτιρα που έχει να επιδείξει η νέα μας λογοτεχνία»,<sup>17</sup> και ο Ξενοφών Κοκόλης αφιέρωσε δύο σημαντικές εργα-

<sup>15</sup> Τάσος Βουρνάς, «Η δημοσιογραφική σάτιρα (Σ. Καρύδης, Κλ. Τριαντάφυλλος, Βλ. Γαβριηλίδης, Γ. Σορής)», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π. (σημ. 4), σ. 154-180.

<sup>16</sup> Βλ. Βασίλης Παπαστεργίου, «Ο Αναπαραδιάρης, ο Σορής και ο ΔΣΑ», εφ. *Η Αυγή της Κυριακής*, «Ενθέματα», 16.2.2014.

<sup>17</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1968, σ. 404.

σίες του στην αξιοσημείων αυτή ποιητική έκφραση της σάτιρας:<sup>18</sup> Τα «Σατιρικά Γυμνάσματα» του 1907-1909 και ειδικότερα η δεύτερη σειρά και το τελευταίο της σειράς που παρουσιάζουμε συνθέτονται την ίδια εποχή με το στρατιωτικό κίνημα του Αυγούστου του 1909 – περίοδος συσσωρευμένης απογοήτευσης από τις συνέπειες της εθνικής ήττας του 1897, χωρίς ακόμη να έχει διαφανεί κάποια έμπρακτη διέξοδος από την πολιτικοκοινωνική αλλά και οικονομική στασιμότητα. Το συγκεκριμένο ποίημα στηρίζει την έντασή του στη ρητορική επανάληψη της προσταγής «Γκρεμίστε», ενώ μόνο στην επιστήμη δίνεται τόπος για να υπάρξει. Ξεχωρίζω επίσης τους στίχους 7-9: *κι αναθέματα – μη σας κάνει κόπο! – / σωριάστε από τις πέτρες τους, Γκρεμίστε. – / – Το περιβόλι; – Για τον ξυλοκόπο, όπου εξέχει νοηματικά η ομοιοκαταληξία με προσθήκη κόπο/ξυλοκόπο (7 & 9).*

(8) Ο Κώστας Βάρναλης<sup>19</sup> έχει από πολύ νωρίς αναγνωρισθεί κυρίως ως σατιρικός ποιητής: «Χαλαστής» κατά τον Γληνό,<sup>20</sup> πολιτικά στρατευμένος κατά του ισχύοντος κοινωνικού συστήματος, ο Βάρναλης συνθέτει το κάθε τι με γνώμονα τις πολιτικές πραγματικότητες που αντιστρατεύεται. Μετωπικά πολεμικός, στην ποίησή του συχνά αναδεικνύεται πλάι στην οργή ο πόνος και η αηδία που του προκαλούν οι αδικίες των ισχυρών και της εξουσίας. Στο συγκεκριμένο ποίημα «Πώς μας θέλει η “αληθής δημοκρατία”» σαρκάζοντας την ψευδεπίγραφη δημοκρατία αξιοποιεί δύο ανόμοιες γραμματικές ομοιοκαταληξίες: *πετώ/βουλωτό (1 & 2) και μυαλό/γελώ (4 & 6)*. Ωστόσο, η ισχυρή κατάληξη του σύντομου αυτού ποιήματος *Και σα με καρυδώσανε μουνούχο σκλάβο / οι αμερικάνοι, εγώ να βλαστημάω το Σλάβο* στηρίζεται στην παρηχητική ομοιοκαταληξία *σκλάβο/Σλάβο (7 & 8)* και την ίδια στιγμή υπενθυμίζει το μόνιμο παλαιότερο μοτίβο της κυρίαρχης μετεμφυλιακής πολιτικής εξουσίας του «από βορρά κινδύνου».

(9) Ο Τέλλος Άγρας χαρακτήρισε τη σάτιρα του Κώστα Καρυτάκη τραγική, καθώς ο άμεσος τρόπος που σχολιάζει το παρόν εμπεριέχει τον κραδασμό της ιστορικής στιγμής αλλά και το ποιητικό υποκείμενο δεν μένει αμέτοχο των ευθυνών, αντίθετα τις επωμίζεται. Ο ποιητής-θύμα αλλά και θύτης βιώνει την αντιφατική αυτή συνθήκη και την αποδίδει με σαρκασμό αλλά

<sup>18</sup> Ε. Α. Κοκόλης, «Κωστής Παλαμάς», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π. (σημ. 4), σ. 181-206, ειδικότερα 197, και «Τα Σατιρικά Γυμνάσματα και η ένταξή τους στο χώρο της σάτιρας», περ. *Αντί*, τχ. 793-794 (Ιουλ. 2013) 47-53.

<sup>19</sup> Βλ. Γιάννης Δάλλας, «Κώστας Βάρναλης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π. (σημ. 4), σ. 207-249.

<sup>20</sup> Δ. Γληνός, «Ο ποιητής Κώστας Βάρναλης», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 4 (2 Φεβρουαρίου 1935) 59-63.

και αυτοσαρκασμό. Στο πολύ γνωστό ποίημα «Στο άγαλμα της Ελευθερία που φωτίζει τον κόσμο»<sup>21</sup> εντοπίζουμε το προφητικό πολιτικό του μήνυμα πλανητικής διάστασης. Στην Αμερική, μήτρα της ελεύθερης οικονομίας, εκεί όπου εξαγοράζεται με δολάρια η Λευτεριά. Παρατηρούμε τις ενδιαφέρουσες τριπλές ομοιοκαταληξίες: Η πρώτη, *δαγκάνει/αμερικάνοι/κάνει* (1-4-5) ξεκινά με την ανόμοια γραμματική των *δαγκάνει/αμερικάνοι* και ολοκληρώνεται με την ομοιοκαταληξία ηχώ *αμερικάνοι/κάνει*. Η δεύτερη, *Εβραίοι/χρέη/Gray* (8-9-12) αρχίζει απλά με τη γραμματική ομοιοκαταληξία *Εβραίοι/χρέη* για να απογειωθεί με την ξενόγλωσση ανάμιξη *χρέη/Gray*. Η τρίτη, *κήποι/λύπη/λείπει* (14-15-18) ξεκινά επίσης με μια γραμματική ομοιοκαταληξία που κορυφώνεται με την καταληκτική ομοιοκαταληξία ομωνύμων *λύπη/λείπει*.

(10) Ο μέγας θιασώτης του παράδοξου και της διαλυτικής σάτιρας Γιά ν η ς Σ κ α ρ ί μ π α ς<sup>22</sup> προσφέρει ένα ιδανικό παράδειγμα σαρκασμού των νοοτροπιών που συνέχουν άκριτα μια κοινωνία αλλά και αυτοσαρκασμού για τον ατομικό ρόλο στο παίγνιο της κοινωνικής συναλλαγής. Στο απόσπασμα από τη συλλογή *Βοϊδάγγελοι* (1968) βρίσκουν θέση στην πρώτη παρουσιαζόμενη στροφή δύο ισχυρές ομοιοκαταληξίες με προσθήκη: *είδες/φασουλήδες* (1 & 3) και *άρχεις/θιασάρχης* (2 & 4). Ακολουθεί μια ανόμοια γραμματική ομοιοκαταληξία *στέκει/λελέκι* (6 & 8) και η τρίτη στροφή κάνει την έκπληξη με μία ακόμη ομοιοκαταληξία με προσθήκη: *να μοιράσουν σαν λύκοι / ... / κάθε τι ρεζίλι* (10 & 12).

Η κυριαρχία του ελεύθερου στίχου από τη γενιά του '30 και εξής απώθησε την ομοιοκαταληξία στο περιθώριο της κυρίαρχης ποιητικής έκφρασης για μεγάλο χρονικό διάστημα. Παρέμεινε στο στόμα του λαού μέσα από την επιθεώρηση (ήδη από τα τέλη του 19ου αι.),<sup>23</sup> το τραγούδι και τις επιβιώσεις δημοτικών και δημοτικοφανών δίστιχων – στις μαντινάδες, τα πεισματικά, τα λιανοτράγουδα. Πολλοί ποιητές αξιοποίησαν την ομοιοκαταληξία με σατιρικό στόχο κυρίως στο πλαίσιο ιδιωτικής έκφρασης. Η περίπτωση, λ.χ., του Γιώργου Σεφέρη είναι χαρακτηριστική για τη χρήση έμμετρου ομοιοκατάληκτου στίχου με σατιρική αιχμή στην πρώτη ποιητική του συλλογή την *Στροφή* αλλά

<sup>21</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, τ. 1, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1965, σ. 147. Βλ. και Τίτος Πατρίκιος, «Κώστας Καρυωτάκης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π. (σημ. 4), σ. 250-274, ειδικότερα 261.

<sup>22</sup> Βλ. Γεράσιμος Ανκιαρδόπουλος, *Η ποιητική του παλιότσου*, Αθήνα, Έρανος, 1999.

<sup>23</sup> Βλ. Λίλα Μαράκα (εισ.-επιμ.-σχολιασμός), *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926*, τ. 1, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000.



και στο γέρμα του βίου του, όπως μας έδειξε αναλυτικά ο Γιώργος Σαββίδης.<sup>24</sup> Η πρώτη και δεύτερη μεταπολεμική γενιά συνεχίζει και αναπαράγει τον ελεύθερο στίχο, συχνά χαλαρότερα, όμως παραμένει κυρίαρχος, με ελάχιστες εξαιρέσεις, ως την αρχή της δεκαετίας του '90.

(11) Ωστόσο, η περίπτωση του Μανόλη Αναγνωστάκη είναι ενδιαφέρουσα, καθώς γνωρίζουμε πως στιχουργούσε έμμετρα και ομοιοκατάληκτα, κυρίως σατιρικά και ευθυμογραφικά ποιήματα, σε όλη τη διάρκεια του βίου του, που κυκλοφορούσαν από χέρι σε χέρι μεταξύ των φίλων του, χωρίς ωστόσο να τα δημοσιεύει. Μετά την ηθελημένη ποιητική του σιωπή, και μέσα από τη δημιουργία της περσόνας του Μανούσου Φάσσης,<sup>25</sup> ο Αναγνωστάκης μας προσέφερε εξαιρετικά δείγματα σατιρικής ποίησης με εμφανή τη διάθεση να σαρκάσει τον πολιτικό χώρο που ουσιαστικά ανήκε και συγχρόνως να αυτοσαρκαστεί. Στο επίκεντρο αυτής της σατιρικής του παραγωγής βρισκόταν η νεότητα, που γι' αυτόν ήταν πια ένα μακρινό παρελθόν χωρίς επιστροφή· η νεότητα ως ο τόπος της επιθυμίας αλλά και της οδύνης. Στο συγκεκριμένο ποίημα η Ρήγισα, η κοπέλα που ανήκει στην οργάνωση νεολαίας του ΚΚΕ εσωτερικού, δηλαδή του «Ρήγα Φεραίου», αλλά και η βασίλισσα, συναρτάται με ανόμια γραμματική ομοιοκαταληξία με το ρίγος του πόθου: *Ρήγισα/ρίγησα*, 1 & 2). Στη δεύτερη στροφή με την ομοιοκαταληξία ηχώ *συνθήματα/θύματα* (5 & 6) το ρίγος μετατρέπεται κυριολεκτικά σε νοηματική ανατριχίλα που από τα συνθήματα μας πάει κατευθείαν στο παρελθόν και τα θύματα της Αντίστασης και του Εμφύλιου, με τη μνημόνευση του πένθιμου άσματος των Αριστερών.<sup>26</sup> Στην τρίτη στροφή οι καταληκτικοί στίχοι (11 & 12) προσφέρουν μια ενδιαφέρουσα ομοιοκαταληξία με ηχώ και παρατονισμό, συνδυάζοντας *κοντά-κοντά/άκοντα*. Ωστόσο, τα ομοιοκαταληκτικά παίγνια κατακλύζουν το σύνολο του ποιήματος με παρατονισμούς σε γραμματικές ομοιοκαταληξίες κ.ά.

(12) Στα λαϊκά δίστιχα<sup>27</sup> κατά κανόνα συναντάμε απλές γραμματικές ομοιοκαταληξίες. Ωστόσο, οι εξαιρέσεις, αν και λιγοστές, υπάρχουν. Τις βλέπουμε και τις ακούμε στα πρώτα τέσσερα παραδείγματα, όπως λ.χ. στο *Μπαρμπούνι μου της θάλασσας κι ολόχρυσό μου ψάρι / εγώ σε πρωταγάπησα κι ο Τούρκος θα σε πάρει!* Τα δίστιχα 4 και 5 διαφοροποιούνται αισθητά και ανα-

<sup>24</sup> Γιώργος Σαββίδης, «Γιώργος Σεφέρης», στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*, ό.π. (σημ. 4), σ. 275-304.

<sup>25</sup> Μανούσος Φάσσης, *Παιδική μούσα* (1980), *Κατήφορος* (μπαλάντα) (1986), *Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης. Η ζωή και το έργο του: Μια απόπειρα κριτικής προσέγγισης. Δοκιμακό σχέδιασμα του Μανόλη Αναγνωστάκη*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987.

<sup>26</sup> *Πέσατε θύματα αδελφια εσείς / σ' άνιση μάχη κι αγώνα.*

<sup>27</sup> Τάσος Κόρφης, *Λαϊκά δίστιχα*, Αθήνα, Πρόσπερος, 1977.

φέρονται στη στρατιωτική θητεία: Στο Δε σε πειράζει η σκοπιά, κράνος, γυλιό κι ασκήσεις / μόνο δυο τρεις σκατόφατσες σου 'ρχεται να τις σκίσεις ακούμε την ομοιοκαταληξία ηχώ, ασκήσεις/σκίσεις, ενώ στο 5ο δίστιχο προσέχουμε την ομοιοκαταληξία με προσθήκη μάνα/κουραμάνα: Στο πρυνμηδόν, γονυπετής, τροχάδην είμαι μάνα / θηρίο μ' έκανε ο στρατός, λιοντάρι η κουραμάνα.

Στα λαϊκά δίστιχα θα μπορούσαμε να καταχωρήσουμε και ορισμένα ενδιαφέροντα γκράφιτι, όπως το αντιφασιστικό που πρόσφατα εμφανίστηκε σε τοίχο και κυκλοφορεί στο διαδίκτυο: Φασιστοφαρισαίοι του ελέους / σεις δώσατε τον Χριστό στο όρος του Ελαιούς, με την ισχυρή ομοιοκαταληξία ομωνύμων.

Στα τραγούδια η ομοιοκαταληξία είναι σχεδόν πάντα απαραίτητη. Ωστόσο, επικρατούν συχνά ευκολίες και γενικά λειτουργεί μια σχετική ρευστότητα: από το δημοτικό τραγούδι, κυρίως τα λιανοτράγουδα και τις μαντινάδες, το φαναριώτικο τραγούδι, το ελαφρό, το λαϊκό και το ρεμπέτικο βρίσκουμε ποικίλες εκδοχές που αξίζει να μελετηθούν συστηματικά.

(13) Παραδειγματικά, διάλεξα ένα ρεμπέτικο τραγούδι του Γιώργου Κατσαρού,<sup>28</sup> του ρεμπέτη που έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αμερική. Υπεραιωνόβιος ο Κατσαρός πραγματοποίησε μερικές συναυλίες στην Ελλάδα. Το «έρχομαι τον τοίχο-τοίχο» κινείται στα όρια της παρανομίας και αναπαριστά τη σκηνή αναζήτησης χασίς. Οι στ. 3 & 4 αξιοποιούν την ομοιοκαταληξία με προσθήκη τοίχο/πετύχω, ενώ στους στ. 5 & 6 και 7 & 8 ακούμε τις ομοιοκαταληξίες με ηχώ: μάντρα/άντρα και τώρα/ώρα.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι που θα μπορούσε να μελετηθεί ως προς τις σατιρικές εκδοχές αλλά και τις στιχουργικές ιδιαιτερότητες.

(14) Το τραγούδι, κατά τη γνώμη μου, καταλήγει να είναι προνομιακός χώρος παρακολούθησης ανάλογων φαινομένων, και ο Διονύσης Σαββόπουλος καθόρισε με τα τραγούδια του ένα νέο σατιρικό ύφος, που ακούγεται παραδειγματικά στο τραγούδι του «Ο Πολιτευτής»,<sup>29</sup> όταν τονίζει στο ρεφρέν με χαρακτηριστικές ανόμοιες γραμματικές ομοιοκαταληξίες ερωτευτεί/πολιτευτή και πω/ενθουσιασμό.

Πάντως, η στροφή προς την έμμετρη και ομοιοκατάληκτη ποίηση ανθεί από τη δεκαετία του '90 ως τις μέρες μας. Ειδικότερα για τη σατιρική εκδοχή της έμμετρης ποίησης παραθέτω ένα απόσπασμα από το ποίημα του Ηλία

<sup>28</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, *Οι φωνές του ρεμπέτικου – Γιώργος Κατσαρός*, Αθήνα, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2012.

<sup>29</sup> Διονύσης Σαββόπουλος, *Η ρεζέρβα* (δίσκος βινυλίου), Αθήνα, Lyra, 1979.

Λάγιου (1958-2005) «Ο Φατούρος»,<sup>30</sup> τόσο ενδεικτικό όσο και σαρκαστικό της λογοτεχνικής τους παράας, που όρισε συμβολικά την έναρξη της μετα-νεωτερικότητας στην ποίησή μας μέσα από την ανάδειξη της νέας ευπαθούς ευαισθησίας:

*Ο Κοροπούλης ο Γιωργής κι ο Νιόνιος του Καψάλη  
κι ο Λάγιος του Κωστή  
τα μεσημέρια εσύρωναν (καθείς κι ένα ρεμάλι)  
στη Σίνα εκεί ψηλά στο «Κοπερτί».  
Κι εκεί απαγγέλαν Σολωμό σ' όποια ενδημούσα κόρη  
– ξεφτίλα φοβερή! –  
Και να, σε λίγο βλέπανε τον Βάγγο τον Μπιτσιώρη  
Να σέρνει τον Φατούρο του στουπί.*

Αν η σάτιρα μπορεί να είναι πολιτική και κοινωνική, δηλαδή δημόσια, ή και να περνά στον χώρο του ιδιωτικού, παραμένει ένας χώρος έκφρασης με μεγάλη διαβάθμιση αισθημάτων και νοημάτων: από την αγάπη στο μίσος, από τη λύπη στον πόνο, από την καλόπιστη κριτική στον κυνισμό, από την ηθική πρόταση στην πολεμική.

Αν η ομοιοκαταληξία στην ποιητική σάτιρα είναι δεδομένη στην περίοδο κυριαρχίας της έμμετρης ποίησης στον 19ο και στην πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα, διαπιστώνουμε ότι είναι σχεδόν επιβεβλημένη σε άλλες μορφές ποιητικής έκφρασης, στην περίοδο που κυριαρχεί ο ελεύθερος στίχος ή, άλλως, η ποίηση της γραπτής σελίδας.

Η δύναμη της προφορικότητας και η ανάγκη της επικοινωνίας μετέφεραν τη σάτιρα στα καφενεία και στα μπαρ, στα γκράφιτι στους τοίχους και στο διαδίκτυο, στα συνθήματα των διαδηλώσεων, στα γήπεδα *εκεί που η Ελλάδα αναστενάζει*, κατά πως λέει κι ο Σαββόπουλος! Γιατί ο σατιριστής κουβαλάει τον θυμό του και τους πόθους του παντού και αν συχνά είναι *ποιητής εκ του προχείρου έχων την μορφήν του χοίρου*, αυτό συμβαίνει γιατί κουβαλά μαζί του την απελπισία και τα αδιέξοδά του. Και η σάτιρα σίγουρα είναι το έσχατο καταφύγιο των απελπισμένων.

<sup>30</sup> Ηλίας Λάγιος, *Συννεστίασις*, Αθήνα, Edizioni fratelli sublimi, 1991, σ. 21.

ΜΙΚΡΟ ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΣΑΤΙΡΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

(1) ΗΛΙΑΣ ΤΑΝΤΑΛΙΔΗΣ (1818-1876)

«Ο ποιητής» (απόσπασμα)

Αυτόν εδώ τον βλέπετε με φρύδι' ανασυρμένα,  
 Με σουφρωμένο μέτωπον, με μάτια βουληγμένα;  
 Σωπάστε κ' είναι Ποιητής! ...  
 Με της πικρίας το ραβδί τα σύμπαντα θα δείρη  
 Γιανίτσαρος των Ποιητών, αρπάζει το σατίρι, 5  
 Και θα φανή Σατυριστής.

Σατυριστής ... Ως κεραυνόν βαστά τον κάλαμόν του,  
 Τα βέλη του εβούτησε 'ς τον βραστερόν θυμόν του.  
 Φαρέτραν κρέμασε διπλήν,  
 Απόλλων νυκτοπρόσωπος τεντώνει το δοξάρι, 10  
 Τον κόσμον όλον σύσσωμον ο Διάβολος θα πάρη.  
 Με πρώτον τίναγμά του ... Πλην  
 [...]

(2) ΙΩΑΝΝΗΣ ΒΗΛΑΡΑΣ (1771-1823)

«Γαστρίμαργος» (απόσπασμα)

Σ' άλλα πράγματα θαρρώ,  
 Όσους θέλω να ευρώ  
 Έναν μ' άλλον να συγκρίνω  
 Και σε λάθος να μη μείνω.  
 Στη δική σου προκοπή 5  
 Κάνας άλλος μην ειπή  
 Εις της σφαιράς μας την πλάσι  
 Πώς να έφτασε ή θα φτάση  
 Κοιλιόδουλοι πολλοί  
 Ιστορούνται και δεινοί 10  
 Όμως η γαστριμαργία  
 Η δική σου, είναι μία!

(3) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΟΥΤΣΟΣ (1803-1863)

«Σάτυρα Τρίτη (Επιστολή προς τον Παναγιώτην Σούτσον συντεθείσα  
 το 1826 δεκέμβριον μήνα)» (απόσπασμα)

--Ας πάγουνε στο διάβολο! Ας μην μας ακουμβούνται!  
 Δεν έχουν αυτοί κτήματα, το γένος δεν λυπούνται.

Τι έχουν; Τι θα στερηθούν; Τα πλούτη; Την Ελλάδα;  
Αυτήν σεις την αρμέγετε, λησταί σαν αγελάδα!  
Εσχίσατε τα στήθη της, φατριασταί αυθάδεις! 5  
Το ιερόν της έδαφος κατήντησεν ως άδης  
Από τας κακουργίας σας και συνεχείς ληστείας  
Γεμίσατε το σώμα της από πληγάς καιρίας  
Υπέρ αυτής εσφάχθημεν ημείς εις την Βλαχίαν,  
Κ' εις ταύτην προσφέραμεν το είναι μας θυσίαν. 10  
Είναι καιρός να φεύγωμεν, πριν εις Μολδοβλαχίαν  
Οι Πρώτοι μεταβάλωσι την ορφανήν Γραικίαν  
Του ιερού πολέμου της ακούοντες τον κρότον,  
Τα άγια της χώματα πατούντες κατά πρώτον,  
Τα βρέξαμεν με δάκρυα χαράς και ευφροσύνης 15  
Και σήμερον τ' αφήνομεν με δάκρυα οδύνης.

(4) ΑΝΔΡΕΑΣ ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΣ (1811-1901)

«Εις την ιδίαν» [Τηνιότισα]

Πιστεύω πως η εν Τήνο Θεοτόκο  
Θαυματουργώντας ξεστραβώνει μάτια  
Πως φέρνει σκλάβους μέσα οχ το Μαρόκο,  
Όπως βγάνει δαιμόνια δεμάτια.  
Πώς άλαλους μαζώνει με τον κρόκο, 5  
Παράλυτους σηκώνει από κρεβάτια.  
Πως δέχεται όσα χρήματα της δόκω,  
Και με ανταμείβει με αγιασμό κανάτια.  
Πως θα με κάμη άγιον αν νηστεύω  
Πως στην άλλη ζωή θα με συνδράμη 10  
Όπως πρέπει κ' εγώ ναν τη λατρεύω.  
Πως των παπάδων της πρέπει ικράμι  
Όλα τα θαύματά της τα πιστεύω,  
Αν μ' ένα θαύμα πλούσιονε με κάμη.

(5) ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ-ΡΑΜΠΙΑΓΑΣ (1850-1889)

«Λαέ-Βασιλιά»

Λαέ, σε κλέβουν, σε γελούν μεγάλοι τσαρλατάνοι!  
Πριν φας εσύ την κότα σου, την τρώει η αλεπού!  
Το βιος σου ξένοι χαίρονται και μοιάζεις τον τσοπάνη  
Που μες στη βαρυχειμωνιά δεν ξέρει από πού  
Στου λύκου τον αγριεμό θα πρωτοτρέμ' η στάνη!... 5

## ΑΝΤΕΙΑ ΦΡΑΝΤΖΗ

Λαέ, μεγάλη βασιλιά, που παίζεις με το θρόνο,  
Που μία σκούφια νυχτικιά για στέμμα του περνάς  
Που του φωνάζεις άξαφνα: «Γκρεμίσου! Σε σαρώνω!».  
Τι μαύρο μαύρο μήνυμα για μερικούς μηνάς  
Και τι καινούριο μούντζωμα με τον καινούριο χρόνο; 10  
Α! μούντζωμα μουντζούρωμα δεν έδωκες ακόμα  
Σ' εκείνου οπού σ' έχουνε μουντζουροβουτηχτό...  
Μα τα 'χασες και συ, λαέ! Είν' η πατρίδα κόμμα,  
Σε ζώνει με συνδυασμό αδιάντροπο, φριχτό,  
Και σε ζαλιζ' η φοβερή της ρουσφετίλας βρώμα. 15

### (6) ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΟΥΡΗΣ (1853-1919)

Από το θεατρικό μονόπρακτο «Ο Αναπαραδιάρης» (απόσπασμα)

Ακούς εκεί να κυνηγούν κι εμάς τους δικηγόρους  
Και στα καλά καθούμενα να μας γυρεύουν φόρους,  
Ενώ εμείς δεν έχομε μισής στιγμής ραχάτι  
Και με τουφέκι τρέχομε να εύρομε πελάτη  
Ενώ και τα χαρτόσημα κανένας δεν πληρώνει  
[...]  
Ω! προσφιλείς ακροατά, σας λέγω στην τιμή μου 10  
Ότι συχνά ενήστεψα χειμώνα – καλοκαίρι  
Κι αν έφαγα την σήμεραν ένας Θεός το ξέρει  
[...]  
Ω! δικηγόροι δυστυχείς και ταιλαιπωρημένοι,  
Τι πλέον καταφύγιον και τι ελπίς σας μένει,  
Αφού συχνά νηστεύοντες, πεινώντες και διψώντες,  
Κι εδώ κι εκεί πλανώμενοι ως νέοι Ξενοφώντες 20  
Τρέχετε και τον κίνδυνον στην φυλακήν να πάτε  
Κι από το παραθύρι της πελάτες να μετράτε;

### (7) ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ (1859-1943)

Από τα «Σατιρικά Γυμνάσματα»

– Τα παλάτια. Κι αυτά; – Και τι με τούτο;  
Κάμπους για τέντες θέλουμε- γκρεμίστε  
Στα πάντα ας πέσει εδώ μπαλντάς ή κνούτο. –  
– Τις εκκλησιές; – Μην τρέμετε- γκρεμίστε.  
Για τους ναούς της Επιστήμης τόπο!- 5  
– Κι αυτά τα ωραία τ' αγάλματα; – Γκρεμίστε,  
κι αναθέματα – μη σας κάνει κόπο! –

σωριάστε από τις πέτρες τους. Γκρεμίστε. –  
– Το περιβόλι; – Για τον ξυλοκόπο. –

–Τα μνήματα, ιερά, –Κι αυτά συντρίμια. 10  
Ρούγα πλατιά. Από πάνω τους πατήστε  
προς της μεγάλης θάλασσας τ' ασήμια,  
προς τα σμαράγδια του βουνού. Γκρεμίστε.

(8) ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΡΝΑΛΗΣ (1883-1974)

«Πώς μας θέλει η “αληθής δημοκρατία”»

Να μην ακούω και να μη βλέπω να πατώ.  
Να μη νογιάω και να 'χω το στόμα βουλωτό.  
Να μη με φαρμακών' η μπόχα του καιρού μου.  
Χωρίς αυτιά και μάτια, μύτη και μυαλό,  
μουγγός να πηγαίνω, όποτε μού 'ρθει προς νερού μου, 5  
Κι άμα τσινάει ο Γάιδαρος να μη γελώ.  
Και σα με καρδύωσανε μουννούχο σκλάβο  
οι Αμερικάνοι, εγώ να βλαστημάω το Σλάβο.

(9) ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ (1896-1928)

«Στο άγαλμα της Ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο»

Λευτεριά, Λευτεριά, σχίζει, δαγκάνει  
Τους ουρανούς το στέμμα σου. Το φως σου,  
Χωρίς να καίει, τυφλώνει το λαό σου.  
Πεταλούδες χρυσές οι Αμερικάνοι,  
Λογαριάζουν πόσα δολάρια κάνει 5  
Σήμερα το υπερούσιο μέταλλό σου.

Λευτεριά, Λευτεριά, θα σ' αγοράσουν  
Έμποροι και κονσόρτσια κι εβραίοι.  
Είναι πολλά του αιώνας μας τα χρέη,  
Πολλές οι αμαρτίες, που θα διαβάσουν 10  
Οι γενεές, όταν σε παρομοιάσουν  
Με το πορτραίτο του Dorian Gray.

Λευτεριά, Λευτεριά, σε νοσταλγούνε,  
Μακρινά δάση, ρημαγμένοι κήποι  
Όσοι άνθρωποι προσδέχονται τη λύπη 15  
Σαν έπαθλο του αγώνος, και μοχθούνε,  
Και τη ζωή τους εξακολουθούνε,  
Νεκροί που η καθιέρωσις τους λείπει.

(10) ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΙΑΣ (1893;-1984)

«Στάδιον δόξης» (απόσπασμα)

[...]

Βλέπεις μαιτρ μου φωνάζανε τη Χαλκίδα την είδες  
Όπου συ μες στα φάλτσα σου μόνον, ήξερες ν' άρχεις;  
Να τα έργα σου, οι πόθοι σου – όλοι εμείς- φασουλήδες  
Να και συ θιασάρχης!...

Τι ντεκόρ ανισόρροπο με μύτη γελοία 5  
Μαιτρ μπεκρής το σκεδιάζε στο 'να πόδι να στέκει,  
Ήταν κει, λες και χτίστηκε με γλαρή κιμωλία  
Όρθιο η πόλη λελέκι...

Κι ω Θεέ μου, τι θιασος, τι λερή συνοδεία 10  
Εαυτούληδων (τούτοι μου), να μοιράσουν σαν λύκοι  
Μεταξύ τους –για ρόλους των- κάθε μια μου αηδία,  
Κάθε τι ρεζιλίκι...

[...]

(11) ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ (1925-2005)

«Η μπαλάντα της Ασπασίας (σεμνής κόρης του Ρ.Φ.)»

Αντίκρισα μια Ρήγησα  
Κι από τον πόθο ρίγησα.  
Απάνω σε μια σκαλωσιά  
Την είδα και κοκάλωσα.

Έγραφε συνθήματα 5  
Το «Επέσατε θύματα»  
Κι άλλα αντιφασιστικά.

Και τότε προφασίστικα  
Πως θέλω το πινέλον της  
Να πάω κι εγώ εθελοντής 10

Να γράφουμε κοντά-κοντά.  
Με σέρνει εκόντα άκοντα.

(12) ΛΑΪΚΑ ΔΙΣΤΙΧΑ

- 1 Μπαρμπούνι μου της θάλασσας κι ολόχρυσό μου ψάρι.  
εγώ σε πρωταγάπησα κι ο Τούρκος να σε πάρει!...
- 2 Μια παντρεμένη, μάτια μου, από τη Γαργαρέτα  
Παράτησε τον άντρα της και πήρε μια ρεμπέτα.
- 3 Σαν το κερί τα νιάτα μου η φυλακή τα λιώνει



- Και συ το βλάμη που περνά κοιτάς απ' το μπαλκόνι.  
4 Δε σε πειράζει η σκοπιά, κράνος, γυλιό κι ασκήσεις  
Μόνο δυο τρεις σκατόφατσες σου 'ρχεται να τις σκίσεις.  
5 Στο πρυμηδόν, γονυπετώς, τροχάδην είμαι μάνα  
Θηρίο μ' έκανε ο στρατός, λιοντάρι η κουραμιάνα.

(13) ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ (1888-1997)

«Έρχομαι τον τοίχο-τοίχο»

Δε μου λέτε, δε μου λέτε,  
Το χασίσι πού πουλιέται  
Έρχομαι τον τοίχο-τοίχο  
Να μπορώ να σε πετύχω.  
Έρχομαι τη μάντρα-μάντρα  
Και σε βρίσκω μ' άλλον άντρα.  
Τούτοι οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα  
Τι γυρεύουν τέτοια ώρα.

5

(14) ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ (1944)

«Ο Πολιτευτής» (απόσπασμα)

Στη φοιτητριούλα που σ' έχει ερωτευτεί  
Θα σε καταγγείλω πονηρέ πολιτευτή  
Τζάμπα χαραμίζει θα πάω να της πω  
Τον νεανικό της και αγνό ενθουσιασμό.



Μορφολογική ελευθερία και γυναικεία ποίηση  
στον 19ο και 20ό αιώνα.  
Από τον ρομαντισμό στη Μέλπω Αξιώτη

Ξεκινώντας την εισήγησή μου διευκρινίζω ότι οι όροι «άντρας–γυναίκα» και «αντρική–γυναικεία» που χρησιμοποιούνται δεν υπονοούν και δεν αναπαράγουν διχοτομήσεις που προκύπτουν από την ηγεμονική εννοιολόγηση ή την ουσιοκρατική θεώρηση και τη θεωρούμενη φυσική κατηγορία «γυναίκα».<sup>1</sup> Ο όρος γυναικεία ποίηση αναφέρεται εδώ απλώς για να δηλώσει την ποίηση που γράφεται από γυναίκες χωρίς περαιτέρω συνδηλώσεις, καθώς το επίκεντρο της ανακοίνωσης αποτελούν θέματα μετρικολογίας στα οποία η κατηγορία του φύλου, σε συνδυασμό και με άλλες κατηγορίες, όπως τάξη, εθνότητα κ.ά., εμπλέκεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό.

Στόχος της ανακοίνωσής μου είναι να κωδικοποιήσω στιχουργικές–μετρικές επιλογές των ποιητριών, κυρίως στον 19ο αιώνα, εποχή που θεμελιώνεται και αποκτά την παράδοσή της η γυναικεία ποίηση. Θα καταλήξω με σύντομες αναφορές στον 20ό αι. στη στιχουργική ορισμένων ποιητριών που λειτουργούν ως κομβικά σημεία στην ποιητική παράδοση των γυναικών, επιχειρώντας να αναδείξω αυτή την μακρά ποιητική παράδοση που διέπεται από συνέχειες και ασυνέχειες. Ένα ερώτημα που υπόκειται στη θεώρησή μου και διατρέχει την παρούσα εισήγηση είναι εάν εμπρόθετα και ως ποιο βαθμό οι στιχουργικές/μετρικές προτιμήσεις των γυναικών συνδέονται με την κατηγορία του φύλου.

Η μορφή παράγει ιδεολογία και η στιχουργική ως στοιχείο μορφής είναι σημαίνουσα. Μορφή και στίχος εντάσσονται σε ένα πεδίο γλωσσικών ζητημάτων που άπτονται της πολιτισμικής κατασκευής του εαυτού και της ταυτότητας, εφόσον μάλιστα μέσω των μορφολογικών επιλογών ο/η δημιουργός

<sup>1</sup> Από τη μεγάλη βιβλιογραφία για το θέμα των όρων βλ. Judith Butler, *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γ. Καραμπέλας, εισ.–επιμ. Β. Καντσά, επιμετρο Α. Αθανασίου, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009, σ. 28, 219, Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, Μ. Μηλιώρη και Α. Τσεκένης, Αθήνα, Νήσος, 2006, σ. 55, όπου παρατίθεται απόσπασμα από την Teresa de Lauretis. Αντίστοιχα για παρόμοια χρήση του όρου «γυναικεία γραφή» βλ. Σ. Ντενίση, «Ευανθία Καίρη, Αντωνούσα Καμπουράκη, Μαρία Μηχανίδου. Διαφορετικές εκφάνσεις του πατριωτικού ιδεώδους στο δραματουργικό έργο τριών πρώιμων γυναικών δημιουργών του 19ου αιώνα», στο Παντελής Βουτουρής (επιμ.), *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006, σ. 129.

είναι δυνατόν να υποστηρίξει και να καταφάσκει κυρίαρχες δομές ή να υποσκάπτει και να αμφισβητεί στερεότυπες αντιλήψεις.<sup>2</sup> Οι ποιήτριες του 19ου αι. συμμετέχουν στις λογοτεχνικές συμβάσεις, στα είδη και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά τους και ιδίως σε όσα πρότεινε η ρομαντική ποίηση της εποχής τους, αλλά επιδιώκουν και τη διάρρηξη.<sup>3</sup> Δεν μπορούμε να αναζητήσουμε ρηξικέλευθες μετρικές καινοτομίες στην ποίηση που έγραψαν οι γυναίκες. Τούτο είναι εύλογο, καθώς το έδαφος δεν είναι ακόμη πρόσφορο για μετρικούς πειραματισμούς αλλά και εξαιτίας της περιφερειακής θέσης που κατείχε η γραμμένη από γυναίκες ποίηση συγκριτικά με την κυρίαρχη αντρική. Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις, ιδίως για ποιήτριες που λιγότερο ή περισσότερο ενεργά εμπλέκονται στο ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης, παρατηρούνται εμπρόθετες, πιθανότατα, παραβιάσεις και μετρικές «ατασθαλίες», που αποτελούν τρόπο εμφατικής δήλωσης της παρουσίας γυναικών στον λογοτεχνικό χώρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια διπλή φωνή, καθώς όποιο μορφολογικό στοιχείο έχει καθιερώσει η αντρική ποίηση οι γυναίκες το χρησιμοποιούν ως παράδοση και δεν μπορούν να το αρνηθούν ευθέως αλλά με τη χρήση κειμενικών – εδώ βλ. μετρικών – στρατηγικών. Συνεπώς, αφενός η επιθυμία για συμμετοχή στη γραφή και στο λογοτεχνικό πεδίο ωθεί τις γυναίκες στη χρήση καταξιωμένων ποιητικών/ρυθμικών μορφών, εφόσον έτσι οι ποιήτριες δεν διατρέχουν τον κίνδυνο κατηγορίας για σφετερισμό της πρωτοτυπίας, δυνατότητα της αντρικής ποίησης, και είναι ευκολότερο να επιτύχουν την αποδοχή και αναγνώριση. Αφετέρου, συχνά υιοθετούν από τους άντρες τα πλέον προωθημένα από τα χρησιμοποιούμενα μετρικά σχήματα. Με αυτό τον τρόπο η φαινομενική επικρότηση των στερεότυπων ενέχει τη διάβρωση, μπορεί να αποτελέσει ένα είδος αντίστασης που συγκροτείται όμως με τα ίδια τα υλικά του ηγεμονικού λόγου στα οποία επιθυμεί να αντισταθεί.<sup>4</sup> Παράλληλα, μια τέτοια στρατηγική δημιουργεί έναν διάλογο με το έργο αντρών ποιητών της εποχής. Μπορούμε λοιπόν να ερμηνεύσουμε τη χρήση ορισμένων ρυθμών και τεχνικών από τις ποιήτριες όχι ως γνώρισμα που υφίσταται ή εκπορεύεται εξαιτίας του φύλου, αλλά ως στοιχείο που, μεταξύ πολλών άλλων και σπουδαιότερων, συμβάλλει στην κατασκευή της ιστορικής και πολιτισμικής, επομένως και ποιητικής, ταυτότητας του υποκειμένου. Οι εναλλαγές, η ποικιλία στη χρήση των

<sup>2</sup> Βλ. Terry Eagleton, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ. Μαυρωνάς, εισ.-θεώρηση μτφρ. Δ. Τζιόβας, Αθήνα, Οδυσσέας, 1996, σ. 316.

<sup>3</sup> Αυτοτελείς εκδόσεις ποιητικών έργων γραμμένων από γυναίκες και δημοσιεύσεις σε περιοδικά παρουσιάζονται από το 1840 και εξής.

<sup>4</sup> Μ. Φουκό, *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα, Ύψιλον, 1987, σ. 85.

μέτρων, ακόμη και στο πλαίσιο του αυτού ποιήματος, μπορούν να αιτιολογηθούν όχι μόνο ως αναγκαιότητα που υποβάλλει το εκάστοτε ποίημα (η θεματική και η στόχευσή του), αλλά και να εκληφθούν ως απείκασμα στο πεδίο της στιχουργικής αυτού που ισχύει στο πεδίο συγκρότησης του υποκειμένου: αντανάκλαση της ρευστής, πολλαπλής και πολυσύνθετης ταυτότητας.

Θα επιχειρήσω με παραδείγματα να παρουσιάσω ορισμένα μετρικολογικά θέματα της γυναικείας ποίησης και την πιθανή σχέση τους με το φύλο, με έμφαση στον 19ο αιώνα. Θα εστιάσω σε καίρια στοιχεία, όπως: η χρήση του ιαμβικού 15σύλλαβου, και του σπασμένου ιαμβικού 15σύλλαβου, η έντονη τάση διαφυγής από την ισοσυλλαβία ως τρόπος ποικιλίας και ελευθέρωσης και γενικά συγκεκριμένες μετρικές επιλογές ως φορέας διαλόγου με άντρες ποιητές, όπως η συνομιλία που αναπτύσσουν οι Βιργ. Ευαγγελίδου–Γ. Ζαλοκώστας και οι Φ. Οικονομίδου–Κ. Φ. Σκόκος.

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι περισσότερες ποιήτριες δεν αγκιστρώνονται στα αρχαία μέτρα που θα συνέδεαν άμεσα την ποίησή τους με τις μόνες προγόνους τους, αλλά στρέφονται νωρίς στον κύριο νεοελληνικό ρυθμό, τον ιαμβικό 15σύλλαβο.<sup>5</sup> Η στροφή αυτή τροφοδοτείται σαφώς από το εθνικό φορτίο του στίχου και τη σχέση του με τη λαϊκή παράδοση αλλά και από την τάση των γυναικών να αρθρώσουν λόγο με τους στιχουργικούς όρους της δικής τους εποχής, καθώς μάλιστα οι περισσότερες ακμάζουν κυρίως στην περίοδο παρακμής της τάσης αναβίωσης των αρχαίων μέτρων.<sup>6</sup> Ο επικρατέστερος πλέον ρυθμός θα χρησιμεύσει ως όχημα συγκρότησης του γυναικείου ποιητικού λόγου επί ίσους όρους, μετρικά τουλάχιστον, με τον αντρικό. Ταυτόχρονα, η παραβίασή του ή η αντικατάστασή του από άλλον ρυθμό, τον αναπαιστικό και συνηθέστερα τον τροχαικό, ως αντίποδα του ιαμβικού, θα σημάνει μια τάση απεξάρτησης από τους κυρίαρχους μετρικούς κανόνες. Το σχήμα είναι σαφές: ο 15σύλλαβος λειτουργεί ως μετρικός φορέας της πατριαρχικής εξουσίας και όλων των συνακόλουθων αναπαραστάσεών της για τη γυναίκα, και το γυναικείο ποιητικό υποκείμενο παράγεται, κατασκευάζεται υπό όρους εξουσίας προτού αντισταθεί σε αυτήν.<sup>7</sup>

Οι θεωρούμενες γυναικείες θεματικές και παράλληλα έμφυλα γνωρίσμα-

<sup>5</sup> Ιαμβικό τρίμετρο, δακτυλικό εξάμετρο κυρίως και τις ποικίλες παραλλαγές τους. Σε ελάχιστα παραδείγματα αναπτύσσεται άμεσα και οφθαλμοφανώς συνομιλία με τις αρχαίες ποιήτριες. Η Αικατερίνη Ζάρκου το 1887 στο άρθρο της «Σύγχρονος ξένη φιλολογία. Η ποίηση και το μυθιστόρημα εν ταις Ηνωμέναις Πολιτείαις», περ. *Εβδομάς*, τ. 4, τχ. 47 (1887) 3-4, αποδοκιμάζει τη χρήση αρχαίων μέτρων.

<sup>6</sup> Όλγα Κομιζόγλου, *Η αναβίωση των αρχαίων μέτρων στην ποίηση του 19ου αιώνα. Θεωρητική κατασκευή και πραγμάτωση*, αδημ. μεταπτ. εργασία, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2004, σ. 74, <http://elocus.lib.uoc.gr/>.

<sup>7</sup> Φουκό, ό.π. (σημ. 4), σ. 85.

τα (μητρική αγάπη, πίστη στην οικογένεια και σε πατροπαράδοτες αξίες, φιλανθρωπία) προστίθενται στις κύριες ποιητικές έννοιες της εποχής, έρωτα και πατρίδα. Η τριπλή συνθήκη γυναίκα-μητέρα-Ελληνίδα, η κοινή αντίληψη σύνδεσης της ποίησης με την εθνική ιδεολογία, η σταδιακή επικράτηση της δημοτικής γλώσσας, που γίνεται ολοένα και πιο αισθητή, ιδίως με τη γενιά του 1880, επιβάλλουν τη χρήση ιαμβικού 15σύλλαβου στίχου και από τις γυναίκες.<sup>8</sup> Ένας νέος «μετρικός ελληνοκεντρισμός» δημιουργείται.<sup>9</sup> Στο πλαίσιο αυτό οι ποιήτριες χρησιμοποιούν τον 15σύλλαβο και ενισχύουν την ετεροκαθορισμένη ταυτότητά τους, δηλαδή τον προσδιορισμό της Ελληνίδας ως μητέρας-τροφού του νέου ελληνικού έθνους, αλλά και σταθεροποιούν την παρουσία τους στην ποίηση μέσω του ιδεολογικά φορτισμένου ρυθμικού συστήματος.

Η Ευφρ. Σαμαρτζίδου, από τις πρώτες ποιήτριες που εκδίδουν αυτοτελή συλλογή, ήδη από το 1857, χρησιμοποιεί τον 15σύλλαβο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πολύστιχη σύνθεσή της «Όνειρος»<sup>10</sup> του (1842) σε αυτό τον ρυθμό, όπου περιγράφεται η ενύπνια συνάντηση της ποιήτριας με τη μόνη γνωστή προμήτορα, τη Σαπφώ. Η Σαμαρτζίδου συνδέει την ποίησή της με την αρχαία λυρική ποιήτρια μέσω του εθνικού στίχου, σε συνδυασμό και με την αρχαΐζουσα, και με τον τρόπο αυτό φαίνεται να επιζητεί την αίσθηση της συνέχειας, την καταγωγική σχέση και εντέλει τη συγκαταβατική αποδοχή της γυναικείας ποίησης στον 19ο αιώνα: *είμαι εγώ... θαρρείτε / σας εφορεύω*, ενθαρρύνει η Σαπφώ τις νέες.

Η Μαριέττα Μπέτσου στη δεύτερη συλλογή της *Δάφναι και Μύρτα* (1888) επιχειρεί να συνδυάσει το φύλο με τον ηρωισμό, κατεξοχήν ανδρική ιδιότητα, σε ποιήματα με έντονη επιρροή από τους τρόπους και τη θεματική του δημοτικού τραγουδιού.<sup>11</sup> Συνεχίζει την τάση της προηγούμενης συλλογής της να

<sup>8</sup> Ποιήματα σε δημοτική γλώσσα βραβεύονται και στους πανεπιστημιακούς διαγωνισμούς, καθώς ο όρος που απέκλειε τη δημοτική αίρεται το 1862.

<sup>9</sup> Ε. Γαραντούδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα. Η μετρική θεωρία και πράξη του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 7 (2000) 29-74.

<sup>10</sup> Περιέχεται στην ποιητική συλλογή *Συλλογή ποιήσεων*, Δαπάνη της φιλογενεστάτης κυρίας Ελένης Μ. Τσιτσα, εν Αθήναις, Τύποις Δ. Αθ. Μαυρομάτη Λαρισσαίου, 1857, σ. 7-9.

<sup>11</sup> Μαριέττα Μπέτσου, *Δάφναι και Μύρτα. Ποιήσεις*, εν Αθήναις, Τύποις Α. Κολλαράκη και Ν. Τριανταφύλλου, 1888. Η πρώτη συλλογή της εκδίδεται το 1875 υπό τον τίτλο *Μύρτα. Λυρικά Ποιήσεις*, εν Αθήναις, Τύποις Ιω. Κουβέλου και Α. Τρίμη, 1875. Ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτή την πρώτη συλλογή το ποίημα «Αναζήτησις», όπου η ποιήτρια αποποιείται το φύλο της και γράφει στο αρσενικό γραμματικό γένος και σε τετράστιχες στροφές και μέτρο μεσοτονικό και μεσοτονικό/ιαμβικό σε κάθε τέταρτο στίχο. Στη δεύτερη συλλογή της ποίημα με τον ίδιο ακριβώς τίτλο και θεματική και ιαμβικό 15σύλλαβο υπονοεί το αρσενικό γένος. Όλη η συλλογή της Μπέτσου δεν αποκρύπτει το φύλο του ποιητικού υποκειμένου σε γενικές γραμμές, αντίθετα μάλιστα. Φυσικά, στο εν λόγω παράδειγμα, που μπορεί να θεωρηθεί απομίμηση τέτοιων ερωτικών ποιημάτων που έγραφαν όλοι οι ποιητές/τριες της εποχής, διακρίνει κανείς την αδιαμόρφωτη ακόμα ποιητική έμφυλη ταυτότητα και τη μίμηση κοινών προτύπων με στόχο την αποδοχή. Ανάλογο παράδειγμα αποτελεί το πρώτο ποίημα της συλλογής της Μ. Πίπιζα *Κρυ-*

γράφει πολύστιχες αφηγηματικές συνθέσεις σε ιαμβικό 15σύλλαβο, αλλά εδώ πλέον η ηρωίδα είναι πάντα γυναίκα που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο (πονηριά ή γενναιότητα και κυρίως κάλλη) υποτάσσει τον άντρα. Η Μπέτσου φαίνεται να χρησιμοποιεί τον 15σύλλαβο και τις δημοτικοφανείς συνθέσεις όχι μόνον υπακούοντας στην λαογραφική κίνηση της εποχής ή και τον ποιητικό συρμό, αλλά επιθυμώντας να καταστήσει αυτά τα ποιήματα μεγάλες έμφυλες, βλ. γυναικείες, αφηγήσεις, τις οποίες μάλιστα εντάσσει στην ενότητα «Έπη» φορτίζοντάς τες με όλες τις συνδηλώσεις του όρου. Το ίδιο συμβαίνει και στην ενότητα «Πατριωτικά» της συλλογής, όπου σταθεροποιείται το τρίπτυχο πατριδα-γυναίκα-ηρωισμός. Πρόκειται λοιπόν για μια διπλή χρήση και εκμετάλλευση του 15σύλλαβου: το εθνικό/λαϊκό ηρωικό μέτρο, κοινά αποδεκτό, προβάλλει ένα νέο πρότυπο θηλυκότητας το οποίο είτε υπερβαίνει πάγια έμφυλα γνωρίσματα («Τι φέρει εν φίλημα») είτε τα χρησιμοποιεί για να αναδειχτεί («Τι φέρει εν φίλημα», «Η κόρη της μάγισσας»)<sup>12</sup> Η σύνδεση φύλου με τον κατεξοχήν λαϊκό στίχο σηματοδοτεί την απόπειρα σύνθεσης μιας επικής/εθνικής γυναικείας αφήγησης. Η Μπέτσου χρησιμοποιεί τον 15σύλλαβο και για ποιήματα ερωτικά εμπνευσμένα από την λόγια παράδοση (*Ερωτόκριτος*), όπως στο ποίημα «Η αγάπη» και από λαϊκά παραμύθια («Το παραμύθι της βασιλοπούλας», 12σέλιδη σύνθεση όπου επαναλαμβάνεται μια κλασικά πατριαρχική γυναικεία αναπαράσταση, η τιμημένη σύζυγος, κατά τα πρότυπα δημοτικών τραγουδιών).<sup>13</sup>

Η Μαρίκα Φιλιππίδου στη ρομαντικού κλίματος συλλογή της *Κελαδήματα* (1899) χρησιμοποιεί κατά κόρον ιαμβικό 15σύλλαβο, προβάλλοντας πολύ συχνά τον πατριωτικό χαρακτήρα της ποίησής της με ποιήματα επικαιρότητας που αφορμώνται από ιστορικά συμβάντα («Εις στρατιώτην», όπου το μέτρο προχωρεί σε μερικά σημεία με δυσκολία, «Ο ασθενής στρατιώτης», «Επί τη εις Κρήτην αναχώρησι του εθνοφίλους μας πρίγκηπος Γεωργίου» κ.ά.).<sup>14</sup> Η Αγανίκη Μαζαράκη στο πρώτο ποίημα της συλλογής της, το «Εις

σταλλίται, εν Αθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1899, σ. 9. Το ποίημα της πρώτης συλλογής της Μπέτσου, μάλιστα, μπορεί να θεωρηθεί ως τάση διαφοροποίησης μέσω του μέτρου: αντί ιαμβικού, μεσοτονικός δσύλλαβος. Όσο για το τυπογραφικό λάθος στον πρώτο στίχο του ποιήματος («τον κόρη» αντί «την κόρη», που σχολιάζει ο Π. Αντωνόπουλος, «Από τη Μαριέττα Μπέτσου στη Ρίτα Μπούμη. Η Σαπφώ, η λεσβιακή λογοτεχνία και ο φεμινισμός στην Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αι. μέχρι το Μεσοπόλεμο», στο Δ. Βασιλειάδου κ.ά. (επιμ.), *(Αντι)μιλώντας στις βεβαιότητες. Φύλα, αναπαραστάσεις, υποκειμενικότητες*, Αθήνα, ΟΜΙΚ, 2013, σ. 250), δεν υπάρχει στο αντίτυπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

<sup>12</sup> Μπέτσου, ό.π., σ. 10, 20.

<sup>13</sup> Ό.π., σ. 31.

<sup>14</sup> Μαρίκα Κ. Φιλιππίδου, *Κελαδήματα*, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Μ. Σαλίβερου, 1899.

λυχνίαν»,<sup>15</sup> χρησιμοποιεί ιαμβικό 15σύλλαβο, όπως και σε πολλά άλλα ποιήματά της, ιδίως σε αυτά με πατριωτικό περιεχόμενο, με πολλές χασμωδίες. Η μετρική αταξία που υποβάλλει η χασμωδία ως δισταγμός, σύγχυση και κακοφωνία συνάπτεται με την αμηχανία που προκαλεί η εξίσωση της αντρικής και γυναικείας ποίησης. Η λυχνία μετατρέπεται σε συνδήλωση του στοχασμού και της ποίησης και ιδίως της ίδιας της πράξης της γραφής. Συνοδεύει τόσους σοφούς και μεταξύ αυτών την αμφιλεγόμενη μορφή τής Γεωργίας Σάνδη. Η αναφορά της μαζί με άντρες σαν τον Δάντη, τον Τάσσο, τον Δημοσθένη εξισώνει το γυναικείο με το αντρικό πνεύμα, και η γυναικεία και αντρική δημιουργία συνυπάρχουν ισότιμα.

Άλλο ενδιαφέρον μετρικολογικό ζήτημα σε ποιήματα που γράφουν γυναίκες συνιστά ο σπασμένος 15σύλλαβος στίχος. Ανατρέχοντας στην καταξιωμένη ποίηση των μέσων και του τέλους του 19ου αιώνα, το σχήμα διαπιστώνεται και σε άλλους ποιητές, σε διαφορετικό ποσοστό, όπως π.χ. συχνότερα στη συλλογή του Γ. Βιζυηνού *Απθίδες αύραι* (1884) σε ποιήματα τόσο δημοτικής όσο και καθαρεύουσας (π.χ. «Γάμοι», «Η καταιγίς») και αραιότερα στον Παπαρρηγόπουλο. Η συνηθέστερη μορφή του είναι η ανάπτυξη σε δύο στίχους: 8 και 7 συλλαβών. Η παραδοσιακή ανάγνωση αναδεικνύει το σπάσιμο του στίχου σε μια απόπειρα ταυτόχρονης διατήρησης της παράδοσης αλλά και διαφυγής, καλύτερα θα έλεγα πρωτοτυπίας. Υπό τη μετρική αυτή διάσπαση, μπορούμε να αναγνωρίσουμε ότι υπόκειται ως πρόταση είτε η ιδιαίτερη δημιουργική ικανότητα της γυναίκας είτε η αποδόμηση της αντρικής τεχνικής. Η Σαμαρτζίδου δεν χρησιμοποιεί τον σπασμένο 15σύλλαβο σε αντίθεση με τη μετρική της Γουσίου, της οποίας η μοναδική συλλογή εκδίδεται το 1861 και όπου είναι χαρακτηριστική η σε μεγάλο ποσοστό χρήση σπασμένου 15σύλλαβου.<sup>16</sup> Ως επόμενο μετρικό σχήμα στη συλλογή της Γουσίου έπεται ποσοτικά ο άρτιος 15σύλλαβος και ο τροχαϊκός 15σύλλαβος, μια επίσης ανοικειωτική τάση. Αν και η ποιήτρια ακολουθεί τη γνωστή θεματική και ρητορική της εποχής της, τέτοιοι μετρικοί χειρισμοί αναδεικνύουν την υπονομευτική διάθεσή της ως προς τα πάγια ρυθμικά σχήματα. Το ίδιο εξάλλου ισχύει και για αρκετά ποιήματα της Μαρίκας Πίπιζα-Καρακάση, η οποία χρησιμοποιεί κατά κόρον τον ιαμβικό στίχο αλλά σε διάφορες παραλλαγές του. Η ποιήτρια, από τις πιο δημοφιλείς, με παρουσία στα περιοδικά από το 1888 έως το 1912, χρησιμοποιεί

<sup>15</sup> Αγανίκη Μαζαράκη, *Ποιήσεις*, εν Αθήναις, Τυπογραφείον Αν. Κωνσταντινίδου, 1893, σ. 1. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συλλογή τυπώθηκε από τον γιο της ποιήτριας μετά τον θάνατο της.

<sup>16</sup> Ελένη Γουσίου, *Μικρά ανθοδέσμη. Ποιήματα αυτοσχέδια*, εν Αθήναις, εκ της Τυπογραφίας Φίλωνος του Αθηναίου, 1861.



ήδη από την πρώτη της συλλογή το 1899 σε τουλάχιστον δέκα ποιήματα τον σπασμένο 15σύλλαβο (8+7 ή σε παραλλαγή 8+6 συλλαβές).<sup>17</sup> Η Μπέτσου και η Φιλίππиду επίσης κάνουν χρήση αυτού του σχήματος, με κύριο στόχο την υπέρβαση των μορφικών ορίων ως απόδειξη των δυνατοτήτων της γυναικείας γραφής να λειτουργήσει ανεξάρτητα από την αντρική.

Η Φωτεινή Οικονομίδου, που εμφανίζεται περίπου στα 1870, ακολουθεί γλωσσικά και θεματικά τον φθίνοντα (κλασικο)ρομαντισμό. Εντούτοις, αποτελεί το πρότυπο της συνειδητοποιημένης ποιήτριας που προβάλλει δημόσια με τα ποιήματά της την εικόνα της δημιουργού, ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί τον ποιητικό λόγο ως μέσο διαμαρτυρίας για τον βίον / ον κοινωνικά προλήψεις επιβάλλουν εις το θήλυ. Τα ποιήματα «Σφάλω», «Διατί γράφω στίχους», «Τη κυρία Ε.Π. ζητούση να τη διδάξωσιν τον τρόπον του γράφειν στίχους»,<sup>18</sup> δημοσιευμένα στο διάστημα 1872-1878, είναι γραμμένα σε τροχαϊκό 16σύλλαβο και αποτελούν ποιήματα γυναικείας ποιητικής, όπου αποτυπώνεται ρητά, ως πράξη χειραφέτησης, το ερωτικό συναίσθημα, αρθρώνεται η αυτοσυνειδησία για την αρνητική εικόνα των γυναικών, κατονομάζεται η πράξη της γραφής και ορίζεται διά του λόγου ως συνιστώσα της έμφυλης ταυτότητας της Οικονομίδου. Η έμφυλη και φανερά αρνητική θέση της Οικονομίδου προς την αντρική ηγεμονία αντανakλάται και μετρικά και δρα υπονομευτικά: η γυναικεία αυτονομία και διαφορετικότητα προβάλλεται με διαφορετικό από το προβεβλημένο μέτρο, τον ιαμβικό 15σύλλαβο, τον φορτισμένο με όλες τις γνωστές συνδηλώσεις. Έτσι, η μετρική επιλογή μπορεί να ερμηνευτεί ως διάθεση ιδιοπροσωπίας, ως αντίδραση και υπέρβαση (αρκεί να αναλογιστούμε το συνδυασμό 15σύλλαβος vs 16σύλλαβος και ιαμβικός vs τροχαϊκός) που αντανakλά την αμφισβήτηση των παραδεδομένων μετρικών αξιών, και κατ' επέκταση, σε συνάρτηση με το νοηματικό φορτίο των εν λόγω ποιημάτων, και όλων των αξιών που έχει επιβάλει η πατριαρχική κοινωνία αναφορικά με τη γυναίκα. Το μετρικό σχήμα του τροχαϊκού 16σύλλαβου είναι ιδιαίτερα προσφιλές στην Οικονομίδου, η οποία το χειρίζεται τεχνικά, και η προτίμησή της αυτή, συγκριτικά με το πολύ μικρότερο ποσοστό ιαμβικών στίχων, δημιουργεί έναν διάλογο με την αντρική ποίηση στην οποία υπερτερεί ο 15σύλλαβος. Ο άμεσος διάλογος όμως διεξάγεται και με άλλους όρους: το ποίημα «Τω ποιητή Κ.Φ.Σ.»,<sup>19</sup> σε ιαμβικό 15σύλλαβο, διαβάζεται ως

<sup>17</sup> Πίπιζα, ό.π. (σημ. 11).

<sup>18</sup> Οι στίχοι που παρατίθενται ανήκουν στο ποίημα «Σφάλω». Δημοσιευμένα στα περ. *Βύρων*, τχ. 19 (Ιούλ. 1876) 433-34, και τχ. 9 (Οκτώβρ. 1874) 706, *Εθνική Βιβλιοθήκη*, τχ. 2 (Σεπτ. 1872) 280 αντίστοιχα.

<sup>19</sup> Περ. *Κόριννα*, τχ. 8 (Οκτώβρ. 1877) 128.

αντιρρητικό στο ιαμβικό 15σύλλαβου ποίημα του Κ. Σκόκου με τίτλο «Άφες την ποιήσιν», με το οποίο την προτρέπει να εγκαταλείψει την ελεγειακή αλλά και εν γένει την ποίηση λόγω της στάσης της κοινωνίας έναντι των ποιητών – δεν διευκρινίζει βέβαια ο Σκόκος αν το φύλο είναι αυτό που καθιστά επιπλέον ανάρμοστη την ενασχόληση της νεαρής κόρης με την ποίηση.<sup>20</sup> Η ποιήτρια, χρησιμοποιώντας ρητορικά και μετρικά τα ίδια όπλα, επιπλέον αποφεύγει προσεκτικά τους έντονους διασκελισμούς με τους οποίους ο Σκόκος δίνει ένταση στο ποίημά του. Ενδεχομένως, αυτοί οι προσεκτικοί 15σύλλαβοι να αντιτίθενται όχι μόνο σημασιολογικά αλλά και μορφολογικά-στιχουργικά προς την «ατεχνία» του Σκόκου, αποδεικνύοντας ότι ο Σκόκος πιθανόν υπόρρητα αμφισβήτησε και ευγενικά διατύπωσε: την ικανότητα της γυναίκας να γράφει ποίηση. Σημειωτέον ότι η Οικονομίδου διαλέγεται ποιητικά και με τον νεαρό Παλαμά.

Παράλληλα, πολλές ποιήτριες ποικίλλουν τα σχήματά τους συλλαβικά ως τρόπο ελευθέρωσης από το μέτρο. Η Μ. Φιλιππίδου, πολύ συχνά η Μ. Πίπιζα, αλλά και η παλαιότερη Σαμαρτζίδου. Η Πίπιζα, μάλιστα, στην ενότητα «Τραγούδια της Θεσσαλίας και της Κρήτης» της δεύτερης συλλογής της επιλέγει ιαμβικό στίχο με ανισοσυλλαβίες, συνήθως τακτές. Σε δύο από τα επτά ποιήματα της ενότητας ο ιαμβικός εναλλάσσεται σε 10σύλλαβους και 11σύλλαβους στίχους, ενώ σε τέσσερα ποιήματα είναι τροχαϊκός και σε ένα σπασμένο ιαμβικός 15σύλλαβος.<sup>21</sup> Επιπλέον, η Πίπιζα υιοθετεί σε 8στιχες στροφές το σχήμα 7-7-7-6. Η Μπέτσου παρουσιάζεται επίσης δυναμική στον συνδυασμό ανισοσύλλαβων, ιδίως ιαμβικών, στίχων με προτίμηση στο σχήμα 15-8-8-7, που εντάσσεται και στο σπασμένο 15σύλλαβο. Θεωρώ ότι η διάθεση αυτή διαφυγής από καθορισμένα σχήματα υποδηλώνει και την διάθεση συγκρότησης μιας ταυτότητας, μιας ιδιαίτερης φωνής, που δεν αποφεύγει την διττότητα: αναπαραγωγή στερεοτυπικής εικόνας και αμφισβήτησή της.

Η συλλογή του 1886 της Βιργινίας Ευαγγελίδου σε αρχαϊζουσα γλώσσα χαρακτηρίζεται από μεγάλη μετρική ποικιλία και παιγνιώδεις ανισοσυλλαβίες. Έντονη ανισοσυλλαβία και ποικιλία απαντά στο ποίημα «Εις δακρύουσαν νεάνιδα» (ιαμβικού ρυθμού 15-15-7 8-7 8-2-7). Στο ποίημα «Το απόρρητον» ότι χαροποιεί την ποιήτρια παραμένει άλεκτο, και ίσως υπονοείται η ίδια η ποίηση, η γραφή. Αυτό το άρρητο αποδίδεται με τακτή ανισοσυλλαβία σε αναπαιστικό ρυθμό (15σύλλαβος παροξύτονος, 14σύλλαβος οξύτονος, 14σύλλαβος οξύτο-

<sup>20</sup> «Άφες την ποιήσιν. Τη νεαρά ποιητρία Φ. Οικονομίδου», περ. *Απόλλων*, τχ. 14 (1884) 217.

<sup>21</sup> Ο τροχαϊκός ρυθμός σε πατριωτικά ποιήματα θα μπορούσε άραγε να θεωρηθεί επίδραση από τον σολωμικό «Ύμνο στην ελευθερία»; Οι πρόγονοι των ποιητριών δεν είναι σχεδόν πάντοτε ισχυροί άντρες ποιητές, με δεδομένη μάλιστα την απουσία «προμητόρων»;

νος, 15σύλλαβος παροξύτονος, 14σύλλαβος οξύτονος, 6σύλλαβος οξύτονος). Η ποιήτρια επιχειρεί, και μέσω του 15σύλλαβου και μέσω των ανανεωτικών δομών του αναπαιστικού, να δημιουργήσει μια ιδιαίτερη παρουσία στην οποία να συμπεκνώνονται τόσο οι νέες ποιητικές τάσεις όσο και οι παλαιότερες, αν και η ρητορική του φύλου μόνο έμμεσα είναι εμφανής στην Ευαγγελίδου. Στο «Εν νυκτί», σε αναπαιστικό τακτής ανισοσυλλαβίας (12-10-12-7), το μότο παραπέμπει στην ισχυρή πρόγονο Σαπφώ και το ποίημα επαναδιαπραγματεύεται το γνωστό σαφικό μοτίβο της νυχτερινής αγρυπνίας. Επιπλέον, ένας άλλος διάλογος με άντρα ποιητή υφίσταται: το μοντέλο του εγωκεντρικού ποιητή στο ποίημα του Ζαλοκώστα «Ο ποιητής»<sup>22</sup> αποδομεί η Ευαγγελίδου με το στερεοτυπικό, για την εποχή, τίτλου ποίημά της «Τω ποιητή Γ.Ζ.».<sup>23</sup> Από το ποίημα ποιητικής του Ζαλοκώστα η Ευαγγελίδου δανείζεται λεκτικά μοτίβα και τον 15σύλλαβο, για να απαντήσει με τρόπο έμφυλο: μετατοπίζοντας τον θεματικό άξονα από το έμφυλο υποκείμενο της γραφής και τα χαρακτηριστικά του («Ο ποιητής») στο αίτιο του γονεϊκού πόνου από τον οποίο προκύπτει η ποίηση: ό,τι νιζείται από την Ευαγγελίδου, δηλαδή η απώλεια των παιδιών ως αιτία του ελεγειακού χαρακτήρα της ποίησης του Ζαλοκώστα, εμπλέκεται με ένα έμφυλο χαρακτηριστικό της γυναίκας-ποιήτριας: τη μητρότητα, την τρυφερότητα, την ευαισθησία, τον αλτροϊσμό. Έτσι, η Ευαγγελίδου καταφάσκει στη στερεότυπη θέση του ηγεμονικού λόγου για τα πάγια γνωρίσματα του γυναικείου φύλου. Ο 15σύλλαβος, ως ρυθμός του ποιήματος-αφόρμησης και ως ιδεολογικά φορτισμένος ηγεμονικός ρυθμός που παραπέμπει σε πάγια γνωρίσματα φυλής και φύλου, κρίνεται ως αναπόδραστη/επιβεβλημένη επιλογή.

Περνώντας από τον 19ο στον 20ό αιώνα, εν μέσω των δυναμικών πλέον διεκδικήσεων του φεμινιστικού κινήματος, παραμένει ανοιχτό το ερώτημα της επαφής, γνώσης και συνέχειας με τη γυναικεία ποιητική παράδοση του 19ου αιώνα, που καθιστά τις ποιήτριες του 19ου αι. προμήτορες. Ως προς τα μετρικά θέματα, είναι αξιοσημείωτο ότι αρκετές από τις ποιήτριες του 20ου αι. φαίνεται να ακολουθούν μετρικές ελευθερίες που εγκαινιάζουν οι άντρες – τον ελευθερωμένο στίχο και τις ποικίλες εκφάνσεις του – και, το σπουδαιότερο, συχνά εμπρόθετα τις συνδέουν με έμφυλα στοιχεία.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Γεώργιος Χ. Ζαλοκώστας, *Τα άπαντα*. Έκδοσις δευτέρα υπό Ευγενίου Γ. Ζαλοκώστα, εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου των αδελφών Περρή, 1859, σ. 186-189.

<sup>23</sup> Βιργινία Ευαγγελίδου, *Πρώτοι στίχοι*, εν Κωνσταντινουπόλει, εκδίδονται υπό του Βιβλιοπωλείου Κ. Πανώριου, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1886, για τα αναφερόμενα ποιήματα βλ. σ. 38-39, 25-26, 36-37, 80-81 αντίστοιχα.

<sup>24</sup> Βλ. Μ. Αθανασοπούλου, «Ίσότητα στη διαφορά». Γυναικεία ποίηση στις αρχές του 20ού αιώνα», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 1 (2002) 92-118.

Καθοριστική περίοδος για την ποιητική παράδοση της γυναικείας ποίησης είναι τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20ού αι. και σημαντικό πρόσωπο η Μυρτιώτισσα. Η ποιήτρια αυτή συνδυάζει συχνά την ελευθέρωση του στίχου («αφροντισίες» κατά Παλαμά) με το ζήτημα της γυναικείας ελευθερίας και ομοκοινωνικότητας – ίσως και της γυναικείας ομοφυλοφιλίας, αλλά αυτό είναι υπό συζήτηση, καθώς τέτοια δείγματα λειτουργούν στο πλαίσιο της επιρροής του αισθητισμού. Παράδειγμα, το ποίημα «Στον πύργο μου», σε ιαμβικό ρυθμό με τακτή ανισοσυλλαβία (8-8-6 και στο τέλος 10-5), από τη συλλογή της *Τραγούδια*<sup>25</sup> περιέχει ποιήματα που απηχούν την ίδια αίσθηση της γυναικείας αλληλεγγύης και κατανόησης, όπως και ποιήματα ελευθερωμένα στιχουργικά, σε μια εποχή που οι μετρικές διαρρήξεις πυκνώνουν αλλά δεν έχουν γίνει κανόνας, π.χ. [*Απόψε στο περβόλι μου το μαγικό*] σε ιαμβικό ρυθμό με έντονη ανισοσυλλαβία (12-9-8-6-9-11-13).<sup>26</sup>

Τα χρόνια 1920-1945 αποτελούν το διάστημα εμφάνισης και καθιέρωσης του ελεύθερου στίχου στην ελληνική ποίηση, και στο σύνολο των πρώτων ελευθερόστιχων ποιητών δεκαπέντε είναι άντρες και μόνο τέσσερις γυναίκες.<sup>27</sup> Θα μπορούσε εύλογα να τεθεί το ερώτημα εάν οι γυναίκες συνεχίζουν να ακολουθούν τις παραδοσιακές φόρμες, τον έμμετρο στίχο ή τον ελευθερωμένο, και για ποιους λόγους. Θεωρώ ότι οι ποιήτριες ακολουθούν σε μεγαλύτερο ποσοστό συγκριτικά με τους ποιητές την παραδοσιακή μετρική και τις αποκλίσεις του ελευθερωμένου στίχου, πλέον καθιερωμένες, επειδή η αποδοχή τους συνδέθηκε με τέτοιες πλήρως αποδεκτές φόρμες. Εξάλλου, ο συναισθηματισμός και ο λυρισμός που διέπουν τόσο τον ίδιο τον ποιητικό λόγο των γυναικών όσο και τον κριτικό λόγο για την ποίησή τους φαίνεται να αρμόζει περισσότερο στις παραδοσιακές φόρμες παρά στον ελεύθερο στίχο. Όπως δείχνει η κριτική της εποχής, τα γνωρίσματα της ποίησης των γυναικών οφείλουν να είναι σύμφωνα με τα στερεοτυπικά έμφυλα χαρακτηριστικά τους. Παράδειγ-

<sup>25</sup> Μυρτιώτισσα, *Τραγούδια*, Αθήναι, Έκδοσις Εταιρίας Τύπος, 1919, σ. 15.

<sup>26</sup> Ο.π., σ. 5.

<sup>27</sup> Πρόκειται, με σειρά δημοσίευσης, για τις Ζωή Καρέλλη, Μέλπω Αξιώτη, Μάτση (Ανδρέου) Χατζηλαζάρου και Ελένη Βακαλό. Στο ποίημα της Καρέλλη, δημοσιευμένο το 1937 στις *Μακεδονικές Ημέρες*, διακρίνεται ο υπαρξιακός χαρακτήρας της ποίησής της συνδεδεμένος με την θρησκευτικότητα. Ο ελεύθερος στίχος της είναι ιδιότυπος, συνδυασμένος με την διατάραξη της κανονικής συντακτικής σειράς των λέξεων και με λέξεις της καθαρεύουσας. Ο παράξενος τίτλος του ποιήματος «Φατεπουρσικρί» διευκρινίζεται με σημείωση (το όνομα μιας νεκρής ινδικής πόλης). Η Μάτση Χατζηλαζάρου εξέδωσε τη συλλογή *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* το 1944, επηρεασμένη από τον υπερρεαλισμό. Η Ε. Βακαλό εμφανίζεται το 1944 με δεκαπέντε ποιήματα στα *Νέα Γράμματα*. Έξι από αυτά περιλαμβάνονται αργότερα στην πρώτη συλλογή της ποιήτριας το 1945 *Θέμα και παραλλαγές*. Οι άξονες έρωτας, σώμα, ερωτικό σώμα και ιδίως γυναικείο σώμα είναι κυρίαρχοι.

μα τέτοιας αποδοχής αποτελεί η Πολυδούρη, η οποία ακολουθεί την ήπια μετρική απελευθέρωση. Η αυξανόμενη αποδοχή των γυναικών δημιουργών από τους άντρες με θεματικές και μορφές εγγυημένα αποδεκτές δεν αφήνει πολλά περιθώρια καινοτομιών, οι οποίες ωστόσο υπάρχουν. Τέτοια είναι η περίπτωση της Μέλπως Αξιώτη, η κορύφωση της πορείας της γυναικείας ποιητικής παράδοσης με αρχή τον 19ο αι. αλλά και το πλέον οφθαλμοφανές παράδειγμα συσχετισμού μορφικής απελευθέρωσης και γυναικείου λόγου. Το 1939 εκδίδει την ποιητική συλλογή *Σύμπτωση*, όπου η μορφική ποικιλία και ο ελεύθερος στίχος χαρακτηρίζουν τους 136 στίχους του ποιήματος.<sup>28</sup> Η *Σύμπτωση* φέρει τα γνωρίσματα εκείνα που επιτρέπουν την σύνδεση με τον υπερρεαλισμό, την επιρροή του οποίου παραδέχεται και η ίδια η Αξιώτη. Νομίζω ωστόσο ότι δεν μπορούμε να εντάξουμε αμιγώς στον υπερρεαλισμό ούτε την *Σύμπτωση* ούτε τα επόμενα ποιητικά κείμενα της Αξιώτη (*Κοντραμπάντο*, *Θαλασσιά*). Η συνειρμική απόδοση του βιώματος και η αποσύνδεση από την ρεαλιστική απεικόνιση και τον λυρισμό που χαρακτήριζε τη γυναικεία ποίηση σε μεγάλο βαθμό, σύμφωνα με την κριτική, συνάπτονται με το συλλογικό γυναικείο υποκείμενο που ρητά εμφανίζεται στον στίχο 85. Η παύση/τέλος στίχου, στο συγκεκριμένο σημείο, όπως και σε άλλα της σύνθεσης, χρησιμοποιείται εμπρόθετα: *πέστε μου, σε όλα τούτα εμείς τι να κάνομε / εμείς είμαστε γυναίκες*. Από τον στίχο αυτό και εξής το ποίημα αποκτά γυναικεία φωνή και απηχεί τη συλλογική αρνητική εμπειρία του φύλου: *εμείς είμαστε γυναίκες- / πολύ μας πικράνατε*. Πρόκειται για ένα από τα πρώτα ελληνικά ποιήματα που προβάλλουν με αντιλυρικό τρόπο τον λόγο της γυναίκας.

Μια πληθώρα ζητημάτων που αφορούν την ποίηση που γράφουν οι γυναίκες τον 19ο αι. δεν έχουν ερευνηθεί, και μεταξύ αυτών και η μετρική/στιχουργική της ποίησής τους. Πολύ περισσότερο που η μετρικολογία ως πεδίο υπήρξε για πολλά χρόνια παραμελημένη και υποβαθμισμένη. Μια ενδελεχής ωστόσο έρευνα θα μπορούσε να καταλήξει σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα σε συνδυασμό με την αναλυτική κατηγορία του φύλου. Είναι δυνατόν έτσι να αποκατασταθεί μια συνέχεια στην μακρά ποιητική παράδοση των γυναικών από τον 19ο αι. έως τα μέσα σχεδόν του 20ού (περίπου το 1940), οπότε ο ελεύθερος στίχος κατοχυρώνεται ως στιχουργική επιλογή και κυριαρχεί.

<sup>28</sup> Μ. Αξιώτη, *Σύμπτωση*, Αθήνα, Πυρσός, 1939. Η συλλογή τυπώθηκε σε σχήμα 4ου και με μεγάλα τυπογραφικά στοιχεία, μια διαφοροποίηση συγκριτικά με το σύνθηδες σχήμα άλλων συλλογών (βλ. και Μέλπω Αξιώτη, *Ποιήματα*, φιλολ. επιμ. Μ. Μικέ, Αθήνα, Κέδρος, 2001, σ. 11-18, απ' όπου και τα παρόντα παραθέματα).



## Η μεταφορά στον Σολωμό, τον Κάλβο και τον Ελύτη

### 1. Η συγκριτική προσέγγιση της μεταφοράς στους τρεις ποιητές

Η ανάλυση των μεταφορών του Ελύτη μπορεί να μας προσφέρει μια πλήρη εικόνα για τις απόψεις του ποιητή για αυτό το κυρίαρχο στην ποίησή του σχήμα, αν προβούμε σε μια παράλληλη εξέταση των μεταφορών του με τις μεταφορές άλλων ποιητών. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ο Ελύτης υπογραμμίζει τις οφειλές του στις σημαντικές μορφές του ελληνικού ποιητικού πανθέου, αρχίζοντας από τον Σολωμό και τον Κάλβο και φθάνοντας ως τους συγχρόνους του,<sup>1</sup> οι μεταφορές του θα πρέπει να συγκριθούν τόσο με τις μεταφορές των νεωτερικών ποιητών της δεκαετίας του '30 όσο και με τις μεταφορές των ποιητών του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

Η συγκριτική προσέγγιση των μεταφορών των ποιητών καλύπτει τα δομικά και τα σημασιολογικά τους στοιχεία, καθώς και παρατηρήσεις για τη συχνότητα εμφάνισής τους. Συνοδεύεται από συγκεκριμένα παραδείγματα για τη χρήση της μεταφοράς από κάθε ποιητή. Οι παράλληλες, οι κοινές ή και οι εντελώς διαφορετικές περιπτώσεις μεταφορικής εικονοποιίας απεικονίζονται επίσης με παραδείγματα, έτσι ώστε να φανεί καθαρότερα η σχέση του Ελύτη με τους συγκεκριμένους ποιητές.

Προκύπτει έτσι μια τριμερής σύγκριση ως προς (α) τη συχνότητα των μεταφορικών τύπων, (β) τη μεταφορική τόλμη, και (γ) την επίδραση που έχουν ασκήσει οι άλλοι ποιητές στον Ελύτη ή τα παράλληλα μεταφορικά στοιχεία και την εν γένει κοινή οπτική τους ως προς την εικονοποιία τους. Μέσω αυτής της συγκριτικής έρευνας για τη χρήση της μεταφοράς προκύπτει και μια γενικότερη σύγκριση μεταξύ των Ελλήνων ποιητών των αρχών του 19ου αιώνα. Η μεταφορά γίνεται το συνδετικό στοιχείο στο πάνθεον της νεοελληνικής ποιητικής γλώσσας.

<sup>1</sup> Βλ. Ο. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Αστερίας, 1974, όπου υπάρχουν αναφορές στους παραδοσιακούς ποιητές: στον Σολωμό, σ. 336, στον Κάλβο, σ. 104, 306, 312, 323, στον Παλαμά, σ. 313, στον Καβάφη, σ. 104, 108, 109, 266, 267, 268, 326, στον Καρυωτάκη, σ. 257, 258, 259, 264, 272, στον Σικελιανό, σ. 105, 295, 296, 297, 298, 314. Βλ. επίσης Ο. Ελύτης, *Άξιον εστί*, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>10</sup>1978 (<sup>1</sup>1959), σ. 54, όπου δηλώνεται ρητά η βαθύτερη σχέση του Ελύτη με τον Σολωμό: *Όπου και να σας βρίσκει το κακό αδελφοί όπου και να θολώνει ο νους σας μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό [...]*.

## 2. 19ος αιώνας. Η αρχή της νεοελληνικής ποιητικής παράδοσης

### 2.1. Διονύσιος Σολωμός

Ο Διονύσιος Σολωμός υπήρξε ο πρώτος ποιητής της νεοελληνικής περιόδου που αφομοίωσε ένα τεράστιο κομμάτι της λογοτεχνικής παραγωγής της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (ιταλικής, αγγλικής και γερμανικής) και της ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης, συμπεριλαμβανομένης της αρχαίας και της βυζαντινής, καθώς επίσης και της μεσαιωνικής και κρητικής λογοτεχνίας και των δημοτικών τραγουδιών. Αυτό το πλούσιο λογοτεχνικό υπόβαθρο κατέληξε στον μεστό και καλά οργανωμένο στίχο του ποιητή, σε μια μορφή της νέας ελληνικής που είναι κοντά στη γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών από την άποψη του λεξιλογίου, της γραμματικής και των σχημάτων λόγου. Η εικονοποιία του Σολωμού αποτελεί μια μοναδική και ευφάνταστη αναδημιουργία της ποικιλίας των εικόνων που αποκτήθηκαν μέσω των αρχαίων και των σύγχρονων λογοτεχνικών πηγών του.<sup>2</sup>

Οι Έλληνες ποιητές από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά είτε έχουν αφομοιώσει είτε έχουν αποφύγει την επιρροή του Σολωμού στην ποιητική δημιουργία τους· το γεγονός ότι ο Σολωμός έχει θεωρηθεί «πατέρας» της νέας ελληνικής ποίησης έχει οδηγήσει όλες τις ποιητικές γενιές που ακολούθησαν σε ένα είδος υποχρεωτικού διαλόγου με την ποίησή του. Η δημοτική γλώσσα του Σολωμού, ο προφανής εγγελιανός ιδεαλισμός του καθώς και οι έντονα ρομαντικοί συσχετισμοί του αποτελούν τους τρεις σημαντικούς παράγοντες που είτε έχουν γοητεύσει τους μεταγενέστερους Έλληνες ποιητές είτε τους έχουν αφήσει λίγο ως πολύ αδιάφορους.

Η μεγαλύτερη ομάδα μεταφορών που χρησιμοποιούνται από τον Σολωμό στο δείγμα της ποίησής του που εξετάζεται στο πλαίσιο αυτής της μελέτης<sup>3</sup> είναι αυτή που περιλαμβάνει ρηματικές μεταφορές. Η μεγάλη πλειονότητα

<sup>2</sup> Για συστηματική έρευνα της ιδεολογικής σκευής και της λογοτεχνικής παιδείας του Σολωμού βλ. Εμμ. Κ. Χατζηγιακουμής, *Νεοελληνικά πηγαί του Σολωμού. Κρητική λογοτεχνία—Δημόδη μεσαιωνικά κείμενα—Δημοτική ποίησης*, Αθήνα 1968, Louis Coutelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, Αθήνα, Ερμής, 1977, και Πλαισιώνοντας τον Σολωμό (1965-1989) Αθήνα, Νεφέλη, 1990, Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική: Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση, 1989, Peter Mackridge, *Διονύσιος Σολωμός*, μτφρ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, Ευριπίδης Γαραντούδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1850)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001. Για την ιδεολογία του ποιητή εν γένει βλ. Σωκράτης Καψάσκης, *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1818-1838)*, Αθήνα, Κέδρος, 1991. Για μια συναφή προσέγγιση βλ. Θεοδόσης Πυλαρινός, *Επτανησιακή Σχολή*, Αθήνα, Σαββάλας, 2003, σ. 53-64.

<sup>3</sup> Οι μεταφορές που έχουν εξεταστεί βρίσκονται στα ποιήματα: *Ο Λάμπρος*, *Ο Κρητικός*, *Ο Πόρφυρας* και *Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι*.



των ρημάτων μεταφορικών σε σχέση με το υποκείμενό τους δείχνει ότι ο σημαντικότερος τύπος μεταφοράς ρήματος στον Σολωμό είναι αυτός της προσωποποίησης. Ακολουθούν μερικά παραδείγματα<sup>4</sup> των μεταφορών του Σολωμού.

### I. Ρηματικές Μεταφορές

(α) Ρήματα μεταφορικά σε σχέση με το υποκείμενό τους:<sup>5</sup>

*Χαίρεται μέσα η Άβυσσο και ασπρίζει*

(Λάμπρος, 25,3,7, 188)

*σκιρτούν οι ακρογιαλιές, τα πέλαγα και οι βράχοι*

(Ελεύθεροι πολιορκημένοι, Γ.2,7, 238)

(β) Ρήματα μεταφορικά σε σχέση με το αντικείμενό τους:

*τέτοια, ομπρός στους ίσκιους όλους εξυπνούσε τους ήχους*

(Κρητικός, 19, 6, 198)

(γ) Ρήματα μεταφορικά σε σχέση με το υποκείμενό τους και το αντικείμενό τους:

[...] *η πεταλούδα που 'χ' ευωδίζει τς ύπνους της*

(Ελεύθεροι πολιορκημένοι, Γ.6, 13-14, 244-245)

### II. Μεταφορές ουσιαστικού

(α) Μονή Αντικατάσταση:

*το φτωχό καλύβι (= το Μεσολόγγι)*

(Ελεύθεροι πολιορκημένοι, Β.5,8, 221)

<sup>4</sup> Όλες οι αναφορές στις μεταφορές του Σολωμού γίνονται στην έκδοση του Πολίτη (1948) (στο εξής ο πρώτος αριθμός δηλώνει το μέρος του ποιήματος και ο δεύτερος τον αριθμό του στίχου).

<sup>5</sup> Για το είδος της ανάλυσης των μεταφορών που βασίζεται στα μέρη του λόγου βλ. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, Λονδίνο, Secker & Warburg, 1958. Για την εφαρμογή αυτής της μεθόδου βλ. Αλίκη Τσοτσορού, *Η μεταφορά στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2010, σ. 75-120.

(β) Μεταφορά με Γενική

Μες τ' Άγιο Βήμα της ψυχής  
(Ελεύθεροι πολιορκημένοι, Β,50, 236)  
(τύπος Α του Β = Β: η ψυχή)

Κοντά 'ναι 'κει στον νιον ομπρός ο τίγρις του πελάγου  
(Πόρφυρας, 7,5, 254)  
(τύπος Α του Β = Γ: το κήτος)

(γ) Κατηγοριακή Μεταφορά

Είναι ο νους του έρμος κόσμος που χαλιέται  
(Λάμπρος, 25, 4, 4, 188)

κ' η χτίσις έγινε ναός [...]  
(Κρητικός, 21, 113)

(δ) Μεταφορά με Δείξη

Βγαίνει το ρόδο θανμαστό, πρώτη χαρά του ήλιου  
(Πόρφυρας, Παραλλαγές, 21, 251)

III. Μεταφορές επιθέτου

[...] αόρατος αιθέρας κοσμοφόρος  
(Ελεύθεροι πολιορκημένοι, Γ,4, 2, 241)

έλα κοντά μου ερωτική τρυγόνα  
(Λάμπρος, 12, 2, 165)

IV Επιρρηματικές μεταφορές

η κόλασι, φλογοβολάει στα σωθικά μου  
(Λάμπρος, 25, 14, 2, 101)

Παρά το χάσμα ως προς τον χρόνο αλλά και ως προς το κοσμοείδωλο μεταξύ των δύο ποιητών, ο Σολωμός έχει ασκήσει σημαντική επίδραση στον Ελύτη. Αυτό μπορεί να επισημανθεί σε αρκετές από τις μεταφορές του Ελύτη που απηχούν τον Σολωμό, στοιχεία του δηλαδή που ο Ελύτης έχει μετασχηματίσει και επιπλέον έχει χρησιμοποιήσει σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο.

Ο Ελύτης φαίνεται να έχει υιοθετήσει εκείνες τις εικόνες του Σολωμού που θα μπορούσαν να επιτελέσουν μια ιδιαίτερη λειτουργία στα ποιήματά του. Το

παράδοξο της ζωής που γεννιέται μέσα από τόπους καταστροφής και ερήμωσης, οικείο στην ελληνική γραμματεία, ιδιαίτερα λόγω της κυρίαρχης παρουσίας του στα θρησκευτικά λειτουργικά κείμενα (π.χ. «*Η ζωή εν τάφω*»), αποτέλεσε πηγή θαυμάτων στην ποίηση του Σολωμού: *Για κοίτα 'κει χάσμα σεισμού βαθιά στον τοίχο πέρα / και βγαίνουν άνθια πλουμιστά* (*Ελεύθεροι πολιορκημένοι*, Β 22).

Όταν ο Ελύτης έγραψε το *Άξιον εστί* ήταν έτοιμος να συστηματοποιήσει μια εικονοποιία τέτοιου είδους, συνώνυμη με τον κόσμο των θαυμάτων. Το υπερρεαλιστικό «*merveilleux*» ή αυτό που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως «ηλεκτρικό ρεύμα», το οποίο ουσιωδώς βρισκόταν διαρκώς στον πυρήνα της ποιήσής του,<sup>6</sup> του επέτρεψε να ενσωματώσει αυτό τον τύπο εικονοποιίας στα ποιήματά του. Και αυτό συνέβη παρά την κληρονομημένη σημασία τους, που στερεί ίσως κάποιες από τις μεταφορικές εικόνες του Ελύτη από την απόλυτη πρωτοτυπία τους, όπως, για παράδειγμα, στον στίχο που βρίσκεται στο «*Δοξαστικόν*»: *το χάσμα του σεισμού που εγιόμισε άνθη* (*Άξιον εστί*, σ. 84). Υπάρχουν επομένως άμεσες αναφορές στα ποιήματα του Σολωμού στο *Άξιον εστί*.

Το ίδιο συμβαίνει και στη συλλογή *Ο μικρός ναυτίλος*, η οποία αρχίζει και τελειώνει με τον στίχο του Σολωμού από τους *Ελεύθερους πολιορκημένους Έρμα 'ν' τα μάτια που καλείς χρυσέ ζωής αέρα* (*Ελεύθεροι πολιορκημένοι*, Γ). Ο στίχος του Σολωμού δημιουργεί το μεταφυσικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται νοηματικά η συλλογή και ταυτίζεται με τα διλήμματα που θέτει ο ποιητής για τη σχέση ζωής-θανάτου. Μπορούμε δηλαδή να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι *Ο μικρός ναυτίλος* συνδέεται άμεσα με την ποίηση του Σολωμού.<sup>7</sup>

Θα απεικονίσω την ευρύτερη επιρροή του Σολωμού στις μεταφορές του Ελύτη με δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Στο τρίτο σχεδιάσμα των *Ελεύθερων πολιορκημένων* (2,20, 240) ο Σολωμός γράφει *σκιρτούν οι ακρογιαλιές*· μπορούμε να επισημάνουμε ανάλογες φράσεις στον Ελύτη: *Ίδρώνει ο ήλιος τρέμει το νερό* (*Ήλιος ο πρώτος*, σ. 18) ή *όταν φυσούμε ανοίγει ο πέπλος το πλατύ ριγήλισμα της άμμου* (*Προσανατολισμοί*, σ. 142). Στους στίχους του Ελύτη

<sup>6</sup> Για το «ηλεκτρικό ρεύμα» βλ. «*Odysseus Elytis on His Poetry. From an Interview with Ivar Ivask in Athens, March 1975*», στο Ivar Ivask (επιμ.), *Odysseus Elytis. Analogies of Light*, Notman, University of Oklahoma Press, 1981, σ. 10. Επίσης, στο δοκίμιό του «*Ρωμανός ο Μελωδός*», περ. *Εκηβόλος*, τχ. 15 (1986) 1514, ο Ελύτης αναφέρεται στους «πυρήνες»: «φραστικές μονάδες αυτοδύναμης ακτινοβολίας».

<sup>7</sup> Για περισσότερα παραδείγματα της επίδρασης και του απόηχου του Σολωμού στον Ελύτη πρβ. Αντρέας Φυλακτός, *Σολωμικοί απόηχοι στο Άξιον εστί του Οδυσσέα Ελύτη*, Λευκωσία, Ζάβαλλης, 1974, ανατυπ. από το περ. *Πνευματική Κύπρος*, τχ. 161 (1974) και τχ. 162 (1974), 8-28, όπου ερευνάται η σχέση μεταξύ των δύο ποιητών.

η «άμμος» και το «νερό», που είναι και τα δύο στοιχεία της ακτής («ακρογιαλιές»), εμφανίζονται σε ξεχωριστούς, ανεξάρτητους στίχους και σε διαφορετικά ποιήματα· μόνο η μεταφορά από τη συλλογή *Ήλιος ο πρώτος* φέρει κάποια δομική ομοιότητα με τη μεταφορά του Σολωμού χωρίς, εντούτοις, να επιδεικνύει το ίδιο επίπεδο τόλμης. Η εικόνα του νερού που «τρέμει» μπορεί να αφορά το υπαρκτό φαινόμενο της ταραγμένης, ρυτιδωμένης θάλασσας, και είναι επομένως λιγότερο χτυπητά μεταφορική από αυτή του Σολωμού. Αλλά η μεταφορά της «τρέμουσας άμμου» αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των πιο τολμηρών στοιχείων κοινών στην πειραματική ποίηση του 20ού αιώνα, της οποίας ένας από τους κύριους εκφραστές είναι ο Ελύτης.

Στο ποίημά του *Ο Πόρφυρας* ο Σολωμός αναφέρεται σε έναν κόσμο γεμάτο θαύματα: *Φύση, χαμόγελ' άστραψες κι' εγίνηκες δική του / Ελπίδα, τόδεσες το νου μ' όλα τα μάγια πόχεις / Νιος κόσμος όμορφος παντού χαράς και καλοσύνης (Πόρφυρας, 7, 1-3)*. Αυτός ο θαυμαστός κόσμος του Σολωμού παρουσιάζεται στον κόσμο του Ελύτη στον *Ήλιο τον πρώτο*: *Πίνω νερό κόβω καρπό / [...] / Οι λεμονιές αρδεύουνε τη γύρη της καλοκαιριάς / Φεύγω με μια ματιά / [...] όπου ο κόσμος ξαναγίνεται / Όμορφος από την αρχή στα μέτρα της καρδιάς (Η.Π., σ. 15)*. Στους στίχους του Σολωμού η ομορφιά της φύσης, που αναδεικνύεται μέσω του φάσματος της ελπίδας, κάνει τον κόσμο να φαίνεται θαυμάσιος στα μάτια του ήρωα. Ο ήρωας εμφανίζεται να κατακτά τον περιβάλλοντα κόσμο μέσω της ευγενικής του φύσης.

Στον Ελύτη η ίδια η ομορφιά της φύσης επιτρέπει στον ποιητή να αναδημιουργήσει τον κόσμο τόσο όμορφο όπως πρέπει να είναι και σύμφωνα με τις εσωτερικές βαθύτερες επιθυμίες του, *στα μέτρα της καρδιάς*. Το πρόσωπο του ήρωα στον Ελύτη φαίνεται να έχει προκύψει από τους στίχους του Σολωμού. Τα δύο κείμενα δεν διαθέτουν κάποια δομική ομοιότητα, αν λάβουμε υπόψη τις λίγες μεταφορές που υιοθετεί ο Ελύτης (*Οι λεμονιές αρδεύουνε τη γύρη της καλοκαιριάς – ο κόσμος ξαναγίνεται [...] στα μέτρα της καρδιάς*) και τις πολυάριθμες μεταφορές του Σολωμού. Εντούτοις, δεδομένου ότι τα δύο κείμενα σχετίζονται από την άποψη της εικονοποιίας τους, δεν πρέπει να αναζητούμε απλώς τις αριθμητικές τους διαφορές· η διαφορά μεταξύ των μεταφορών των δύο ποιητών αφορά τους τύπους οι οποίοι χρησιμοποιούνται από κάθε ποιητή. Εκτιμώντας ότι στα κείμενα του Σολωμού η πλειονότητα των μεταφορών ανήκει στην κατηγορία της προσωποποιίας (ένα σχήμα λόγου και ένα μεταφορικό είδος τυποποιημένο στην εποχή του Σολωμού), η χρήση της μεταφοράς στον Ελύτη εμφανίζεται να έχει πολύ μεγαλύτερη ποικιλία.

Οι σημαντικότερες διαφορές μεταξύ των μεταφορών του Ελύτη και εκεί-

νων του Σολωμού είναι τρεις: (α) η αναλογία των μεταφορών ρήματος, ουσιαστικού, επιθέτου κτλ. είναι εντελώς διαφορετική, επειδή στον Ελύτη δεν υπάρχει κάποια κατηγορία μεταφορών που να ξεχωρίζει ως προς την αριθμητική της υπεροχή, πράγμα που ισχύει στον Σολωμό, (β) η συχνότητα των μεταφορών που βρίσκονται στην ποίηση του Ελύτη είναι πολύ πάνω από τη διπλάσια συχνότητα των μεταφορών που βρίσκονται στον Σολωμό, (γ) η λειτουργία των μεταφορών είναι διαφορετική: εδώ, αναφέρομαι στα συμφραζόμενα μέσα στα οποία εμφανίζονται αυτές οι μεταφορές, καθώς επίσης και το είδος έκπληξης που προκαλούν, δηλαδή τον βαθμό της τόλμης τους.

## 2.2. Ο Ανδρέας Κάλβος και η «λυρική τόλμη»<sup>8</sup>

Στις δέκα ωδές που αποτελούν τη συλλογή ποιημάτων του Κάλβου *Λύρα* υπάρχουν συνολικά 208 μεταφορές, που αποτελούνται από: (α) μια μεγάλη ομάδα ρηματικών μεταφορών, (β) μεταφορές ουσιαστικού, οι οποίες κατά κανόνα ανήκουν στον τύπο της Απλής Αντικατάστασης, καθώς επίσης και μερικές Κατηγοριακές μεταφορές, κάποιες μεταφορές με Δείξη και ορισμένες με τον τύπο της Γενικής, (γ) μεταφορές επιθέτου, (δ) μια μικρή ομάδα επιρρηματικών μεταφορών.

Στη δεύτερη συλλογή της ποίησης του Κάλβου *Λυρικά* οι αναλογίες αλλάζουν. Αν και υπάρχουν περισσότερες μεταφορές επιθέτου στα *Λυρικά* απ' ό,τι στη *Λύρα*, το γεγονός ότι υπάρχουν λιγότερες ρηματικές μεταφορές καθώς και λιγότερες μεταφορές ουσιαστικού σε αυτή τη συλλογή μας δημιουργεί την εντύπωση ότι στα *Λυρικά* το ύφος του ποιητή είναι πιό κοντά στον πεζό λόγο.

Θα προσπαθήσω να εξηγήσω τις μεταφορές του Κάλβου με διάφορα παραδείγματα<sup>9</sup> από τις συλλογές του *Λύρα* και *Λυρικά*.

### I. Ρηματικές μεταφορές

(α) Ρήμα μεταφορικό σε σχέση με το υποκείμενό του

*η χαράί και το μέλι σας βασανίζουν* (*Λύρα*, σ. 26)  
*Ιδού που τ' άστρα αχνύζουσι* (*Λυρικά*, «Εις Σούλι» κς', σ. 116)

(β) Ρήμα μεταφορικό σε σχέση με το αντικείμενό του

*πάσαν ελπίδα ο άνεμος / έξαφνα πήρε* (*Λυρικά*, «Το Φάσμα» ια', σ. 125)

<sup>8</sup> Πρβ. Ελύτης, «Η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π (σημ. 1), σ. 93.

<sup>9</sup> Οι αναφορές στα ποιήματα Κάλβου γίνονται με βάση την έκδοση Pontani: Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί*, κριτική έκδ. Filippo Maria Pontani, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>2</sup>1988.

(γ) Ρήμα μεταφορικό σε σχέση με το υποκείμενό του και το αντικείμενό του

φλογώδεις άκανθας / βρέχει δι' αυτούς ο ήλιος (Λύρα, «Εις Χίον» κα', σ. 47)  
όταν[...]η νύκτα / κόπητη τας βρύσεις (Λυρικά, «Εις Σάμον» ι', σ. 105)

II. Μεταφορές ουσιαστικού

(α) Μονή Αντικατάσταση

Η λαμπάς η αιώνιος (= ο ήλιος)<sup>10</sup> (Λύρα, «Ο Φιλόπατρις» κ', σ. 14)  
δεν εμάρανε / ποτέ, ο θερμός Κύων, / τα σμάραδά σου (Λύρα, «Ο Φιλόπατρις» κα', σ. 14)

(β) Μεταφορά με Γενική

τα μεγάλα πτερά / της βαθείας νύκτας (Α του Β = Β: η νύχτα) (Λύρα, σ. 22)  
τους δρόμους του αέρος (Α του Β = Γ: τον άνεμο) (Λύρα, σ. 65)  
υπό το βαρύ κάλυμμα / αθλίας νυκτός (Α του Β = Β: η νύχτα) (Λυρικά, σ. 84)  
του λαμπρού βασιλέως / των αέρων εβούτησεν / η εσχάτη ακτίνα  
(Α του Β = Γ: του ήλιου) (Λυρικά, «Η Βρετανική Μούσα» δ', σ. 80)

(γ) Κατηγοριακή Μεταφορά

τα δάκρυα / γίνονται της νυκτός / εις εσέ κρίνοι (Λύρα, σ. 14) [Εδώ η φράση τα δάκρυα της νυκτός είναι ήδη μεταφορική με τον τύπο της Γενικής Α του Β = Γ].  
το στήθος του έγινεν άδης (Λυρικά, σ. 135)

(δ) Μεταφορά με Δείξη

τα στήθη αφίλητα / θρίαμβος των Χαρίτων (Λύρα, σ. 43)  
λάμπει η καταδίκη, / ρομφαία ζ' το χέρι (Λυρικά, σ. 117)

III. Μεταφορές Επιθέτου–Μετοχές ως επίθετα

αργυρέα ομίχλη (Λύρα, σ. 55)  
πέλαγος φλογώδες (Λυρικά, σ. 124)  
το τεθλιμμένον φύσημα (Λύρα, σ. 42)  
τα της Κύπριδος δάχτυλα μυρισμένα (Λυρικά, σ. 86)

<sup>10</sup> Για τη χρήση της περιφράσης και άλλων ρητορικών σχημάτων από τον Κάλβο καθώς και τη σύγκριση με την αντίστοιχη χρήση στην αγγλική νεοκλασική ποίηση βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1987, σ. 151-188, Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Η μεταφορική ανάγνωση των μετωνυμιών των Ωδών του Κάλβου», στο Σ. Α. Σκαρτσής (επιμ.), *Πρακτικά Δωδέκατου Συμποσίου Ποίησης. Ανδρέας Κάλβος, Πάτρα, Πανεπιστήμιο Πατρών, 3-5 Ιουλίου 1992, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1994, σ. 21-29.*

#### IV. Μεταφορές Επιρρήματος

Ο ήλιος κυκλοδίακτος / [...] μ' εδίπλωνεν / και με φως και με θάνατον  
(Λύρα, «Εις Θάνατον» κ', σ. 27)

σύμμετρα δια την πατρίδα / ας αποθάνωμεν (Λυρικά, «Εις τον Προδότην» ι', σ. 141)

Η άμεση επιρροή του Κάλβου στον Ελύτη μπορεί ελάχιστα να ανιχνευθεί σε οποιοδήποτε από τις μεταφορικές εικόνες του Ελύτη. Οι αναφορές στους στίχους των δύο ποιητών που ακολουθούν δεν καταδεικνύουν κάποια ισχυρή σχέση μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, αποτελεί έκπληξη, όχι μόνο λόγω των εκτεταμένων αναφορών του Ελύτη στον Κάλβο στα *Ανοιχτά χαρτιά*, αλλά επειδή, όπως ο Κάλβος, έτσι και ο Ελύτης αξιοποιεί σε εκτεταμένο βαθμό το λειτουργικό λεξιλόγιο και επίσης χρησιμοποιεί πολλές λέξεις ή και φράσεις από τα αρχαία ελληνικά κείμενα.

Μπορούμε να μιλήσουμε για δύο τύπους ομοιοτήτων στις μεταφορικές εικόνες του Ελύτη και του Κάλβου:<sup>11</sup> αυτές που αποτελούν προϊόν άμεσης επιρροής και αυτές που δηλώνουν μια πιο έμμεση επιρροή.

#### A. Εικόνες που εμφανίζονται να είναι το αποτέλεσμα της άμεσης επιρροής του Κάλβου στον Ελύτη:

1. *Όσάν επί την άπειρον θάλασσαν των ονείρων* (Λύρα, «Ο Ωκεανός» ιε', σ. 67)  
*Ένας κυματισμός ονείρου τραβήχτηκε* (Προσανατολισμοί, σ. 32)

Στα συμφραζόμενα του Κάλβου η θάλασσα συμπίπτει με τον θάνατο, τον Άδη, που παραπέμπει στο ομηρικό *δήμον ονείρων* (Οδύσσεια, ω 12). Στον Κάλβο η θάλασσα είναι απύθμενη και ανεξερεύνητη και τα όνειρα δεν είναι, επομένως, παρά εφιάλτες. Στη μεταφορά του Ελύτη το όνειρο παραλληλίζεται με τα κύματα της θάλασσας. Αν και οι δύο εικόνες σχετίζονται δομικά, η μεταφορά του Ελύτη είναι μια εικόνα κίνησης, μια εικόνα μέσα στο όνειρο που δεν φέρει κάποιες από τις εχθρικές συνδηλώσεις όπως αυτές που εισάγονται από τον Κάλβο.

2. *Φίλη, γλυκιά πατρίδα μου, / νύκτα δουλείας σ' εσκέπασε / νύκτα αιώνων*  
(«Ο Ωκεανός» α')

*Δεν ξέρω πια τη νύχτα φοβερή ανωνυμία θανάτου / Τη νύχτα που είναι μόνο  
νύχτα δεν την ξέρω πια* (Ηλιος ο πρώτος, σ. 11)

*Εκατόγχιρες νύχτες μες στο στερέωμα όλο τα σπλάχνα μου αναδέουν* (Άξιον εστί, σ. 44)

<sup>11</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, Α'* (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>3</sup>1974, σ. 179-210.

Και στις δύο αναφορές από τον Ήλιο τον πρώτο και το Άξιον εστί, η συμβολική παρουσία της νύχτας, που συνδέεται με τις δοκιμασίες της αλβανικής εκστρατείας και της γερμανικής κατοχής αντίστοιχα, συνδέει τους στίχους του Ελύτη με εκείνους του Κάλβου, ο οποίος αναφέρεται στην τουρκική κατοχή.

3. Κ' όταν το εσπέριον άστρον / ο ουρανός ανάπτη, / και πλέωσι γέμοντα  
έρωτος / και φωνών μουσικών / θαλάσσια ξύλα. / Φιλεί το ίδιον κύμα / οι αυτοί  
χαϊδεούν Ζέφυροι / το σώμα και το στήθος / των λαμπρών Ζακυνθίων, /  
άνθος παρθένων (Λύρα, σ. 13)

[...] μ' άσωτα βιολιά ν' αναρριπίζουν τις νυχτιές μ' αίολα φώτα και ψυχές  
καμπάνες! Φλάουτα ν' αγεροδρομούν πόθους ανάλαφρους, ανάγερτους.

Φιλιά τυραννισμένα ή φιλιά μαργαριτάρια σε κουπιά νερόβια.

(Προσανατολισμοί, σ. 132-«Adagio»)

Κύλησε / Κύματα για το ζέφυρο της μουσικής που παίρνει / την παρθενιά της  
νύχτας μακριά / Με ταξίδια [...] / Με κορίτσια που αγαπούν τις αγκαλιές των  
κρίνων (Προσανατολισμοί, σ. 133-«Όλβια Donna»)

Εδώ, το «Adagio» απηχεί τις εικόνες της πρώτης στροφής της ωδής στη Ζάκυνθο, ενώ εκείνες της δεύτερης στροφής της ωδής απεικονίζονται στην «Όλβια Donna»:

1η στροφή

-εσπέριον άστρον  
-γέμοντα έρωτος  
-φωνών μουσικών  
-θαλάσσια ξύλα

«Adagio»

-ν' αναρριπίζουν τις νυχτιές  
-πόθους ανάλαφρους [...] φιλιά τυραννισμένα  
-μ' άσωτα βιολιά [...] φλάουτα  
-σε κουπιά νερόβια

2η στροφή

-Φιλεί το κύμα..  
το σώμα και το στήθος  
[ ... ] των [ ... ] παρθένων  
-οι αυτοί χαϊδεούν Ζέφυροι  
το σώμα και το στήθος  
των λαμπρών Ζακυνθίων/  
άνθος παρθένων

«Όλβια Donna»

-Με κορίτσια που αγαπούν  
τις αγκαλιές των κρίνων  
- κύλησε κύματα για το  
ζέφυρο  
της μουσικής που  
παίρνει την παρθενιά  
της νύχτας

Εκτιμώντας ότι στα πρώτα δύο κείμενα οι εικόνες των δύο ποιητών είναι ουσιαστικά συναφείς, στα επόμενα δύο η σχέση τους εμφανίζεται να είναι πιο απόμακρη· η αγνότητα της νύχτας (παρθενιά της νύχτας) που την παίρνει ο Ζέφυρος λίγο μας θυμίζει τα κορίτσια του Κάλβου (άνθος Ζακυνθίων παρθένων) που τα χαϊδεούν οι Ζέφυροι· επιπλέον, το κύμα που φιλά (φιλεί το κύμα



[...] το [...] σώμα) και τα κορίτσια που αγαπούν (που αγαπούν τις αγκαλιές των κρίνων) απλώς εκφράζουν μια ερωτική στάση απέναντι στη φύση. (Για την εικόνα του Κάλβου σχετικά με το αιώλιον φύσημα, βλ. επίσης «Ο Φιλόπατρις» ι', σ. 11.)

*Β. Εικόνες που δείχνουν μια έμμεση επιρροή του Κάλβου στον Ελύτη:*

Στο ακόλουθο παράδειγμα θα καταστεί προφανές ότι με την «έμμεση επιρροή» αναφέρομαι μόνο σε εικόνες που οδηγούν προς μια τρίτη πηγή έμπνευσης, κοινή και διαθέσιμη και στους δύο ποιητές, η οποία έχει χρησιμοποιηθεί και από τους δύο με έναν εντυπωσιακά παρόμοιο τρόπο.

*Πού είναι τα ρόδα; φέρετε στεφάνους αμαράντους (Λύρα, σ. 29)  
Μακρινή μητέρα Ρόδο μου Αμάραντο (Άξιον εστί, σ. 61)*

Και οι δύο ποιητές δανείζονται το επίθετο «αμάραντος» από την εκκλησιαστική παράδοση,<sup>12</sup> στην οποία «το ρόδο το αμάραντον» είναι μια ονομασία της Παναγίας. Ο Ελύτης τη χρησιμοποιεί αμετάβλητη ως προς τη μορφή, αλλά για να αποδώσει μια διαφορετική εικόνα σε σχέση με την πατρίδα του. Ο Κάλβος χρησιμοποιεί επίσης αυτό το επίθετο μέσα σε ένα πατριωτικό πλαίσιο, αναφερόμενος στους στεφάνους που απονέμονται στους ήρωες του 1821. Και οι δύο ποιητές χρησιμοποιούν έτσι μια στερεότυπη φράση που υπάρχει στην παράδοση της λειτουργίας για να αποδώσουν μια διαφορετική εικόνα, η οποία, ωστόσο, στους στίχους και των δύο ποιητών είναι σχετική με την πατρίδα.

Εκτός από τις ποικίλες αναφορές στην αξία της ποίησης του Κάλβου που διατυπώθηκαν από ποιητές σύγχρονους με τον Ελύτη,<sup>13</sup> το μακροσκελές άρ-

<sup>12</sup> Πρβ. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π. (σημ. 1), σ. 323: «την εντελώς προδρομική θέση που είχε η εικονοπλαστική φαντασία του μέσα στην νεοελληνική έκφραση». Για μια αναλυτική προσέγγιση του έργου του Κάλβου βλ. Στέφανος Διαλησιμιάς, *Ανδρέας Κάλβος*, Αθήνα 1977, Μιχάλης Μερακλής, *Ανδρέα Κάλβου Ωδαι* (1-20). *Ερμηνευτική έκδοση*, Αθήνα, Εστία, <sup>3</sup>1994. Για μια σφαιρική θεώρηση της καλβικής ποιητικής βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1995. Για τη γενικότερη θέση του Κάλβου στην εποχή του, στην Επτανησιακή Σχολή, για την παιδεία και τη γλώσσα του βλ. Κ. Πορφύρης, *Ο Ανδρέας Κάλβος Καρμυπονάρος. Η μυστική δίκη των καρμυπονάρων της Τσοκάνης*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>1992, Mario Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, Αθήνα, Στιγμή, 1995, και «Ο Κάλβος ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του» (μτφρ. Κώστας Πορφύρης), στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Κάλβου. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, <sup>2</sup>1999, σ. 197-211, Νάσος Βαγενάς, «Η παραμόρφωση του Κάλβου», στο Βαγενάς (επιμ.), ό.π., σ. 294-315, Πυλαρινός, ό.π. (σημ. 2), σ. 35-43. Για τη λειτουργία της στιξής στην εικονοποιία του Α. Κάλβου βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, *Η στίξη των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου. «Ο Ωκεανός»* [Κείμενα και Κριτική του Νεοελληνικού Λόγου], Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1992, σ. 38-56.

<sup>13</sup> Στέφανος Διαλησιμιάς, «Οι ωδές του Κάλβου “κατά το παρόν”», στο Σκαρτσής (επιμ.), ό.π. (σημ. 10), σ. 194-209, Λύντια Στεφάνου, «Οι επιθετικοί προσδιορισμοί του Κάλβου. Ρίζες και προεκτάσεις», στο Σκαρτσής (επιμ.), ό.π. (σημ. 10), σ. 73-84. Για τη σχέση Ελύτη-Κάλβου βλ. Αντρέας Μπε-

θρο που έγραψε ο ίδιος ο Ελύτης για τη «Λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» καθρεφτίζει την υψηλή του εκτίμηση για τον ποιητή. Είναι εμφανές ότι ο γνήσιος θαυμασμός του Ελύτη για τον Κάλβο μπορεί να συνδεθεί με τις γενικότερες απόψεις του σχετικά με την ποιητική εικονοποιία. Κατά την άποψή του, η εικονοποιία του Κάλβου περιέχει ριζοσπαστικά και προωθημένα στοιχεία από την άποψη του συνδυασμού των εικόνων.<sup>14</sup> Κάτι τέτοιο μπορεί να ενισχυθεί επίσης και από το γεγονός ότι ο Κάλβος χρησιμοποίησε τους ίδιους τύπους μεταφορών, παρά την περίοδο του ενός και πλέον αιώνα που τον χωρίζει από τον Ελύτη και παρά το γεγονός ότι χρησιμοποίησε μια αρχαϊζούσα μορφή της ελληνικής γλώσσας.

Εντούτοις, η λειτουργία των μεταφορών στα ποιήματα του Κάλβου, αφενός, και στα ποιήματα του Ελύτη, αφετέρου, είναι ευδιάκριτα διαφορετική. Οι μεταφορές στα ποιήματα του Ελύτη εμφανίζονται μέσα σε ένα ιδιαίτερα μεταφορικό πλαίσιο, όπως έχει φανεί στα προηγούμενα δύο παραδείγματα από τη συλλογή του *Προσανατολισμοί*. Η λειτουργία των μεταφορών του, επομένως, μπορεί μετά βίας να θεωρηθεί ως υπογράμμιση του περιεχομένου του κειμένου, πράγμα που φαίνεται να ισχύει απολύτως στα ποιήματα του Κάλβου. Οι εικόνες του Ελύτη λειτουργούν ως δείγμα ελευθερίας απέναντι στους κανόνες της μη ποιητικής γλώσσας, αλλά μέσα σε ένα ήδη μεταφορικό ποιητικό πλαίσιο. Ο στόχος των μεταφορών του Κάλβου, αντίθετα, είναι να μιλήσει για ορισμένες πραγματικότητες, που κατά κανόνα σχετίζονται με τις συμφορές της χώρας του, με το δίπτυχο της ελευθερίας και του θανάτου. Προκειμένου να παρουσιάσει τη θεματολογία του αυτή, χρησιμοποιεί ορισμένες μεταφορικές εικόνες για να επεξηγήσει τις απόψεις του, καθώς επίσης και τις καταστάσεις που περιγράφει, με ιδιαίτερη ένταση. Αν και το περιεχόμενο των μεταφορών του Ελύτη δεν είναι πάντοτε διαφορετικό από αυτό του Κάλβου, η ποιήσή του εξαρτάται κυρίως από τη μεταφορική χρήση της γλώσσας. Ο στόχος του είναι να μιλήσει για εμπειρίες παράλληλες με τις εμπειρίες του Κάλβου, αλλά με έναν εντελώς νέο τρόπο.

λεξίνης, «Ο Κάλβος του Ελύτη», στο Σκαρτσής (επιμ.), ό.π. (σημ. 10), σ. 352-367, Γιώργος Παπαντωνάκης, «Η δυναμική του "αέρα" στην καλβική ποίηση και στην ελυτική πεζογραφία», περ. *Λέξη*, τχ. 106 (1991) 783-790, Τάκης Καρβέλης, «Η κατά Κάλβον "πολύτροπος αρμονία" των Προσανατολισμών και ο λειτουργικός ρόλος του επιθέτου», στο Ερατοσθένης Καψωμένος (επιμ.), *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες: Διεθνές επιστημονικό συνέδριο στην Κω, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων-Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κω*, 25-29 Ιουνίου 1994, Αθήνα, Γκοβδόστης, 2000, σ. 167-181.

<sup>14</sup> Σ. Α. Σωφρονίου, «Νέα Στοιχεία για τον Κάλβο», περ. *Νέα Εστία*, τ. 68 (1960), αφιέρωμα στον Ανδρέα Κάλβο (Η επιστροφή στην πατρίδα), 350-352.

### 3. Συμπεράσματα

Στην περίοδο κατά την οποία ο Σολωμός και ο Κάλβος έγραψαν τα ποιήματά τους η νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση δεν ήταν ακόμα επαρκής στην έκφραση λεπτών λογοτεχνικών εννοιών. Οι νέες μεταφορές μπορούσαν να λειτουργούν μόνο ως τμήμα των ποιητικών κειμένων, σε αντιπαράθεση με τις παραδοσιακές μεταφορές των δημοτικών τραγουδιών και των κειμένων της κρητικής λογοτεχνίας. Στην περίπτωση του Σολωμού η μεταφορά λειτούργησε ως μέσο με το οποίο πέτυχε να ενσωματώσει την εικονοποιία που είχε αφομοιώσει από μια ευρεία ανάγνωση ευρωπαϊκών και ελληνικών κειμένων στην ποίηση που δημιούργησε γράφοντας στη μητρική του γλώσσα. Στα ποιήματα του Κάλβου μπορεί κανείς να μιλήσει για την προσπάθειά του να δημιουργήσει μεταφορικές εικόνες μέσω μιας ευρείας γνώσης των αρχαίων ελληνικών και βυζαντινών κειμένων, καθώς επίσης και της εικονοποιίας που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοί του ποιητές, και ιδιαίτερα οι Ιταλοί, κατά τη διάρκεια της νεοκλασικής περιόδου. Στα έργα και των δύο ποιητών οι μεταφορές λειτουργούν ως στοιχείο το οποίο χρησιμοποιείται μάλλον αραιά και μπορεί να παράγει αποτελεσματικές εικόνες, με πλούσιο περιεχόμενο και διευρυμένη σημασιοδότηση. Αυτή δεν είναι, εντούτοις, η περίπτωση του Ελύτη, στα ποιήματα του οποίου η μεταφορά τείνει να συμπέσει με την εικόνα καθεαυτή και εμφανίζεται ως ζήτημα αρχής στην ποιητική του γραφή, ως βασικός καμβάς πάνω στον οποίο αναπτύσσεται η ποίησή του.



Ανασυγκροτώντας τον «χαμένο χρόνο».  
Το βίωμα της παιδικότητας  
και η προβληματική της αναπαράστασής του  
στον «αυτοβιογραφούμενο» Παπαδιαμάντη

«Γράφω απλώς τας αναμνήσεις και εντυπώσεις της παιδικής ηλικίας μου» διατείνεται ο Παπαδιαμάντης στον «Φτωχό Άγιο» (1891),<sup>1</sup> σε ένα πρώιμο στάδιο της διηγηματογραφικής του καριέρας. Η παρούσα εργασία, έχοντας ως βάση διηγήματα που εστιάζονται σε παιδικά βιώματα του συγγραφέα, αποσκοπεί να διερευνήσει το πώς εγγράφεται σ' αυτά η υπόσταση της παιδικότητας και τον βαθμό που η μυθοπλαστική μεταφορά «αναμνήσεων» και «εντυπώσεων» διαμορφώνεται από την παρουσία της. Παρότι η παιδική ηλικία αποτελεί επανερχόμενο πλαίσιο αναφοράς στο έργο του Παπαδιαμάντη, στα αυτοβιογραφικά του διηγήματα πειραματίζεται εντονότερα με την αφηγηματική της αποτύπωση. Η διερεύνηση του συγκεκριμένου θέματος μπορεί να φωτίσει τον γενικότερο μύθο που ο Σκιαθίτης πεζογράφος συγκροτεί γύρω από το παιδί αλλά και να συμβάλει σε μια βαθύτερη προσέγγιση της παπαδιαμαντικής νοσταλγίας, εφόσον ο χαμένος χρόνος της παιδικής ηλικίας είναι αλληλένδετος με τον «χαμένο» χώρο της Σκιάθου, τον οποίο αδιαλείπτως αναπολεί μέσω της γραφής.

Δεδομένου ότι σε προγενέστερη εργασία είχαν μελετηθεί οι λειτουργίες της φωνής του παιδιού στα παπαδιαμαντικά διηγήματα και ο ευθύς του λόγος είχε ερμηνευθεί ως απόπειρα αυτούσιας καταγραφής της παιδικής εμπειρίας,<sup>2</sup> στην προκειμένη περίπτωση έμφαση θα δοθεί στον εσωτερικό του «λόγο». Με άλλα λόγια, μας ενδιαφέρει το εγχείρημα της αφηγηματικής μεταγραφής της παιδικής σκέψης αλλά και η επισήμανση διάσπαρτων στα διηγήματα ιχνών που παραπέμπουν με υπόρρητο και ενίοτε μεταφορικό τρόπο σε μια παιδική κοσμοαντίληψη.

<sup>1</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. 2, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1982, σ. 211.

<sup>2</sup> Μ. Καραϊσκού, «Φωνές αθών αγγέλων ή ενσάρκων δαιμόνων; Ο λόγος του παιδιού και οι λειτουργίες του στα διηγήματα του Αλ. Παπαδιαμάντη», στο *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, τ. Α', Αθήνα, Δόμος, 2012, σ. 219-233.

Η απόδοση της συνείδησης των χαρακτήρων στη μυθοπλασία αποτελεί σύνθετο ζήτημα, από τη στιγμή που η σκέψη δεν έχει απαραίτητα γλωσσική μορφή, αλλά εμπεριέχει και μη ρηματικές διαστάσεις.<sup>3</sup> Ιδίως όμως όταν τα πρόσωπα είναι παιδιά η κατάδειξη της εσωτερικής τους ζωής αποτελεί περίπλοκη υπόθεση.<sup>4</sup> Όχι μόνο οι συλλογισμοί τους ακολουθούν νοητικούς σχηματισμούς διαφορετικούς από αυτούς των μεγάλων, αλλά και η γλώσσα τους παρουσιάζει ιδιοτυπίες που την απομακρύνουν από το εκφραστικό ιδίωμα ενός ενηλίκου.<sup>5</sup> Ειδικότερα, σε αυτοβιογραφικά κείμενα ένας συγγραφέας έρχεται αντιμέτωπος με περαιτέρω δυσκολίες, καθώς περιορίζεται στην ανασύσταση της δικής του παρελθούσας παιδικής αντίληψης, δίχως να διαθέτει το προνόμιο της μυθοπλαστικής ελευθερίας που θα του παρείχε η αναφορά στα παιδικά χρόνια άλλων.<sup>6</sup> Πάντως οι συγγραφείς που προσεγγίζουν το πρόσωπο του παιδιού με ενδοσκοπικές διαθέσεις κυμαίνονται ανάμεσα σε δυο πόλους: από τη μια, υπάρχει η τάση συγκάλυψης του χάσματος ανάμεσα στην παιδικότητα και την ωριμότητα μέσω της εφευρετικής – και ως έναν βαθμό ψευδεπίγραφης – επινόησης εκφραστικών μηχανισμών που μιμούνται τους αντίστοιχους παιδικούς· από την άλλη, βρίσκεται η επιλογή της πλήρους αποδοχής της διάστασης με το παιδί και της στροφής στον ψυχισμό του χωρίς την πρόθεση απόκρυψης της «ανώτερης» γνώσης που συνάδει με την ενηλικίωση.<sup>7</sup>

Εξαρχής θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι ο Παπαδιαμάντης συντονίζεται με τη δεύτερη θέση, μια και εμφανώς επιλέγει την αποστασιοποίηση από τον παιδικό εαυτό και μάλιστα επιχειρεί να στερεώσει την αίσθηση αυτή με ποικίλους τρόπους στη διάνοια του αναγνώστη. Χαρακτηριστικό είναι το στιγμιότυπο από τα «Φώτα-Ολόφωτα» (1894), όπου ο αφηγητής θέτει το ερώτημα «τι ησθάνετο;» σε σχέση με ένα νεογέννητο μωρό για να ακολουθήσει

<sup>3</sup> D. Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ. Δ. Μπεχλικούδη, Αθήνα, Παπαζήσης, 2001, σ. 33. Για την αντίθετη στάση του G. Genette, ο οποίος προσεγγίζει τη σκέψη των χαρακτήρων ως μία ακόμη μορφή λόγου, βλ. *Narrative Discourse. An Essay in Method*, μτφρ. J. E. Lewin, Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1980, σ. 171.

<sup>4</sup> Cohn, ό.π., σ. 194-195.

<sup>5</sup> E. Goodenough, M. A. Heberle και N. Sokoloff, «Introduction», στο E. Goodenough, M. A. Heberle και N. Sokoloff (επιμ.), *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 1994, σ. 2-3.

<sup>6</sup> Για έναν γενικότερο προβληματισμό σχετικά με τον αυτοβιογραφικό αφηγητή και τους αφηγηματικούς χειρισμούς του παρελθόντος του βλ. Genette, ό.π. (σημ. 3), σ. 198, M. Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1994, σ. 8-9, και τις καίριες παρατηρήσεις της Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη για τις αυτοδιηγητικές αφηγήσεις του Παπαδιαμάντη στο *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σ. 244-246.

<sup>7</sup> M. Galbraith, «Pip as “Infant Tongue” and as Adult Narrator in Chapter One of Great Expectations», στο Goodenough, Heberle και Sokoloff (επιμ.), ό.π. (σημ. 5), σ. 123-124.

άμεσα η απάντηση «απερίγραπτον».<sup>8</sup> Το επίθετο σαφώς εκφράζει έναν εύλογο προβληματισμό για ένα πλάσμα που μόλις έχει εισέλθει στα εγκόσμια, ωστόσο θα μπορούσε κάλλιστα να συναρτηθεί με τις γενικότερες πεποιθήσεις του συγγραφέα ως προς τις δυνατότητες πιστής ανάπλασης της δικής του παιδικής συνείδησης αλλά και αυτής άλλων παιδιών που εμφανίζονται στα διηγήματα. Έχοντας ιδιαίτερα οξυμένη την αίσθηση του ρεαλιστή πεζογράφου, ο οποίος δεν επιθυμεί να «γαλβανίσει την περιέργειαν του αναγνώστου» με βεβιασμένες επινοήσεις, διατυπώνει, όπως θα δούμε, σε διάφορες περιστάσεις την αδυναμία του να μεταφέρει με πληρότητα το βίωμα της παιδικότητας στη μυθοπλασία. Παράλληλα, έχοντας συνείδηση των τεχνικών δυσκολιών που συνοδεύουν την επαναπροσέγγιση μιας σε μεγάλο βαθμό λησμονημένης εκδοχής του εαυτού, αναζητά πρόσφορη λύση μέσα από ποικίλους μεθοδολογικούς προβληματισμούς. Έτσι, η προσπέλαση της παιδικής υπόστασης μπορεί να πραγματοποιείται στα συμφραζόμενα της φύσει αποστασιοποιημένης τριτοπρόσωπης αφήγησης, στο πιο εξομολογητικό πλαίσιο του πρώτου προσώπου ή ακόμη στο ηθελημένα ασαφές περιβάλλον της αφήγησης σε δεύτερο πρόσωπο.

Η χρήση της τριτοπρόσωπης αφήγησης σε διηγήματα με βιωματικό υπόστρωμα περιορίζεται στην πρώτη διηγηματογραφική περίοδο (1887-1896).<sup>9</sup> Πρόκειται για λύση ασφαλείας για τον νεόκοπο διηγηματογράφο, καθώς δεν συνεπάγεται απαραίτητα την καταβύθιση στον παιδικό ψυχισμό και τη μεταφορά της παιδικής αντίληψης. Παράλληλα, συστοιχεί με το παιχνίδι της απόκρυψης που υιοθετεί συχνά ως προς την έκθεση προσωπικών βιωμάτων.<sup>10</sup> Έτσι, παρότι ο υπότιτλος του «Σημαδιακού» (1889)<sup>11</sup> «αναμνήσεις της εορτής των Φώτων» έχει αυτοβιογραφική διάσταση και επιμέρους λεπτομέρειες του κειμένου οδηγούν σε ταυτίσεις με τη ζωή του συγγραφέα,<sup>12</sup> η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη.<sup>13</sup> Με αυτό τον τρόπο δηλώνεται η αποξένωση από τον

<sup>8</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. 3, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1984, σ. 42.

<sup>9</sup> Κ. Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας. Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας*, τ. Β', Αθήνα, Κέδρος, 1986, σ. 57-60.

<sup>10</sup> Πρβ. την ένδειξη «διά την αντιγραφὴν / ἐξ αντιγραφῆς».

<sup>11</sup> Παπαδιαμάντης, *ό.π.* (σημ. 1), σ. 103-113.

<sup>12</sup> Βλ. τα ονόματα των παιδιών – Αλέκος και Σωτήρος (Σωτήριος Οικονόμου) –, την αναφορά στη μελλοντική πορεία τους, που αντιστοιχεί σ' αυτή των υπαρκτών προσώπων, την ημερομηνία «5 Ιανουαρίου του έτους 186...» σε συνδυασμό με τη «δεκαετή» ηλικία του Αλέκου, η οποία συμφωνεί με τα δεδομένα του βίου του Παπαδιαμάντη.

<sup>13</sup> Πρβ. Παπαδιαμάντης, «Εξοχική Λαμπρή», *ό.π.* (σημ. 1), σ. 125-133, όπου υπάρχει ο υπότιτλος «Παιδικὰ αναμνήσεις»· εντούτοις, εδώ το αυτοβιογραφικό στίγμα είναι πιο αγνό.

παιδικό εαυτό και υπονοείται ότι το δεκάχρονο παιδί που εμφανίζεται στο διήγημα είναι στην ουσία ένας άλλος, στον εσωτερικό κόσμο του οποίου δύσκολα θα είχε δικαιοδοσία ο αφηγητής. Μπορεί λοιπόν το παρόν της παιδικότητας να ανασυγκροτείται μέσα από την περιγραφή του προσφιλούς στα παιδιά εθίμου των καλάντων, ωστόσο η κάμερα του αφηγητή παραμένει σταθερά εξωτερική, αποφεύγοντας τον σκόπελο της ενδοσκόπησης.

Στο «Σπιτάκι στο Λιβάδι»<sup>14</sup> (1896) επίσης κυριαρχεί η τριτοπρόσωπη αφήγηση: στην τρίτη σελίδα, ωστόσο, παρεμβάλλεται ξαφνικά μια φράση σε πρώτο πρόσωπο που φανερώνει ότι αυτόπτης μάρτυρας όσων διαδραματίζονται είναι ο ίδιος ο αφηγητής ως παιδί: «Εγώ – ήμην κ' εγώ εκεί – ιστάμην εις το παράθυρον, έβλεπα κ' επροσπαθούσα να διώξω τον φόβον [...]».<sup>15</sup> Εκ πρώτης όψεως δίνεται η εντύπωση ότι ο ρόλος του παιδιού περιορίζεται σ' αυτόν του εγγυητή του ρεαλισμού του κειμένου, καθώς εν συνεχεία η αφήγηση εστιάζεται στην αγωνία δυο γυναικών να σωθούν από μια καταιγίδα. Εξετάζοντας όμως κανείς ότι έχει προηγηθεί, ανακαλύπτει σημεία που κάλλιστα θα μπορούσαν να συσχετισθούν με την παιδική οπτική. Στην έναρξη του κειμένου υπάρχει η εικόνα του παιχνιδιού του «καραβίσματος», ενώ έπονται και άλλες αναφορές σε παιδικά παιχνίδια αλλά και στο ευχάριστο απρόοπτο της πρόωρης λήξης του σχολείου. Επιπλέον, η πληθώρα λεπτομερειών, πριν καταστεί αισθητή η παρουσία του παιδιού, μπορεί να συνδεθεί με όσα το εντυπωσιάζουν την ώρα της κακοκαιρίας, τα οποία ενδεχομένως φαντάζουν ασήμαντα από την προοπτική των μεγάλων. Είναι εξάλλου ενδεικτικό ότι ο αφηγητής χαρακτηρίζει όσα περιγράφει ως «παιδικόν θέαμα».<sup>16</sup> Όπως λοιπόν ο μικρός κρύβεται πίσω από το παράθυρο στην ιστορία, ανάλογα η παιδική του αντίληψη υπολανθάνει στην αφήγηση. Ο ενήλικος αφηγητής αναλαμβάνει να περιγράψει στη θέση του με την αντικειμενικότητα που συνάδει με το τρίτο πρόσωπο, χωρίς να εκθέτει την αφήγηση στους κινδύνους που συνεπάγεται η υιοθέτηση γλωσσικών και νοητικών σχημάτων της παιδικής σκέψης.<sup>17</sup>

Στα όρια όμως της πρώτης περιόδου εντάσσονται και κείμενα όπως ο «Φτωχός Άγιος», όπου το πρώτο πρόσωπο χρησιμοποιείται σε ευρύτερη κλί-

<sup>14</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 149-156.

<sup>15</sup> Ό.π., σ. 151.

<sup>16</sup> Ό.π.

<sup>17</sup> Πρόκειται για περίπτωση διαφοροποίησης ανάμεσα σε αφηγητή (ενήλικος αφηγητής) και εστιαστή (παιδί-αυτόπτης μάρτυρας) (βλ. Genette, ό.π. (σημ. 3), σ. 186). Η τακτική αυτή υιοθετείται και σε διηγήματα της ίδιας περιόδου που αφορούν στην παιδική ηλικία άλλων προσώπων, βλ. την απόδοση των αναμνήσεων της οκτάχρονης Μόρφως διά στόματος του τριτοπρόσωπου αφηγητή στη δεύτερη ενότητα της «Παιδικής Πασχαλιάς» (Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 1), σ. 171-175).



μακα σε συνάρτηση με παιδικές αναμνήσεις.<sup>18</sup> Ωστόσο, όπως υποδηλώνει και η μακροσκελής περιγραφή του τοπίου στην αρχή, το παιδί αποτελεί έναυσμα για την αναπόληση περισσότερο του χαμένου χώρου παρά χρόνου, ενώ ακόμη και οι αναφορές στα παιδικά παιχνίδια αφορούν στο εγώ που νοσταλγεί και όχι στο εγώ που βιώνει. Παρ' όλα αυτά, το διήγημα και μέσα από τη νύξη στη διαισθητική σύλληψη του θείου από τους ανηλίκους ήρωες, που, ωστόσο, δε συνεπάγεται τη διήθηση της θρησκευτικής παράδοσης στην παιδική συνείδηση, προοιωνίζεται τις πρωτοπρόσωπες αυτοβιογραφικές αφηγήσεις των χρόνων 1898-1910.

Η στροφή στην καθολική χρήση του πρώτου προσώπου στα «Δαιμόνια στο ρέμα» (1900) και στο «Υπό την Βασιλικήν δρυν» (1901) αποτελεί το αποφασιστικό βήμα ως προς τον αφηγηματικό χειρισμό παιδικών εσωτερικών βιωμάτων.<sup>19</sup> Εδώ το παιδί δεν τοποθετείται πια έξω ή πίσω από τον ενήλικο, αλλά ενυπάρχει μέσα σ' αυτόν: οι δυο εαυτοί εμφανίζονται ζευγαρωμένοι σε μια και μόνη αντωνυμία.<sup>20</sup> Αυτή η αφηγηματική μετουσίωση του αδιαίρετου της ύπαρξης συντονίζεται και με τη γενικότερη πεποίθηση του συγγραφέα για την προεικόνιση της ενήλικης ζωής στα συμφραζόμενα της παιδικής,<sup>21</sup> πράγμα που δηλώνεται ευθέως στα «Δαιμόνια στο ρέμα» μέσα από την αλληγορική ερμηνεία της οδυνηρής για το παιδί περιπλάνησης.<sup>22</sup> Εντούτοις, η διαφορά ανάμεσα στο εγώ της αφήγησης και το εγώ της δράσης δεν συγκαλύπτεται· αντίθετα, μέσω διαφόρων τεχνικών, όπως θα δούμε, προβάλλεται ως δεδομένη.<sup>23</sup> Παρά τη συνάφεια ανάμεσα στα δυο διηγήματα και το γεγονός ότι το τελικό τους απόσταγμα περί παιδικής ηλικίας είναι κοινό,<sup>24</sup> υπάρχουν αποκλίσεις στον τρόπο που εγγράφουν το βίωμα της παιδικότητας.

Από την αρχή κιόλας των «Δαιμονίων στο ρέμα» εντοπίζεται μια σύντομη παρείδυση στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα («ησθάνθην τόσην χαράν και δρόσον από την εκλάμπρου ωραιότητος εκείνην τοποθεσίαν»),<sup>25</sup> που ει-

<sup>18</sup> Στην πρώτη ενότητα χρησιμοποιείται εξ ολοκλήρου πρωτοπρόσωπη αφήγηση (ό.π., σ. 211-214).

<sup>19</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 237-248 και 327-331 αντίστοιχα.

<sup>20</sup> Cohn, ό.π. (σημ. 3), σ. 194.

<sup>21</sup> Βλ. την περικοπή από τον «Πανδρολόγο», όπου τα παιδιά, αντικρίζοντας τον εαυτό τους στον καθρέφτη, συνειδητοποιούν ποια θα είναι η ενήλικη μορφή τους (Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 379).

<sup>22</sup> «Όταν ενθυμούμαι τώρα το συμβάν εκείνο της παιδικής μου ηλικίας, μου φαίνεται ως να ήτο αλληγορία όλης της ζωής μου» (ό.π., σ. 243).

<sup>23</sup> Η Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 6), σ. 245, μιλά για «διφύια της αυτοδιηγητικής αφήγησης».

<sup>24</sup> G. Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Άγρα, 2001, σ. 98-100.

<sup>25</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 237.

σάγει ένα γνώρισμα της παιδικής φύσης θεμελιωμένο ήδη από τον Αιμίλιο (1762) του Ρουσσώ: την εναρμόνιση με τον φυσικό κόσμο.<sup>26</sup> Εδώ η παιδική εσωτερική ζωή αναπλάθεται μέσω της δυσαρμονικής αυτοαφήγησης,<sup>27</sup> για να ανατρέξουμε στην ορολογία της Cohn για την απόδοση της συνειδησης των χαρακτήρων σε πρωτοπρόσωπα αφηγήματα: ο ενήλικος αφηγητής προβάλλει, και μάλιστα emphaticά, το γνωστικό του προνόμιο έναντι της παιδικής του θεώρησης.<sup>28</sup> Δεν έχουμε μόνο παραθέματα θρησκευτικών και λογοτεχνικών κειμένων που προσδίδουν βαθύτερες προεκτάσεις στα όσα υποφέρει το παιδί αλλά, κυρίως, ειρωνικά σχόλια στη δική του ερμηνεία της πραγματικότητας, με αποκορύφωμα το περίφημο «φευ, της πλάνης!».<sup>29</sup>

Με αυτούς τους όρους είναι φυσικό ο ώριμος αφηγητής να καταφεύγει σε αποφατικές διατυπώσεις, προκειμένου να υπογραμμίσει την ανικανότητα του παιδικού εγώ να συλλάβει ό,τι του συμβαίνει στη σωστή του διάσταση και, κατ' επέκταση, τη δυσκολία της αφήγησης να ανασυστήσει επαρκώς το παλαιό βίωμα. Η αρχή γίνεται με το «Δεν ενθυμούμαι πλέον τι ησθανόμην» ως προς την πρώτη περιπέτεια, το οποίο όμως υπονομεύεται από την ψυχολογικά μετρημένη παρατήρηση: «ο φόβος τον οποίον εδοκίμαζα, μετείχε θελήθρου τινός».<sup>30</sup> Η αντίφαση αποβλέπει στην κατάδειξη της διαφοράς στάσης ανάμεσα στον Αλέκο και τους πανικόβλητους ενηλικούς που παρακολουθούν το πάθημά του.<sup>31</sup> Κατά τη δεύτερη, πιο τραυματική, δοκιμασία οι αποφατικές εκφράσεις πυκνώνουν,<sup>32</sup> σε σημείο η μεταφορική φράση «της αγνωσίας το σκοτός» να εξεικονίζει τελικά τη διανοητική σύγχυση του παιδιού.<sup>33</sup> Καθώς η μετάδοση της λογικής εκτίμησης της κατάστασης δεν είναι εφικτή, η αφήγηση

<sup>26</sup> P. Coveney, *The Image of Childhood. The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature*, Λονδίνο, Penguin, <sup>2</sup>1967, σ. 42-43.

<sup>27</sup> Ο όρος αυτοαφήγηση αντιστοιχεί στον όρο ψυχοαφήγηση που αφορά την παρουσίαση της συνειδησης ενός χαρακτήρα από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή. Στην αυτοαφήγηση η παρελθούσα σκέψη ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή αναπλάθεται έμμεσα από το πρίσμα του αφηγηματικού παρόντος σε αντίστιξη με τον αυτοπαρατιθέμενο ή τον αυτοαφηγημένο μονόλογο, που υπόσχονται την αμεσότερη αποτύπωση του παλαιότερου βιώματος (Cohn, ό.π. (σημ. 3), σ. 37, 194).

<sup>28</sup> Ό.π., σ. 196.

<sup>29</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 239. Πρβ. τον χαρακτηρισμό «παιδικόν λόγον» και την άμεση επεξήγησή του από τον ενήλικο αφηγητή (σ. 240), καθώς και τον τρόπο που σχολιάζεται η εχθρική συμπεριφορά των παιδιών και οι αντιδράσεις του Αλέκου (σ. 242-243).

<sup>30</sup> Ό.π., σ. 239.

<sup>31</sup> Πρβ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 6), σ. 257-258.

<sup>32</sup> «δεν ημπορούσα να εκτιμήσω», «δεν ηξεύρω πώς...», «ονομασίαν την οποίαν δεν είξευρα τότε», «ούτε είξευρα να περιγράψω διά φωνών που ήμην», «δεν ενόησα» (Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 242, 244, 245, 246 αντίστοιχα).

<sup>33</sup> Ό.π., σ. 243. Πρβ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 6), σ. 262.

προσφεύγει σε πιο πρωτογενείς πηγές, όπως οι αισθήσεις<sup>34</sup> και τα συναισθήματα – με κυρίαρχα αυτά της απόγνωσης και του φόβου – για να αναπαραστήσει το παρόν του βιώματος.<sup>35</sup> Ενώ όμως το κείμενο τονίζει το απόκρημνο και άρα επικίνδυνο του τοπίου, στη συνείδηση του αγοριού ο φόβος απορρέει κυρίως από τα «κρούσματα» με τα οποία τον έχουν εκφοβίσει οι άλλοι. Αυτή η μυθική αντίληψη της πραγματικότητας – χαρακτηριστική για την παιδική ηλικία – σε συνάρτηση με τη συνάφεια με τη φύση προλειπώνουν το έδαφος για την παράδοξη συνάντηση με τον Χαιρήμονα, φορέα ενός θρησκευτικού μύθου και πρόσωπο άρρηκτα συνδεδεμένο με τη συγκεκριμένη τοποθεσία.

Η διασύνδεση του παιδιού με το υπερφυσικό αποτελεί κοινό τόπο στην παγκόσμια λογοτεχνία,<sup>36</sup> και ο Παπαδιαμάντης βαδίζει στα ίχνη αυτής της παράδοσης έχοντας ήδη οικοδομήσει κατά την πορεία της αφήγησης το ιδιότυπο και, κατ' ουσίαν, άβατον της παιδικότητας. Αν στον «Φτωχό Άγιο» αποφεύγεται η σύζευξη της θρησκευτικής ιστορίας με τις παιδικές προσλαμβάνουσες, στα «Δαιμόνια στο ρέμα» η συνάντηση με το θείο ζωντανεύει αυτούσια, με τον ενήλικο αφηγητή και πάλι να αναπαριστά την αδυναμία του παιδιού να αποκρυπτογραφήσει το μήνυμα πίσω από την εμφάνιση του οσίου: «δεν ηξεύρω αν κοιμήθην ή ωνειρεύθην», «Δεν ήξευρα τι να του πω. Δεν μου ήρχετο [...]», «μη γνωρίζω τι άλλο να είπω», «Δεν εσκεπτόμην τίποτε. Ουδ' εστοχάσθην...», «Δεν ενόησα πώς εξύπνησα, ούτε ιδέαν είχαν [...]».<sup>37</sup> Η μοναδική φράση που αρθρώνει ο μικρός «Α! ήσουν αντίκρυ και μ' έβλεπες;»<sup>38</sup> φανερώνει την προσκόλλησή του σε μια απλοϊκή εκδοχή των συμβάντων, σε πλήρη διάσταση με τον φιλοσοφικό τόνο των συμβουλών του μοναχού. Στην πραγματικότητα ο Χαιρήμων επαναλαμβάνει τα περί χαμένου δρόμου που ήδη έχει θίξει ο ώριμος αφηγητής· μόνο που ο Αλέκος, όπως έχει γίνει κατανοητό από την πρώτη δοκιμασία, διατηρεί το «προσόν» της άγνοιας κινδύνου. Το τελικό αινιγματικό και αρκούντως δηκτικό σχόλιο του πατέρα «Σκληροτράχηλος είσαι»<sup>39</sup> αναφέρεται ακριβώς σ' αυτή τη μακαριότητα που

<sup>34</sup> Έχουμε την αφή (των καβουριών, του νερού, των βράχων), την ακοή (των φωνών των παιδιών και των γυναικών, της ηχούς της φωνής του ήρωα), την όραση (περιγραφή τοπίου, εναγώνια αναζήτηση θέας).

<sup>35</sup> Για την πρόταξη της παιδικής προοπτικής στη σκηνή με τα παιδιά στο ρέμα και για το πώς κατά τη δεύτερη περιπέτεια οι κρίσεις του ώριμου αφηγητή ενσωματώνονται στην πρόσληψη των γεγονότων από το παιδί χωρίς να καταστρέφουν το παρόν του βιώματος βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 6), σ. 259-260.

<sup>36</sup> R. Kuhn, *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*, Hanover, N.H.-Λονδίνο, University Press of New England, 1982, σ. 44-49.

<sup>37</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 247.

<sup>38</sup> Ό.π.

<sup>39</sup> Ό.π., σ. 248.

αποτελεί εγγενές γνώρισμα της παιδικής ψυχής. Όσο επισφαλής και αν είναι – εξαιτίας της απώλειας του ορθού δρόμου που, παρά τις θείες προειδοποιήσεις, εμφανίζεται προκαθορισμένη –, αφήνεται η υπόνοια ότι εκλαμβάνεται ως αξιοζήλευτη τόσο από τον πατέρα όσο και από τον ενήλικο αφηγητή.

Το «Υπό την Βασιλικήν δρυν» είναι το μοναδικό παπαδιαμαντικό αυτοβιογραφικό διήγημα όπου το παρόν της παιδικότητας αναπλάθεται σε μια ατμόσφαιρα ευδαιμονίας. Η «συγκίνησης» του ήρωα και πάλι παρουσιάζεται ως «άφατος» και ο ενήλικος δανείζει τη φωνή, μαζί με τη λογοτεχνική και θρησκευτική του παιδεία, ώστε να ανασυσταθεί επάξια η «εντύπωση η μαγική της δρυός». <sup>40</sup> Όμως, σε αντίθεση με τα «Δαιμόνια στο ρέμα», ελλείπει η (επι)κριτική διάθεση προς το παιδικό εγώ. Αντίθετα, υποβάλλεται η αίσθηση ότι ο ώριμος αφηγητής επιθυμεί να ταυτιστεί με τον προγενέστερο εαυτό και να αναβιώσει την παιδική εμπειρία. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Παπαδιαμάντης κλίνει εδώ προς την αρμονική αυτοαφήγηση, <sup>41</sup> χωρίς να την εγκολπώνεται, αφού διστάζει να συγκαλύψει την υπέρτερη γνώση της ωριμότητας. <sup>42</sup>

Αυτή η ψυχική σύμπνοια αφηγητή/μικρού ήρωα αιτιολογεί και κάποιες όψεις της ιδιότυπης ποιητικής του κειμένου. Η στατικότητα του προκύπτει από το ότι αναπαριστά μια παιδική εμμονή. Τα ασύνδετα και το δοξαστικό ύφος μεταδίδουν τον υπερβάλλοντα ενθουσιασμό του εντεκάχρονου πρωταγωνιστή. <sup>43</sup> Οι παρομοιώσεις των κλώνων της δρυός με λιοντάρι και αετό, καθώς και η διασύνδεσή της με βασίλισσα, θα μπορούσαν να συναρτηθούν με εικονιστικές συλλήψεις του ανηλικού εγώ της δράσης. Αλλά και οι μεταμορφώσεις του δέντρου, ενόσω το παιδί το παρατηρεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες, μπορούν να αναχθούν στη δυναμική της παιδικής φαντασίας.

Στην κορύφωση του διηγήματος η στενότερη επαφή με το δέντρο μεταφέρεται κυρίως μέσω της παιδικής συνείδησης, όπως διαφαίνεται και από το ψυχικών αποχρώσεων λεξιλόγιο: «ησθανόμην», «ερρέμβαζον», «δρόσος, άρωμα και χαρμονή εθώπευον την ψυχήν μου...». <sup>44</sup> Η επιθυμία για «ερωτι-

<sup>40</sup> Ο.π., σ. 327.

<sup>41</sup> Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής «ταυτίζεται με την πρωιμότερη ενσάρκωσή του, αποκηρύσσοντας κάθε είδους γνωστικό προνόμιο». Ωστόσο, λίγα είναι τα κείμενα που υιοθετούν τη μέθοδο με απόλυτη καθαρότητα (Cohn, ό.π. (σημ. 3), σ. 207, 211).

<sup>42</sup> Βλ. το επεξηγηματικό σχόλιο «η δρυς υπήρξε η πρώτη παιδική μου ερωμένη» και τον χαρακτηρισμό «περίεργον παιδίον» (Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 329, 330).

<sup>43</sup> Πρβ. την έναρξη των «Δαιμονίων στο ρέμα»: «επήγα τρελά να τρέξω, να χαζέψω, να περιπλανηθώ [...]» (ό.π., σ. 237).

<sup>44</sup> Ο.π., σ. 330.

κή» ένωση με τη δρυ κρύβει για άλλη μια φορά την εγγύτητα παιδιού–φύσης, ενώ, όπως γίνεται σαφές και από το όνειρο, στο γεγονός αυτό εδράζεται και πάλι η πρόσβαση σε μια άλλη πτυχή της πραγματικότητας. Αν στην αντίστοιχη σκηνή των «Δαιμόνιων στο ρέμα» η έμφαση τοποθετούνταν στον λόγο του υπερκόσμιου όντος και η πρόσληψη της εμπειρίας από το παιδί αποδιδόταν με αποφατικούς όρους, εδώ προτεραιότητα δίνεται στην παιδική προοπτική με τη νύμφη να εκστομίζει μόνο μερικές φράσεις στο τέλος. Παρόλο που πρόκειται για όνειρο, έναν δύσβατο χώρο ως προς τη χαρτογράφηση της παρελθούσας συνειδησης,<sup>45</sup> το βίωμα ανασύρεται με ακρίβεια. Η υπερφυσική του διάσταση δικαιολογεί το σχεδόν ανεξίτηλο ίχνος του στη μνήμη, ενώ, παράλληλα, η κλίση προς την αρμονική αυτοαφήγηση διευκολύνει την κατάδυση στον παιδικό ψυχισμό, ώστε να ανασυρθούν «εικόνες», «έννοιες», «συλλογισμοί» και «πορίσματα».<sup>46</sup>

Για να διαφανεί καλύτερα η πρόσληψη της μεταμόρφωσης της δρυός από το αγόρι, η αυτοαφήγηση μεταπίπτει για λίγο στην αμεσότερη τεχνική του αυτοπαρατιθέμενου μονόλογου: «Α! δεν είναι δένδρον, είναι κόρη· και τα δένδρα όσα βλέπομεν, είναι γυναίκες».<sup>47</sup> Η φράση ανακαλεί τη μοναδική κουβέντα του Αλέκου προς τον Χαιρήμονα στα «Δαιμόνια στο ρέμα». Όμως εδώ το παιδικό συμπέρασμα μόνο φαινομενικά ενδύεται με αφέλεια. Αντιλαμβανόμενος την απόστασή του από την (ενήλικη) λογική, ο ώριμος αφηγητής σπεύδει να το συνδέσει με την έννοια του «λήρου». Ωστόσο, η φράση πιστοποιεί ότι αυτήν την υπερβατική στιγμή το παιδί γίνεται εκλεκτός κοινωνός της αντίληψης που ταυτίζει το δέντρο με το θήλυ. Όσο παράδοξη και αν φαντάζει, τη δέχεται αβίαστα γιατί είναι κάτι που διαισθητικά ήδη γνωρίζει, όπως έχει διαφανεί από την ανιμιστική σύλληψη του δέντρου<sup>48</sup> και από τον ερωτισμό με τον οποίο το περιέβαλε. Με αυτή την έννοια, ο συνειρμός που οδηγεί στη θρησκευτική παραβολή που άκουσε στο σχολείο δεν είναι αδόκητο για το παιδί, αλλά και τονίζει ότι είναι σε θέση να συλλάβει ότι ο εξανθρωπισμός των δέντρων αποτελεί υπερχρονική μυστική αλήθεια.

Εντούτοις, η απειλή που ελλοχεύει στη μνεία της νύμφης περί θνησιμότη-

<sup>45</sup> Cohn, ό.π. (σημ. 3), σ. 83.

<sup>46</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 8), σ. 330.

<sup>47</sup> Ό.π. Για τον αυτοπαρατιθέμενο μονόλογο βλ. Cohn, ό.π. (σημ. 3), σ. 38.

<sup>48</sup> Βλ. «άνασσα», «δέσποινα», «βασίλισσα», «πλάσμα έμψυχον, κόρη παρθενική του βουνού», «νύμφη», «παιδική ερωμένη», «ποθητή νύμφη των δασών» (Παπαδιαμάντης, ό.π., σ. 327, 328, 330). Πρβ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 6), σ. 284.

τας αμαυρώνει τη μαγεία του ονείρου και το παιδί ξυπνά έντρομο και αποχωρεί υπό την παρουσία ενός έντονου ήλιου, ακριβώς όπως ο Αλέκος μετά το όραμα στα «Δαιμόνια στο ρέμα». Ότι έχει επιτύχει στο προγενέστερο διήγημα μέσω της δυσαρμονικής αυτοαφήγησης ο Παπαδιαμάντης το κατορθώνει εδώ μέσα από τον επιλογο που μας μεταφέρει στο παρόν της ωριμότητας. Ο ενήλικος αφηγητής θα καταφύγει ξανά σε μια αποφατική διατύπωση,<sup>49</sup> για να δείξει ότι το αγόρι επιφορτίστηκε με το βάρος μιας γνώσης που εκ φύσεως ήταν αδύνατον να αξιοποιήσει. Έτσι, η προειδοποίηση της υπερφυσικής παρουσίας για άλλη μια φορά δεν εισακούστηκε και κάθε πιθανότητα ευδαιμονικής αναβίωσης της παρελθούσας στιγμής χάθηκε μαζί με το δέντρο. Όσο προνομιούχο και αν είναι το παιδί στην επικοινωνία με τη φύση και το μύθο, αγνοεί ότι τα δώρα αυτά είναι πρόσκαιρα και ότι πίσω τους παραμονεύει το φάσμα της φθοράς.

Υπάρχει όμως ένας ακόμα δρόμος ως προς την ανασύσταση της παιδικότητας, ο οποίος μάλιστα υπηρετεί πληρέστερα τη σταθερή στην αντίληψη του Παπαδιαμάντη αρχή της απόστασης συγκριτικά με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση που φύσει ενεργοποιεί τη σύζευξη ανάμεσα σε ανήλικο και ενήλικο εαυτό. Δεν είναι τυχαίο ότι ο συγγραφέας στρέφεται στην αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο στο «Ολόγυρα στη λίμνη» (1892),<sup>50</sup> διήγημα που αναπλάθει παιδικές του αναμνήσεις, σύμφωνα τουλάχιστον με την επικρατέστερη άποψη, που συνδέει το εσύ ή «φίλο» του υποτίτλου με την παιδική εκδοχή του αφηγητή/συγγραφέα.<sup>51</sup> Το δεύτερο πρόσωπο προσφέρει αδιαμφισβήτητα πλεονεκτήματα για τον Παπαδιαμάντη. Εξ ορισμού στοιχειοθετεί τη διαφοροποίηση ανάμεσα στο ενήλικο εγώ που αφηγείται και στο παιδικό εσύ-αποδέκτη της αφήγησης. Επιπλέον, φέρει την εγγενή δυνατότητα να απευθύνεται και στον αναγνώστη· επομένως το απόσταγμα που προκύπτει ως προς τη σχέση παιδικής ηλικίας-ενηλικίωσης αποκτά καθολικότερη ισχύ.<sup>52</sup>

Ειδικότερα, στο «Ολόγυρα στη λίμνη» το δεύτερο πρόσωπο μετουσιώνει αφηγηματικά την τοποθέτηση του παιδιού απέναντι στην ώριμη μετεξέλιξή του, η οποία έτσι έχει τη δυνατότητα απρόσκοπτα να το παρατηρεί και να το κρίνει. Ο εσωτερικός κόσμος του μικρού πρωταγωνιστή μπορεί να ανασυ-

<sup>49</sup> «Δεν ενόησα τίποτε από το μαντικόν όνειρον» (Παπαδιαμάντης, ό.π., σ. 331).

<sup>50</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 1), σ. 379-400.

<sup>51</sup> P. Mackridge, «“Ολόγυρα στη μνήμη”. Ο χώρος, ο χρόνος και τα πρόσωπα σ’ ένα διήγημα του Παπαδιαμάντη», περ. *Ελληνικά*, τ. 43 (1993) 177-178.

<sup>52</sup> B. Morrisette, «Narrative You in Contemporary Literature», περ. *Comparative Literature Studies*, τ. 2 (1965) 2, M. Fludernik, «Second-Person Narrative and Related Issues», περ. *Style*, τχ. 28 (φθινόπωρο 1994) 286.

γκροτείται μέσα από συναισθήματα, όνειρα και αντιλήψεις, ωστόσο, όπως είδαμε και σε άλλα διηγήματα της πρώτης περιόδου, τα παραπάνω παρουσιάζονται ως μακρινό παρελθόν. Ο αφηγητής όχι μόνο δεν κρύβει τις σημαντικές αλλαγές που ο χρόνος έχει επιφέρει στην κοσμοαντίληψή του, αλλά εμφιασμένα προβάλλει τη διαφορά από τον προγενέστερο εαυτό. Σχόλια όπως «έπλεες τότε εις ψευδή ασφάλειαν», «οποία θα ήτο εντρύφησις αισθήματος και ρωμαντισμού» ή «πρώιμα όνειρα νεότητος ανυπομόνου, ως η αμυγδαλή η ανθούσα τον Ιανουάριον»<sup>53</sup> φανερώουν μια έντονα κριτική στάση ως προς την παιδική του θεώρηση, την οποία εμφανώς ταυτίζει με τις έννοιες της άγνοιας και της ψευδαίσθησης.<sup>54</sup>

Με αυτό το σκεπτικό ο νοσταλγικός τόνος που διατρέχει το κείμενο αποκτά αμφίθυμη διάσταση. Από τη μια, οι εμπειρίες του ήρωα, όπως αυτές του Αλέκου στα «Δαιμόνια στο ρέμα», δεν είναι ιδιαίτερα ευχάριστες.<sup>55</sup> μάλιστα και εδώ οι παιδικές ανεπάρκειες στοιχειώνουν την ενήλικη ζωή, όπως υπαινίσσεται η καταληκτική φράση «Και συ; Φιλοσοφείς, ως εγώ, και ουδέν πράττεις».<sup>56</sup> Από την άλλη, ο έκδηλος νόστος για τον χώρο δεν γίνεται να μη συμπαρασύρει την αλληλένδετη έννοια του χρόνου. Η αποφατική διατύπωση της έναρξης<sup>57</sup> και πάλι συνδέεται με την παιδικότητα, καθώς δεν υποβάλλει μόνο την πικρία για την αλλοίωση του τοπίου αλλά και αυτή για τη φθορά του εαυτού. Οι προσδοκίες που συναρτώνται με την παιδική ηλικία, όσο και αν γίνονται αντικείμενο ειρωνικού σχολιασμού, αποτελούν ανομολόγητο ζητούμενο για τον αφηγητή, καθώς η ωριμότητα μάλλον του έχει στερήσει χαρίσματα όπως ο ενθουσιασμός και η ονειροπόληση.

Αυτή η αμφίθυμη νοσταλγία επανατίθεται – σε πιο διαυγή ωστόσο συμφραζόμενα – και πάλι σε συνδυασμό με τη χρήση του δευτέρου προσώπου στο όψιμο «Το Καμίι» (1907).<sup>58</sup> Η δευτεροπρόσωπη αφήγηση καταλαμβάνει εδώ μικρότερη έκταση και μάλιστα εναλλάσσεται με το πρώτο ενικό πρόσωπο, που δίνει το στίγμα του προσωπικού βιώματος,<sup>59</sup> το πρώτο πληθυντικό,

<sup>53</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 1), σ. 380, 381, 382· πρβ. την επανάληψη του επιθέτου «παιδικός» και των παραγώνων του – με αποκορύφωμα το «παιδίον» της τελευταίας παραγράφου – σχεδόν σε κάθε απόπειρα προσέγγισης του παιδικού ψυχισμού, σ. 379, 382, 390, 395.

<sup>54</sup> Πρβ. Mackridge, ό.π. (σημ. 51), σ. 179.

<sup>55</sup> Ό.π., σ. 184.

<sup>56</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 1), σ. 400.

<sup>57</sup> Ό.π., σ. 379: «δεν ήτο», «δεν υπήρχον», «δεν εσώζετο».

<sup>58</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. 4, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1984, σ. 205-210.

<sup>59</sup> «Δεν γράφω εδώ» (ό.π., σ. 135).

που ενδυναμώνει την οικειότητα με τον αναγνώστη και την καθολικότητα του μηνύματος, αλλά και το τρίτο, που μεταδίδει μια ιστορία φαινομενικά ασύνδετη<sup>60</sup> με ό,τι έχει προηγηθεί. Το αινιγματικό αυτό διήγημα ανανοηματοδοτείται, αν διαβαστεί σε συνάρτηση με το «Ολόγυρα στη λίμνη» αλλά και με τον μύθο της παιδικότητας που εξυφαίνεται στα πρωτοπρόσωπα διηγήματα που εξετάσαμε.

Η έναρξη ανακαλεί εκείνη του «Ολόγυρα στη λίμνη» με μια αποφατική φράση του αφηγητή, ο οποίος δηλώνει ότι δεν θα γράψει για ένα καμίνι με κόκκινη λάμψη. Εντούτοις, αυτό πράττει στο πρώτο μέρος, και, όπως συμβαίνει με τη λίμνη στο πρωιμότερο διήγημα, η αναπόληση του καμινιού συνειρμικά οδηγεί στον χωρόχρονο της παιδικής ηλικίας. Σ' αυτά τα συμφραζόμενα υπεισέρχεται η χρήση του δεύτερου προσώπου που σηματοδοτεί την αποστροφή σ' έναν παιδικό εαυτό που μοιάζει εξαιρετικά μακρινός και αλλότριος:

συ επλάγιασες σιμά εις την αγκάλην της μάμμης, ψιθυρίζων ευέλπιδα όνειρα, και αναμασών έναυλα παραμύθια [...] παιδιόν, εκοιμήθης εις τους κόλπους της μάμμης σου, με ονειροπολήματα αίγλης και μαρμαρυγής εις την κεφαλήν σου. Και δεν σ' έμελε διά τα βάσανα των ανθρώπων [...]. Αλλ' από τους μαστούς τους στερειύσαντας ως από πέτραν άγονον εζήτεις να θηλάσης γάλα, πόμα καινόν, ως άλλην πηγήν αφθαρσίας.<sup>61</sup>

Η παιδική συνείδηση συνυφαίνεται και πάλι με την ονειροπόληση, τον μύθο και ένα αίσθημα μακαριότητας, όπως προκύπτει από την αναφορά στον αμέριμνο ύπνο. Επιπλέον, ανέγγιχτο από τον μόχθο της καθημερινότητας, το παιδί εμφανίζεται να έχει ως σταθερό ζητούμενο την αφθαρσία.

Εδώ εμπλέκεται το κόκκινο καμίνι, το οποίο έχει ήδη παρουσιαστεί ως σύμβολο αφθαρσίας, καθώς «ανατέλλει πείσμον, όταν όλα έχουν δύσει».<sup>62</sup> Η αντιδιαστολή του όμως με μια σειρά εικόνων που περιγράφουν τη ροή του χρόνου (ήλιος, σελήνη, άστρα) και τη σύληση της ανοιξιάτικης φύσης φανερώνει μια δεύτερη σκοτεινή συνυποδήλωση που έχει να κάνει με τη θέαση της καταστροφής των φθαρτών. Στο τέλος του πρώτου μέρους ο αφηγητής, απευθυνόμενος στο παιδικό εσύ, καταφεύγει στο μυθικό παράδειγμα των Κυκλώπων, που φαίνεται να συνδέεται με την τοποθεσία του Καμινιού, για να το πληροφορήσει ότι, παρά τις προσδοκίες του, ο αέναος κύκλος της ζωής, που ενυπάρχει στη φύση και τον μύθο, δεν αγγίζει τους κοινούς θνητούς. Η άποψη αυτή συστοιχεί με την αντιπαράθεση που επιχειρείται ανάμεσα στις προσδοκίες

<sup>60</sup> Βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 6), σ. 134.

<sup>61</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 58), σ. 205-206.

<sup>62</sup> Ο.π.



της παιδικότητας και το φάσμα της απώλειας με το οποίο τη φέρνουν αντιμέτωπη η φύση και ο μύθος στα «Δαιμόνια στο ρέμα» και στο «Υπό την βασιλικήν δρυν». Ωστόσο, η συναισθηματικά φορτισμένη τελική αναφώνηση «Ω, ματαιότης!» με την οποία κλείνει η αποστροφή στο παιδικό εσύ, προχωρά τη διαπίστωση παραπέρα, υποδηλώνοντας την πικρία του αφηγητή που αδυνατεί να επιστρέψει στην παιδική ψευδαίσθηση της μονιμότητας των πραγμάτων.<sup>63</sup>

Τα επόμενα μέρη του διηγήματος εστιάζονται σε ένα άλλο καμίνι, ενώ δεν υπάρχει καμία άλλη εμφανής αναφορά σε παιδική ηλικία. Το θεϊκής σχεδόν προέλευσης δεύτερο καμίνι έχει μονοδιάστατο συμβολισμό και κυρίαρχο στοιχείο το νερό, σε αντίθεση με τη διττή και γοητευτικά επικίνδυνη φύση του καμινιού της φωτιάς. Σύμβολο δροσιάς και αναγέννησης παραπέμπει στον πόθο της αφθαρσίας, εξού και η σύνδεση με τη βιβλική κάμινο, όπου καταδικάστηκαν οι τρεις παίδες για να κερδίσουν τελικά την αθανασία. Αντίστοιχα και η άσχετη με το πρώτο μέρος ιστορία της Τσούλας, η οποία το σκάει με παραμυθιακό τρόπο διαμέσου του θαλάσσιου καμινιού για να συναντήσει τον αγαπημένο της, δεν είναι τελικά παρά το «έναυλον παραμύθι» στο οποίο προσβλέπει το παιδικό εσύ.<sup>64</sup> Έτσι, το πρώτο κομμάτι του διηγήματος αποτελεί πρωθύστερο σχόλιο των όσων ακολουθούν. Υπάρχει πάντα το καμίνι με την κόκκινη φωτιά που μένει σταθερό σημείο αναφοράς, παρακολουθώντας τη διάβρωση των άλλων, χωρίς όμως να σκιάζει την παιδική αμεριμνησία ή να ανακόπτει τον πόθο του ώριμου πια Παπαδιαμάντη όχι να ξαναζήσει τα παιδικά βιώματα όσο να ξανακερδίσει το αίσθημα της μακαριότητας που κατείχε ο παιδικός του εαυτός.

Η παραπάνω περιδιάβαση στα κείμενα όπου ο Παπαδιαμάντης ανασυγκροτεί την παιδικότητα έδειξε τις διακυμάνσεις της προβληματικής του ως προς την εύρεση ενός νόμιμου και γνήσια ρεαλιστικού τρόπου απόδοσης της παιδικής εσωτερικής ζωής. Από τη διστακτικότητα και την αμηχανία των πρώτων κειμένων άμεσα προχωρά στη διερεύνηση πιο δόκιμων τρόπων ανασύστασης του παιδικού παρελθόντος. Ωστόσο, η στάση του, όσο νοσταλγική και αν αποδεικνύεται ως προς την παιδική πρόσληψη της πραγματικότητας, δεν έπαψε ποτέ να χαρακτηρίζεται από την αίσθηση της απόστασης, της διαφοράς, και εντέλει της «ακαταληψίας» ενός μακρινού και χαμένου εαυτού.

<sup>63</sup> Ο.π.

<sup>64</sup> Πρβ. και το «Άσπρη σαν το χιόνι», που δημοσιεύτηκε επίσης το 1907, και ξεκινά με την αυτοβιογραφική αναφορά στο παραμύθι της γιαγιάς που κάνει τα παιδιά ευτυχή (ό.π., σ. 195).



## Λειτουργίες του ονείρου σε διηγήματα του Α. Παπαδιαμάντη

Το όνειρο, λέει ο Φρόυντ, έχει νόημα. Επομένως, και η «εργασία» του ονείρου έχει διανοητική διάσταση. Είναι το σύνολο των ενεργειών που μεταμορφώνουν τα πιο διαφορετικά υλικά – που αφήνουν το σώμα, η σκέψη, τα κατάλοιπα της ημέρας – για να δομηθούν σε ένα τελικό προϊόν. Αυτό το προϊόν δίνεται ως μια σειρά εικόνων<sup>1</sup> που παίρνει τη μορφή της διήγησης στην οποία συνδιαλέγονται απροσδιόριστες αναπαραστάσεις. Το όνειρο παρουσιάζεται ως προϊόν παραμορφωμένο, μιας «εργασίας» που ταυτόχρονα μεταμορφώνει αλλά και σημαίνει την ασύνειδη ευχή του ονειρευόμενου. Έτσι, προσφέρεται όπως και το σύμπτωμα ως καθρέφτης του ασυνειδήτου. Αυτό που συμβαίνει στην «εργασία»<sup>2</sup> του ονείρου αναδεικνύεται μέσα από τη διεργασία της ερμηνείας του, η οποία κινείται από το έκδηλο στο λανθάνον.

Το όνειρο αφηγείται μια ιστορία: αυτό είναι το έκδηλο περιεχόμενο. Η εμφάνιση των έκδηλων σημασιών της σκέψης ή της επιθυμίας που ενυπάρχουν μεταμφιεσμένες στο όνειρο μπορεί να δώσει χώρο σε ερμηνείες και να αποκαλύψει την ταύτιση των ασυνειδητών σκέψεων ή επιθυμιών του ονείρου με τις σκέψεις ή τις επιθυμίες της συνειδητής ζωής.<sup>3</sup> Οι σκέψεις του ονείρου παρουσιάζονται πρώτα ως οπτικές εικόνες που δίνουν στο όνειρο το χαρακτήρα μιας «σκηνής» – εν προκειμένω μιας αφηγηματικής σκηνής – και αποτελούν ταυτόχρονα τον λόγο του Ασυνειδήτου που είναι λόγος ακατανόητος. Το όνειρο όμως είναι και διήγηση, μετατρέπεται σε λέξεις, σε λόγο, τόσο κατά την ψυχαναλυτική διαδικασία όσο και κατά την μυθοποιητική κατασκευή. Το όνειρο επομένως, τόσο στην ψυχαναλυτική όσο και στη μυθοπλαστική διαδικασία, συνδέεται με την παραστασιμότητα σε εικόνες αλλά και σε λέξεις καθώς και

<sup>1</sup> Για την επιθυμία που εκδηλώνεται σε εικόνες και τη διαδικασία της παραμόρφωσης βλ. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Παρίσι, PUF, 1980, κεφ. IV, σ. 123-147.

<sup>2</sup> Βλ. μηχανισμοί της εργασίας του ονείρου ό.π., κεφ. VI, σ. 241-432. Για τους μηχανισμούς του ονείρου βλ. επίσης P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Παρίσι, Seuil, 1995, σ. 171-175, J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Παρίσι, Gallimard, 1992, σ. 32, J. Laplanche και J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλικά και Π. Αλούπης, Αθήνα, Κέδρος, 1986, σ. 314 (μετάθεση), 452 (συμπύκνωση), 230 (δευτερογενής επεξεργασία). Η αξίωση εικαστικότητας (ή μέριμνα για παραστασιμότητα) είναι ο τέταρτος μηχανισμός.

<sup>3</sup> Freud, ό.π. (σημ. 1), κεφ. VI, σ. 431.

με την ερμηνεία. Η ερμηνεία ενός κειμένου-ονείρου και στην επιστήμη και στην τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι η προσπάθεια να προτείνει κανείς ένα άλλο κείμενο, ισοδύναμο αλλά διαφορετικό που θα συνδιαλέγεται διαρκώς με το ονειρικό κείμενο. Η ερμηνεία και στις δύο περιπτώσεις αφορά την πρόδηλη-ψη του κειμένου και την ανταπόκριση του αποδέκτη-αναγνώστη σ' αυτό, προτείνοντας προς συζήτηση κρίσεις επί της σημασίας.

Τα όνειρα ενός αφηγηματικού λογοτεχνικού κειμένου αποτελούν δομικά στοιχεία της μυθοπλασίας του· άλλοτε προάγουν τη δράση και προοιωνίζονται την έκβαση της ιστορίας, άλλοτε κοινοποιούν λανθάνοντα αισθήματα των ηρώων και συγκροτούν μια άλλη πραγματικότητα εξίσου σημαντική με την εξωτερική πραγματικότητα δράσης του ήρωα, άλλοτε συμβάλλουν στην αυτογνωσία του ονειρευόμενου ήρωα βρίσκοντας μέσω της ονειρικής διαδικασίας ένα μέσο αυτορρύθμισης του εαυτού του. Η επανέυρεση των σκέψεων του ονείρου ενός λογοτεχνικού κειμένου αποκαλύπτει το ψυχικό βάθος του ήρωα, τις παλιές ανομολόγητες επιθυμίες, την παιδική του ηλικία<sup>4</sup> με τις απωθιμένες ενορμήσεις,<sup>5</sup> άρα δίνει πρόσβαση στο φαινόμενο της απώθησης και στο απαγορευμένο. Το όνειρο αρδεύει κυρίως από την απώθηση, γι' αυτό είναι η βασιλική οδός<sup>6</sup> για να φτάσουμε στη γνώση του ψυχικού ασυνειδήτου. Οι λογοτέχνες μέσα από τα μυθοπλαστικά όνειρα επιχειρούν να αποτυπώσουν τις ψυχικές καταστάσεις των ηρώων τους, τις εσωτερικές τους συγκρούσεις, την πάλη τους με το καλό και το κακό, το ιερό και το ανίερο, με την επιθυμία και τη σεξουαλική ενόρμηση, την πάλη με το πρόσωπο της γυναίκας, ερωμένης και μητέρας. Δείχνουν με ποιους τρόπους ο ονειρευόμενος ήρωας σκιρτά στις συγκινήσεις και τις ενορμήσεις που διαβιούν μέσα του ενεργές αν και απωθιμένες. Το όνειρο ανοίγεται ως άλλος κόσμος στον οποίο διαφεύγει ο ήρωας, καταγράφοντας πάνω σ' αυτόν τις αγωνίες και τις δυστυχίες της εν εγρηγόρσει ζωής. Βλέπουμε λοιπόν πώς αυτός ο άλλος κόσμος της ενύπνιας ζωής διαποτίζει ή όχι την εξωτερική πραγματικότητα, πώς διαπερνά τη βιωμένη ζωή και πώς οι δύο όψεις της ζωής του ήρωα, η συνειδητή και η ασυνειδητή ως τα δύο πρόσωπα του Ιανού, φωτίζονται αμοιβαία, αλληλοεπιδρούν ή αντίθετα ανήκουν σε δύο διαφορετικούς και ασύμπτωτους κόσμους.

<sup>4</sup> Το όνειρο μεταφέρει τον ονειρευόμενο στις περιοχές της παιδικής ηλικίας που διήπετο από την αρχή της ευχαρίστησης και τον απαλλάσσει από το άγχος της ενήλικης ζωής που είναι υποταγμένη στην αρχή της πραγματικότητας (βλ. A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Παρίσι, José Corti, 1991, σ. 8).

<sup>5</sup> Βλ. σχετικά Π. Μουλλάς, *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. νγ'.

<sup>6</sup> «Η ερμηνεία των ονείρων είναι η βασιλική οδός για να γνωρίσουμε το ασυνείδητο της ψυχικής ζωής» (Freud, ό.π. (σημ. 1), σ. 330).

Ο Παπαδιαμάντης<sup>7</sup> εισάγει το όνειρο στην ύφανση και τη συνοχή της αφήγησης αρκετών αφηγηματικών του κειμένων με κλωστές από παιδικές αναμνήσεις και εντυπώσεις, από φαντασιώσεις και φόβους χωρισμού και απώλειας, από διαφορετικά ή διπλά εγώ των ηρώων ή ηρωίδων του, από ευχές περασμένες και απωθημένες, από επιβιώσεις επιθυμιών, από αιτήματα αγάπης. Μέσα από τα ονειρικά θραύσματα φωτίζει αθέατες όψεις του ψυχικού βίου των ηρώων, βοηθώντας τους να διαφύγουν από τους περιορισμούς του καθημερινού τους βίου, να αναστοχαστούν το παρελθόν, να στοχαστούν το παρόν και να οραματιστούν το επιθυμητό μέλλον. Η διάσπαση των χρονικών ορίων, η χαλάρωση των δεσμών με την εξωτερική πραγματικότητα της δράσης, η συνύπαρξη των αντιθέσεων, η πυκνή μεταφορικότητα και συμβολοποίηση δημιουργούν αποκλίσεις από τη ρεαλιστική γραφή,<sup>8</sup> άλλοτε μέσα από αναλογίες και άλλοτε μέσα από αντιθέσεις ανάμεσα στους δύο κόσμους, τον εξωτερικό και τον εσωτερικό. Μέσα από το όνειρο η εξωτερική πραγματικότητα δοκιμάζεται, επεκτείνεται και γίνεται περισσότερο εναργής βοηθώντας παράλληλα τους αναγνώστες να φωτίσουν τους ψυχικούς κόμπους του παπαδιαμαντικού έργου. Οι αναγνώστες οφείλουν να ακολουθήσουν κρίκο κρίκο την αλυσίδα των πολλαπλών σημασιών, να ιχνηλατήσουν τις συνάφειές τους, να προσδιορίσουν τις παραμορφώσεις των «σκέψεων» του ονείρου, τη συμβολική που χρησιμοποιεί, τις ενδεχόμενες ταυτίσεις, τις αντιθέσεις ή τις αναλογίες για να δουν τις επιθυμίες και τις συγκινήσεις πίσω από τις μάσκες αλλά και τις ψυχικές εντάσεις που περιέχουν. Μέσω του ονείρου η αφηγηματική σκηνή πλουτίζεται και ανανεώνεται και το κείμενο ξαναδιαβάζεται διαφορετικά. Ο συγγραφέας ανοίγει τον δρόμο τον οποίο διανύει ο αναγνώστης ψάχνοντας με υπομονή τα «ίχνη» που αφήνει ο συγγραφέας, δείχνοντάς του τη διαδρομή. Αυτή τη διαδρομή θα προσπαθήσουμε να ακολουθήσουμε μέσα από τέσσερα διηγήματα του Α. Παπαδιαμάντη,<sup>9</sup> δημοσιευμένα από το 1896-1901. Τρία από αυτά είναι

<sup>7</sup> Για μια επιλεκτική βιβλιογραφία με διάφορες κριτικές προσεγγίσεις κειμένων του Παπαδιαμάντη σε σχέση με τα όνειρα βλ. Ξ. Α. Κοκόλης, *Για τη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, Ε. Γ. Ασλανίδης, *Το μητρικό στοιχείο στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Ράππα, 1988, Guy (Michel) Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Άγρα, 2001, Μ. Χρυσανθόπουλος, *Αρτεμίδωρος και Φρόνυτ. Ερμηνευτικές θεωρίες και λογοτεχνικά όνειρα*, Αθήνα, Εξάντας, 2005.

<sup>8</sup> Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. ΣΤ', Αθήνα, Σοκόλης, 1997, σ. 158.

<sup>9</sup> Α. Παπαδιαμάντης, «Ο Έρωτας στα χιόνια» (Ιανουάριος 1896), σ. 105-110, «Άγια και πεθαμένα» (Φεβρουάριος 1896), σ. 117-129, «Έρωτς-Ήρωτς» (Ιανουάριος 1897), σ. 165-182, «Υπό την Βασιλικήν δρυν» (Μάρτιος 1901), σ. 327-331, *Άπαντα*, τ. 3, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα,

γραμμένα σε τριτοπρόσωπη αφήγηση και το ένα («Υπό την Βασιλικήν δρυν») σε πρωτοπρόσωπη.

Ο Φρόνυτ παραβάλλει όνειρο και ποίηση-τέχνη ως μάρτυρες ενός κοινού πεπρωμένου, του πεπρωμένου του ανικανοποίητου ανθρώπου.<sup>10</sup> Όπως το όνειρο, έτσι και η τέχνη τρέφονται από φαντασιώσεις των οποίων οι κινητήριες δυνάμεις είναι οι ανικανοποίητες επιθυμίες. Η πραγμάτωσή τους τόσο στο όνειρο όσο και στην τέχνη είναι μια προσπάθεια εκπλήρωσης της επιθυμίας και διόρθωσης της μη ικανοποιητικής πραγματικότητας.<sup>11</sup> Έτσι, και στα τέσσερα αυτά διηγήματα του Παπαδιαμάντη το όνειρο είναι η πόρτα που ανοίγεται για να μπορέσουμε να δούμε ένα άλλο εγώ του ήρωα με κρυμμένες πτυχές, που θέλει να ζήσει μια ζωή άλλη από αυτή που ζει στο πραγματικό της δράσης, που θεάται τη ζωή του από άλλο πρίσμα. Το όνειρο στον Παπαδιαμάντη δίνει στον αναγνώστη να δει από το ήδη ιδωμένο αυτό που παραμένει αόρατο. Λειτουργεί ως πέπλο<sup>12</sup> που σκεπάζει και αποκαλύπτει ταυτόχρονα εσωτερικές και επώδυνες καταστάσεις του υποκειμένου. Ο ονειρευόμενος ήρωας γίνεται, τρόπον τινά, διαιτητής της πάλης ανάμεσα στο απωθημένο και στην ανάδειξη της ψυχικής δυναμικής που εκλύεται εν ύπνω.

«Ο Έρωτας στα χιόνια» μιλά για ένα γέρο ναυτικό, ο οποίος έχει μείνει «έρημος», χήρος χωρίς παιδιά και λεφτά, τα οποία έχασε σε ασωτίες. Η ερημία του ενδυναμώνεται με την αναφορά στην «παλιάν πατατούκαν του, το μόνον ρούχον οπού εσώζετο ακόμη από τους προ της ευτυχίας του χρόνους» (105), την πρόταξη της εποχής του χρόνου στην αρχή τους διηγήματος («Καρδιά του χειμώνας», 105) αλλά και τη συχνή στη συνέχεια αναφορά της, την αγάπη του για το αλκοόλ «διά να ξεχάση ή διά να ζεσταθή» (106) και την αναφορά στην κατοικία του («το παλιόσπιτο το μισογκρεμισμένο», 106). Ο έρωτας χωρίς ανταπόκριση για τη γειτόνισά του τη μυλωνού είναι το εσωτερικό του αντιστάθμισμα στην ερημία που τον περιβάλλει. Μια χιονισμένη βραδιά, ο μπαρμπα-Γιαννιός βλέπει «εν ξυπνητόν όνειρον»,<sup>13</sup> μια ονειροπόληση: το χιόνι έχει ασπρίσει τα πάντα: τις αμαρτίες, τα περασμένα, τις ασωτίες, τη δυ-

Δόμος, 1984 (στο εξής οι παραπομπές γίνονται σ' αυτή την έκδοση· ο αριθμός εντός της παρένθεσης δηλώνει τη σελίδα).

<sup>10</sup> Freud, ό.π. (σημ. 1), σ. 73.

<sup>11</sup> S. Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Παρίσι, Gallimard, 1982, σ. 163.

<sup>12</sup> Βλ. και το λευκό ύφασμα, άλλοτε ως άγιο Μανδήλιο, άλλοτε ως σεντόνι που καλύπτει τα κεφάλια του αφηγητή και της Μαχούλας και άλλοτε ως λευκός χιτώνας της οπτασίας στο διήγημα «Αμαρτίας φάντασμα», *Άπαντα*, τ. Γ', ό.π. (σημ. 9), σ. 225-236. Βλ. σχετική ανάλυση στον Saunier, ό.π. (σημ. 7), σ. 59-75.

<sup>13</sup> Το ξυπνητό όνειρο (*rêve éveillé*) ή ονειροπόληση κατά τον Φρόνυτ περιγράφεται ως ενδιάμεση

στυχία, το κουρελιασμένο και βρωμερό παλτό του, την ψεύτρα τη γειτόνισσα που δεν τον αγαπά. Η ονειροπόληση φέρνει στην επιφάνεια μακρινά κομμάτια του πραγματικού της ζωής του αλλά και απωθήσεις, δείχνοντας τη βαθιά μεταξύ τους σχέση. Το χιόνι τα «σαβανώνει» όλα, τα «σκεπάζει», τα «ασπρίζει» και τα «εξαγνίζει». Γενεσιουργό αίτιο της ονειροπόλησής του είναι η επιθυμία μιας άλλης πραγματικότητας από αυτή που έζησε και ζει, η επιθυμία «εξαγνισμού» της ενοχής και των τύψεων που αισθάνεται, η επιθυμία να καλυφθεί το μαύρο της μοναξιάς, της ανίας και του ανάληπτου κόσμου από το λευκό του χιονιού. Το χιονισμένο αυτό πέπλο, την επόμενη βραδιά, λειτουργεί ως απολυτρωτικό σάβανο, αφού ο Γιαννιός σωριάζεται νεκρός, πιωμένος και ναρκωμένος, μπροστά στην πόρτα της μυλωνούς τραγουδώντας ένα ερωτικό τραγούδι, βρίσκοντας «φρικώδη ζέστη» στο χιόνι. Η ονειροπόληση λειτουργεί ως τόπος και ως μήνυμα πραγματοποίησης της επιθυμίας όχι μόνο στο φαντασιστικό αλλά και στο πραγματικό επίπεδο της διήγησης.

Στο διήγημα «Άγια και πεθαμένα» πλαίσιο της αφήγησης είναι η παραμονή της γιορτής του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος, ο οποίος έδωσε στους πιστούς κόλλυβα αντί των προσφερόμενων ειδωλοθύτων κρεάτων από τον ασεβή Ιουλιανό τον Παραβάτη που θέλησε να τους μολύνει μ' αυτό τον τρόπο κατά την πρώτη εβδομάδα των Νηστειών. Κατά τη γιορτή του αγίου Θεοδώρου, «ευρετή των απλωλότων και αποκαλυπτή των κρυφίων», φτιάχνονται κόλλυβα τόσο για συγχώρεση των πεθαμένων (τα πεθαμένα) όσο και κόλλυβα με θαυματουργή ιδιότητα για τα ανύπαντρα κορίτσια (τα άγια), που τα βάζουν στο προσκεφάλι τους και βλέπουν στο όνειρό τους τον μέλλοντα αρραβωνιαστικό.

Η Σειραϊνιά, κόρη караβοκύρη με καλό όνομα, μεγάλη προίκα και προκομμένη, είναι κλεισμένη στο σπίτι της και κεντά. Επιδίδεται όμως σε μία ηθική παράβαση (όπως ο Ιουλιανός ο Παραβάτης άραγε;) και με το ναυτικό τηλεσκοπιο του πατέρα της παρατηρεί «αχόρταγα» μίαν άλλη κόρη, συνομήλικη και γειτόνισσά της, τη Μαλαμώ, που υπήρξε ανέκαθεν αντίζηλός της. Νιώθει μάλιστα χαρά όταν διακρίνει ότι δεν είναι ωραία. Η παράβαση αφορά τη ζήλια, τον φθόνο, και τη χαρά για την ασχήμια της άλλης. Αμέσως αισθάνεται τύψεις για τη χαρά της και χαιρείται για τη μεταμέλειά της. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην πρώτη αντίδραση ο αφηγητής την αποκαλεί Εύα («Ήτο και

ψυχική μορφή ανάμεσα στο όνειρο και το παραλήρημα (P.-L. Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Παρίσι, Ellipses, 1996, σ. 32-37). Οι ονειροπολήσεις συνιστούν, όπως και το όνειρο, εκπληρώσεις επιθυμίας και οι μηχανισμοί σχηματισμού τους είναι ταυτόσημοι (Laplanche και Pontalis, ό.π. (σημ. 2), σ. 366). Για τη λειτουργία της χρονικότητας σ' αυτό το διήγημα βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 7), σ. 80.

αυτή Εύα»), δηλαδή αμαρτωλή, ενώ μετά τη μεταμέλεια την ονομάζει Ζωή («Και εκάλεσεν Αδάμ το όνομα της γυναίκός αυτού Ζωή, ότι αυτή μήτηρ πάντων των ζώντων». Αυτή είναι η αληθής ζωή.» (121)).

Η θεία-Ζήσαινα πηγαίνει στην εκκλησία να πάρει άγια κόλλυβα για να τα δώσει στη Σειραϊνώ να τα βάλει στο προσκεφάλι της, αλλά μπερδεύει τα κόλλυβα και της δίνει άθελά της τα πεθαμένα. Τα όνειρα της κοπέλας, διαποτισμένα με μορφές πεθαμένων κοριτσιών, μεταφράζουν το προαίσθημα του δικού της θανάτου μέσα από πυκνούς συμβολισμούς: το στεφάνι της φεύγει από τα μαλλιά και ανεβαίνει στον ουρανό, ο νέος που προορίζεται για αρραβωνιαστικός της την αποχαιρετά και της δίνει να πάρει μαζί της στο ταξίδι, ένα μαραμμένο και φυλλοροημένο γαρύφαλλο με σαράντα μαραμμένα φύλλα. Τα όνειρα αυτά λειτουργούν ως στήριγμα του εσωτερικού της φόβου, πιθανώς ως ενοχή και τιμωρία για την «ηθική παράβαση» της ζήλιας, αλλά και ως προοικονομία<sup>14</sup> της έκβασης της διήγησης, κατά την οποία μαθαίνουμε ότι η Σειραϊνώ παντρεύεται τον νέο, αλλά σαράντα ακριβώς ημέρες μετά τον γάμο, πεθαίνει «φθισική και μαραμμένη» (129). Στα όνειρα αυτά διαπιστώνουμε αναλογία και άρρηκτη σχέση της ονειρικής και της εξωτερικής πραγματικότητας, αφού ο ύπνος που είναι ένας λανθάνων θάνατος προοικονομεί αφηγηματολογικά τον «πραγματικό» θάνατο της ηρωίδας που επισυμβαίνει λίγες γραμμές πιο κάτω.

Το αφήγημα «Έρωσ-Ήρωσ» υιοθετεί εσωτερική προοπτική<sup>15</sup> εστιάζοντας στον πρωταγωνιστή, τον Γιωργή, του οποίου προσπαθεί να περιγράψει την εσωτερική ψυχική δοκιμασία. Ήδη από την αρχή της διήγησης τονίζεται η ενύπνια-εσωτερική ζωή του – «εκοιμάτο με ανοικτόν το όμμα», «θα έλεγες ότι ανέπνεε προς τα έσω, ότι έζη μόνον ζωήν ενδόμυχον» –, η οποία ενδυναμώνεται και από την ταύτισή του με τη θάλασσα, η οποία κοιμάται και μελαγχολεί παρομοίως: «Γαλήνιος η θάλασσα εκοιμάτο, και μόνον εις την ακροπελαγιάν ως ρογγάλισμά της ερρόχθει, εφλοίσβιζε μελαγχολικώς φωσφορίζον το κύμα». Το μάτι του είναι «απλήστως» «καρφωμένον, εμπηγμένον» σε ένα σπίτι, η κίνηση μέσα στο οποίο μοιάζει, από την περιγραφή, με θαμπές εικόνες ονείρου: «Και έβλεπες συχνά εις το φως εκείνο σκιάς κινουμένας, φευγούσας εικόνας, πρόσωπα και ινδάλματα» (165). Η πρώτη αυτή μεγάλη εισαγωγική ενότητα καταλήγει αναφέροντας ότι οι γιορτινοί και χαρμόσυνοι ήχοι που ακούει να προέρχονται απ' αυτό το σπίτι «του εφάινοντο ασυνάρτητοι, ακατάληπτοι», όπως ακριβώς είναι οι εικόνες του ονείρου, τονίζοντας πα-

<sup>14</sup> Τα προφητικά όνειρα στη διήγηση λειτουργούν ως αφηγηματολογικές προλήψεις. Βλέπε την άποψη του Φρόυντ για τα προφητικά όνειρα στο Freud, ό.π. (σημ. 11), σ. 126.

<sup>15</sup> Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 7), σ. 193, 228.



ράλληλα την οδύνη του· «Δι' αυτόν δεν υπήρχε πλέον άσμα ούτε φθόγγος ούτε ήχος, ικανός να εκφράση το τι υπέφερε» (166). Αμέσως μετά, με μια χρονική ανάληψη λίγων ωρών πριν, μας εισάγει στο βασικό αίτιγμα και κυρίαρχο σημείο της ιστορίας, το οποίο παραμένει ασαφές και πρέπει να λυθεί και να αποκαλυφθεί βαθμιαία: ο Γιωργής μαθαίνει από τον καπετάν Σιγουράντσα ότι θα μεταφέρει με τη βάρκα του πέρα μια νύφη αλλά δεν ξέρει ποια είναι (166). Λίγο παρακάτω, η ίδια ασάφεια επαναλαμβάνεται<sup>16</sup> και με τη μητέρα του Γιωργή: αυτή ξέρει ότι παντρεύεται η Αρχόντω, που αγαπά κρυφά ο γιος της και ότι θα μπαρκάρει, αλλά δεν ξέρει ότι πρόκειται να τη μεταφέρει ο ίδιος με τη βάρκα του (168). Το παρόν της ιστορίας αφορά στη λύση του αιτιγματος από τον ήρωα, ο οποίος σιγά σιγά θα προσπαθήσει να το λύσει συμπληρώνοντας τα κενά, διαδικασία που ακολουθεί και ο αναγνώστης.<sup>17</sup> Αυτή η ηθελημένη ασάφεια, η οποία ενδυναμώνεται από τις πολλές ερωτήσεις (Ποια νύφη; Τι ήτο; Τι συνέβαιναν; Υπανδρεύετο το Αρχοντώ; Αυτή, η νύφη; κτλ.),<sup>18</sup> αυξάνει την αγωνία του ήρωα, ξεδιπλώνει τα αισθήματά του και αποκαλύπτει την εσωτερική του δοκιμασία. Ο ήρωας διχάζεται εσωτερικά ανάμεσα στην ανάληψη δράσης για να εμποδίσει αυτό τον γάμο<sup>19</sup> και την απραξία,<sup>20</sup> και λίγο αργότερα ανάμεσα στα σχέδια θανάτου που καταστρώνει για τη συνοδεία της νύφης (180-181) και στην ακύρωση των σχεδίων του (182) και την καταστολή του πάθους του για την Αρχόντω.

Ο Γιωργής ζει δύο πραγματικότητες· μια υλική που κινείται στο παρόν της ιστορίας της οποίας άξονας είναι ο γάμος της Αρχόντως αλλά και η σχέση του με τη μάνα του και μια ψυχική-εσωτερική, που άλλοτε εκδηλώνεται εν ύπνω άλλοτε εν εγρηγόρσει και ο ήρωας αναλώνεται σε σκέψεις, σε φανταστικά σενάρια γεμάτα πάθος, επιθετικότητα, οργή, επιθυμία και αιτήματα αγάπης και αναγέννησης. Σ' αυτή τη δεύτερη εσωτερική πραγματικότητα διαστέλλονται τα όρια του χρόνου και του τόπου, ο ήρωας αισθάνεται τη μοναξιά και την αβουλία του και θέλει να τις αποτινάξει, αναλαμβάνοντας δράση<sup>21</sup> για τη δημιουργία

<sup>16</sup> Για την επαναληπτική αφήγηση και τη λειτουργία της στο διήγημα αυτό παραπέμπουμε στη Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 7), σ. 86-91.

<sup>17</sup> Οι συχνές επαναλήψεις έχουν ως κύρια λειτουργία να συμπληρώσουν τα κενά προσθέτοντας συνεχώς νέα στοιχεία για το γεγονός αυτό (βλ. ό.π. (σημ. 7), σ. 88).

<sup>18</sup> Βλ. σ. 168, 169, 171, 173, 174, 175 και 179, 180, 182.

<sup>19</sup> Βλέπε σε ελεύθερο πλάγιο λόγο τις εσωτερικές σκέψεις του ήρωα αλλά και την υποβόσκουσα ταύτιση του με τον αφηγητή: «Διατί κοιμάται; [...] Σηκώσου! Θα κουνηθείς επί τέλους;» (174-175).

<sup>20</sup> «Δεν εσηκώθη... Δεν έτρεξε. Δεν ήτο πλέον καιρός. Ο μακρός εφιάλτης τον είχε προδώσει» (177).

<sup>21</sup> Εξού και οι μόνες αναφορές ευθέως λόγου με υποθετικούς διαλόγους, σκέψεις σε ευθύ λόγο, ή διάλογος του ήρωα με τον εαυτό του (179-181).

ενός νέου Παραδείσου-ιδανικού κόσμου με ένα νέο Αδάμ (τον Γιωργή) και μια νέα Εύα (την Αρχόντω) «αναπλασμένους και αναβαπτισμένους» (181). Σ' αυτό τον χώρο του ασυνειδήτου συνυπάρχουν μια σειρά από αντιθέσεις: ο βαθύς και οδυνηρός πόνος και η ευτυχία, η αδράνεια και η δράση, η επιθυμία για το κακό και η επιθυμία για τον έρωτα, η φαντασίωση της καινούργιας ζωής (βλ. αναπλασμένους και αναβαπτισμένους) και ο πειρασμός της αμαρτίας με τη μορφή του θαλάσσιου πνιγμού για να γίνει έστω «διά μίαν φοράν γλυκιά η πικρή και αλμυρά θάλασσα» (181). Ο ήρωας, μέσα σ' αυτή την άλλη πραγματικότητα του ονείρου, της ονειροπόλησης και της φαντασίας, διερευνά τον εαυτό του και τα όριά του και σπάει ό,τι τον κάνει στην πραγματική ζωή να απωθεί τον ερωτισμό του,<sup>22</sup> δηλαδή τη φτώχεια, τη σκληρή δουλειά (167), την αβουλία και την ανοχή, την πίστη στο καθήκον, τη σχέση με τη μάνα του.

Η σχέση αυτή είναι κομβική στο διήγημα ως προς τη χαρακτηρολόγηση του ήρωα αλλά και τη λύση της διήγησης. Ο ήρωας εμφανίζεται να έχει προνομιακή σχέση με το μητρικό πρόσωπο· τον περιβάλλει με τη στοργή της, ανησυχεί γι αυτόν, μοιάζει να γνωρίζει τα αισθήματα του γιου της για την Αρχόντω και φοβάται μη μάθει για τον επικείμενο γάμο, για τον οποίο «ενδομύχως» χαιρέται, αφού «δεν επεθύμει να νυμφευθή ο υιός της τόσον γρήγορα» (171). Ωστόσο, εκφράζει την επιθυμία «να τον παρηγορήσει και να τον αποπλανήσει» στην περίπτωση που θα μάθαινε για τον γάμο. Μητρικό υποκατάστατο εμφανίζεται να είναι και η θάλασσα, «η προσφιλής, υγρά και άπιστος μητέρα» (172), η οποία τον νανουρίζει στην αγκαλιά της τώρα που αυτό δεν μπορεί να το κάνει η μάνα του. Αντίστοιχο μητρικό υποκατάστατο είναι και η βάρκα, η οποία λειτουργεί ως κούνια μωρού που «λικνίζεται ως διά της απαλωτέρας μητρικής θωπείας» (165). Η μητρική παρέμβαση αγγίζει την κορυφαία στιγμή της στο κρίσιμο σημείο της ψυχικής σύγκρουσης του ήρωα, όταν πρέπει να αποφασίσει ή όχι να πραγματοποιήσει το σχέδιο του αναποδογυρίσματος της βάρκας και της απώλειας των επιβατών: η μάνα του εμφανίζεται ως οπτασία «εναέριος και παλλομένη» αποτρέποντάς τον. Έτσι, η απόφαση του Γιωργή κλίνει αντί του ζεύγους Αδάμ (Γιωργής) και Εύα (Αρχόντω) στο ζεύγος Ιησούς Χριστός (Γιωργής) και Παναγία (μητέρα του), καταστέλλοντας το πάθος του για «έναν έρωτα χριστιανικόν, αγνόν, ανοχής και φιλανθρωπίας», που τον επαναφέρει οριστικά σ' αυτό που πάντα υπήρξε «χλωμός, μαραμμένος, αδρανής» (178).

<sup>22</sup> Ο ερωτισμός στην πραγματική ζωή του ήρωα εμφανίζεται υπαινικτικός (βλ. παιχνίδια παιδικά με την Αρχόντω (169-170), κόκκινα μάγουλα της Αρχόντως στη θέα του Γιωργή (178), «Το βλέμμα εκείνο ήταν η τελευταία συγκεντρωμένη ακτίς της ψυχής του» (178)).

Στο τελευταίο διήγημα «Υπό την Βασιλικήν δρυν»,<sup>23</sup> έχουμε αυτοδιηγητική αφήγηση<sup>24</sup> κατά την οποία ο αφηγητής-ήρωας εμφανίζεται σε δύο ηλικίες, ως παιδί και ως ενήλικας αρκετά χρόνια μετά την εμπειρία και την παιδική ανάμνηση για μια βασιλική δρυ που μας διηγείται, όταν ήταν ένδεκα ετών σε μια εξοχική περιοχή του χωριού του. Η αφήγηση ξεκινά με την απόλυτη παρουσία της βασιλικής δρυός, η οποία εξαρχής περιγράφεται μέσα από παρομοιώσεις, μεταφορές και κατηγορήματα με γυναικεία, ερωτικά<sup>25</sup> και μητρικά<sup>26</sup> χαρακτηριστικά, δηλωτικά της δύναμης,<sup>27</sup> της ιερότητας<sup>28</sup> και της γοητείας<sup>29</sup> του δέντρου. Η ιερότητα του δέντρου δεν είναι μόνο χριστιανικής αλλά και ειδωλολατρικής καταγωγής, αφού η δρυς είναι μαγική, νύμφη ποθητή των δασών (328 και 330), Αμαδρυάς (331). Ο αισθησιασμός της περιγραφής του δέντρου ενδυναμώνεται από την εποχή κατά την οποία συμβαίνει η εμπειρία, την άνοιξη, αλλά και από την εορταστική ατμόσφαιρα (Πάσχα, αγίου Γεωργίου, Πρωτομαγιά). Οι γιορτές στις οποίες αναφέρεται συναιρούν εκ νέου το χριστιανικό και το ειδωλολατρικό στοιχείο, σε σχέση με το δέντρο και την ανάμνηση του ήρωα. Η αισθησιακή περιγραφή της γυναικός-δρυός, εκτός από παρθενικά, ερωτικά και μητρικά χαρακτηριστικά, παρουσιάζει και φαλλικά χαρακτηριστικά: το δέντρο είναι «πελώριον» (327, 330), έχει «πελώριον στέλεχος, αδρόν και αμαυρόν» (327), οι μήκωνες (δηλαδή οι παπαρούνες) που βρίσκονται στη σκιά του πελώριου δέντρου είναι κατακόκκινοι (330). Οι περιγραφές αυτές μαζί με τη ρητή επιθυμία του ήρωα «να φθάσω ταχέως, ν' ασπασθώ την ερωμένην μου – επειδή η δρυς υπήρξεν η πρώτη παιδική μου ερωμένη» (329), μας οδηγούν στην εικόνα του πρωταρχικού αντικειμένου

<sup>23</sup> Για την κριτική ανάλυση του διηγήματος αυτού βλέπε επιλεκτικά Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 7), σ. 282-289, Saunier, ό.π. (σημ. 7), σ. 97-106, Χρυσανθόπουλος, ό.π. (σημ. 7), σ. 213-216.

<sup>24</sup> Για την καινοτομική χρήση της αυτοδιηγητικής αφήγησης από τον Παπαδιαμάντη σε σχέση με την αντίληψη της πρωτοπρόσωπης αφήγησης γύρω στα 1880 βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 7), σ. 288, και Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ.-εισ. Π. Μουλλάς, Αθήνα, Ερμής, 1980, σ. σγ'.

<sup>25</sup> Αγρίας καλλονής, έρωτα θείας ακμής, ίμερον τρυφής ακηράτου (327), θεσπέσια, υψηλή (329), ποθητή (330).

<sup>26</sup> «Μάννα ζωής», «οι ζωηφόροι ποίοι της», «δέσποινα» (327).

<sup>27</sup> «Ανασσα», «βασιλίσσα», «διάδημα», «στέμμα» (327), «κηδεμών» (329), «με ωδήγει να έλθω πλησίον της» (330), «νύμφη η ανάσσουσα των δρυμώνων» (331).

<sup>28</sup> «Δέσποινα» (327), «μάννα ζωής, δρόσος γλυκασμού, μέλι το εκ πέτρας» (τροπάριο της ακολουθίας των Τριών Ιεραρχών) (327), «θεία ακμή», «διάδημα θείων» (327), «οι κλώνες της εφάινοντο ως να ψάλλωσι μέλος ψαλμικόν, το "Ως εμεγαλύνθη"» (327), «τα αετώματα των κλώνων της, τα όμοια με στέμματα Δαβίδ Θεολήπτου» (328).

<sup>29</sup> «Περικαλλές δένδρον» (327), «θεσπεσία φυλλάς της», «η κορυφή της βαθύκομος», «αρρήτου γοητείας», «μ' έθελγε, με εκήλει, μ' εκάλει εγγύς της», «επόθουν», «να την απολαύσω» (327), «δρόσος, αναψυχή και χάριμα» (328), «δρόσος, άρωμα και χαρμονή» (330), «είχε όψιν λιγυρής χάριτος» (328), «θεσπεσία και υψηλή» (329).

και την έντονη ερωτική φανταστική σχέση του ήρωα-αφηγητή μαζί του. Εξού και η απαγόρευση των οικείων: «η συνοδία των οικείων μου [...] δεν θα ήθελε να μοι το επιτρέψει» (328), ο δισταγμός του ήρωα-αφηγητή, η εξαφάνισή του «πριν απολύση η λειτουργία, εγώ έγινα άφαντος» (329), οι δυσκολίες που συναντά στο δρόμο για τη συνάντησή του με το δέντρο (λοξοδρομήσεις, χάσιμο δρόμου (329)). Ωστόσο, η επιθυμία-κάλεσμα είναι τόσο δυνατή, η μεγάλη δρυσ είναι «ευεργέτις και κηδεμών του», τον βγάζει από την απάτη και τον οδηγεί να «έλθη πλησίον της» (330).

Το πρώτο όνειρο (329) που βλέπει την παραμονή της απόφασής του ο ήρωας, λιβιδινικά επενδεδυμένο, επικαιροποιεί την απωθημένη του επιθυμία για το δέντρο και γίνεται στήριγμα της απόφασής του να αναζητήσει το αντικείμενο της επιθυμίας του που είναι το δέντρο-γυναίκα-παρθένα-μητέρα, και το οποίο, μετά το δεύτερο όνειρο που βλέπει κάτω από τη σκιά του, αποδεικνύεται εφήμερο («Δεν ειμ' εγώ νύμφη αθάνατος· θα ζήσω όσον αυτό το δένδρον...» (331)), παρόν-απόν, αποκτημένο-χαμένο, που χάνεται δείχνοντας την παρουσία του. Τα όνειρα στο διήγημα αυτό καλύπτουν εύγλωττα την προσπάθεια του ονειρευόμενου ήρωα να διατηρήσει την αδύνατη ένωση με τη μητέρα, να διαφυλάξει την αδιάσπαστη ολότητα μάνας-παιδιού, κινούμενος σ' έναν άχρονο χρόνο και σε έναν άτοπο τόπο. Η επιθυμία του υποκειμένου για ολοκλήρωση της πρωταρχικής αυτής ένωσης, μη μπορώντας να αρθρωθεί στο πραγματικό, εκφράζεται συμβολικά και μυθικά, μέσα από τον μύθο της Αμαδρυσάδος, μέσω του ονείρου. Η επιθυμία αυτή είναι τρομακτική, γι' αυτό ο ήρωας ξυπνά έντρομος – «εξύπνησα έντρομος κ' έφυγον...» (331) – και τρέπεται σε φυγή μπροστά στην αποκάλυψη και ανερχόμενη δύναμη της μητρικής επιθυμίας, η απώθηση της οποίας τον στοιχειώνει («Το Μεγάλο Δέντρο ήτον στοιχειωμένο» (331)). Ο Βαργένης ο ξυλοκόπος, που κόβει το δέντρο με το τσεκούρι του και πεθαίνει, εκπληρώνοντας τον μύθο της Αμαδρυσάδος αλλά και την προειδοποίηση της νύμφης μέσα στο όνειρο του ήρωα, γεγονός το οποίο ο ήρωας μαθαίνει κατά την ενήλικη ζωή του όταν επιστρέφει στα «προσκυνητάρια των παιδικών του αναμνήσεων», λειτουργεί ως double, το άλλο εγώ του ήρωα-αφηγητή, που κόβει το δέντρο για να μην τον στοιχειώνει πια η επιστροφή του απωθημένου και πεθαίνει ως γιος-εραστής της μητέρας για να μπορέσει να ζήσει ως ενήλικας τη σεξουαλική του ζωή. Ο μυθιστοριογράφος με την επινόηση του μύθου και του διπλού εγώ προσφέρει έναν τρόπο θεραπείας και σωτηρίας του ήρωα-αφηγητή, δηλώνοντας εμμέσως ότι ο χαμένος παράδεισος και το χαμένο αντικείμενο δεν μπορούν να επαναποκτηθούν στο παρόν ούτε της ιστορίας ούτε και της πραγματικότητας.

Τα όνειρα, τόσο στην αναλυτική όσο και στην αφηγηματική διαδικασία, είναι επιδεκτικά νοήματος, σημασιών και ερμηνειών πάντοτε εκ των υστέρων. Όπως ο αναλυτής ακούει, έτσι και ο αναγνώστης «βλέπει» διαβάζοντας όνειρα που δεν είναι δικά του, κάνοντας τις δικές του συνειρμικές ακολουθίες. Όπως το αφηγημένο πραγματικό όνειρο, έτσι και το κατασκευασμένο αφηγηματικό όνειρο μόλις εκτεθεί υπόκειται στη συνείδηση, στη γλώσσα μέσω της οποίας επανασυμβολοποιείται και συνακόλουθα στην ερμηνεία. Τα κατασκευασμένα όνειρα μπορούν να επαναερμηνεύονται επ' άπειρον αποκαλύπτοντας επιθυμίες, φαντασιώσεις, ψυχικές συγκρούσεις και απωθημένες ενορμήσεις, δυσαρμονικά συναισθήματα και αντιθετικές εικόνες του εαυτού των ονειρευομένων. Ο Παπαδιαμάντης, μέσα από το όνειρο, ανασυνθέτει το τοπίο της ψυχής του ήρωα χρωματίζοντάς τον ψυχολογικά, δίνοντας μας αθέατες πτυχές της δομής και της συγκρότησής του, αποκαλύπτοντάς τον γυμνό από άμυνες, ιδεολογίες, ασφάλειες, απωθήσεις, μικροσκοπώντας την ανθρώπινη ψυχή και την αινιγματική ακροβασία ανάμεσα στον πόθο και την αμαρτία, στη μοίρα και την ενοχή.



Μεταξύ ονείρου και ζωής.

Η σημασία των παρεκβάσεων στην αφηγηματική τέχνη  
του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη

Το 1795, μια εξέχουσα μορφή του γερμανικού ρομαντισμού, ο Friedrich Schlegel, έθεσε το ιδεώδες μιας λογοτεχνίας που θα χαρακτηρίζεται από τις διαρκείς παρεκβάσεις της.<sup>1</sup> Εμπνεόμενος από την έννοια της παράβασης στην αρχαιοελληνική κωμωδία, ο Schlegel εννοούσε ως παρέκβαση μια στιγμή μέσα στο κείμενο όπου ο συγγραφέας διακόπτει τη ροή της αφήγησής του και στρέφεται στον αναγνώστη για να σχολιάσει το ίδιο το κείμενο, τους χαρακτήρες, την πλοκή, ακόμη και τον εαυτό του ως συγγραφέα. Για τον Schlegel, η κρισιμότητα μιας τέτοιας στιγμής βρισκόταν στην αυτοαναφορικότητά της, που καθιστά το κείμενο πιο κριτικό απέναντι στις λειτουργίες του, αλλά και πιο ειρωνικό, καθώς η παρέκβαση συνιστά μια αποστασιοποίηση του συγγραφέα από το έργο του η οποία του επιτρέπει να μην ταυτίζεται δογματικά μαζί του.<sup>2</sup> Με αυτή την έννοια, η παρέκβαση γινόταν το όχημα μιας στοχαστικής λογοτεχνίας που δεν επαναπαύεται στον αυθορμητισμό των δημιουργιών της, αλλά τις επισκοπεί κριτικά, ώστε να συνενώνει την καλλιτεχνική πράξη με τη θεωρία. Μια πιο φιλοσοφική και φιλοσοφημένη λογοτεχνία: αυτό θα μπορούσε να πει κανείς ότι ήταν το ζητούμενο του Schlegel από την παρέκβαση. Το 1890, ωστόσο, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, υπερασπιζόμενος τις αξίες του ρεαλισμού, απέρριψε τις παρεκβάσεις, θεωρώντας ότι ο σχολιασμός του κειμένου από τον συγγραφέα του αναιρούσε το ιδεώδες της αντικειμενικότητας.<sup>3</sup> Από τη στιγμή που το ζητούμενο του ρεαλισμού ήταν η αντικειμενική έκθεση των γεγονότων, κάθε παρεμβολή του συγγραφέα μέσα στο κείμενο συνιστούσε έναν ανεπιθύμητο υποκειμενισμό.

Αν όμως, για τον Ξενόπουλο, ο ρεαλισμός και η παρέκβαση ήταν όροι ασύμβατοι, για τον Παπαδιαμάντη, η παρέκβαση ήταν ο τόπος για να θέσει το ζήτημα του ρεαλισμού των έργων του, αρχής γινομένης με τη «Μαυρομαντηλού» το 1891, όπου, εν τω μέσω του κειμένου του, αισθάνθηκε την ανάγκη να

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, τ. 18, Μόναχο, Schöningh, 1975, σ. 85.

<sup>2</sup> Ό.π., σ. 75.

<sup>3</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Αι περί Ζολά προλήψεις», περ. *Εικονογραφημένη Εστία*, τχ. 30 (1890) 324.

απευθυνθεί στον αναγνώστη του και να τον διαβεβαιώσει ότι όσα του διηγείται είναι απολύτως ακριβή και αληθή. Και ενώ παραδοσιακά αυτή η ανάγκη καλύπτεται από την παρέκβαση, ο Παπαδιαμάντης επέλεξε στη θέση της μια υποσημείωση, εξηγώντας ότι η παρέκβαση έχει κάτι το φορτικό, επειδή διακόπτει την απρόσκοπτη ροή του κειμένου.<sup>4</sup> Η ειρωνεία βεβαίως είναι ότι η υποσημείωσή του ξεκινούσε με μια παρέκβαση κατά των παρεκβάσεων, η οποία εξηγούσε γιατί προτιμήθηκε η υποσημείωση. Από την άλλη, η ανάγκη του Παπαδιαμάντη να εγγυηθεί την αλήθεια των λεγομένων του βασιζόταν στη διαπίστωσή του ότι ο περισσότερος κόσμος έχει εθιστεί τόσο πολύ με τις μυθοπλασίες, ώστε να συγχέει την αλήθεια με το ψεύδος. Όπως θα πει, «οι πολλοί πιστεύουσι προθύμως τα μυθεύματα, η δε αλήθεια φαίνεται αυτοίς απιθανότερα του ψεύδους» (2, 158). Και επειδή αυτή η σύγχυση πηγάζει από τους ίδιους τους συγγραφείς ως μυθοπλάστες, ο Παπαδιαμάντης θα επικαλεστεί ένα χωρίο από τη *Θεογονία* του Ησιόδου που προειδοποιεί τον αναγνώστη ότι οι διηγηματογράφοι όταν θέλουν λένε την αλήθεια, αλλά λένε και πολλά ψεύδη που μοιάζουν αληθινά (*ἴδμεν ψεύδεα πολλά λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα / ἴδμεν δ' εὔτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι*, *Θεογ.* 27-28). Βεβαίως, στο χωρίο του Ησιόδου οι Μούσες εκφέρουν μια τέτοια άποψη, κι όχι οι διηγηματογράφοι. Αλλά είναι σαφές ότι εδώ επιχειρείται μια σύνθεση αρχαιότητας και νεοτερικότητας που καθιστά τους σύγχρονους διηγηματογράφους συνεχιστές του αρχαίου έπους. Κι αυτή είναι μια στρατηγική επιλογή του Παπαδιαμάντη στη «Μαυρομαντηλού», αν κρίνουμε κι από τις άλλες παραπομπές του στον Όμηρο, που αφενός προσδίδουν έναν υψηλό τόνο στην ταπεινή ιστορία του χωριού που αφηγείται και αφετέρου την προικίζουν με χρονικό βάθος, ως εάν τα ζητήματα που απασχολούσαν το διήγημα ήταν ίδια με εκείνα της αρχαίας ποιητικής.

Η αναγωγή στον Όμηρο και στον Ησιόδο είναι μια αναγωγή στις απαρχές της ποίησης και στην άποψη ότι ο ποιητικός λόγος είναι ένα άλυτο κράμα αλήθειας και ψεύδους, καθώς στο ησιόδειο χωρίο τα ποιητικά ψεύδη δεν γεννώνται από μιαν άρνηση της αλήθειας, αλλά, αντιθέτως, από μια προσπάθεια προσεταιρισμού της.<sup>5</sup> Κλασικό παράδειγμα τέτοιας ψευδολογίας αποτελεί η κατάχρηση του ευθύ λόγου στην *Ιλιάδα* που δείχνει την προσπάθεια του Ομήρου να πει τα πράγματα όπως ακριβώς έγιναν. Διότι, όσο περισσότερο ο Όμη-

<sup>4</sup> Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. 2, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1997, σ. 158 (οι παραπομπές στα κείμενα του Παπαδιαμάντη θα γίνονται σε αυτή την έκδοση στο εξής ο πρώτος αριθμός δηλώνει τον τόμο και και ο δεύτερος τη σελίδα).

<sup>5</sup> Βλ. Pietro Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Βαλτιμόρη, John Hopkins University Press, 1977, σ. 8-16.



ρος παραχωρεί τον λόγο στους ήρωές του, προσποιούμενος ότι μιλούν εκείνοι κι όχι αυτός, τόσο περισσότερο δίνει την εντύπωση ότι ψευδολογεί, ότι επινοεί πως έγινε κάτι στην πραγματικότητα, κι ότι θυσιάζει την αλήθεια της αφήγησης του στο βωμό της αληθοφάνειας.<sup>6</sup> Εν ολίγοις, η προσπάθεια του αφηγητή να κάνει την ιστορία του να μοιάσει πιο αληθινή είναι αυτή που δημιουργεί το αντίστροφο αποτέλεσμα του ψεύδους.

Κάτι ανάλογο ισχύει για τον Παπαδιαμάντη, ο οποίος, κατά έναν ειρωνικό τρόπο, θεωρεί ότι μπορεί να μη γίνει πιστευτός από τον αναγνώστη του, όχι γιατί του διηγείται πράγματα απίθανα, αλλά πιθανά. Όπως θα πει έναν χρόνο μετά τη «Μαυρομαντηλού», στην «Αγι-Αναστασία»: «ουδέν απιθανότερον της απλής αληθείας» (2, 354). Διατυπωμένη υπό τον τύπο αφηγηματικής παρέκβασης, η φράση μέσα στην απλότητά της υπενθυμίζει ότι το απλό είναι το πιο δύσκολο ή σύνθετο λόγω της αδυναμίας του να αναλυθεί. Και το απλό στον ρεαλισμό είναι η ίδια η πραγματικότητα που ζούμε, την οποία ουδέποτε βλέπουμε πραγματικά, επειδή την καλύπτουμε με τις ιδεολογικές μας προκαταλήψεις και επιθυμίες.<sup>7</sup> Επειδή, όπως θα έλεγε και ο Γεώργιος Βιζυηνός, «ζητούμεν να ανακαλύψωμεν ως αλήθειαν ουχί το τι εστί, αλλά το ό,τι επιθυμούμεν».<sup>8</sup> Αν η πραγματικότητα ως το πιο κοντινό και χειροπιαστό σε μας είναι συνάμα το πιο μακρινό και φευγαλέο λόγω της τάσης μας να μην την παρατηρούμε, τότε το πιο απλό στον ρεαλισμό, που είναι η πιστή απόδοση της πραγματικότητας, αποδεικνύεται και το πιο δύσκολο, που εξηγεί γιατί στον πολύ κόσμο η απλή αλήθεια φαίνεται απιθανότερα του ψεύδους.

Αυτή την απιθανότητα της απλής αληθείας θα αποτυπώσει το 1897 ο Παπαδιαμάντης στο διήγημά του «Έρως-Ήρως» μέσα από μια παρέκβαση που σχολιάζει το δίπολο ρομαντισμού-ρεαλισμού πάνω στο οποίο έχει στηθεί το κείμενο. Το ρεαλιστικό σκέλος του διηγήματος αφορά το προξενιό μιας φτωχής νησιωτοπούλας, ονόματι Αρχόντω, με έναν πλούσιο ξωμερίτη, ενώ το ρομαντικό τον βαρκάρη Γιωργή, που, παιδιόθεν ερωτευμένος με την Αρχόντω, παρακολουθεί ανήμπορος από τη βάρκα του το σπίτι της τη νύχτα του αρραβώνα. Η ερωτική απογοήτευση αποτελεί στοιχείο του ρομαντισμού του, όπως και η ονειροπόληση, καθώς καθ' όλη τη διάρκεια του διηγήματος ο Γιωργής αναπολεί σκηνές του πρότερου βίου του και σχεδιάζει πιθανούς τρόπους διάλυσης του αρραβώνα, κλέβοντας την Αρχόντω. Παραμένοντας ξαπλωμένος

<sup>6</sup> Βλ. Richard Kannicht, *Η παλαιά διαμάχη ποίησης και φιλοσοφίας*, μτφρ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, Λωτός, 1988, σ. 41-42.

<sup>7</sup> Βλ. Charles Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, σ. 431-432.

<sup>8</sup> Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, φιλολ. επιμ. Π. Μουλλάς, Αθήνα, Ερμής, 1991, σ. 161.

στη βάρκα όλη νύχτα, ο ήρωας χαρακτηρίζεται από την αδράνειά του. Αλλά αυτή η εξωτερική ακινησία του οφείλεται στον ταραγμένο ψυχισμό του, που τον παραλύει και τον καθιλώνει σωματικά. Το αδρανές του σώμα είναι η άλλη όψη του υπερδραστήριου μυαλού του, που, όπως θα έλεγε κι ο Παναγιώτης Σούτσος στον *Λέανδρο*, καθιστά το κεφάλι του ένα «χάος ιδεών».<sup>9</sup> Διότι η ρομαντική εσωστρέφεια του ήρωα δεν έγκειται μόνο στη σωματική αδράνειά του, αλλά και στην αδυναμία του να σκεφτεί καθαρά. Σκεπτόμενος πολλά πράγματα μαζί, ο Γιωργής σκέφτεται τόσο αόριστα και συγκεχυμένα, που είναι να σαν να μη σκέφτεται καθόλου. Με τα λόγια του Παπαδιαμάντη, «ζει και δεν ζει μια ενδόμυχον ζωή» (3, 174), καθώς ευρισκόμενος «εν ημιασυνειδησία δεν ενόει τίποτε» (3, 173).

Αυτή η ενδόμυχος ζωή αναλύεται σε μια σειρά από αναδρομές του ήρωα στο παρελθόν, οι οποίες φωτίζουν το παρόν της ιστορίας. Αλλά το κάνουν τόσο σκόρπια και αποσπασματικά, στερώντας από το κείμενο τη χρονική του συνοχή. Χάρη σε μια τεχνική που θυμίζει εσωτερικό μονόλογο,<sup>10</sup> το κείμενο μιμείται τον ταραγμένο ψυχισμό του ήρωα του, ώστε να γίνεται και το ίδιο χαοτικό. Όμως αυτό το χάος αποτελεί μια ρεαλιστική απεικόνιση του ρομαντισμού του ήρωα που καθιστά το κείμενο ρομαντικό και ρεαλιστικό μαζί. Το ίδιο ισχύει για τις προβολές που κάνει ο Γιωργής στο μέλλον με την αρπαγή της Αρχόντως, καθώς δημιουργούν μια σειρά από φανταστικές σκηνές που λειτουργούν σαν μικρές παρένθετες αφηγήσεις μέσα στην κύρια αφήγηση. Φυσικά, τίποτα από όσα σχεδιάζει ο Γιωργής δεν υλοποιείται, καθώς, ως άλλος Άμλετ, έχει πέσει θύμα της εσωστρέφειάς του που τον καθιστά αναβλητικό.<sup>11</sup> Κι αυτή η αναβλητικότητα στενεύει το εύρος των επιλογών του, όταν κατά έναν ειρωνικό τρόπο θα κληθεί να μεταφέρει με τη βάρκα του τους αρραβωνιασμένους στο σπίτι του γαμπρού. Το γεγονός ότι ο ήρωας εκλαμβάνει εκείνη τη στιγμή ως ένα «όνειρον μαγικόν, απαίσιον και τρομερόν, όνειρον το οποίον έβλεπε με ανοικτά τα μάτια» (3, 178) αποτελεί μέρος της σύγχυσης

<sup>9</sup> Παναγιώτης Σούτσος, *Ο Λέανδρος*, Ναύπλιο 1834, σ. 8.

<sup>10</sup> Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σ. 228-234.

<sup>11</sup> Το αμλετικό ήθος του Γιωργή δεν πηγάζει μόνο από την απραξία του, αλλά κι από το γεγονός ότι τη μετατρέπει σε θεωρητικό αντικείμενο των στοχασμών του. Διότι, έχοντας συνείδηση της αδράνειάς του, ο Γιωργής σκέφτεται διαρκώς ότι πρέπει να δράσει (3, 174). Αλλά όσο περισσότερο το σκέφτεται, τόσο παραμένει «χλωμός, μαραμένος, αδρανής» (3, 178). Και τα τρία επίθετα αποτελούν τυπικά δείγματα της αμλετικής ψυχοσύνθεσης του ρομαντισμού, που υποτάσσει την πράξη στη θεωρία και μεταλλάσσει την πραγματική ζωή (*vita activa*) σε μια ζωή ενατένισης (*vita contemplativa*), που περιστρέφεται γύρω από τον εσωτερικό κόσμο του υποκειμένου και αδυνατίζει την εξωτερική πραγματικότητα, καθιστώντας την ομοίως «χλωμή, μαραμένη και αδρανής».

του που μετατρέπει το πραγματικό σε ονειρικό και το ονειρικό σε πραγματικό. Το τελικό του σχέδιο είναι να αναποδογυρίσει τη βάρκα, που θα στείλει τον στεριανό αντίζηλό του στον πάτο της θάλασσας, ενώ παράλληλα ο ίδιος θα σώζει την Αρχόντω, μεταφέροντάς την σε μια ερημική παραλία. Το γεγονός ότι σχεδιάζει να ζήσουν εκεί ως ο Νέος Αδάμ και η Νέα Εύα αποτελεί μέρος της ρομαντικής ουτοπίας του αλλά και της θαλασσινής φύσης του, που τον καθιστά πιο ρομαντικό σε σχέση με την πεζότητα που εκπέμπει ο στεριανός αντίπαλός του, καθώς τα πάντα μέσα του είναι προϊόντα του φουρτουνιασμένου ψυχισμού του, που τον κάνει να θαλασσοδέρνεται πάνω στα αλλεπάλληλα κύματα των σκέψεών του.

Κι ενώ το κείμενο κλιμακώνει τεχνηέντως την αγωνία για το τι θα πράξει ο Γιωργής, ο συγγραφέας επιλέγει να διακόψει την αφήγησή του με τρία απανωτά ερωτήματα: «Αναποδογύρισε τη βάρκαν; Έπνιξε τους επιβάτας; Έσωσεν εκείνην;» (3, 182).<sup>12</sup> Και τα τρία ερωτήματα τίθενται από τον συγγραφέα, αλλά τίθενται με έναν τρόπο σαν να ήταν επίσης τα ερωτήματα του αναγνώστη που ζητάει να μάθει από τον συγγραφέα τι συνέβη τελικά. Βάζοντας τον εαυτό του να ερωτάται από τον αναγνώστη, ο Παπαδιαμάντης αξιοποιεί μια ιδιαίτερη τεχνική της παρέκβασης που παρουσιάζει τον συγγραφέα όχι μόνο να απευθύνεται, αλλά και να λογοδοτεί στο κοινό του.<sup>13</sup> Κι αυτή η λογοδοσία υπενθυμίζει ότι κανένα κείμενο δεν γράφεται ερήμην του αναγνώστη, αλλά διαμορφώνεται μέσω αυτού και για χάρη αυτού, καθώς κάθε προσπάθεια του συγγραφέα να προκαταλάβει το αναγνωστικό κοινό του μέσω των παρεκβάσεων δείχνει ότι πρωτίστως ο συγγραφέας έχει προκαταληφθεί από τους υποψήφιους αναγνώστες του. Γι' αυτό, ο Παπαδιαμάντης θα βάλει στο παιχνίδι της συγγραφής τον αναγνώστη, επικαλούμενος την ψήφο και την κρίση του. Όπως θα πει: «Δεν ισχύει τηλαισθησία, ούτε τηλεπάθεια, διά να ζητήσωμεν τας ψήφους των αναγνωστών, νοερώς, ακαριαίως, ουδέ Κοινοβουλίου τέμε-

<sup>12</sup> Οι συνεχείς ερωτήσεις αποτελούν μια βασική υφολογική επιλογή του Παπαδιαμάντη στο «Έρωσ-Ήρωσ» και συνιστούν μιαν αληθινή ιδιορρυθμία του κειμένου, καθώς μοιάζει ασυνήθιστη και κάπως άτεχνη η προώθηση της δράσης μέσα από την υποβολή ερωτήσεων που εμπλέκουν στο παιχνίδι της αφήγησης τον αναγνώστη. Σε μεγάλο βαθμό οι ερωτήσεις αυτές πηγάζουν από τη σύγχυση του ήρωα και μιμούνται τον ταραγμένο ψυχισμό του, ενώ παράλληλα ικανοποιούν την αιτιοκρατική λογική του ρεαλισμού, που δίνει στην πραγματικότητα τη δομή ενός ανίγματος το οποίο γυρεύει την απάντησή του (βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 10), σ. 88-89, 228).

<sup>13</sup> Αυτή την ιδιαίτερη τεχνική της παρέκβασης αξιοποίησε με συστηματικότητα ο Denis Diderot στο χιουμοριστικό μυθιστόρημά του *Ζακ ο Μοιρολάτρης και το αφεντικό του* (1778), προκαλώντας τον ενθουσιασμό του Schlegel, καθώς ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις του για μια λογοτεχνία όπου η παρέκβαση δεν θα συνιστά την εξαίρεση αλλά τον κανόνα των κειμένων (βλ. Loyd Bishop, *Romantic Irony in French Literature*, Nashville, Tenn., Vanderbilt University Press, 1989, σ. 20-21).

νος είναι παρ' ημίν ιερόν, αλλά ναός Ευβουλίας. Πας συγγραφεύς υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύει τη μέσην κρίσιν και το μέσον αίσθημα των αναγνωστών του» (3, 182).

Με τις αναφορές του στην τηλεπάθεια και το ιερό τέμενος του κοινοβουλίου, το κείμενο αποκτά προς στιγμή τους χιουμοριστικούς τόνους που επεδίωξε κάποτε και ο Εμμανουήλ Ροΐδης στην *Πάπισσα Ιωάννα*, όταν επέλεξε την παρέκβαση ως κύριο υφολογικό τέχνασμα του κειμένου του αλλά και ως αναγκαίο κακό για να κρατάει ξύπνιο τον αναγνώστη του.<sup>14</sup> Όπως πάντα, η ειρωνική αποστασιοποίηση της παρέκβασης καθιστά το κείμενο πιο χιουμοριστικό,<sup>15</sup> αλλά και πιο θεωρητικό, έτσι ώστε να αυτοσυστήνεται ως ένας ναός ευβουλίας που αντιπροσωπεύει τη μέση κρίση των αναγνωστών. Η μεσότητα αποτελεί τυπικό γνώρισμα του ρεαλισμού που γεννά η στροφή του στον μέσο καθημερινό άνθρωπο και αποτελεί αιχμή κατά του ρομαντικού αριστοκρατισμού, που ανέκαθεν εχθρεύονταν τους μέσους όρους και τη μετριότητα που δίνει ο Παπαδιαμάντης στο τέλος της ιστορίας του, όταν εξηγεί ότι ο ήρωάς του δεν έπραξε τίποτα τελικά: «Δεν την αναποδογύρισε, δεν τους έπνιξε. Ολίγον ακόμη ήθελε διά να το κάμη, αλλά το ολίγον αυτό έλειψεν» (3, 182).

Με βάση τις ρομαντικές ονειροπολήσεις του ήρωα το τέλος μοιάζει άδοξο,<sup>16</sup> αλλά με βάση τις απαιτήσεις του μέσου όρου είναι το πιο ρεαλιστικό. Διότι, στις παλαιότερες εποχές πόσοι και πόσοι έρωτες δεν έσβησαν άδοξα και χάθηκαν από αντίστοιχα προξενιά; Αν κάθε φορά που κάποιος έχανε τον έρωτά του από ένα προξενίο σκότωνε, τότε ο φόνος από έρωτα δεν θα ήταν είδηση αλλά καθημερινή πρακτική. Η ίδια η ζωή με τους μέσους όρους της υπαγορεύει το τέλος του διηγήματος. Όμως αυτό που μοιάζει πιο πιθανό στην πραγματική ζωή, μοιάζει εντελώς απίθανο στη λογοτεχνία, η οποία ανέκαθεν λειτουργούσε ως ένας χώρος δεξίωσης του απροσδόκητου και του εξαιρετικού του ρομαντισμού, δηλαδή, που εννοεί τους θυελλώδεις έρωτες με τίμημα την ανθρώπινη ζωή. Διότι καταφεύγει κανείς στις μυθοπλασίες για να αποδρά από την πραγματική ζωή, κι όχι για να επιβεβαιώνει τη μέση κρίση του για αυτήν. Όπως θα πει ο Παπαδιαμάντης σε μια παρέκβασή του στον «Λαμπριάτικο Ψάλτη» το 1893, ο πολύς κόσμος ζητάει από αυτόν διηγήματα που να είναι «όλον ποιήσις, όχι πέξή πραγματικότης» (2, 516). Κι αυτός ο πολύς κόσμος

<sup>14</sup> Βλ. Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα*, τ. 1, φιλολ. επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 71-72.

<sup>15</sup> Βλ. Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Τυβίγγη, Niemeyer, 1977, σ. 102-103.

<sup>16</sup> Βλ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Δαιμόνιο μεσημβρινό. Έντεκα κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Γρηγόρης, 1978, σ. 88-89.

δεν διαφέρει από τους «πολλούς» της «Μαυρομαντηλούς» που «πιστεύουσι προθύμως τα μυθεύματα» και θεωρούν την αλήθεια «απιθανότερα του ψεύδους», αναζητώντας στη λογοτεχνία τον ρομαντισμό που λείπει από την καθημερινή τους ζωή. Γι' αυτό, ο μετριοπαθής αναγνώστης που επικαλείται ο Παπαδιαμάντης είναι μια μειοψηφία στη λογοτεχνία, ένα ιδεώδες, που συμπίπτει με εκείνο του ρεαλισμού, καθώς θέλει τη σύνεση να επικρατεί των παθών και καθιστά την λογοτεχνία ένα ναό ευβουλίας, θυμίζοντας κάτι από τις Μούσες του Ησιόδου που όταν θέλουν λένε την αλήθεια. Αλλά εδώ φυσικά πρόκειται για την χριστιανική ευβουλία, που απαγορεύει την ανθρωποκτονία και καθιστά τον Γιωργή στα μάτια του συγγραφέα έναν ήρωα που δεν ενέδωσε στις παρορμήσεις του, έτσι ώστε η ήττα του στο επίπεδο της ζωής να αντανάκλα τη νίκη του στο επίπεδο της ηθικής.

Με αυτή την έννοια, ο ηρωισμός του Γιωργή είναι ο ηρωισμός της χριστιανικής ταπεινότητας και εγκαρτέρησης, ο ηρωισμός των μικρών ανθρώπων της καθημερινότητας που, σαν τον χριστιανισμό, έχουν μάθει όλα να τα υπομένουν και όλα να τα συγχωρούν. Με άλλα λόγια, ο ηρωισμός του «Έρωσ-Ήρωσ» είναι ο ηρωισμός μιας λογοτεχνίας του μέσου όρου και της ευβουλίας. Διότι για ηρωισμό πρόκειται, αν αναλογιστεί κανείς ότι στον λογοτεχνικό κανόνα ήταν πάντα το Κακό που συνάρπαζε και όχι το Καλό. Με βάση τις λογοτεχνικές νόρμες, τουλάχιστον, μια λογοτεχνία της καλής βούλησης μοιάζει, αν μη τι άλλο, πεζή και ανιαρή, καθώς εμπεριέχει όλα εκείνα τα μικρά δράματα της καθημερινής ζωής, που είτε δεν τα βλέπουμε λόγω της μικρότητας τους είτε τα περιφρονούμε λόγω του ρομαντισμού μας που ελκύεται από τα μεγάλα και τα υψηλά. Αλλά ας μη θεωρηθεί ότι επειδή οι παρεκβάσεις αναφέρονται σε υποθετικούς αναγνώστες δεν αφορούν τους πραγματικούς ή δεν προβλέπουν τις πραγματικές αντιδράσεις τους, καθώς, σύμφωνα με τον Schlegel, οι παρεκβάσεις έχουν ένα μοναδικό τρόπο να αναμειγνύουν τη μυθοπλασία με την αληθινή ζωή.<sup>17</sup> Αρκεί να θυμηθεί κανείς ότι ο Γιώργος Βαλέτας απέρριψε το «Έρωσ-Ήρωσ», επειδή ακριβώς βρήκε το τέλος του αφύσικο, θεωρώντας ότι ήταν η θρησκευτικότητα του Παπαδιαμάντη αυτή που «τον σταμάτησε από τη φυσική εξέλιξη της πλοκής και του μύθου».<sup>18</sup> Διότι προφανώς στη λογοτεχνία το φυσιολογικό είναι να δαιμονίζεται κανείς και να πνίγει κόσμο όπως η Φραγκογιαννού, όχι να δαιμονίζεται και να μην πνίγει κανένα όπως ο Γιωργής. Κι ασφαλώς δεν χρειάζεται ιδιαίτερη «τηλαιοθησία» για να προβλέψει

<sup>17</sup> Βλ. Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, τ. 2, Μόναχο, Schönigh, 1967, σ. 182-183.

<sup>18</sup> Γιώργος Βαλέτας, «Εισαγωγή», στο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, τ. 1, φιλολ. επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Γιοβάννης, χ.χ.έ., σ. με'.

κανείς ότι σε ενδεχόμενη ψηφοφορία η Φόνισσα θα κέρδιζε κατά κράτος το «Έρωτος-Ήρωος».<sup>19</sup> Αλλά ειδικά στην περίπτωση του Βαλέτα ισχύει πλήρως το «ουδέν απιθανότερον της απλής αληθείας».

Στον ανάποδο κόσμο της λογοτεχνίας, που θεωρεί την απλή αλήθεια απιθανότερα του ψεύδους, το πιο ρεαλιστικό είναι ο ρομαντισμός και το πιο ρομαντικό ο ρεαλισμός, καθώς η λογοτεχνία ήταν πάντα το βασίλειο της φαντασίας, έτσι ώστε ο ρομαντισμός να είναι ο κανόνας και ο ρεαλισμός η εξαίρεση. Όπως στην πραγματική ζωή ο ρομαντισμός είναι ξένο σώμα, έτσι και στη λογοτεχνία ο ρεαλισμός είναι ένας παρείσακτος που εξηγεί γιατί οι παρεκβάσεις του Παπαδιαμάντη έχουν συνήθως κάτι το ενοχικό και το απολογητικό απέναντι στον αναγνώστη. Όμως το ενδιαφέρον στο «Έρωτος-Ήρωος» είναι η συμπίεση των δύο σχολών, καθώς το διήγημα δεν αφηγείται μια ιστορία, αλλά δύο. Η μία, η ρομαντική, είναι η ενδόμυχος ζωή του Γιωργή που εκτυλίσσεται μέσα στο μυαλό του και δείχνει μέσα από τις προβολές του στο μέλλον πως θα μπορούσε να εκτυλιχθεί η ιστορία του στα χέρια ενός ρομαντικού συγγραφέα. Είναι η πιο απίθανη με βάση τους μέσους όρους της καθημερινής ζωής, αλλά η πιο πιθανή στους μέσους όρους της λογοτεχνίας. Αντιθέτως, η ρεαλιστική εκδοχή της ιστορίας είναι αυτή του προξενιού, όπου τελικά τίποτα σημαντικό δεν συμβαίνει και τα πράγματα ακολουθούν την προδιαγεγραμμένη τους πορεία. Είναι η πιο πιθανή στην πραγματική ζωή, αλλά η πιο απίθανη στη λογοτεχνία. Παρά τη νίκη του ρεαλισμού στο διήγημα, η δομή του δείχνει ότι ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός μέσα στην αντίθεσή τους συνιστούν συγκοινωνούντα δοχεία που μαζί δεν κάνουνε και χώρια δεν μπορούνε, καθώς ο ένας τροφοδοτεί διαρκώς τον άλλο, σαν να ήταν το alter ego του ή το αντιστραμμένο είδωλό του στον καθρέπτη.

Στην πράξη, η συνύπαρξη ρομαντισμού και ρεαλισμού είναι ένα φαινόμενο που ορίζει τις ίδιες τις παρεκβάσεις.<sup>20</sup> Αντίθετα από ό,τι πίστευε ο Ξενόπουλος, η παρέκβαση δεν αναιρεί τον ρεαλισμό ενός έργου, αλλά την ψευδαίσθηση του ρεαλισμού του, καθώς κατά τη διάρκεια της πρόσληψής του ο αναγνώστης απορροφάται τόσο πολύ από το περιεχόμενό του, ώστε να ξεχνά την επινοημένη φύση του, το γεγονός ότι αυτό που διαβάσει είναι μυθοπλα-

<sup>19</sup> Ακόμη κι ο Τριανταφυλλόπουλος, που απορρίπτει την αρνητική αξιολόγηση του Βαλέτα και αιτιολογεί την τροπή που δίνει ο Παπαδιαμάντης στην ιστορία του, είναι αναγκασμένος να ομολογήσει ότι το τέλος του διηγήματος μοιάζει «απογοητευτικό» και «μίζερο» κατά τον ίδιο τρόπο που η τελική παρέκβασή του προς τον αναγνώστη κρίνεται ως «αδέξια» (βλ. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (σημ. 16), σ. 88-89, 91).

<sup>20</sup> Βλ. Πέγκυ Καρπούζου, «Έρωτος-είρων. Η ειρωνεία στα ερωτικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη», στο *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Δόμος, 2002, σ. 219-223.

σία κι όχι πραγματικό. Η μαγεία της τέχνης, ή η απατεωνιά της, έγκειται σε αυτή την ψευδαίσθηση του ρεαλισμού που κάνει τον αναγνώστη να ονειρεύεται ξύπνιος. Παρότι αυτό που διαβάσει είναι μια μυθοπλασία, ένα όνειρο, το ζει σαν να ήταν πραγματικό, όπως ο Γιωργής της ιστορίας που «ζει και δεν ζει μια ενδόμυχο ζωή», έτσι ώστε να ονειροπολεί ξύπνιος, κάπου μεταξύ ζωής και ονείρου. Αυτό το ζωντανό όνειρο της τέχνης διαλύει η παρέκβαση, που με την ξαφνική διακοπή του έργου επαναφέρει τον αναγνώστη στην πραγματικότητα. Αλλά η μόνη πραγματικότητα στην οποία τον επαναφέρει είναι αυτή της μυθοπλασίας, που τον καθιστά μέρος του ονείρου της.<sup>21</sup> Για μια στιγμή ο αναγνώστης βλέπει τον εαυτό του μέσα στο έργο σαν να ονειρευόταν και παράλληλα να είχε συνείδηση ότι ονειρεύεται. Διότι η παρέκβαση είναι μια διακοπή του έργου που εκτυλίσσεται όμως μέσα στο έργο και αποτελεί μέρος της ροής του, έτσι ώστε να βγάζει τον αναγνώστη από την αρχική ονειροπόλησή του για να τον βάλει μέσα σε ένα νέο όνειρο στο οποίο συμμετέχει κι ο ίδιος. Το «όνειρο μέσα στο όνειρο» ή «το έργο μέσα στο έργο» αποτελούν τυπικά προϊόντα της παρέκβασης, καθώς η αναδίπλωση του κειμένου στον εαυτό του προκαλεί επίσης τον αναδιπλασιασμό του. Σαν την παράβαση της αρχαιοελληνικής κωμωδίας, που ήταν σκηνικό δρώμενο και παράλληλα ένα σχόλιο για τα επί σκηνής δρώμενα, η παρέκβαση χωρίζει το κείμενο από τον εαυτό του για να τον επαναλάβει σε ένα πιο συνειδητό επίπεδο. Γι' αυτό, η παρέκβαση είναι ταυτοχρόνως εσωτερική και εξωτερική προς το έργο. Με την αποστασιοποίησή της προκαλεί μια εξωτερική θέαση του έργου, σαν να το έβλεπε κανείς από έξω. Μόνο που αυτή η εξωτερική θέαση έρχεται μέσα από το έργο και αποτελεί μέρος του. Παίζοντας πάνω στο λεπτό σύνορο που χωρίζει το έργο από την πραγματικότητα, η παρέκβαση έχει ένα μοναδικό τρόπο να βάζει μέσα στο έργο ό,τι βρίσκεται έξω από αυτό και να βγάζει έξω από το έργο ό,τι βρίσκεται μέσα του, έτσι ώστε να αναμειγνύει το ονειρικό με το πραγματικό.<sup>22</sup> Ένα διαρκές πηγαινέλα μεταξύ ζωής και ονείρου: αυτό που πάντα ήταν η τέχνη το επαναλαμβάνει η παρέκβαση μέσα στα έργα τέχνης, ώστε να το καθιστά πιο συνειδητό. Διότι, όπως θα έλεγε ένας καλός φίλος και συνοδοιπόρος του Schlegel, ο Novalis, «είμαστε κοντά στο ξύπνημα, όταν ονειρευόμαστε ότι ονειρευόμαστε».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Βλ. Paul de Man, *Blindness and Insight*, Λονδίνο, Routledge, 1983, σ. 219.

<sup>22</sup> Βλ. Δημήτρης Πολυχρονάκης, *Όψεις της ρομαντικής ειρωνείας*, Αθήνα, Ινδικτος, 2007, σ. 64-65.

<sup>23</sup> Friedrich Schlegel και Novalis, *Το ρομαντικό απόσπασμα*, μτφρ. Μ. Πυρράκης, Αθήνα, Futura, 2003, σ. 59.





## Ο Χριστός στα χιόνια (παπαδιαμαντικό)

*Ο δημιουργός έχει βάλει μέσα στο πλάσμα του ένα όχι ασήμαντο κομμάτι του εαυτού του: όχι απαραίτητα της ιδεολογίας του ή της ηθικής δεοντολογίας που σχημάτισε και ακολούθησε· αλλά, οπωσδήποτε, της ευαισθησίας του, των σκέψεών του, των ερωτηματικών του, της συναισθηματικής του ενέργειας.*

Ξ. Α. Κοκόλης, «Αυτο- και ετερο-βιογραφισμός στη Φόνισσα»<sup>1</sup>

Το κείμενο είναι πολύ γνωστό. Από τα διασημότερα του Παπαδιαμάντη. «Ο Έρωτας στα χιόνια» δίνει τον τίτλο σε δύο ανθολογήσεις διηγημάτων του συγγραφέα,<sup>2</sup> η τελευταία του φράση αποτελεί την κατακλείδα του Παν. Μουλλά στην εισαγωγική μελέτη της ανθολογίας του,<sup>3</sup> έχει μεταφραστεί στα γαλλικά ήδη από το 1907,<sup>4</sup> έχει αναγνωσθεί δημόσια στην τιμητική εκδήλωση για τον Παπαδιαμάντη στον Παρνασσό το 1908,<sup>5</sup> ο Κ. Χατζόπουλος έχει κάνει γι' αυτό τη φοβερή κρίση «Αν δεν ήταν μέσα σ' αυτούς [τους τόμους της Βιβλιοθήκης Φέξη] οι πέντε σελίδες του μοναδικού “Έρωτα στα χιόνια”, θα προτιμούσα να μην τους είχα ούτε ανοίξει»,<sup>6</sup> του έχουν χαριστεί 45 λεπτά τηλεοπτικού χρόνου,<sup>7</sup> και, βέβαια, έχει προκαλέσει μία αυτοτελή μελέτη-βιβλίο, δύο εκτενείς αναλύσεις και πάμπολλα μεγαλύτερα ή μικρότερα σχόλια.<sup>8</sup> Και όμως, υπάρχει κάτι ακόμα να ειπωθεί. Θα χρειαστεί προς τούτο μια καινούργια περίληψη.

<sup>1</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, «Αυτο- και ετερο-βιογραφισμός στη Φόνισσα», *Για τη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη. Δύο μελετήματα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1984, σ. 11-43.

<sup>2</sup> Alexandre Papadiamantis, «L'Amour dans la neige». *Nouvelles traduites du grec par René Bouchet*, Αθήνα-Παρίσι, Kauffmann-Hatier, 1993, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «*Να είχαν ο έρωτας σαίτες*». *Επτά αγαπητικά διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, επιμ. Κ. Ακριβός, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2010.

<sup>3</sup> Εισαγωγή στο Α. Παπαδιαμάντης *αυτοβιογραφούμενος*, επιμ. Π. Μουλλάς, Αθήνα, Ερμής, 1974, σ. ξε': Ο Μουλλάς, στην κατακλείδα αυτή, ταυτίζει τον ήρωα του διηγήματος με τον ίδιο τον Παπαδιαμάντη.

<sup>4</sup> Βλ. Γ. Κ. Κατσίπαλης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Βιβλιογραφία*, Αθήνα, Εστία, 1934, λήμμα 258.

<sup>5</sup> Γ. Βαλέτας, *Παπαδιαμάντης. Η ζωή-το έργο-η εποχή του* [1940], Αθήνα, Βίβλος, 1955, σ. 338.

<sup>6</sup> Κ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, εισ.-επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, σ. 261.

<sup>7</sup> Στην εκπομπή «Παρασκήνιο», σε σκηνοθεσία Λάκη Παπαστάθη, ΕΤ1, Χριστούγεννα 1988. Διάβασαν και σχολίασαν το διήγημα οι Αλ. Κοτζιάς, Μ. Κουμανταρέας και Γ. Χειμωνάς. Επίσης έχει διατεθεί για το διήγημα ραδιοφωνικός χρόνος.

<sup>8</sup> Γ. Φαρίνου, «“Ο έρωτας στα χιόνια”, μια ανάγνωση», στο Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.), *Φώτα ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1981, σ. 351-357, Γ. Κεχαγιόγλου, «Ο έρωτας στα χιόνια» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. *Μια ανάγνωση*, Αθήνα, Πολύ-

Ο μπαρμπα-Γιαννιός ο Έρωντας – με μια πατατούκα ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του, με την ίδια πατατούκα την τελείωσε –, άθλιος, μόνος, κακόμοιρος· εκείνος που είχε γνωρίσει πλούτη και ηδονές κάποτε, τώρα σέρνεται στη μικρή πολιτεία και φυτοζωεί· για να λησμονήσει ότι έχει χάσει (ανάμεσά τους, τη γυναίκα του και το παιδί του που πέθαναν) «έπεσε» στον έρωτα, έβαλε στο μάτι τη γειτόνισά του. Αλλά ούτε εκείνη, ούτε κανένας άλλος του δίνει σημασία. «Ποιος να τον αγαπήσει αυτόν;» Μες στο καταχείμωνο, ημέρες των γιορτών, πίνει, λέει διάφορα τραγουδάκια και συλλογίζεται ή μάλλον φαντάζεται. Τι φαντάζεται; Μια μέρα φαντάζεται τι καλά που θα 'ταν αν μπορούσε να ρίξει τις σαΐτες του στη γειτόνισσα και να την παγιδεύσει, την επομένη σκέφτεται τον θάνατο και βλέπει μια οπτασία: το χιόνι πέφτει, «άσπρο σινδόνι», κι αυτός εύχεται «να μας ασπρίσει όλους στο μάτι του Θεού... ν' ασπρίσουν τα σωθικά μας... να μην έχουμε κακή καρδιά μέσα μας». Μια νύχτα, γυρνά βαριά μεθυσμένος. Φτάνει στον δρόμο, όπου βρίσκεται το ερείπιο το δικό του και το σπίτι της γειτόνισσας. Κατά λάθος χτυπά με το ρόπτρο την πόρτα της. «Ποιος είναι;» ρωτάνε από πάνω. Καμία απάντηση. Ξαναρωτάνε. «Ποιος είναι;» Πάλι τίποτε. Τότε ο μπαρμπα-Γιαννιός μουρμουρίζει, ανάμεσα στις άλλες μεθυσμένες κουβέντες του: «Είμαι κι εγώ σοκάκι... ζωντανό σοκάκι». Και πέφτει πάνω στο χιόνι, καταλαμβάνοντας «με το μακρόν του ανάστημα όλον το πλάτος του μακρού στενού δρομίσκου». Χιόνι έπεσε πάνω του κι ο μπαρμπα-Γιαννιός πέθανε· «άσπρισεν όλος, κι εκοιμήθη υπό την χιόνα, διά να μη παρασταθεί γυμνός και τετραχληλισμένος, αυτός και η ζωή του και αι πράξεις του, ενώπιον του Κριτού, του Παλαιού Ημερών, του Τρισαγίου».<sup>9</sup>

Τα φώτα της ερμηνείας ίσως έχουν κατευθυνθεί παντού πάνω στο κείμενο, εκτός από τον τρόπο με τον οποίο έπεσε καταγής ο μπαρμπα-Γιαννιός και εκτός από τη μεθυσμένη φράση του λίγο πριν.<sup>10</sup> Πώς έπεσε, αλήθεια; Το κείμενο λέει: «Κατέλαβε με το μακρόν του ανάστημα όλον το πλάτος του μακρού στενού δρομίσκου». Έπεσε, λοιπόν, κάθετα στον δρόμο και τον κατέλαβε ολόκληρο. Ο δρόμος και ο άνθρωπος ταυτίστηκαν: μακρό το ανάστημα

τυπο, 1984, Σ. Ν. Φιλιππίδης, «Το χιόνι των Χριστουγέννων», *Αμφισιμίες. Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο έξι νεοελλήνων συγγραφέων: Παπαδιαμάντης, Βλαχογιάννης, Μυριβήλης, Τερζάκης, Καζαντζάκης, Παλαμάς*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2005, σ. 33-52. Επίσης, ο Νάσος Βαγενάς έχει ασχοληθεί σε άρθρο του με το διήγημα, θεωρώντας ότι το κείμενο αυτό «συνομιλεί» με το ποίημα του Σεφέρη «Fog» (Νάσος Βαγενάς, «Σεφέρης-Παπαδιαμάντης. Ο έρωτας στην ομίχλη», *Κινούμενος στόχος*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 143-149).

<sup>9</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, «Ο Έρωντας στα χιόνια», *Άπαντα*, τ. 3, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1984, σ. 105-110.

<sup>10</sup> Για τη μεθυσμένη φράση έχει ειπωθεί (σωστά) ότι «υποδηλώνει μια ιδιότυπη αυτοσυνειδητοποίηση», Φαρίνου, ό.π. (σημ. 8), σ. 354.

εκείνου, μακρός και ο δρόμος. Ταυτίστηκαν ή, ενδεχομένως, μπορούμε να εννοήσουμε ότι, λόγω της κατά πλάτος πτώσης του σώματος, σχηματίζεται το σχήμα του σταυρού.

Ας συνδύασουμε τώρα με τα μεθυσμένα λόγια του ήρωα, «Είμαι κι εγώ σοκάκι... ζωντανό σοκάκι», μετασχηματίζοντάς τα: είμαι κι εγώ δρομίσκος, είμαι δρόμος, είμαι κι εγώ οδός. *Εγώ ειμί η οδός*, Κατά Ιωάννην 14.6. Τα διάσημα λόγια τα είπε ο Ιησούς στους μαθητές του κατά τον Μυστικό Δείπνο, προετοιμάζοντάς τους για την αποδημία του: «Εγώ ειμί η οδός και η αλήθεια και η ζωή». Από τους δύο υπαιγιμούς, λοιπόν, πιστεύω ότι μπορούμε να καταλήξουμε: ο άμοιρος μπαρμπα-Γιαννιός συμμετέχει κι αυτός στην οδό που είναι ο Χριστός, πορεύεται στον δρόμο για τον Θεό. Διαισθητικά, μεθυσμένος (γιατί η λογική είναι πολύ φτωχό όργανο),<sup>11</sup> έχει συλλάβει την «αλήθεια». Υπ' αυτό το φως μπορεί να κατανοηθεί με εντελώς διαφορετικό τρόπο και η ερώτηση που είχε ακουστεί προηγουμένως δύο φορές και που δεν είχε λάβει απάντηση: «ποιος είναι;». Εκ των υστέρων αντηχεί αλλιώς. γερμίζει τον χώρο με ένα μεταφυσικό ρίγος.

Η «οδός» είναι ένα «μονοπάτι μετάνοιας» λένε οι θεολόγοι.<sup>12</sup> Ο Παπαδιαμάντης χαρίζει στον ήρώα του τη συγχώρηση (στο συμπέρασμα αυτό οι δύο τουλάχιστον αναλύσεις, μέσα από διαφορετικούς δρόμους, συγκλίνουν, καθώς κάνουν λόγο για «επίπονη πορεία προς τον εξαγνισμό» ή για «λύτρωση, εξαγνισμό και δικαιοσύνη»),<sup>13</sup> επειδή έκανε το σωστό βήμα στην οδό, επειδή έστω και μια στιγμή ευχήθηκε «ν' ασπρίσουν τα σωθικά μας... να μην έχουμε κακή καρδιά μέσα μας».<sup>14</sup> Και το συμπέρασμα: μέσα σε κάθε άνθρω-

<sup>11</sup> Φαρίνου, ό.π. (σημ. 8), σ. 356: «Η κατάσταση του Γιαννιού εξάλλου κατά την τελευταία νύχτα θεωρείται κατακριτέα στο πλαίσιο της ιδεολογίας του συγγραφέα». Πιστεύω, αντίθετα, ότι το μεθύσι είναι ένας τρόπος προσέγγισης μιας εξωλογικής αλήθειας.

<sup>12</sup> Κάλιστος Γουέαρ, *Ο ορθόδοξος δρόμος*, μτφρ. Μαρία Πάσχου, Αθήνα, Επτάλοφος, 2<sup>η</sup> 1984, σ. 19.

<sup>13</sup> Φαρίνου, ό.π. (σημ. 8), σ. 356, Κεχαγιόγλου, ό.π. (σημ. 8), σ. 93· πρβ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Παπαδιαμάντης, Μωπασάν και Τσέχωφ. Από τη Σκιάθου στην Ευρώπη», *Συγκριτική φιλολογία. Από τη θεωρία στην πράξη*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ. 174, 178. Ο Σ. Ν. Φιλίπιδης, ό.π. (σημ. 8), σ. 45-52, θεωρεί ότι το τέλος του διηγήματος ο αναγνώστης το αντιλαμβάνεται ως λυπηρό, καθότι ο Θεός παρουσιάζεται ως Κριτής και όχι ως Αγάπη· κατά τη γνώμη του, το κείμενο είναι αμφίσημο, δεν στηρίζει το συμπέρασμά του (τον εξαγνισμό), οπότε τελικά το διήγημα «αποτελεί "εικονογράφηση" του εσωτερικά συγκρουόμενου και διασπασμένου υποκειμένου». Μια λεπτομέρεια που συνεισφέρει στην πρόκριση του εξαγνισμού: στα «Ρόδιν' ακρογιάλια», *Απαντα*, τ. 4, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1985, σ. 242, η έκφραση «έρωτας στα χιόνια» αντιπαραβάλλεται στο «έρωτας στα κόπρια».

<sup>14</sup> Ι.-Κ. Κολυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου. Μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σ. 71: «Η νοσταλγία για ηθική αγνότητα που κλείνει τα λόγια του αφηγητή [στον "Έρωτα στα χιόνια"] εκφράζει τη μεταφυσική ανάγκη επιστροφής στην προπρωτική αγνότητα, όπου η κατακερματισμένη ανθρώπινη φύση θα ξαναβρεί τη χαμένη ακεραιότητά της».

πο, ακόμα και στον πιο «πεσμένο» (στο κείμενο αφθονούν οι λέξεις που σημαίνουν «κατέβασμα» και «πέσιμο»),<sup>15</sup> υπάρχει ο Χριστός, υπάρχει η δυνατότητα για συγχώρηση και εξαγνισμό. Και αν το ερώτημα «Ποιος να τον αγαπήσει αυτόν;», τον έρημο ήρωα, τον έρημο άνθρωπο, παίρνει αρνητική απάντηση επί γης, στον ουρανό η απάντηση θα είναι διαφορετική· ο Κριτής είναι σε θέση να εκτιμήσει «τις σκέψεις και τους στοχασμούς της καρδιάς».<sup>16</sup> Εδώ μπορεί να επαναληφθεί ίσως η φράση που είχε γράψει ο Ξενοφών Κοκόλης για τη Φόνισσα: «Ο δημιουργός έχει βάλει μέσα στο πλάσμα του ένα όχι ασήμαντο κομμάτι του εαυτού του».<sup>17</sup>

Την έννοια της οδού, όπως είναι γνωστό, την έχει χρησιμοποιήσει ο Παπαδιαμάντης με αλληγορικό τρόπο και αλλού. Στο πολυσυζητημένο διήγημα «Τα Δαιμόνια στο ρέμα» η αδυναμία του μικρού ήρωα να βρει τον δρόμο του μες στη ρεματιά φέρεται να υποδηλώνει την αδυναμία μιας ολόκληρης ζωής (la diritta via era smarrita).<sup>18</sup> Όμως και το ίδιο το σοκάκι έχει χρησιμοποιηθεί μεταφορικά από τον συγγραφέα μας στο διήγημα «Το Τυφλό σοκάκι» (1906). Εδώ πρόκειται για μια ιστορία μοιχείας ή μάλλον, πιο σωστά, για μια ιστορία σπιουνιάς: σε ένα ευτυχισμένο ζευγάρι η γυναίκα έχει σχέσεις και με τον κουμπάρο, ένας γείτονας κατασκοπεύει, το σφουρίζει στον σύζυγο κι εκείνος σηκώνεται και φεύγει· η γυναίκα συνεχίζει τη ζωή της με τον κουμπάρο. Το ενδιαφέρον στο διήγημα είναι ότι δεν κατηγορείται η μοιχός γυναίκα (ούτε τιμωρείται άλλωστε), αλλά ο καλοθελητής που άνοιξε τάχα τα μάτια του συζύγου – «επίστευεν ως τόσον τέλειον τον εαυτόν του [...] ώστε χρέος του ενόμισεν ν' αναλάβει την ηθικοποίησιν της κοινωνίας».<sup>19</sup> Το «τυφλό σοκάκι» είναι ο αδιέξοδος δρόμος, εκείνος που δεν οδηγεί, προφανώς, στον Θεό. Η ψευδαίσθηση της «τελειότητας» – τόσο

<sup>15</sup> Ο ήρωας «κατήρχετο» εις την παραθαλάσσιον αγοράν, «κατέβαινε» από το παλαιόν, μισογκρεμισμένον σπίτι του, είχε «πέσει» εις τον έρωτα, το στενό που έμενε είχε την «κατεβασία» του και εντέλει «έπεσεν» καταγής.

<sup>16</sup> Το «γυμνός και τετραηλισμένος» μπορεί να προέρχεται, όπως έχει προτείνει η Φαρίνου, ό.π. (σημ. 8), σ. 356, από την προς Εβραίους επιστολή του Παύλου (Εβρ. 4, 12-13), όπου ο Θεός είναι «κριτικός ενθυμήσεων και εννοιών καρδιάς», κρίνει τις σκέψεις και τους στοχασμούς της καρδιάς, και τίποτα δεν είναι αφανές μπροστά του, παρά όλα γυμνά, οπότε με βάση αυτή του την κρίση επιτρέπει ή όχι στον θνητό τον δρόμο κοντά του. Μπορεί ωστόσο να προέρχεται και από το κυριακάτικο κήρυγμα, βλ. Νικηφόρος Θεοτόκης, *Κυριακοδρόμιον*, Αθήνα 1854, σ. 138 (Ευαγγέλιον της Α' Κυριακής): «εις την αμαρτίαν ουχ ευρίσκεις πλούτον, αλλά φόβον· ουχ ευρίσκεις χρήματα, αλλ' ατιμίαν [...]· σήμερον ευρίσκεις της ανομίας τον πλούτον, και αύριον φεύγει, και μένεις γυμνός και τετραηλισμένος». Πιο ταιριαστό με την ιστορία του ήρωα θεωρώ το δεύτερο.

<sup>17</sup> Κοκόλης, ό.π. (σημ. 1), σ. 21.

<sup>18</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, «Τα Δαιμόνια στο ρέμα», *Άπαντα*, τ. 3, ό.π. (σημ. 9), σ. 243.

<sup>19</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, «Το Τυφλό σοκάκι», *Άπαντα*, τ. 4, ό.π. (σημ. 13), σ. 115-117.

αντίθετη με την άλλη διάσημη ρήση του Ιησού: «ο αναμάρτητος πρώτος τον λίθον βαλέτω» – είναι εκείνο που κλείνει τον δρόμο προς τη θεότητα.

Ο μπαρμπα-Γιαννιός ο Έρωντας, αντίθετα, είχε αναγνωρίσει με τον τρόπο του τις αμαρτίες του και είχε ζητήσει, πάλι με τον τρόπο του, εξιλέωση. Αυτό είχε συμβεί στις γιορτές των Χριστουγέννων, κάτι όχι σπάνιο στη λογοτεχνία του είδους: Στις νουβέλες του Ντίκενς *Χριστουγεννιάτικη ιστορία* και *Ο στοιχειωμένος άνθρωπος*, για παράδειγμα, αποσκληρυμένοι άνθρωποι μεταμορφώνονται υπό την επήρεια του πνεύματος των Χριστουγέννων ή ακούγοντας τα κάλαντα.<sup>20</sup> Ιερή επενέργεια. Ο μπαρμπα-Γιαννιός, κι αυτός, «φωτίστηκε» («Καρδιά του χειμώνας. Χριστούγεννα, Άις-Βασιλίας, Φώτα»: η πρώτη φράση του διηγήματος) χάρη στο πνεύμα των ημερών.

Είναι ο μπαρμπα-Γιαννιός ένας κρυμμένος Χριστός της λογοτεχνίας μας; Στη λογοτεχνία της Ευρώπης είχαν από καιρό εμφανιστεί ήρωες που χωρίς να αποτελούν άγιους, «μιμήσεις Χριστού», διέθεταν ορισμένα χαρακτηριστικά που παρέπεμπαν στον Ιησού. Ο Βέρθερ, αίφνης, λίγο πριν το τέλος του, παραφράζει τα λόγια του Ιησού για το πικρό ποτήρι που οφείλει να πει, υπονοεί ότι η αυτοκτονία του συνιστά «θυσία» και παραγγέλλει ψωμί και κρασί ως τελευταίο δείπνο. Ο Ιουλιανός Σορέλ στο *Κόκκινο και το μαύρο*, και αυτός λίγο πριν πεθάνει, προβάλλει τον εαυτό του ως γιο ξυλουργού, τονίζει ότι καταδικάστηκε ημέρα Παρασκευή, ενώ στη φυλακή καλεί δυο κακοποιούς να μοιραστούν μαζί του ένα μπουκάλι κρασί και αναρωτιέται μονολογώντας «τι εστίν αλήθεια». Αυτά τα μεταφέρω από τη μελέτη του Theodore Ziolkowski *Μυθιστορηματικές μεταμορφώσεις του Ιησού*.<sup>21</sup>

Στην ελληνική λογοτεχνία τώρα, μετά Παπαδιαμάντη, θα βρούμε τον νεαρό ξυλογλύπτη (δώστε έμφαση στο επάγγελμα) στην *Κερένια κούκλα* του Χρηστομάνου να μοιράζεται τη ζωή του με μια «Βεργινία» και με μια αθώα παιδούλα «σαν Παναγίτσα» και να πεθαίνει σαν Άδωνης-Χριστός.<sup>22</sup> Στο Λεμονοδάσος του Κοσμά Πολίτη ο κάπως έκλυτος αρχιτέκτονας, που αγαπά κι αυ-

<sup>20</sup> Η σχέση Παπαδιαμάντη και Ντίκενς είχε παρατηρηθεί ήδη στην εποχή του Παπαδιαμάντη. Στο θέμα έχει αφιερωθεί η αδημ. διδ. διατριβή της Αγγελικής Παπαγεωργοπούλου *Η διηγηματογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και του Charles Dickens. Συγκριτική προσέγγιση*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2000. Σύνομη περιγραφή των εξαγομένων της (με τάση ανάδειξης της «μοναδικότητας» του Παπαδιαμάντη) στο άρθρο της ίδιας, «Ο κοσμοπολιτισμός του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Συμβολή στην συγκριτική προσέγγιση των παπαδιαμαντικών κειμένων», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1747 (Ιούλ.-Αύγ. 2002) 32-39.

<sup>21</sup> Theodore Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972, σ. 41-44.

<sup>22</sup> Αναλυτικά, στη μελέτη μου «Σαν τις μυγαλιές». Ιδέες και σύμβολα στην *Κερένια κούκλα*», στο Κ. Χρηστομάνος, *Η κερένια κούκλα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2013, σ. 394-399.

τός μια «Βίργκω», συνειδητοποιεί κάποια μέρα ακούγοντας τις καμπάνες ότι δεν επιθυμεί πια τη σαρκική αμαρτία και, αφού φαντάζεται τον εαυτό του να σηκώνει τον σταυρό του, αποφασίζει να αφιερωθεί στην ανθρωπότητα.<sup>23</sup>

Για την περίπτωση του Γκαίτε και του Σταντάλ, ο Ziolkowski παρατηρεί ότι μπορούμε να διακρίνουμε στο έργο τους καθώς και στις πεποιθήσεις τους έναν ορισμένο σκεπτικισμό ή ακόμα και εχθρότητα απέναντι στη συμβατική χριστιανιστή. Γι' αυτό, ο μελετητής κάνει λόγο για κάποια αποχριστιανοποίηση του Ιησού.<sup>24</sup> Ο Χρηστομάνος και ο Κοσμάς Πολίτης – ενδεικτικά αναφέρω μόνο δύο συγγραφείς –<sup>25</sup> χρησιμοποιούν και εκείνοι τον Ιησού με αρκετή ελευθεριότητα, προσεγγίζοντάς τον κατά κύριο λόγο μέσω του Άδωνη και των αρχαίων μυστηρίων· και οι δύο ανήκουν στο ρεύμα του θεοσοφισμού. Στο έργο τους σοβαρολογούν, αλλά και παίζουν. Γοητεύονται ιδιαίτερα από το παιχνίδι της απόκρυψης που στήνουν στον αναγνώστη. Γεμίζουν το κείμενο με σύμβολα και διασκεδάζουν προκαταβολικά με τη δοκιμασία στην οποία υποβάλλουν το κοινό τους.

Δεν είναι όμοια, βέβαια, η περίπτωση του Παπαδιαμάντη. Ο πιστός ορθόδοξος χριστιανός ούτε τόση ελευθερία μπορεί να δώσει στον εαυτό του ούτε τόσες δυνατότητες έχει για ατέρμονο παιχνίδι νοημάτων· όμως και αυτός χρησιμοποιεί τη συμβολοποίηση ως τρόπο αποκάλυψης του κόσμου.<sup>26</sup> («Η θεολογία μας είναι συμβολική κατά μία μεγάλη έκταση» αποφαίνονται οι θεολόγοι.<sup>27</sup>) Και, καθότι καλλιτέχνης, γνωρίζει πολύ καλά την αξία του υπαινιγμού. Στο διήγημα «Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης», ο αγαθός μουσουλμάνος που παίζει το νάι του – έρημος και ξεπαγιασμένος – στους δρόμους της Αθήνας, ίσως είναι μια εικόνα του Ιησού,<sup>28</sup> ενώ και ορισμένοι βοσκοί ήρωες ανακαλούν τον Καλό Ποιμένα,<sup>29</sup>

<sup>23</sup> Βλ. το επίμετρό μου «Αναζητώντας το χρυσόμαλλο δέρας», στο Κοσμάς Πολίτης, *Λεμονοδάσος. Ιστορία μιας ζωής*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2010, σ. 362-368.

<sup>24</sup> Ziolkowski, ό.π. (σημ. 21), σ. 45, 48.

<sup>25</sup> Για τον ήρωα του Τερζάκη στην *Παρακμή των Σκληρών*, ο οποίος φέρει μια ουλή από τη Μικρασιατική εκστρατεία σαν «αγκάθινο στεφάνι», βλ. τη μελέτη μου «Ο μυστικός Τερζάκης. Θεολογικές αγωνίες και σκοπιμότητες», στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης και Δ. Πολυχρονάκης (επιμ.), *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ. Ν. Φιλιππίδη*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009, σ. 268-269. Για τον τριαντατριάχρονο που θυσιάζεται στον Κυπριακό Αγώνα στη *Χάλκινη εποχή* του Ρόδη Ρούφου βλ. το άρθρο μου «Ο Ρόδης Ρούφος, ο Ιησούς και ο Εωσφόρος. Μια ταραγμένη σχέση», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1856 (Δεκ. 2012), αφιέρωμα στον Ρόδη Ρούφο, 120-139. Και άλλα πολλά.

<sup>26</sup> Εύστοχα παραδείγματα από την «πλούσια συμβολική γλώσσα» του Παπαδιαμάντη δίνει η Ε. Κωνσταντινίδου, «Ο Παπαδιαμάντης και η παράδοση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού», στο *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Δόμος, 1996, σ. 399-402.

<sup>27</sup> Γουέαρ, ό.π. (σημ. 12), σ. 18.

<sup>28</sup> Λ. Καμπερίδης, «Αύρας λεπτής εγκάλεσμα», στο Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.), ό.π. (σημ. 8), σ. 223: «ο ντερβίσης για τον Παπαδιαμάντη έγινε άφαντος ξαφνικά· εικόνα του χαμένου Φίλου· υλικό και ηλιακό σύμβολο συνάμα».

<sup>29</sup> Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη»

όπως έχουν σημειώσει οξυδερκείς μελετητές. Στο διήγημα «Ο Κακόμης», που θα δούμε αμέσως τώρα, ο Παπαδιαμάντης θα βρεθεί, πιστεύω, αρκετά κοντά στον τρόπο που χρησιμοποιούν τα σύμβολα και οι λιγότερο πιστοί συμβολιστές.

Ο Αποστόλης ο Κακόμης είναι ένας χαμάλης, χαμάλης από ελεύθερη επιλογή, καθώς δεν είχε άλλο λόγο να επιλέξει το συγκεκριμένο επάγγελμα (κατάγεται από καλή οικογένεια και γράμματα γνωρίζει). Ολημερίς ζαλώνεται το φορτίο του, ενώ στις ώρες τηςσχόλης, μεσημέρι βράδυ, πίνει σταθερά το κρασάκι του· κατά τον εσπερινό δεν παραλείπει ποτέ να σταυροκοπηθεί και να προσκυνήσει στην εκκλησία. Είναι καλός: Φροντίζει από το υστέρημά του έναν άλλον χαμάλη που δεν μπορεί πια να εργαστεί, προικίζει με το πατρικό του σπίτι την αδελφή του, ενώ ο ίδιος μένει σε ένα «αχούρι εντός κήπου», και νοιάζεται αργότερα τα ορφανά της. Πεθαίνει νέος σχετικά και, όταν οι μάγκες της γειτονιάς καίνε τη χαμαλικά του στη φωτιά του αϊ- Γιάννη κι ένας από αυτούς τολμά να εκστομίσει βλάσφημο λόγο, η φλόγα που βγαίνει από τη χαμαλικά φουντώνει «εις στήλην πυρός τρομακτικήν» και καίει τα χείλη του βλάσφημου.<sup>30</sup>

Προφανώς υποδηλώνεται εδώ η θεία τιμωρία. Υπό αυτό το πρίσμα, αν δούμε αναδρομικά τη μορφή του Κακόμη, θα διαπιστώσουμε διάφορα στοιχεία που πολλά σημαίνουν. Ο χαμάλης από επιλογή παρομοιάζει τον εαυτό του με καμήλα, όπου καμήλα είναι συμβολικά – λένε τα λεξικά – «το ζώο που επιτρέπει στον αναβάτη του να διασχίσει την έρημο και που χάρη σε αυτό μπορεί κανείς να φτάσει το χαμένο κέντρο της θείας ουσίας».<sup>31</sup> «Η καμήλα έχει το μέγα χάρισμα να γονατίζει» λέει ο ίδιος ο ήρωάς μας, κάτι που ευλόγως μπορούμε να το ερμηνεύσουμε μεταφορικά. Ο Κακόμης επίσης μιλά πολλές ξένες γλώσσες – χαριτωμένος ο Παπαδιαμάντης σε αυτό το σημείο, καθώς δίνει δείγματα τουρκικών, αράπικων, βλάχικων και εβραϊκών, αλλά ο αναγνώστης οφείλει ίσως να θυμηθεί ότι τούτο ακριβώς ήταν το «δώρο της Πεντηκοστής» του Χριστού προς τους μαθητές του.<sup>32</sup> Το ότι ο ήρωας μένει σε ένα αχούρι «εντός κήπου»<sup>33</sup> είναι κι αυτό μια μικρή ένδειξη.

[1992], *Το σχοίνισμα της γραφής. Παπαδιαμαντ(ολογ)ικές μελέτες*, Αθήνα, Gutenberg, 2014, σ. 31, Ρ. Ζαμάρου, *Φύση και έρωτας στον Παπαδιαμάντη. Ο συγγραφέας κηπουρός*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, σ. 65-66, όπου και βιβλιογραφία για άλλους μελετητές που παρατήρησαν το μοτίβο του Καλού Ποιμένα.

<sup>30</sup> Αλ. Παπαδιαμάντης, «Ο Κακόμης», *Άπαντα*, τ. 3, ό.π. (σημ. 9), σ. 557-564.

<sup>31</sup> J. Chevalier και A. Gheerbrandt, *Dictionary of Symbols*, Λονδίνο 1996, λήμμα camel (η μετάφραση δική μου).

<sup>32</sup> Γουέαρ, ό.π. (σημ. 12), σ. 110: η Πεντηκοστή θεωρείται ότι αντιστρέφει το αποτέλεσμα του πύργου της Βαβέλ, φέρνοντας στους ανθρώπους ενότητα και αμοιβαία κατανόηση.

<sup>33</sup> Για το σύμβολο του κήπου στον Παπαδιαμάντη βλ. Ζαμάρου, ό.π. (σημ. 29), σ. 86-130.

Πώς να μην θεωρήσουμε, λοιπόν, ότι εκείνος που επιλέγει αυτοβούλως το επάγγελμα του χαμάλη, ενώ κατάγεται από καλή οικογένεια και γράμματα γνωρίζει, είναι εκείνος που αίρει τα βάρη, αίρει τις αμαρτίες του κόσμου;<sup>34</sup> Και το όνομα αυτού Αποστόλης, δηλαδή Απόστολος.<sup>35</sup> Αν όχι ο ίδιος ο Χριστός, ο ήρωας αυτός είναι το λιγότερο ένας απόστολός του. Ο Κοσμάς Πολίτης, τριάντα χρόνια αργότερα, θα ονομάσει τον ήρωά του Παύλο Αποστόλου – και η Νόρα Αναγνωστάκη έχει δείξει πολλά χρόνια τώρα ότι εννοείται ο Απόστολος Παύλος.<sup>36</sup>

Κοινό σημείο ανάμεσα στον άγιο χαμάλη και στον αμαρτωλό μπαρμπα-Γιαννιό είναι το κρασί. Και οι δύο ήρωες πίνουν μέχρι τελικής πτώσεως. Ηθογραφία; Αυτοβιογραφία; Μάλλον πρόκειται και εδώ περισσότερο για συμβολισμό. Είπαμε κιόλας ότι ο μπαρμπα-Γιαννιός διατυπώνει την «αλήθεια» («Είμαι κι εγώ σοκάκι») μεθυσμένος· τα μεθυσμένα λόγια συνιστούν μια διαισθητική αποκάλυψη. Ο Απόστολης ο Κακόμης, πάλι, κάθε άλλο παρά κατηγορείται από τον συγγραφέα για τη συνήθειά του να πίνει: εντροφά «εις το άρωμα του οίνου» και τελειώνει την απογευματινή του οινοποσία ακριβώς την ώρα του εσπερινού, οπότε μεταβαίνει από το κρασοπουλειό κατευθείαν στην εκκλησία. Το κρασί είναι ένα από τα πιο γνωστά σύμβολα: ποτό της ζωής και της αθανασίας· σύμβολο της γνώσης και της μύησης στη σημειτική παράδοση· η χαρά, το Άγιο πνεύμα και η αλήθεια, κατά τον Ωριγένη· το αίμα του Κυρίου.<sup>37</sup>

Αν τα δύο διηγήματα ομοιάζουν όμως ως προς την απόπνοια κρασιού και αγιότητας, διαφέρουν σε ένα κρίσιμο σημείο. Στον «Κακόμη» έχουμε έναν άγιο ήρωα και μια τιμωρία· στον «Έρωτα στα χιόνια» έναν αμαρτωλό ήρωα και μια σωτηρία. Πιστεύω ότι δεν είναι διόλου τυχαίο ότι ο «Έρωτας στα χιόνια» είναι το διάσημο και το αγαπημένο ανάμεσα στα δύο διηγήματα. Ο «Κακόμης» αποτελεί χρηστοθήθεια, χαριτωμένα κατά τόπους και κρυπτική κατά τό-

<sup>34</sup> Πρβ. και το «ψυχών αχθοφόροι» ως χαρακτηρισμό των ιερέων στο διήγημα «Ο Καλόγερος», *Άπαντα*, τ. 2, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1982, σ. 328. Η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, σ. 93-96, μελετώντας τη θαμιστική αφήγηση στο διήγημα, συνδέει ορθώς την επαναληπτικότητα με την «πνευματικότητα» και την αγιότητα του ήρωα, ερμηνεύει όμως το χαμαλίκι ως «συνεκδοχή της σκλαβιάς».

<sup>35</sup> Η Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π., σ. 93, εντοπίζει το όνομα αυτό και σε άλλα διηγήματα. Στη σημαντικότερη αναφορά, στο «Άγια και πεθαμένα» (1896), είναι ένας μικρός μάγκας που αρπάζει κάτι κόλλυβα, σε καθαρά ήθογραφικό πλαίσιο. Στον «Κακόμη», λοιπόν, όταν ο Παπαδιαμάντης αποφάσισε να μετατρέψει τον ήρωα αυτόν σε σύμβολο λόγω του ονόματος Αποστόλης, διατήρησε παρ' όλα αυτά το επώνυμο, που δεν φαίνεται να σημαίνει τίποτα.

<sup>36</sup> Ν. Αναγνωστάκη, «Κοσμάς Πολίτης. Παρουσίαση-Ανθολόγηση», στη σειρά *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939), τ. Ζ', Σοκόλης, Αθήνα 1993, σ. 270.

<sup>37</sup> Chevalier και Gheerbrandt, ό.π. (σημ. 31), λήμμα wine.



Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΑ ΧΙΟΝΙΑ (ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΙΚΟ)

πους, χρηστοθήθεια πάντως. Ο «Έρωτας στα χιόνια», αντίθετα, είναι ένα κείμενο ανοχής, συμπάθειας, κατανόησης για τα ανθρώπινα, ακόμα και για τους έσχατους ανθρώπους, ακόμα και για τους πεπτωκότες. Ο *αναμάρτητος πρώτος τον λίθον βαλέτω*. Αυτό συνιστά τόσο μια ηθική όσο και μια αισθητική αξία.



Αφιερωματικός λόγος για τον Καβάφη.  
Η κριτική πρόσληψη μέσα από τα τεύχη της *semaine égyptienne* (1929, 1933) και των *Παναγιυπτίων* (1933)

Τι είναι η Αλεξάνδρεια; Η Αλεξάνδρεια είναι υπαινιγμός. Στην επιφάνεια είναι αρκετά προφανής· λαμπερή γαλάζια θάλασσα, λαμπρά σπίτια στο χρώμα της άμμου, ένα λιμάνι, ένας σιδηροδρομικός σταθμός. Εξωτερικά καλαμπόκι, βαμβάκι ή αυγά ή ακόμα φωταψίες, για να γιορταστεί η ενθρόνιση του βασιλιά, πίσω από όλα όμως και κάτω από όλα, κρυμμένο στις πέτρες και τη σκόνη της αλλά ακόμα εκεί για όσους μπορούν να το προσλάβουν, υπάρχει το πνεύμα το ανήσυχο για πράγματα, το ανήσυχο για τον Θεό αλλά πολύ αμφίβολο για τον εαυτό του ή την αξία των πραγμάτων που θριαμβευτικά παράγει.

Πώς σχετίζονται όλα αυτά με τον Καβάφη;

Στην επιφάνεια είναι απλός, σαν τη λαμπρή γαλάζια θάλασσα ή το σιδηροδρομικό σταθμό και τα ποιήματά του είναι για μια επιτύμβια στήλη, μια τελετή στέψης ή για κάποιον που υποτίθεται ότι είναι νεκρός. Αλλά όλη αυτή την ώρα δοκιμάζει αξίες, τις αξίες του αντικειμενικού, του υποκειμενικού, την υποκειμενική αξία του αντικειμενικού. Έτσι, αν και τα ποιήματά του μοιάζουν απλά, υπάρχει πάντα κάτι εξαιρετικά περίπλοκο μέσα τους, κάτι τόσο περίπλοκο, όσο η ιστορία της πόλης του.

Τι είναι επομένως ο Καβάφης; Ο Καβάφης είναι υπαινιγμός, είναι Αλεξάνδρεια.

Αυτός ο λόγος, που διεισδύει στην ποιητική του Καβάφη φιλτράροντας την αναπαράστασή της μέσα από την αναπαράσταση της Αλεξάνδρειας και αντίστροφα, ανήκει στον Bonamy Dobrée, Βρετανό λόγιο της Αλεξάνδρειας,<sup>1</sup> και προέρχεται από το άρθρο του για τον Καβάφη που δημοσιεύτηκε στο τεύχος του γαλλόφωνου αιγυπτιακού περιοδικού *la semaine égyptienne*, το οποίο κυ-

<sup>1</sup> Αναφέρεται ως «ο σοφός καθηγητής των αγγλικών γραμμάτων στο Πανεπιστήμιο του Καΐρου» σε ανώνυμο σημείωμα του περιοδικού *Αλεξανδρινή Τέχνη*, από όπου λαμβάνουμε επίσης την πληροφορία ότι «Φέτος οι Αλεξανδρινοί είχαν την ευκαιρία να ακούσουν μια θαυμάσια ανάλυση του έργου του κ. Φόρστερ, που έκαμε – στο “Λυσέ Φρανσάι” – σε διάλεξη» (περ. *Αλεξανδρινή Τέχνη*, τ. 3, τχ. 8-9 (Αύγ.-Σεπτ. 1929) 300). Βρισκόμαστε στο 1929 και, τον Σεπτέμβριο αυτής της χρονιάς ο E. M. Forster επισκέφθηκε την Αλεξάνδρεια επιστρέφοντας από ένα ταξίδι του στην Κεντρική και Νότια Αφρική.

κλοφόρησε στις 25 Απριλίου 1929 (στην Αλεξάνδρεια και στο Port-Said).<sup>2</sup> Πρόκειται για το πρώτο και μοναδικό αφιέρωμα αιγυπτιακού περιοδικού στον Καβάφη κατά τη διάρκεια της ζωής του. Το 1924 είχε κυκλοφορήσει στην Ελλάδα αφιέρωμα για τον Καβάφη από το περιοδικό *Νέα Τέχνη*,<sup>3</sup> ενώ σχεδόν αμέσως μετά τον θάνατο του ποιητή θα κυκλοφορήσουν στην Αίγυπτο άλλα δύο αφιερωματικά τεύχη περιοδικών, ένα από τη *semaine égyptienne* στις 1 Ιουλίου του 1933 και ένα από τα *Παναιγύπτια* στις 8 Ιουλίου του 1933.<sup>4</sup>

Το συγκεκριμένο άρθρο συνιστά, θα λέγαμε, ετεροτοπία, ως το μόνο αγγλόγλωσσο μέσα σε ένα σύνολο γαλλόγλωσσων άρθρων και ως προσέγγιση ποιητικής με αποχή από τη δεσποζούσα της εμπειρικής προσέγγισης. Συνιστά ετεροτοπία, λοιπόν, ως προς αυτό που ο Μάνος Χαριτάτος αναγνώρισε ως κυρίαρχο «τιμητικό και θαυμαστικό» χαρακτήρα του αφιερώματος και «υψηλή θερμοκρασία αγάπης» που αυτό διασώζει.<sup>5</sup> Στη συνέχεια της διαπίστωσης αυτής μπορεί να υπονοήσει κανείς ότι η υψηλή θερμοκρασία λιώνει την αντικειμενικότητα της θεώρησης, στοιχείο που χαρακτηρίζει γενικότερα την αντίληψη της κριτικής για τα καβαφικά αφιερώματα πριν το 1932, οπότε κυκλοφόρησε το αφιέρωμα του *Κύκλου*. Πρόκειται για το αφιέρωμα που σηματοδότησε τη μετάθεση του ενδιαφέροντος από τον άνθρωπο Καβάφη στην εξέταση του έργου του και σήμανε την αρχή μιας συγκροτημένης μελέτης του, που σύντομα επρόκειτο να παγιώσει τον επιστημονικό προσανατολισμό της.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Bonamy Dobrée, «C. P. CAVAFY, Alexandrian», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 13.

<sup>3</sup> Περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924). Το αφιέρωμα ανατυπώθηκε από την Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου το 1983 στο πλαίσιο του Αφιερώματος Καβάφη για την επέτειο των πενήντα χρόνων από τον θάνατο του ποιητή. Ο Μάνος Χαριτάτος, που επιμελήθηκε αυτή την ανατύπωση, σε μια αδρή σκιαγράφιση του αφιερώματος στο εμπροσθόφυλλο, το θεωρεί «πολύφωνο και άνισο στα περιεχόμενά του», αλλά «τεκμήριο σημαντικό, μέσα στη γενικότερη γοητευτική περιπέτεια της τύχης του καβαφικού έργου στην Ελλάδα». Σε κάθε περίπτωση, υπογραμμίζει το τολμηρό της ενέργειας του περιοδικού να «ανοίξει τιμητικά τις σελίδες του» για τον ποιητή, «αν λάβει κανείς υπόψη του τα όσα γράφτηκαν τότε, σχολιάζοντας ειρωνικά την ποίηση του Καβάφη».

<sup>4</sup> Περ. *la semaine égyptienne*, τ. 7, τχ. 25-26 (1 Ιουλίου 1933), και περ. *Παναιγύπτια*, τ. 5, τχ. 233 (8 Ιουλίου 1933). Τα δύο αφιερώματα, μαζί με το αφιέρωμα της *semaine égyptienne* του 1929, ανατυπώθηκαν στον ίδιο τόμο με επιμέλεια του Μάνου Χαριτάτου από την Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου το 1983 στο πλαίσιο του Αφιερώματος Καβάφη για την επέτειο των πενήντα χρόνων από τον θάνατο του ποιητή.

<sup>5</sup> Περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929), περ. *la semaine égyptienne*, τ. 7, τχ. 25-26 (1 Ιουλίου 1933), περ. *Παναιγύπτια*, τ. 5, τχ. 233 (8 Ιουλίου 1933) (Αφιέρωμα Κ. Π. Καβάφη), επιμ. Μάνος Χαριτάτος, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1983, εμπροσθόφυλλο.

<sup>6</sup> Περ. *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης* (διευθυντής: Απόστολος Μελαχρινός), τ. 1, τχ. 1 (Νοέμ. 1931). Το αφιέρωμα ανατυπώθηκε από την Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου το 1983 στο πλαίσιο του Αφιερώματος Καβάφη για την επέτειο των πενήντα χρόνων από τον θάνατο του ποιητή. Ο Μάνος Χαριτάτος, σε μια αδρή σκιαγράφιση στο εμπροσθόφυλλο, το χαρακτηρίζει ως «μια σημαντική συμβολή στην καβαφική φιλολογία». Και ξηγεί: «Για πρώτη φορά (είχαν

Ωστόσο, ακόμη και στο πρωιμότερο τεύχος της *semaine égyptienne* παρακολουθήσαμε την καταγραφή μιας βασικής αρχής της ποιητικής του Καβάφη, που είναι ο υπαινιγμός ή το υπονοούμενο. Τον τρόπο του υπαινιγμού ο Dobrée τον ανακαλύπτει ανασκάπτοντας την καβαφική ποιητική κάτω από την εξωτερική επιφάνεια. Μιλώντας για την καβαφική ποιητική, την παραβάλλει με την επιτύμβια στήλη στο «Έν τω μηνί Αθύρ», πάνω στην οποία μπορεί να αποκρυπτογραφησει κανείς μόνο κάποιες λέξεις, ενώ οι υπόλοιπες μένουν στη φαντασία του. Αλλά, βέβαια, τις υπόλοιπες ο ποιητής τις αφήνει, κατά τη διαίσθηση του Dobrée, σε μια «καλοθρεμμένη» φαντασία, την οποία δεν παραλείπει να εφοδιάζει με διακριτικά ορόσημα. Στην τελευταία στροφή ενός άλλου καβαφικού ποιήματος με τίτλο «Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», την οποία ο Dobrée καταγράφει στα αγγλικά<sup>7</sup> (εδώ παρατίθεται στο πρωτότυπο), διαβάζουμε την προτροπή στον Αλεξανδρινό ποιητή Ραφαήλ να γράψει ένα επιτύμβιο ποίημα για τον, επίσης Αλεξανδρινό, ποιητή Αμμώνη:

*Ραφαήλ, οι στίχοι σου έτσι να γραφούν  
που να 'χουν, ξέρεις, από την ζωή μας μέσα των,  
που κι ο ρυθμός κ' η κάθε φράσις να δηλούν  
που γι' Αλεξανδρινό γράφει Αλεξανδρινός.*

Η ανάγνωση αυτής της στροφής οδηγεί ξαφνικά τον Dobrée στη συνειδητοποίηση ότι ο Καβάφης δεν είναι απλώς ένας Αλεξανδρινός της εποχής του – και στο σημείο αυτό τονίζει το αδιαμφισβήτητο της νεωτερικότητάς του –, αλλά και της παλιάς, περίπλοκης, υπερεκλεπτυσμένης, ίσως υπερπολιτισμένης Αλεξάνδρειας. Είναι ένας Αλεξανδρινός που γράφει για Αλεξανδρινούς, διαπιστώνει ο Βρετανός λόγιος. Στην απόλαυση του Θεοκρίτου προσθέτει τον σκεπτικισμό του Λουκιανού, στον οποίο αρέσκεται να παραπέμπει. Και επειδή ο Καβάφης είναι ένας Αλεξανδρινός που γράφει για Αλεξανδρινούς, περισσό-

προηγηθεί τα ανάλογα, πολυφωνικά αφιερώματα της *Νέας Τέχνης* και της *semaine égyptienne*) οι συνεργασίες που περιλαμβάνει παραμερίζουν τον άνθρωπο Καβάφη και στέκονται στην εξέταση του έργου του. Τα κείμενα που συγκροτούν το αφιέρωμα καταλέγονται στις πιο σοβαρές μελέτες που έχουν γραφτεί για τον Αλεξανδρινό. Η αντοχή τους στο χρόνο και η ευστοχία των παρατηρήσεών τους είναι κάτι που μπορεί εύκολα να διαπιστώσει ο σημερινός αναγνώστης, όσο κι αν είναι βεβαρωμένος από τον ωκεανό των σελίδων που έχουν γραφτεί στο μεταξύ για τον Καβάφη». Επισημαίνει, επίσης, ότι με το συγκεκριμένο αφιέρωμα μια «νέα γενιά πνευματικών ανθρώπων (με την εξαίρεση των Τ. Άγρα και Α. Θρύλου, που είχαν και παλαιότερα ασχοληθεί διεξοδικά με τον Καβάφη) καταθέτει τη μαρτυρία της για το έργο του ποιητή». Ιδιαίτερη μνεία γίνεται για το «Σχεδιάσμα Καβαφικής Βιβλιογραφίας» του Γ. Κ. Κατσιμπαλή, «που θα ανοίξει το δρόμο για την ψύχραιμη φιλολογική μελέτη του καβαφικού έργου».

<sup>7</sup> Χρήσιμη για τη μεταφραστική τύχη του καβαφικού ποιήματος, που γράφτηκε το 1917, είναι η πληροφορία του Dobrée που το συνοδεύει: «ένα από τα τελευταία ποιήματα του Καβάφη που δημοσιεύτηκαν στα αγγλικά» (Dobrée, ό.π. (σημ.2)).

τερο υπαινίσσεται παρά δηλώνει, αποφαίνεται ο Dobrée.<sup>8</sup> Το υπονοούμενο στο συγκεκριμένο παράδειγμα αναδύεται και ως αιχμή για τη γενετική σύνδεση δύο άρθρων, αφού το ίδιο ακριβώς τμήμα του ποιήματος είχε παραθέσει και ο Γιάννης Γρυπάρης στο περίφημο άρθρο του για τον «καταχθόνιο νεκρομάντη» Καβάφη στο αφιερωματικό τεύχος της *Νέας Τέχνης* το 1924.<sup>9</sup> Από την άλλη, ενώ το κύριο μέρος του άρθρου του Dobrée αναφέρεται στον υπαινισμό ως στοιχείο ποιητικής του Καβάφη, υπάρχει ωστόσο ένας μικρός θύλακας εμπειρικής αναφοράς, όταν ο υπαινισμός παρουσιάζεται επιπλέον ως στοιχείο της ομιλίας του Καβάφη ή, ορθότερα, της συνομιλίας μαζί του.<sup>10</sup>

Αυτή τη διεκυστίδα ανάμεσα στη μελέτη του έργου του και την προσωπική αναφορά στον Καβάφη<sup>11</sup> θα παρακολουθήσουμε ενδεικτικά σε κάποια κεντρικά άρθρα του αφιερώματος, ενώ στη διάρκεια της εργασίας θα αναδειχθούν οι σχέσεις που αναπτύσσουν τα άρθρα μεταξύ των αφιερωμάτων. Σε

<sup>8</sup> Dobrée, ό.π. (σημ. 2).

<sup>9</sup> Από το βάθος αυτής της στροφής ο Γρυπάρης, κλίνοντας σε μια ανάγνωση όμοιας αντίληψης με του Dobrée, ακούει τον «αληθινό, Αλεξανδρινό» ποιητή Καβάφη, «που με τη φωνή του ελάλησε επί τέλους αληθινά από τα βάθη των αιώνων και ύστερα από τόσες εκατονταετηρίδες μια νεκρή εποχή, που είχε μείνει βουβή στον καιρό της, όσο ζούσε, για να μας πει πρώτη φορά σήμερα, κατευθείαν και άμεσα, τα δικά της αισθήματα, τις δικές της συγκινήσεις, τους δικούς της παλμούς. Αυτό επεζήτησε κι αυτό κατόρθωσεν ο Καβάφης στο μεγαλύτερο και πιο ενδιαφέρον αναμφιβόλως μέρος του έργου του· και το επεζήτησε ενσυνείδητα και υπολογισμένα» (Ι. Ν. Γρυπάρης, «Το έργο του Αλεξανδρινού ποιητού Κ. Π. Καβάφη. Χαρακτηρισμοί–Γνώμες–Μελέτες», VIII, περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 92). Η συγκεκριμένη ανάγνωση είναι η μικρή εικόνα που συνοψίζει τη μεγάλη εικόνα του άρθρου, αποπνέοντας τη συνολική ατμόσφαιρά του και κομίζοντας το νόημα μιας γόνιμης αναδίφησης στην αλεξανδρινή, ελληνιστική εποχή, την «ιδιαιτέρη ατμόσφαιρα» και «ιστορική περιοχή», όπου «θέλησε και μπόρεσε με τόσο μοναδική επιτυχία να μεταθέσει ο Καβάφης το μύθο του, τις υποθέσεις δηλ. και τα θέματα των ποιημάτων του· επειδή αυτά κατά τα τρία τέταρτα τουλάχιστον κινούνται και ζουν μέσα σ' αυτήν που ονομάζομε αλεξανδρινή ή ελληνιστική περίοδο [...] Ξεχνάς κάθε επίδειξη αρχαιολογικής σοφίας [...] κι έχεις την ψευδαίσθηση πως βλέπεις ολοζώντανο τον ποιητή να κινείται σαν αναπόσπαστο μέλος μέσα στην ολότητα της ζωής εκείνης, σ' όλες τις δυνατές της εκφάνσεις· την ζει ολάκερος ολάκερη αυτή τη ζωή υποκειμενικά και δε σου επιτρέπει να φανταστείς πως με τα ξόρκια και τα μάγια της σοφίας του, φοβερός αυτός και καταχθόνιος νεκρομάντης, την ανακαλεί απλώς στο φως και προσπαθεί να την ξαναζωντανέψει αντικειμενικά» (ό.π., 91).

<sup>10</sup> Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Dobrée, τα ποιήματα του Καβάφη, όπως και η ομιλία του, μπορεί να αφορούν τα πάντα: «Μπορεί να μιλάει για το τραμ της Αλεξάνδρειας, για τους Πτολεμαίους, για τη χρήση μιας συγκεκριμένης λέξης στα αγγλικά του 17ου αιώνα: σπάνια κανείς θυμάται για τι συζητήσε με τον κ. Καβάφη. Τα ποιήματα βέβαια είναι πιο στοχευμένα, είναι σίγουρα τέχνη, δεν είναι ζωή. Μένουν στο προκείμενο, αφήνοντας έξω τις διακλαδώσεις και παρεκβάσεις της συνομιλίας. Αλλά και πάλι, τόσο στην ομιλία του όσο και στα ποιήματά του νιώθεις ότι δεν συζητάς πράγματι το προφανές θέμα αλλά κάτι το οποίο αυτό το θέμα υπαινίσσεται» (Dobrée, ό.π. (σημ. 2)).

<sup>11</sup> Το γεγονός ότι ο Dobrée μιλάει κυρίως για την ποιητική και λιγότερο για την προσωπικότητα του Καβάφη οφείλεται ίσως στο γεγονός, που ομολογεί και ο ίδιος, ότι τον Καβάφη τον γνώριζε από έξι ποιήματα που διάβασε σε μετάφραση και από ισάριθμες συνομιλίες που είχε μαζί του. Έτσι, επαφίεται περισσότερο στο ποιητικό υλικό, επειδή αναγνωρίζει την αίσθηση ασφάλειας να γράφει κανείς για τον Καβάφη, έστω και με ελάχιστο προφανές υλικό.

σχέση με τη διάρθρωση του αφιερώματος που μελετούμε είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι κεντρική θέση κατέχει μια ομάδα μεγαλύτερων άρθρων (8 στο σύνολο), με έκταση από μία μέχρι τρεις σελίδες, τα οποία συνιστούν δομικές μονάδες του τεύχους, αναπτύσσονται κεντρικά και συγκεντρώνουν στην κεντρική δομή πολλά μικρότερα άρθρα (26 στο σύνολο), που σαν δορυφόροι αναπτύσσονται παράπλευρα, φυγόκεντρα και περιφερειακά. Αφού δοθεί το γενικό προφίλ του αφιερώματος μέσα από τις επιμέρους αναφορές στα άρθρα, θα συζητηθεί η σχέση του με το αφιερωματικό τεύχος της *Νέας Τέχνης* που είχε προηγηθεί το 1924 και με τα δυο αφιερωματικά τεύχη που θα ακολουθήσουν στην Αίγυπτο.

Με το άρθρο του Dobrée συγκλίνει το άρθρο του Γιαγκου Πιερίδη (Jean Pieridis),<sup>12</sup> για τον οποίο η καβαφική ποίηση είναι υποβολή. Η ομολογία του ότι ποτέ δεν μπορεί να σχηματίσει πλήρη εντύπωση με την πρώτη ανάγνωση ενός καβαφικού ποιήματος συμβαδίζει με την πεποίθηση ότι οι στίχοι του Καβάφη είναι πρόσχημα για την επώαση της ποιητικής ιδέας, της εικόνας, της αίσθησης που θα γεννηθεί αργότερα. Το πλεονέκτημα της υποβολής ο ποιητής το οφείλει, πάντα σύμφωνα με τον Πιερίδη, στην αυστηρή του απλότητα, η οποία μαζί με τη νηφαλιότητα εξαναγκάζουν τη φαντασία να γίνει γόνιμη. Εδώ ο Πιερίδης έρχεται να μιλήσει για ένα συγκεκριμένο ρητορικό τρόπο υποβολής, που είναι η μεταφορά, την οποία και διακρίνει ανεξάρτητα σε όλες τις κατηγορίες των ποιημάτων του. Στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη η δύναμη της μεταφοράς τον ταξιδεύει, τον μεταφέρει και τον μεταμορφώνει σε κάτοικο της Αλεξάνδρειας μιας άλλης εποχής. Χάρη στη μεταφορά διαβάζει και τον Καβάφη μέσα σε αυτή την εποχή, όταν δανείζει τις σκέψεις και τα αισθήματά του σε ιστορικές προσωπικότητες χωρίς να διακινδυνεύει να τις νοθεύσει με συγχρονισμό. Στα φιλοσοφικά ποιήματα η χρήση της μεταφοράς κομίζει, για τον Πιερίδη, τόσο πολλές διαφορετικές απόψεις, τόσες σημασίες, που επιβάλλουν την εξατομικευμένη ανάγνωση του καθενός ξεχωριστά. Ακόμη και τα αισθησιακά ποιήματα θεωρεί ότι μοιάζουν με τα υπόλοιπα, καθώς λειτουργούν ως πρόσχημα για να κεντρίσουν τη φαντασία και να προωθήσουν την ανάπτυξή της.

Σε σχέση με τη διαίρεση των καβαφικών περιοχών, σημαντική είναι η άποψη του Μάκη Ανταίου [Μέμα ή Μεμά (Γεράσιμου) Κολαΐτη],<sup>13</sup> ο οποίος δεν

<sup>12</sup> Jean Pieridis, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 20. Σύμφωνα με τον Δ. Δασκαλόπουλο, «όπου δεν δίδεται τίτλος, το κείμενο αποτελεί γνώμη για τον Καβάφη» (Δ. Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη 1886-2000*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2003, σ. 540).

<sup>13</sup> Makis Antéas, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 23-24.

αποδέχεται τη διάκριση σε φιλοσοφικά, ιστορικά και ηδονικά ποιήματα, επειδή θεωρεί ότι τα καβαφικά ποιήματα αποτελούν ένα σύνολο, ένα απόλυτα σμιλευμένο όλο. Παρόμοια αντίληψη, με ορόσημο το 1911 και τον γνωστό προσδιορισμό «έργο εν προόδω», θα δούμε αργότερα στον Σεφέρη. Στην αμφισβήτηση της τριπλής διάκρισης συγκλίνει και ένα ακόμη άρθρο του αφιερωματικού τεύχους, ένα μικρό άρθρο του Πάνου Σταυρινού,<sup>14</sup> όπου προτείνεται μια τετραπλή διάκριση σε ιστορική, φιλοσοφική, πολιτική και ηδονική περιοχή, χωρίς βέβαια περαιτέρω εξηγήσεις. Σε σύνδεση με την αντίληψή του για το καβαφικό έργο ως ενιαίο ή ως ένα άλμπουμ από σκίτσα, ο Ανταίος εκφράζει την άποψη ότι κάθε ποίημα του Καβάφη αποτελεί μια όψη του συνόλου και, επομένως, είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς σε βάθος ένα καβαφικό ποίημα χωρίς να το συσχετίσει με κάποιο ή με κάποια άλλα. Από την άποψη αυτή, η ποίηση του Καβάφη μοιάζει για τον Ανταίο με τέχνασμα, το οποίο καθιστά αναγκαίο να βρει κανείς ένα νήμα που θα τον οδηγήσει από μια ανάλυση ψυχολογική σε μια άλλη σχετική, και από μια σκέψη κριτική, προτρεπτική ή στοχαστική σε μια άλλη. Με τον ίδιο τρόπο μπορεί κανείς, σύμφωνα με τον Ανταίο, να κατανοήσει τη σχέση και ανάμεσα σε διαφορετικές σειρές ποιημάτων, όπως τα επιτύμβια ποιήματα, τα ποιήματα του Ιουλιανού, τα ποιήματα για τους καλλιτέχνες, για τη φυσική ομορφιά και την ηδονική τραγωδία, τα ποιήματα της ηδονής που πνευματοποιείται αηθικά από τους υπερπολιτισμένους παθιασμένους του ωραίου.<sup>15</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Ανταίου, καθώς ελίσσεται ανάμεσα στη θεώρηση της ποίησης του Καβάφη και τη θεώρηση του προσώπου του. Σε αυτό το πλαίσιο εγγράφεται η αναπαράσταση της ηλικιωμένης μεγάλης κυρίας, γεμάτης τακτ και συγκράτησης, απλά ντυμένης, που περιμένει ήρεμα και με αξιοπρέπεια μέσα στη μεγάλη πολυθρόνα της να έρθουν οι καλεσμένοι της, οι οποίοι θα την περιβάλουν με χίλιες φροντίδες. Για να γί-

<sup>14</sup> Panos Stavrinou, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 22.

<sup>15</sup> Antéos, ό.π. (σημ. 13): Η αναφορά του στον «εφηβισμό» ως στοιχείο της ποίησης του Καβάφη, σύμφωνα με τον όρο του Αλέξανδρου Εμπειρικού, δεν σημαίνει τόσο αλλαγή μεθόδου με την εξέταση ενός συγκεκριμένου καβαφικού χαρακτηριστικού όσο την αντιστροφή του ορισμού του Καβάφη από «ψυχή από σάρκα» σε «σάρκα όλο ψυχή». Έπειτα, η επισήμανση της γοητείας που ασκεί η τέχνη στη ζωή του καλλιτέχνη μέσω ενός υλικού δραστηκού αναδρομικά ή η ζωή που προσδιορίζεται από τις βουλές της τέχνης δεν σημαίνουν για τον Ανταίο μια αντιπαράθεση ανάμεσα στην τέχνη του Άμλετ, που παρουσιάζει έναν καθρέφτη της φύσης, και την τέχνη του Oscar Wilde, που καθοδηγεί τη ζωή. Σημαίνουν την υπεροχή της τέχνης, που ο Καβάφης αποδέχεται με όλη τη δύναμη της καλλιτεχνικής πίστης του, καθώς το ύψιστο επιδρώντας στις μικροπρέπειες του βίου ανακτά στο τέλος την αξία του από τις ίδιες. Ο αφαιρετικός μπερσοσιονισμός της διατύπωσης δεν αναιρεί τα λεγόμενα, αλλά μάλλον εμπεδώνει τη διαπίστωσή του για έλλειψη συστηματικής μελέτης του Καβάφη.



νει κανείς δεκτός ως οικείος της χρειάζεται ένα εξαιρετικό *savoir-faire* και να ακολουθεί τις ιδιοτροπίες της όπως ενός παιδιού. Μόνο έτσι μπορεί κανείς να την ακούσει να μιλά, να καταλάβει τη σκέψη της, το εύρος της ευγενούς εμπειρίας της, τη σοφία των χρόνων της, το βάθος των αισθημάτων της, τη μαγεία των αναμνήσεών της. Αυτή η εύστοχη μεταφορά της καβαφικής ποιήσης ως ιδιόρρυθμης ηλικιωμένης κυρίας, με το ευχάριστο ξάφνιασμα που προκαλεί, συνιστά ένα τέχνασμα αποεξοικείωσης και ένα εύστοχο μείγμα: υποκειμενικής θεώρησης του Καβάφη μέσα από τις συνήθειες υποδοχής των καλεσμένων του από τη μια και αντικειμενικής θεώρησης της λιτής και συγκρατημένης τέχνης του από την άλλη. Σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία η θεώρηση της καβαφικής ποιητικής απεκδύεται τη μεταφορική της διάσταση, προσδιορίζονται ως ειδοποιά της γνωρίσματα η συνεργασία ψυχής και εγκεφάλου, ένα αισθητικό γούστο πολύ εκλεπτυσμένο και γενικότερα ένα σύνολο στοιχείων μέσα από τα οποία συντίθεται η καλλιτεχνική ουσία, η ομορφιά της τέχνης.

Από την άλλη, τις συνήθειες της υποδοχής των καλεσμένων του Καβάφη μπορεί κανείς να τις διαβάσει στο μεγάλο άρθρο με υπογραφή Νιακα,<sup>16</sup> που, αδιαφορώντας για την εξισορρόπηση αντικειμενικού–υποκειμενικού, ίσως και για την επιδίωξη του αντικειμενικού στην προσέγγιση του Καβάφη, έρχεται να δημιουργήσει μια σύνθεση του καβαφικού προσώπου μέσα από τη συρραφή βιογραφικών στοιχείων. Ίσως θα ήταν ορθότερο να μιλήσουμε για βιογραφικές πληροφορίες και όχι για βιογραφικά στοιχεία, καθώς η είσοδος, η παρουσία και η ξενάγηση στο σπίτι και στις συνήθειες του Καβάφη δεν φαίνεται να είναι κάτι που ο συγγραφέας του άρθρου έζησε αλλά κάτι που ονειρευόταν να ζήσει: «Μια ωραία μέρα, μάλλον ένα υγρό και ζεστό απόγευμα, χωρίς προίμια, θα εισχωρήσω, με την καρδιά μου να χτυπάει κάπως δυνατά, στην κώχη αυτής της προσωπικότητας», ομολογεί ο αρθρογράφος. Η λέξη «προσωπικότητα» ορίζει σαφώς το χώρο που το άρθρο προσπαθεί να διερευνήσει. Η προσωπικότητα του Καβάφη είναι αυτή που κυρίως απασχολεί τον συγγραφέα του άρθρου και την οποία προσπαθεί να καταγράψει μέσα από προσωπικές εντυπώσεις. Έχουμε ένα κατεξοχήν παράδειγμα εμπειρικής προσέγγισης του ποιητή, που ωστόσο δεν χαρακτηρίζεται από υψηλή συναισθηματική θερμοκρασία, αλλά μάλλον από υψηλό βαθμό διερεύνησης μέσα από συλλογή προσωπικών στοιχείων.

Η περιγραφή του σπιτιού τελεί υπό τον όρο «ψευδαίσθηση», «απάτη»

<sup>16</sup> Νιακα [παρά τη διεξοδική έρευνα η ταυτοποίηση στάθηκε αδύνατη], «Cavafy», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 12.

σε σχέση με αυτό που ο επισκέπτης περίμενε και με αυτό που αντικρίζει. Η συνηθισμένη και σκυθρωπή επίπλωση ενός αστικού σπιτιού, ντιβάνι, καρέκλες και πολυθρόνες συμμετρικά τοποθετημένες, κάποια έπιπλα σε «*styl arabesque*», μια ή δυο εταζέρες συνθέτουν το σαλόνι, εικόνα ανοικειωτική, αφού «δεν υπάρχει κανένα έργο τέχνης, κανένα κομψό μπιμπελό, εύθραυστο ή πολύτιμο» που να τραβάει τη ματιά και να αιχμαλωτίζει την προσοχή. Από την άλλη, έρχεται αντισταθμιστικά να καταλάβει τις αισθήσεις η εικόνα της επιβλητικής βιβλιοθήκης, η οποία γοητεύει το βλέμμα του επισκέπτη ήδη από την είσοδό του στο σπίτι και εγείρει στη φαντασία του εικόνες από στιγμές μοναξιάς και συντροφικότητας που θα μοιράζεται ο ποιητής-φιλόσοφος με τους πιστούς συντρόφους του τα βιβλία. Η είσοδος στο κύριο καβαφικό περιβάλλον αναπλάθει μια ατμόσφαιρα με πολύ μαλακό φως, χωρίς ηλεκτρικό ρεύμα, καθώς πέφτει το σούρουπο. Μέσα σε ένα ημίφως χαλαρωτικό για τα μάτια και το πνεύμα, οι καλεσμένοι συγκεντρώνονται μπροστά σε ένα δίσκο γεμάτο ποτά με χρώμα από τοπάτσι και οπάλλιο – ούισκυ και ούζο – και τις παραδοσιακές ελιές, ενώ ο Καβάφης βρίσκεται βυθισμένος στο σκοτάδι και την πιο σκοτεινή γωνία του δωματίου. Από το σημείο αυτό και μετά αρχίζει το παιχνίδι με τις λέξεις, στη διάρκεια του οποίου ο Καβάφης επιτίθεται, ζωηρεύει, υπογραμμίζει τη σωστή λέξη, ένα πνευματικό χαρακτηριστικό, με ένα ζωηρό ενθουσιασμό και έναν αέρα αμφισβήτησης για μια γνώμη που δεν συμερίζεται. Ο λόγος, που εναλλάσσεται με τη σιωπή σημειώνοντας την πάροδο της ώρας, δεν διακόπτεται από ήχους γραμμοφώνου ή τηλεφώνου. «Μηχανήματα της κόλασης», συσκευές που παράγουν θόρυβο είναι για πάντα απαγορευμένες σε αυτό το καταφύγιο της σιωπής. Στην υποθετική ερώτηση δημοσιογράφου μουσικής εφημερίδας εικάζεται ότι θα μιλούσε για τη μουσική ως δυσάρεστο θόρυβο. Το άρθρο κλείνει με την προτροπή της Ιθάκης «να μάθεις και να μάθεις απ' τους σπουδασμένους», που κατακυρώνεται ως κεντρική ωφέλεια από την παρέα με τον ποιητή, αφού «πάντοτε δίπλα του μαθαίνεις...»

Το άρθρο στο μεγαλύτερο μέρος του, όπως είναι προφανές, συγκομίζει βιογραφικές πληροφορίες, οι οποίες είναι πια ευρύτατα διαδεδομένες και τις είχαμε διαβάσει πιο αναλυτικά ήδη στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*,<sup>17</sup> ενώ θα τις ξαναδούμε στο άρθρο του Χ. Α. Νομικού στο αφιέρωμα των *Παναγιυπτίων* του 1933.<sup>18</sup> Ωστόσο, σε μία μόνο φράση εκφέρει άποψη για την ποιητική του

<sup>17</sup> «Νέα Τέχνη», «Βιογραφικά», περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 120 και Αλεξ. Αδ. Μ. [Ανέκδοτα από τη ζωή του Καβάφη], περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 120-121.

<sup>18</sup> Χ. Α. Νομικός, «Η ομιλία του κ. Χ. Α. Νομικού», περ. *Παναγιυπτία*, τ. 5, τχ. 233 (8 Ιουλίου 1933) 2-3.

Καβάφη: «παρακμιακός ποιητής», «βάρδος της ηδονής», «επικούρειος φιλόσοφος». Ακόμη κι εδώ συμπληρώνει την πληροφόρηση μέσα από την εμπειρική παρατήρηση: «Βαθύτατα λόγιος, μπορεί με τις ώρες να μιλάει για τη δυναστεία των Πτολεμαίων, την ελληνιστική περίοδο της Συρίας, την αυτοκρατορία του Βυζαντίου ή την αγγλική λογοτεχνία, σαν να τα διαβάξει σε ανοιχτό βιβλίο». Από την άποψη του καταγισμού προσωπικής πληροφόρησης μέσα στην οποία ελαχιστοποιείται ή και εκμηδενίζεται η αναφορά στο έργο του ποιητή, το άρθρο θα λέγαμε ότι βρίσκεται στον αντίποδα του άρθρου του Dobrée.

Η Ρίκα Σεγκοπούλου, αν και έχει άφθονο προσωπικό υλικό να καταθέσει για τον «μεγάλο και αγαπητό» ποιητή, τη «δόξα των νεοελληνικών γραμμάτων», όπως τον αποκαλεί, προτιμάει στο ευμέγεθες δισέλιδο άρθρο της<sup>19</sup> να ασχοληθεί με τα στοιχεία που συνδέουν τον Καβάφη με την Αίγυπτο. Ξεκινάει με μια μικρή βιογραφική εισαγωγή, η οποία επικεντρώνεται στη σχέση του Καβάφη με την Αίγυπτο, για να συνεχίσει με μια λεπτομερή χαρτογράφηση της Αιγύπτου ή της Αλεξάνδρειας όπως αναδύεται από το έργο του. Τη δυσκολία του εγχειρήματος την εντοπίζει στο γεγονός ότι στην καβαφική ποίηση δεν υπάρχει σχεδόν ποτέ τοπίο, ενώ αντίθετα υπάρχει ισχυρή δόση αφαίρεσης, ώστε ακόμη και οι αστικές λεπτομέρειες να είναι εξαιρετικά σύντομες. Ωστόσο, συμπεραίνει με βεβαιότητα ότι οι σχέσεις του καβαφικού έργου με το αιγυπτιακό και αλεξανδρινό περιβάλλον είναι ισχυρότατες. Αυτή η αιγυπτιακή ή αλεξανδρινή χωροταξική ανασύσταση μέσα από το καβαφικό έργο ή, με άλλα λόγια, η ανασύσταση της γεωγραφίας του καβαφικού έργου πάνω σε αιγυπτιακά ή αλεξανδρινά ορόσημα διαιρείται σε δυο μέρη μέσα στη χωροταξία του άρθρου της, σε ένα πρώτο συγχρονικό με μικρότερη έκταση<sup>20</sup> και ένα δεύτερο διαχρονικό με μεγαλύτερη έκταση.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Rica Singoroulou, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 25-26.

<sup>20</sup> Η συγχρονική αναζήτηση έχει μικρότερη έκταση, με κύρια αναφορά στην αισθησιακή ρεαλιστική περιοχή της καβαφικής ποίησης. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η αναφορά των λουλουδιών, τις λίγες φορές που απαντά, θεωρείται ότι παραπέμπει σε λουλούδια της Αιγύπτου, όπως και τα νερά στο «Θάλασσα του πρωιού» θεωρείται με βεβαιότητα ότι αναφέρονται σε κάποια ακτή της Αλεξάνδρειας. Η επίπλωση του δωματίου στο ποίημα «Ο ήλιος του απογέυματος» αναγνωρίζεται ως αλεξανδρινή, ενώ το κατηλειό που μόλις το φωτίζει η λάμπα στο ποίημα «Να μείνει» εντοπίζεται μάλλον στην οδό des Soeurs ή στην οδό Αναστάση. Στην ίδια συνοικία τοποθετείται και η «ύποπτη ταβέρνα», πάνω από την οποία είναι κρυμμένη η «κάμαρη», η «πτωχική και πρόστυχη», που βλέπει στο ακάθαρτο και στενό σοκάκι στο ποίημα «Μια νύχτα». Στο πληκτικό χωριό του ομώνυμου ποιήματος η Ρίκα Σεγκοπούλου αναγνωρίζει κάποιο αιγυπτιακό χωριό, ενώ στη μεγάλη πόλη όπου ονειρεύεται να μεταβεί ο νεαρός πρωταγωνιστής αναγνωρίζει την Αλεξάνδρεια ή το Κάιρο (ό.π., 25).

<sup>21</sup> Η διαχρονική αναζήτηση αφορά κατά κύριο λόγο ποιήματα της ιστορικής περιοχής, με έμφαση στην ελληνιστική και ελληνορωμαϊκή εποχή αλλά και επικαλύψεις με την αισθησιακή περιοχή. Σε αυτή

Η Σεγκοπούλου μας πληροφορεί ότι το άρθρο της αποτελεί απόσπασμα ανέκδοτο άρθρου που είχε γράψει την προηγούμενη χρονιά για μια δημοσίευση σχετικά με τη λογοτεχνική κίνηση της Αιγύπτου. Πάντως, το μόνο σύγγραφο είναι ότι το άρθρο αυτό δεν έχει καμία σχέση με το άρθρο που δημοσίευσε την προηγούμενη χρονιά (23 Ιουλίου 1928) στην εφημερίδα *Εσπερινή*.<sup>22</sup>

Πέρα από όσα γράφει η ίδια, το άρθρο εγκιβωτίζει επίσης τις γνώμες του Άλκη Θρύλου και του Γιάννη Γρυπάρη για τον ιστορικό, Αλεξανδρινό Καβάφη. Κάθε γνώμη καταλαμβάνει μια παράγραφο και ακριβώς οι ίδιες παράγραφοι απαντούν σε άλλο σημείο του αφιερώματος ως αυτόνομες γνώμες. Δεν είναι τυχαίο ότι οι δυο παράγραφοι έχουν αποκοπεί από μεγαλύτερα άρθρα του Θρύλου και του Γρυπάρη, τα οποία είχαν δημοσιευτεί στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*<sup>23</sup> το 1924. Αυτή η αυτούσια μεταφορά και ενσωμάτωση τμημάτων από παλιότερα αφιερωματικά άρθρα μέσα σε ένα καινούριο πιστοποιεί μια γενετική σχέση των αφιερωματικών κειμένων, την οποία είδαμε και νωρίτερα στο παράδειγμα του Dobrée, όταν διασταυρώθηκε με τον Γρυπάρη σε μια συνάντηση με τον Αλεξανδρινό Καβάφη πάνω στην τελευταία στροφή του καβαφικού ποιήματος «Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610». Αυτό

τη δεύτερη φάση γίνεται μια σύντομη παρουσίαση του θέματος κάθε ποιήματος σε μία ή δυο σειρές. Επίσης, γίνεται εσωτερικά ακόμη μια διάκριση: Κατά πρώτο λόγο, σε ποιήματα που αναφέρονται στην ειδωλολατρική Αλεξάνδρεια, και στο πλαίσιο αυτό αναφέρονται ποιήματα όπως το «Απολείπει ο θεός Αντώνιον», «Θεόδοτος», «Η δόξα των Πτολεμαίων», «Η δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», «Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια», «Αλεξανδρινοί βασιλείς», «Το 31 π. Χ. στην Αλεξάνδρεια», «Καισαρίων», «Ηρώδης Αττικός», «Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος», αλλά και «Μέσα στα καπηλεία», «Ευρίωνος τάφος», «Ιασή τάφος», «Λάνη τάφος». Κατά δεύτερο λόγο, σε ποιήματα που χαρακτηρίζουν τη μεταχριστιανική, μεταξύ παγανισμού και χριστιανισμού, και, τέλος, τη χριστιανική Αλεξάνδρεια. Εδώ αναφέρονται τα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», «Ιγνατίου τάφος», «Εν τω μηνί Αθύρ», «Τα επικίνδυνα», «Ιερεύς του Σεραπίου», «Η αρρώστια του Κλείτου», «Είγη ετελεύτα», «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.», «Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610» (ό.π., 25-26).

<sup>22</sup> Ρίκα Σεγκοπούλου, «Ο Καβάφης», εφ. *Εσπερινή* [Ζωή και Τέχνη], 23.7.1928. Το άρθρο αποπνέει μια διάχυτη οικειότητα, καθώς συστήνει τον ποιητή ανοίγοντας στο αναγνωστικό κοινό πτυχές της ατομικής του ζωής, όπως οι επισκέψεις, η φιλοξενία και η ατμόσφαιρα στο σπίτι του, στιγμές της εργασίας του, τακτικές της εκδοτικής του πρακτικής, γνώμες για τη νεοελληνική λογοτεχνία και τους εκπροσώπους της. Το συγκεκριμένο άρθρο αποτελεί το τρίτο και τελευταίο του ολοσέλιδου αφιερώματος της εφημερίδας στον Καβάφη με τίτλο «Ο μεγάλος Αλεξανδρινός ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Τρία σημειώματα διά την ιδιόρρυθμον ποιήσιν του και μερικά δείγματά της». Το πρώτο άρθρο το γράφει ο Μάριος Βαϊάνος με τίτλο «Προλογικό σημείωμα περί Καβάφης» και το δεύτερο ο Αλέξανδρος Εμπειρικός-Κουμουνδούρος με τίτλο «Η ποίηση του Καβάφης». Το αφιέρωμα ξεκινάει με τα καβαφικά ποιήματα «Η Πόλις», «Δύο νέοι 23 έως 24 ετών», «Να μείνει», «Ιασή Τάφος», «Η προθήκη του καπνοπωλείου», ενώ στο άρθρο του Εμπειρικού παρεμβάλλονται τα ποιήματα «Πολύ σπανίως», «Ομνύει», «Οροφέρνης».

<sup>23</sup> Άλκης Θρύλος, «Το έργο του Αλεξανδρινού ποιητού Κ. Π. Καβάφη. Χαρακτηρισμοί-Γνώμες-Μελέτες», XII, περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιούλ.-Οκτ. 1924), 94-98, και, στο ίδιο τεύχος, Γρυπάρης, ό.π. (σημ. 9).

που εκεί ξεπρόβαλλε ως υπονοούμενο, εδώ εμπεδώνεται ως βεβαιότητα και δίνει μια κατεύθυνση, η οποία εγχαράσσει σταθερά στην κίνηση των αφιερωμάτων ένα υδατόσημο γενετικής σχέσης, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια της εργασίας.

Το εκτενές άρθρο του Αθανάσιου Πολίτη,<sup>24</sup> το οποίο δημοσιεύεται επίσης στο αφιέρωμα που μελετούμε, είναι απόσπασμα από το δεύτερο τόμο του βιβλίου του *Ο Ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος* (1928-1930), που εκείνη την εποχή βρισκόταν σε φάση προετοιμασίας.<sup>25</sup> Στο άρθρο επιχειρείται μια διεξοδική παρουσίαση του Καβάφη – «σε γενικές γραμμές», λέει ο Πολίτης – από μια σύντομη βιογραφική αναφορά μέχρι το χρονολόγιο της εργογραφίας του, που καταγράφει και τις εκδοτικές του πρακτικές, την παραδειγματική κατάταξη της ποίησής του στις τρεις περιοχές, την παρουσίαση της γλώσσας, της στιχουργίας και, τέλος, τις (μη) σχέσεις του με τη νεοελληνική και ξένη λογοτεχνία. Το γενικό πνεύμα είναι ενός κεφαλαίου ιστορίας λογοτεχνίας με στοιχεία γραμματολογίας και κριτικής. Ιδιαίτερη κριτική οξύδερκεια παρουσιάζουν η συζήτηση της έλξης του ποιητή από τη μεταιχμιακή ελληνιστική περίοδο,<sup>26</sup> της «μεικτής» καβαφικής γλώσσας στο μεταίχμιο δημοτικής και καθαρεύουσας, η μελέτη του μέτρου στο μεταίχμιο «ελευθερωμένου» και «ελεύθερου» στίχου, η συνομιλία με έξωθεν προσλαμβάνουσες στο μεταίχμιο «νεοελληνικής» και «ξένης» λογοτεχνίας και η ταυτότητα αυτής της καινούριας ποιητικής στο σταυροδρόμι του διανοητικού και του πρωτότυπου. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι ο Καβάφης στα κριτικά του σημειώματα, συγκεκριμένα στο «[Για το *Ο Ελληνισμός και η Νεωτέρα Αίγυπτος*]», επιφύλαξε ένθερμη υποδοχή στο βιβλίο του Πολίτη, επισημαίνοντας ως βασικές αρετές του πρώτα το επιστημονικό προσόν του ιστορικού με τη μεγάλη προσοχή που επιδεικνύει

<sup>24</sup> Ath. Politis, «C. P. Cavafy», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 15-17.

<sup>25</sup> Αθανάσιος Πολίτης, *Ο ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος*, τ. Α': *Ιστορία του Αιγυπτιώτου ελληνισμού από τον 1798 μέχρι 1927*, πρόλ. Νικόλαος Καμπάς, Αλεξάνδρεια, «Γράμματα», 1928· τ. Β': *Συμβολή του ελληνισμού εις την ανάπτυξιν της νεωτέρας Αιγύπτου*, Αλεξάνδρεια, Γράμματα, 1930. Το συγκεκριμένο άρθρο αποτελεί τμήμα του ένατου κεφαλαίου του δεύτερου τόμου με τίτλο «Η πνευματική και καλλιτεχνική ζωή των Ελλήνων της Αιγύπτου», σ. 447-456. Επίσης, βλ. την επόμενη χρονιά: Αθανάσιος Πολίτης, *Σκέψεις τινές επί της οργανώσεως και των μελλοντικών κατευθύνσεων του εν Αιγύπτω Ελληνισμού*, Αλεξάνδρεια, Γράμματα, 1931.

<sup>26</sup> Η ομοιότητα που παρατηρεί ανάμεσα στην ελληνιστική εποχή και τη σύγχρονή τους εποχή του 19ου και 20ού αι. και η οποία εξηγεί την έλξη του Καβάφη για την ελληνιστική εποχή εξειδικεύεται, σύμφωνα με τον Πολίτη, ως «η έλλειψις πατρίδος ιδιαίτερας και εθνικισμού στενού, η έλλειψις παραδόσεως δεσμευτικής, η ευκολία των συγκοινωνιών και τέλος ελευθερία ηθών και ηθική των φύλων παρόμοια προς τα του 19ου και 20ού αιώνος» (Πολίτης, κεφ. «Η πνευματική και καλλιτεχνική ζωή των Ελλήνων της Αιγύπτου», *Ο ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος*, τ. Β', ό.π. (σημ. 25), σ. 452, και Politis, ό.π. (σημ. 24), 16).

κατά την εκλογή των πηγών και την εξακρίβωση των πληροφοριών και, έπειτα, το λογοτεχνικό προσόν του ιστορικού με την επιλογή του κατάλληλου τρόπου παρουσίασης των γεγονότων και της ευχάριστης αφήγησης.<sup>27</sup>

Σε άλλο μεγάλο άρθρο του αφιερώματος, γραμμένο ιμπρεσιονιστικά από τον J. R. Fiechter, είναι διάχυτη μια αφαίρεση, καθώς ο συγγραφέας προσπαθεί να μιλήσει για την πρόσληψη του Καβάφη τόσο στην εποχή εκείνη όσο και στο μέλλον, με την έννοια μιας προσδοκίας που γίνεται εικασία ή το αντίστροφο.<sup>28</sup>

Το δίστηλο άρθρο του Πόλυ Μοδινού<sup>29</sup> κομίζει την προσωπική μαρτυρία για την πρώτη γνωριμία του με το έργο του Καβάφη, όταν οι νεανικές φιλοδοξίες του να γίνει ήρωας ισάξιος με της αρχαίας Ελλάδας ή της Ρώμης ανακόπτονται από το σκεπτικό των καβαφικών στίχων: «τα μεγαλεία να φοβάσαι, ω ψυχή, και τες φιλοδοξίες σου να υπερνικήσεις». Η βιωματική εμπειρία που καταθέτει ο Μοδινός προέρχεται από την ηλικία των 16-17 χρονών, ηλικία που βίωνε μέσα σε έναν πλούτο από όνειρα και νεανικές φαντασιώσεις. Το κύριο μέρος του άρθρου, που εκτείνεται σε μιάμιση στήλη, καταγράφει τον ενθουσιασμό του για θεούς, ημίθεους και ήρωες, της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης, που πυροδοτούσαν τις νεανικές φιλοδοξίες του, καθώς η μόνη ερώτηση που τον βασάνιζε ήταν σε ποιον να μοιάσει. Ενώ οι φίλοι του, για παράδειγμα, θαύμαζαν τον Ηρακλή, αυτός προτιμούσε τον Θησέα. Επίσης, προτιμούσε τον Αχιλλέα από τον πολυμήχανο Οδυσσέα, τον Αντώνιο ή τον Οκτάβιο. Μια σειρά από εικόνες που έπλαθε στη φαντασία του συνωθούνταν στο πανόραμα ενός φαντασιακού κόσμου: ο κατακτητής Αλέξανδρος να κόβει το γόρδιο δεσμό, οι θησαυροί του Κροίσου, η γενναιότητα των Σπαρτιατών, η ομορφιά των ολυμπιονικών, η σοφία των Αθηναίων, η μεγαλοπρέπεια της Κορίνθου, η εκλέπτυνση της Αλεξάνδρειας. Ο Αύγουστος, ο Ιούλιος Καίσαρ, ο Ιουστινιανός αριθμούνται ως κάποιες μόνο από τις ηρωικές μορφές αυτού του θαυμάσιου κόσμου. Ακριβώς εκείνη τη στιγμή, πέφτει στα χέρια του μια δημοσίευση στην οποία διαβάζει:

*Τα μεγαλεία να φοβάσαι, ω ψυχή,  
Και τες φιλοδοξίες σου να υπερνικήσεις  
Αν δεν μπορείς, με δισταγμό και προφυλάξεις  
να τες ακολουθείς. Κι όσο εμπροστά προβαίνεις,  
όσο εξεταστική, προσεκτική να είσαι.*

<sup>27</sup> Βλ. και Κ. Π. Καβάφης, *Τα πεζά (1882-1931)*, επιμ. Μιχάλης Πιερός, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 151.

<sup>28</sup> J. R. Fiechter, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 14.

<sup>29</sup> Poly Modinos, «MA PREMIERE RENCONTRE AVEC L'ŒVRE DE CAVAFY», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 21.

Πρόκειται, ασφαλώς, για το γνωστό απόσπασμα από το ποίημα «Μάρτιαι ειδοί» του Καβάφη. Η αυστηρή φωνή και ο σοβαρός τόνος που είχαν αυτά τα παράξενα λόγια παραδέχεται ότι τον έβγαλαν έξω από τον κόσμο που ζούσε και του επέβαλαν να αφήσει αυτό που ήθελε, να αποκηρύξει αυτά που επιθυμούσε. Η ανάγνωση αυτού του ποιήματος τον συγκλόνισε φωτίζοντάς τον με ένα δυνατό φως και ανοίγοντας έναν καινούριο ορίζοντα μπροστά του. Το πόσο ισχυρά διήγειρε το ενδιαφέρον του αυτή η πρώτη γνωριμία με την ποίηση του Καβάφη φαίνεται στην ομολογία του ότι για χρόνια σκεφτόταν τα λόγια του ποιητή, αν και κατάλαβε τη σημασία τους πολύ αργότερα. Το ενδιαφέρον αυτό, βέβαια, έμελλε να μετεξελιχθεί στη συνέχεια σε βαθύ θαυμασμό και στέρεα φιλία.

Σε μια ισορροπία προσωπικής γνωριμίας και γνωριμίας με το έργο του ποιητή, υπό την αιγίδα της Αλεξάνδρειας και της σύμπτωσης της σύγχρονης Αιγύπτου με την πόλη των Πτολεμαίων, ακροβατεί το άρθρο με υπογραφή Théole,<sup>30</sup> που είναι συντομία του Theo Levi. Πίσω από τον συγγραφέα του άρθρου ο Γάλλος μελετητής Daniel Lançon αναγνωρίζει τον διευθυντή του περιοδικού Σταύρο Σταυρινό,<sup>31</sup> ισχυρισμός που μάλλον δεν ισχύει, αφού ο συγγραφέας του άρθρου ομολογεί ότι δεν γνωρίζει ελληνικά, επομένως έχει περιορισμένη πρόσβαση στο έργο του Καβάφη κατόπιν από μεταφράσεις, και ότι μόλις το καλοκαίρι ο Σταυρινός τον σύστησε στον Καβάφη σε μια επίσκεψη που πραγματοποίησαν μαζί στο σπίτι του ποιητή. Επειδή δεν αναφέρεται το μικρό του όνομα, δεν γνωρίζουμε αν αυτός ο Σταυρινός είναι ο Σταύρος, ο διευθυντής της *semaine égyptienne*, ή ο Πάνος, που έχει δικό του άρθρο σε άλλο σημείο του αφιερώματος.<sup>32</sup> Είναι ένα από τα μικρά άρθρα του τεύχους, τα οποία δορυφορούν τα μεγάλα κομίζοντας αποσπασματικές γνώμες. Το αναφέραμε νωρίτερα με αφορμή την τετραπλή διάκριση του καβαφικού έργου που προτείνει σε ιστορική, φιλοσοφική, πολιτική και ηδονική περιοχή. Με αδρές γραμμές χαράζει δυο κατευθύνσεις στην πρόσληψη του καβαφικού έργου,

<sup>30</sup> Théole [Theo Levi], «LE POETE CAVAFY», περ. *la semaine égyptienne*, 3 (1929) 21. Η ανάγνωση της καβαφικής ποιητικής, βασισμένη σε ορισμένα μόνο ποιήματα, δεν εστιάζει σε κάποιο συγκεκριμένο γνώρισμα, αλλά αποδίδει μια συνολική θεώρηση, η οποία συνδυάζει στην έννοια του Ωραίου ένα «αγνό μέταλλο που ηχεί στο αυτί» και τη «διονυσιακή ταραχή» ως σημείο αποκαλυπτικό της θεϊκής μούσας. Έπειτα, η συνύπαρξη του αρχαιοελληνικού με το νεοελληνικό σημαίνει γι' αυτόν την προσθήκη ενός κλασικού αρώματος στο μοντέρνο τρόπο του αισθάνεσθαι, τον τρόπο ενός ποιητή του 20ού αιώνα, στον οποίο μαθαίνει κανείς να αγαπά τον καλλιτέχνη.

<sup>31</sup> Daniel Lançon, «*La Semaine égyptienne, de 1926 à 1939 ou la littérature comme ailleurs*» (2011, hal-00872925), [http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/docs/00/87/29/25/PDF/Semaine\\_A\\_gyp-tienne.pdf](http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/docs/00/87/29/25/PDF/Semaine_A_gyp-tienne.pdf), σ. 7.

<sup>32</sup> Panos Stavrinou, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 22.

αυτή που αναγνωρίζει τη λογιότητα του Καβάφη στη βαθιά γνώση της ιστορίας της Αλεξάνδρειας, της Ρώμης ή του Βυζαντίου και στη στιχουργική αξιοποίηση συγκεκριμένων επεισοδίων, όπως του Καισαρίωνα, του Νέρωνα, του Καντακουζηνού, και αυτή που διαβάσει την επίτευξη της υπέρτατης τέχνης σε στίχους, οι οποίοι προσομοιάζουν με μικρά έργα τέχνης στην παρατήρηση και την υποβλητική δύναμη.

Διαβάζοντας αυτά και έχοντας ήδη μιλήσει για τα αποσπασματικά άρθρα του Θρύλου και του Γρυπάρη, παρατηρούμε για τα υπόλοιπα ότι:

Τα άρθρα, στην ουσία σημειώματα, που προέρχονται από Γάλλους λογοτέχνες και λόγιους της Αλεξάνδρειας, όπως του George Duhamel, του Oscar Grojean και της Yvonne Læufer, είναι πολύ λίγα σε σχέση με το μεταγενέστερο αφιερωματικό τεύχος της *semaine égyptienne* του 1933, όπου γράφουν για τον Καβάφη κατεξοχήν Αιγύπτιοι και Ευρωπαίοι της Αιγύπτου.<sup>33</sup> Οι σύντομες γνώμες του Grojean<sup>34</sup> και της Læufer<sup>35</sup> φαίνεται να διατυπώνονται εδώ για μία και μοναδική φορά, αλλά η άποψη του Duhamel<sup>36</sup> θα αποτελέσει προμετωπίδα στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne* του 1933.

Μικρά είναι επίσης τα άρθρα της Mariette Minoti,<sup>37</sup> της Αλεξανδρινής λόγιας Μαριέττας Μινώτου και του Μένου Φιλήντα,<sup>38</sup> για τον οποίο στη *Νέα Τέ-*

<sup>33</sup> Arsène Yergath, Gaston Zananiri, Ahmed Rassim (ο Αιγύπτιος ποιητής στον οποίο έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση ο Καβάφης), Jean Moscatelli, G. Sarkissian, Georges Pratsica, Eloy Trouvère (2), Ivo Barbitch, G. L. Arvanitakis, Ch. A. Christodoulidis.

<sup>34</sup> Oscar Grojean, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 18. Με επιγραμματική διατύπωση και διάταξη του λόγου, βλέπει τον Καβάφη στην πόλη του Καλλιμάχου να ανασταίνει τις χάρες των παλιών αλεξανδρινών ποιητών και να περιβάλλει την *Ανθολογία* με μια γιρλάντα φρεσκάδας, νιότης, αρώματος και ρίγους.

<sup>35</sup> Yvonne Læufer, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 20. Το καθαφικής, αποσιωπητικής απόκρυψης και επιγραμματικής διάταξης αλλά έμπλεο λυρισμού κείμενό της διακρίνει ανάμεσα στα λασπώδη κανάλια άρδευσης του Νείλου μια πηγή, μια διαυγή φέτα νερού, διάφανη και ταραγμένη και ανάμεσα στους χρηματιστές, τους ωφελμιστές και προσκολλημένους στο χρήμα, έναν ποιητή, έναν ποιητή...

<sup>36</sup> George Duhamel, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 17. Οι πέντε γραμμές, που στην προμετωπίδα του αφιερώματος του 1933 θα γίνουν τρεις, κάνουν μνητική αναφορά στον Έλληνα ποιητή Καβάφη ως μια ευγενή αποκάλυψη που πρέπει να προκαλεί χαρά, ενώ στην πόλη από την καρδιά της οποίας βγήκε ένας διανοούμενος τέτοιας αξίας περιποιούν την τιμή να θεωρείται πρωτεύουσα.

<sup>37</sup> Mariette Minoti, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 19. Από τη Ζάκυνθο, η λόγια εκφράζει πολύ μεγάλη εκτίμηση για την εκλέπτυνση, τη συμπαθητική καθαρεύουσα με τις φανατικές προσαρμογές στη δημοτική, για μια ποίηση που είναι δύσκολη χωρίς να γίνεται βασανιστική και που με ευχαρίστηση επανέρχεται κανείς σε αυτήν, για να την απολαύσει· επίσης, για έναν ποιητή εξαιρετικά διανοητικό, για έναν ψυχολόγο ανοιχτό, μοντέρνο.

<sup>38</sup> Ménos Philindas, «CAVAFY EST GRAND», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 17. Σε μια σύντομη, πυκνή διακειμενική σύγκριση παραβάλλει τον Καβάφη με τον Σολωμό ως προς τη δυσκολία να τους μιμηθεί κανείς, με τον Ψυχάρη ως προς τη γλωσσική ετερότητα και με τον Παλαμά ως προς τη



χνη του 1927<sup>39</sup> είχε γίνει ανακοίνωση ότι προετοιμάζει άρθρο για τον Καβάφη.

Στην ίδια ανακοίνωση προαναγγελλόταν και το άρθρο του Φώτου Γιοφύλλη,<sup>40</sup> ο οποίος σημειώνει την παρουσία του σε αυτό το τεύχος της *semaine égyptienne* με ένα μικρό άρθρο για το χιούμορ και την ειρωνεία στον Καβάφη,<sup>41</sup> θέμα που προοιωνίζεται το μεγάλο άρθρο του με το ίδιο θέμα που επρόκειτο να δημοσιευτεί στην *Αλεξανδρινή Τέχνη*<sup>42</sup> την επόμενη χρονιά, το 1930, αφού πρώτα εκφωνήθηκε στην Αθήνα, στη σειρά ομιλιών που οργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Λογοτεχνών.

Το άρθρο του Νίκου Καζαντζάκη<sup>43</sup> είναι απόσπασμα από το ταξιδιωτικό του άρθρο<sup>44</sup> για τον Καβάφη, που αργότερα θα δημοσιευτεί στα ταξιδιωτικά του με τίτλο *Ταξιδεύοντας*.

Ο Δημήτρης Βερναρδάκης<sup>45</sup> συμβάλλει στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne* με ένα άρθρο που από τον αισθησιασμό, τα επιτύμβια επιγράμματα και την ομορφιά των νεκρών μεταβαίνει στους καβαφιστές και τους αντικαβαφιστές. Πρόκειται για ένα καίριο μικρό άρθρο, μεγαλύτερο πάντως από τις τέσσερις σειρές του άρθρου του στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*,<sup>46</sup> όπου εξέφραζε τα συγχαρητήριά του για την έμπνευση του περιοδικού να κάνει αφιέρωμα στον Καβάφη ως τον πιο αντιπροσωπευτικό ποιητή της εποχής.

μετρική και ρυθμική ετερότητα. Η βαθύτατη εντύπωση που του προκαλεί η καβαφική ποίηση εστιάζει στην έξοχη λεπτότητα και τον επίκαιρο χαρακτήρα της που ταιριάζει με την εποχή.

<sup>39</sup> [Μάριος Βαϊάνος], «Σημειώματα», περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 1-2 (Ιαν.-Φεβ. 1924) 20.

<sup>40</sup> Ο.π.

<sup>41</sup> Photos Yofillis, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 19. Εκτός από το ραφινάτο χιούμορ και τη θανατηφόρα καβαφική ειρωνεία, αντιληπτή μόνο από τους κατόχους μοναδικής κουλτούρας, ο Γιοφύλλης, μέσα στον στενό χώρο και χρόνο που διαθέτει, ξεχωρίζει τον Καβάφη επιπλέον για τη μοντέρνα σκέψη του, το λυρισμό του και ακόμη την τραγική στιγμή, που περνούν αναλλοίωτα διασχίζοντας τόπους και χρόνους.

<sup>42</sup> Φώτος Γιοφύλλης, «Το χιούμορ του Καβάφη», *Αλεξανδρινή Τέχνη*, τ. 4, τχ. 6-7 (Ιούν.-Ιούλ. 1930) 171-184. Η ομιλία έγινε στις 7 Ιουνίου 1930 στη Δέσχη Καλλιτεχνών «Ατελιέ» στην Αθήνα, στη σειρά των ομιλιών που διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Λογοτεχνών.

<sup>43</sup> Nicos Cazandzakis, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 18.

<sup>44</sup> Το άρθρο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφ. *Ελεύθερος Λόγος*: Νίκος Καζαντζάκης, «Ο Αλεξανδρινός ποιητής Καβάφης. Από τα τελευταία άνθη ενός πολιτισμού», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 15.4.1927. Αναδημοσιεύτηκε στον τ. *Ταξιδεύοντας* από τον εκδοτικό οίκο Σεράπειον της Αλεξάνδρειας το 1927. Σχολιάζοντας το έργο, ο Σταύρος Καρακάσης δημοσίευσε κριτική στο περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη* την επόμενη χρονιά («Ν. Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας* (Σεράπειον, Αλεξάνδρεια 1927)», περ. *Αλεξανδρινή Τέχνη*, τ. 2, τχ. 6 (Μάιος 1928) 215-218). Το άρθρο είναι σήμερα προσβάσιμο ως κεφάλαιο με τίτλο «Ο Καβάφης», στο *Ταξιδεύοντας. Ιταλία-Αίγυπτος-Σινά-Ιερουσαλήμ-Κύπρος-Ο Μοριάς*, Αθήνα, Καζαντζάκη, 2004, σ. 78-83.

<sup>45</sup> D. Vernardakis, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 18.

<sup>46</sup> Δ. Γ. Βερναρδάκης, «Το έργο του Αλεξανδρινού ποιητού Κ. Π. Καβάφη. Χαρακτηρισμοί-Γνώμες-Μελέτες», VI, περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιούλ.-Οκτ. 1924) 91.

Ο Hubert Pernot, του οποίου η μετάφραση για το «Ιωνικόν» του Καβάφη είχε δημοσιευτεί στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*,<sup>47</sup> εκφράζει στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne*<sup>48</sup> την πολύ μεγάλη εκτίμηση που τρέφει για τον Καβάφη, για το πόσο βαθύς και ξεχωριστός είναι, αλλά ταυτόχρονα εκφράζει και την αδυναμία του να του αφιερώσει ένα άρθρο κριτικής. Πανομοιότυπη είναι και η απάντηση του Κωνσταντίνου Φωτιάδη,<sup>49</sup> του οποίου το άρθρο μοιάζει επίσης με σημείωμα, όπου εκφράζει το βαθύ θαυμασμό του για τον Καβάφη αλλά και την αδυναμία του να συνδράμει το τεύχος με κάποιο άρθρο του. Στο ίδιο κλίμα κινείται και το μικρό σημείωμα του Dr Hesselting,<sup>50</sup> ο οποίος, όπως και οι υπόλοιποι, μιλάει για έλλειψη χρόνου που απαιτείται για τη μελέτη ενός τόσο σπουδαίου ποιητή. Την πίεση του χρόνου, των εργασιών και των ανειλημμένων υποχρεώσεων προβάλλουν όλοι. Ο Pernot επισημαίνει, επιπλέον, ότι δεν έχει πρόσφατα ποιήματα του Καβάφη, και ο Hesselting τονίζει επίσης ότι δεν έχει αρκετά ποιήματα για να εκφέρει άποψη και να σχηματίσει γνώμη. Ωστόσο, εκφράζει την επιφύλαξη του απέναντι στην καθαφική απλότητα που αγγίζει την πεζολογία, στην καθαφική μετρική της οποίας ο ρυθμός τού διαφεύγει, στον υπαινιγμό τον οποίο δεν μπορεί να αποκρυπτογραφήσει. Ο Φωτιάδης, που επικαλείται έλλειψη γαλήνης και ηρεμίας για μελέτη, αναφέρεται στην έριδα του ελληνικού χώρου για τον Καβάφη και αιτιολογεί ότι θα ήταν πιο χρήσιμος στο να κάνει τον Καβάφη γνωστό στο εξωτερικό, συγκεκριμένα στο Παρίσι όπου διέμενε. Για το σκοπό αυτό, άλλωστε, δεν ξεχνούμε ότι μετάφραζε Καβάφη στα γαλλικά και ότι στο δημοσιογραφικό ερώτημα του Σπύρου Μελά γιατί δεν μεταφράζει Παλαμά απάντησε: «Μα έχει μεταφραστεί!».<sup>51</sup>

Το άρθρο του Απόστολου Λεοντή,<sup>52</sup> που ως μυθιστοριογράφος θεωρούνταν το άλλο μεγάλο όνομα της νεοαλεξανδρινής σχολής δίπλα στον ποιητή Καβάφη, είναι σημαντικό ως προς την άποψη ότι αναπαράγει το σκεπτικό αλλά και το λεκτικό της ανώνυμης συνέντευξης που έδωσε ο Καβάφης στα γαλλικά και που κοιμίζει την αυτοαναπαράστασή του, καθώς αυτοπροσδιορίζεται ως υπερμοντέρνος ποιητής των μελλοντικών γενεών, των γενεών που θα λειτουργούν περισσότερο με το μυαλό.<sup>53</sup>

<sup>47</sup> «Chant Ionien», μτφρ. H. Pernot, περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 127.

<sup>48</sup> H. Pernot, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 18.

<sup>49</sup> Constantin Photiades, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 19.

<sup>50</sup> Dr Hesselting, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 24.

<sup>51</sup> Σπύρος Μελάς, «Παρισινά γράμματα. Ένα δειλινό με τον κ. Φωτιάδη», εφ. *Έθνος*, 8.4.1928.

<sup>52</sup> A. Leondis, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 19.

<sup>53</sup> Κ. Π. Καβάφης, «[Για τον ποιητή Κ. Π. Καβάφη]», *Τα πεζά (1882;-1931)*, ό.π. (σημ. 27), σ. 334.

Τα δύο άρθρα του Philéas Lebesgue, στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*<sup>54</sup> (μεταφρασμένο από τον Ναπολέοντα Λαπαθιώτη) και στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne*,<sup>55</sup> έχουν διαφορετικό κέντρο βάρους. Το άρθρο της *Νέας Τέχνης* αναπτύσσει διεξοδικά τη σχέση του Καβάφη με τη δυτική παρακμή από τον Κάτουλλο μέχρι τον Βερλαίν και τον Εφραίμ Μικαέλ, ενώ η πρόσληψη του Καβάφη στον ελληνικό χώρο συνδέεται με λόγιους και γνώριμους του γενέθλιου τόπου, όπως ο Βρισιμιτζάκης, ο Μοδινός, ο Σεγκόπουλος, ο Ζερβός. Το άρθρο της *semaine égyptienne* τον κατακυρώνει σχεδόν αξιωματικά ως εκπρόσωπο της ελληνικής *décadence* κάνοντας παράλληλα λόγο και για τη μεικτή γλώσσα του, ενώ η πρόσληψή του στον νεοελληνικό χώρο ανοίγει, για να περιλάβει και Ελλαδίτες λόγιους, όπως ο Θρύλος και ο Άγρας, και κλείνει με την προσδοκία αναγνώρισης του ποιητή και στη Δύση.

Ο Χάγερ-Μπουφίδης,<sup>56</sup> στο μεσαίας έκτασης δίστηλο άρθρο του στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne*, αναγνωρίζει σε πρώτο επίπεδο τον εκλεκτικό χαρακτήρα της καθαφικής ποίησης που απευθύνεται σε μια ελίτ, στους εκλεπτυσμένους, αποδομώντας την ανάγκη να καταστεί «εθνική ποίηση». Σε δεύτερο επίπεδο επισημαίνει τη νηφαλιότητα αυτής της ποιητικής και σε τρίτο επίπεδο συμπεραίνει τον προσωπικό της χαρακτήρα, όπου εντοπίζει το ενσυνείδητο της δημιουργίας σε αντίθεση με τους μη ενσυνείδητους δημιουργούς.<sup>57</sup> Αυτό το άρθρο μοιάζει να εξελίσσει και να παγιώνει απόψεις που με το

<sup>54</sup> Philéas Lebesgue, «Το έργο του Αλεξανδρινού ποιητού Κ. Π. Καβάφη. Χαρακτηρισμοί–Γνώμες–Μελέτες», XXXIX, μτφρ. Ναπολέον Λαπαθιώτης, περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 113-114.

<sup>55</sup> Philéas Lebesgue, «LA POESIE DE CONSTANTIN KAVAFIS», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 19.

<sup>56</sup> N. Hayer-Boufidis, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 24.

<sup>57</sup> Τα τρία σημεία στα οποία συνοψίζει την ταυτότητα της καθαφικής ποίησης έχουν ως εξής: Καταρχήν, διαχωρίζει τον Καβάφη από τους ποιητές που νιώθουν την ανάγκη της επικοινωνίας με το μεγάλο κοινό. Η διαπίστωση, επίσης, ότι δεν τρέφεται με τη φιλοδοξία να γίνει «εθνικός ποιητής» συνάδει με την παρατήρηση ότι απευθύνεται σε ένα περιορισμένο κοινό, σε μια ελίτ, στους εκλεπτυσμένους, σε αυτούς που μπορούν να κατανοήσουν και να αισθανθούν την ποίησή του, «επειδή απευθύνεται στην ψυχή τους, πάντα, μοναδικά». Το δεύτερο χαρακτηριστικό, γύρω από το οποίο περιστρέφεται το άρθρο του Μπουφίδη και συνδέει μπρεσσιονιστικά τη διανοητικότητα με την έμφαση στη λέξη, είναι η «νηφαλιότητα» της καθαφικής ποίησης. Ερμηνεύοντας τον όρο, εκφράζει την άποψη ότι ο ποιητής πρέπει καταρχήν να αισθάνεται, να χαιρέται μυστικά την εκλεπτυσμένη ομορφιά και μετά – σαν χαλάρωση – να την εκφράζει με τους στίχους του. Η ποίηση είναι ένα πλεόνασμα εμπιστοσύνης που φτιάχνεται από μόνη της και, επομένως, δεν γνωρίζει τίποτε άλλο παρά να είναι νηφάλια. Το ποίημα, όπως άλλωστε κάθε έργο τέχνης κατά την άποψή του, δεν είναι παρά η αισθητική εκδήλωση του αισθήματος που γεννιέται από μια απλή έκφραση και που, προοδευτικά, μεταμορφώνεται σε ένα βαθύτερο συναίσθημα. Αυτή η εντύπωση εκφράζεται από τις λέξεις και μόνο, γεγονός που, για τον Μπουφίδη, καθιστά την ποίηση τέχνη της λέξης. Το τρίτο χαρακτηριστικό είναι ο προσωπικός χαρακτήρας της καθαφικής ποίησης, τον οποίο αδόκητα συνδέει με τη νηφαλιότητα. Το απροσδόκητο του επιχειρήματος συνίσταται στο ότι το ενσυνείδητο της καθαφικής ποίησης δεν συνδέεται με το διανοητικό της χαρακτήρα αλλά με

ψευδώνυμο Άρις Ίσαντρος εξέφρασε ο Μπουφίδης στο άρθρο του στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*,<sup>58</sup> αφού και σε εκείνο το πρωιμότερο άρθρο ο συγγραφέας τόνιζε τον εκλεκτό χαρακτήρα της καβαφικής ποίησης, τον ακατάληπτο στους παράσιτους, και την παρανόηση που προκάλεσε. Μιλούσε, επίσης, για την πρωτοτυπία και την ειλικρίνεια στο καλλιτεχνικό αντικαθρέφτισμα του Ωραίου, την υποκειμενική έκφραση της καβαφικής ποίησης, το ραφινάτο της τέχνης σαν ένα ξεκούρασμα από την κοινοτυπία της ζωής, την παράξενη γλώσσα του, εναρμονισμένη με την αισθητικότητα της ποίησής του, και τον έρωτα σαν έξαψη αισθητισμού.

Ο Atanasio Catraro, Ιταλός μεταφραστής του Καβάφη, του οποίου μετάφραση από τις καβαφικές «Φωνές» είχε δημοσιευτεί στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*,<sup>59</sup> με το άρθρο του στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne* πληροφορεί ότι έχει πάρει θέση και έχει καταθέσει τη μικρή συνεισφορά του στο ζήτημα Καβάφη με άρθρα που δημοσίευσε σε ιταλικά περιοδικά και μεταφράσεις καβαφικών ποιημάτων. Η δήλωσή του ότι με το άρθρο του αυτό δεν πρόκειται να προσθέσει κάτι επιπλέον σε όσα έχει ήδη πει σημαίνει ότι κατά βάση έρχεται σε διάλογο με δικές του προηγούμενες κριτικές απόψεις για τον Καβάφη. Σε κάθε περίπτωση, τάσσεται στην πλευρά των Lebesgue, Pernot, Dietrich και Forster και προσβλέπει στον Καβάφη ως φαινόμενο για το οποίο έχει γίνει ήδη πολύς λόγος και πρόκειται να γίνει ακόμη περισσότερος. Σε γενικές γραμμές προσγράφει στον Καβάφη την αναγέννηση της νεοελληνικής ποίησης μέσα και από τα θέματα αλλά κυρίως μέσα από τη φόρμα, με τη μεγάλη σταυροφορία ενάντια στη στροφή και τη ρίμα. Την τύχη της Ελλάδας να ανανήψει με τον Καβάφη από την επικίνδυνη τροπή που είχε πάρει η τέχνη της τη συναρτά με το ιταλικό παράδειγμα του Marinetti ως αντιδραστήρα του φουτουρισμού που απάλλαξε την Ιταλία από μια απαρχαιωμένη τέχνη. Δεν ξεχνούμε, τέλος, ότι στο τεύχος Αυγούστου-Σεπτεμβρίου 1929 το περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη* φτιάχνει έναν έπαινο για τον Catraro, με αφορμή τη μετάφραση του «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» και την εισαγωγή που τη συνόδευε στο ιταλικό περιοδικό *Quaderno*.<sup>60</sup>

την έκφραση προσωπικών βιωμάτων, προσωπικών αισθημάτων και προσωπικών προτιμήσεων. Υπάρχει εδώ άλλο ένα αμφιλεγόμενο σημείο, η θεώρηση του Καβάφη σε αντίθεση με τους «μη ενσυνείδητους» ποιητές, αυτούς που θεωρούν την ποίηση λογοτεχνία και όχι έκφραση ζωής. Ως εξήγηση γι' αυτή την ερμηνεία έρχεται η υπεράσπιση του προσωπικού χαρακτήρα της καβαφικής ποίησης ενάντια στους επικριτές της, με την οποία κλείνει το άρθρο και η οποία υπενθυμίζει την ενέργεια του Μπουφίδη να υπογράψει το κείμενο υπέρ του Καβάφη πέντε χρόνια νωρίτερα το 1924.

<sup>58</sup> Ίσαντρος Άρις, «Καβαφική ποίηση (Χαρακτηρισμοί)», περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 87-88.

<sup>59</sup> «Le Voci», μτφρ. Atanasio Catraro, περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 127.

<sup>60</sup> «Σημειώματα», *Αλεξανδρινή Τέχνη*, τ. 3, τχ. 8-9 (Αύγ.-Σεπ. 1929) 303.

Ο Χρήστος Νομικός στο αφιέρωμα της *semaine égyptienne* του 1929<sup>61</sup> εκφράζει την ευχή να ακουστούν στο αφιέρωμα οι απόψεις ανθρώπων που σχετίζονται με τη λογοτεχνία, ώστε να αποδοθεί όλη η αξία που μια τέτοια εκδήλωση εμπεριέχει, ενώ στο τεύχος του περιοδικού *Παναγιύπτια*, που θα κυκλοφορήσει το 1933,<sup>62</sup> μετά το θάνατο του ποιητή, συμμετέχει με μεγάλο άρθρο, το οποίο εκφώνησε ως ομιλία σε φιλολογικό μνημόσυνο προς τιμή του Καβάφη. Γενικά, οι ομιλίες εκείνης της εκδήλωσης αποτέλεσαν το αφιερωματικό τεύχος των *Παναγιυπτίων* του 1933. Μία από αυτές, του Gaston Zananiri,<sup>63</sup> λαογράφου και μέλους της αιγυπτιακής Γερουσίας, είναι μετάφραση από το άρθρο στα γαλλικά που είχε δημοσιευτεί μια βδομάδα νωρίτερα στο τεύχος της *semaine égyptienne* του 1933.<sup>64</sup>

Τέλος, στο τχ. της *semaine égyptienne* του 1929 υπάρχει μια σειρά άρθρων που δεν προέρχονται απλώς από άλλες ήδη δημοσιευμένες κριτικές πηγές αλλά αποσπώνται συγκεκριμένα από το αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης* του 1924. Το άρθρο του Karl Dieterich, καθηγητή Νεοελληνικών στο πανεπιστήμιο του Μονάχου, που πραγματεύεται τον ηθικό χαρακτήρα της καβαφικής ποίησης σε αντίθεση με τον αλεξανδρινό χαρακτήρα που εμφανίζεται γενικά, είναι αυτούσια η τελευταία παράγραφος του άρθρου που είχε δημοσιευτεί στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*. Το άρθρο του Μαλακάση είναι, επίσης, η τελευταία παράγραφος από το άρθρο της *Νέας Τέχνης*, ενώ τόσο το άρθρο του Βάσου Ηλιάδη όσο και οι δυο γραμμές του Μιχαήλ Ροδά για τα «Κεριά», όπως και το άρθρο του E. M. Forster μεταφρασμένο στα γαλλικά, είναι αυτούσια μεταφερμένα από το αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*.<sup>65</sup>

Συμπερασματικά, όπως ο Ανταίος μιλάει για τον διάλογο που αναπτύσσουν τα καβαφικά ποιήματα μεταξύ τους, διαπιστώνουμε ότι και μεταξύ των αφιερωμάτων του Καβάφη στην Ελλάδα και την Αίγυπτο, κυρίως της *semaine égyptienne* και της *Νέας Τέχνης*, αναπτύσσεται όχι απλώς ένας διάλογος με την κριτική που προηγήθηκε ούτε απλώς ένας διάλογος μεταξύ τους, αλλά μια γενετική σχέση, μια μετάγχιση ή μεταμόσχευση υλικού, καθώς ολόκληρα τμή-

<sup>61</sup> Ch. Nomicos, άτιτλο, περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929) 24.

<sup>62</sup> Νομικός, ό.π. (σημ. 18).

<sup>63</sup> Gaston Zananiri, «Η ομιλία του κ. Gaston Zananiri», περ. *Παναγιύπτια*, τ. 5, τχ. 233 (8 Ιουλίου 1933) 14-15.

<sup>64</sup> Gaston Zananiri, «C. P. Cavafy», περ. *la semaine égyptienne*, τ. 7, τχ. 25-26 (1 Ιουλίου 1933) 3-4.

<sup>65</sup> Στο περ. *la semaine égyptienne*, τ. 3 (1929): Karl Dieterich, άτιτλο, 11, Μ. Μαλακάσης, άτιτλο, 17, E. M. Forster, «DANS LA RUE LEPSIUS», μτφρ. C. Mauron, 18, Michel Rodas, άτιτλο, 21, και Vassos Iliadis, άτιτλο, 24. Στο περ. *Νέα Τέχνη*, τ. 1, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924): Karl Dieterich, IX, 92-93, Μ. Μαλακάσης, XVII, 100, E. M. Forster, XLI, 116, Μιχ. Ροδάς, XXXI, 110, Βασ. Ηλιάδης, XI, 93.

ματα μεταφέρονται αυτούσια και εμφυτεύονται από το ένα στο άλλο. Τα άλλα δυο αφιερώματα αιγυπτιακών περιοδικών στον Καβάφη, που θα κυκλοφορήσουν το 1933 σχεδόν αμέσως μετά τον θάνατό του, της *semaine égyptienne* και των *Παναγυπτίων*, θα διατηρήσουν μια αυτονομία και μια ιδιαιτερότητα, μορφώνοντας το καθένα το δικό του ύφος.

Σιωνισμού επίσκεψις.  
Τα εβραϊολογικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη

Στόχος του κειμένου αυτού είναι το να ιστορικοποιήσει την παρουσία των εβραϊολογικών αναφορών στην ελληνική ποίηση του αρχόμενου 20ού αιώνα, εξετάζοντας τις αναφορές αυτές όχι πλέον ως κατοπτρικές εικόνες ελληνικών μύθων και νεοελληνικών αυτοαναπαραστάσεων, αλλά ως ιστορικές μαρτυρίες καθεαυτές, ως τεκμήρια μιας άλλης «περιρρέουσας ατμόσφαιρας» της εποχής, του πνευματικού κλίματος του μεσοπολεμικού Σιωνισμού,<sup>1</sup> που άλλαξε κατεύθυνση και χαρακτήρα μετά το 1948 (και την ίδρυση του ισραηλινού κράτους). Τροποποιώντας, λοιπόν, την ερμηνευτική γραμμή που εισηγήθηκε η Αμπατζοπούλου το 1998, υποστηρίζοντας ότι ο σημαντικός λόγος των Ελλήνων ποιητών «δίνει τη δυνατότητα επί τη βάσει κατασκευών του “Εβραίου” να διαμορφώνονται εικόνες του χριστιανού»,<sup>2</sup> αρχή της δικής μου προβληματικής αποτελεί η διαπίστωση μιας ενδιαφέρουσας χρονικής σύμπτωσης της δημοσίευσης εβραϊολογικών ποιημάτων από τους τρεις μεγάλους ποιητές του 20ού αι. (Καβάφης, μα και Σικελιανός και Εγγονόπουλος, που θα αποτελέσουν αντικείμενο άλλης μελέτης) με διεθνείς εξελίξεις στο μέτωπο της Παλαιστίνης. Ενδεικτικά, δύο από τα τέσσερα «κανονικά» εβραϊολογικά ποιήματα του Καβάφη, τα «Αριστόβουλος» (1916/1918) και «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1912/1919), δημοσιεύονται μήνες μόλις μετά τη Δέσμευση Μπαλφούρ (2.11.1917) για τη δημιουργία εβραϊκής «εθνικής εστίας» στην Παλαιστίνη – αν και η σύμπτωση πρέπει να εξετάζεται με προσοχή, καθώς ο Καβάφης,

<sup>1</sup> Αναφορικά με το συγκεκριμένο διανοητικό κίνημα, καταστατική είναι η μονογραφία του Walter Laqueur, *A History of Zionism*, Λονδίνο, Weidenfeld & Nicolson, 1972. Πρόκειται για κίνημα εθνικής «αφύπνισης» που γεννήθηκε στην Δυτική και Ανατολική Ευρώπη στον ύστερο 19ο αιώνα, με δύο βασικές εκδοχές: εδαφικός σιωνισμός, με εκπρόσωπο τον Theodor Herzl· πνευματικός σιωνισμός, με εκπρόσωπο τον Ahad HaAm. Σχετικά με την εβραϊκή παρουσία στην Αίγυπτο την εποχή του Καβάφη (και την σιωνιστική δράση της) βλ. G. Kramer, *The Jews of Modern Egypt*, Λονδίνο, IB Tauris, 1989. Για την εβραϊκή παρουσία στην Αίγυπτο του 19ου αι. βλ. J. Landau, *Jews in 19th century Egypt*, Νέα Υόρκη, NYU Press, 1969. Μονογραφία αναφοράς για την εβραϊκή παρουσία στην Αίγυπτο στους ρωμαϊκούς και πτολεμαϊκούς χρόνους: J. Méléze Modrzejewski, *The Jews of Egypt. From Rameses II to Emperor Hadrian*, Εδιμβούργο, T&T Clark, 1995.

<sup>2</sup> Βλ. Φρ. Αμπατζοπούλου, «Οι Εβραίοι των ποιητών», στο *Επιστημονικό συμπόσιο. Ο ελληνικός εβραϊσμός (3-4 Απριλίου 1998)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999, σ. 280.

όπως έδειξε ο Τσίρκας, ενώ θαύμαζε τον αγγλικό πολιτισμό, διατηρούσε επιφυλάξεις για την βρετανική πολιτική στην περιοχή.<sup>3</sup>

Έξι είναι τα εβραϊολογικά ποιήματα του Καβάφη, κατά την καταμέτρηση της Haas, εξαιρουμένου του χαμένου «Άγιος Στέφανος», τον ήρωα του οποίου η Haas περιγράφει ως, κατά μία εκδοχή, «*révolutionnaire juif*».<sup>4</sup> Τη θεματική εγκαινιάζει το ανέκδοτο «Προ της Ιερουσαλήμ» (δύο μορφές) του 1893, από τον θεματικό κατάλογο «Βυζαντινά Ημέραι», που αναφέρεται στο δέος το οποίο κατέλαβε τους Σταυροφόρους της Τρίτης Σταυροφορίας στη θέα της ιερής πόλης, παρά τη σφαγίαση του εβραϊκού και μουσουλμανικού πληθυσμού της που ακολούθησε λίγο αργότερα: *και σαν μικρά παιδιά κλαιν, κλαίνε όλοι, / τα τείχη βλέποντας της Ιερουσαλήμ* (στ. 14-15, 2η μορφή). Πρόκειται για ποίημα με κρυφή ειρωνική διάσταση, που ενεργοποιείται μόλις λάβουμε υπόψη το ιστορικό περικείμενό του. Οι εθνοφυλετικές συμπάθειες που αναδεικνύει η ειρωνεία αυτή είναι σαφείς.<sup>5</sup>

Έπεται η 16στιχη ανέκδοτη «Σαλώμη» του 1896, με θέμα τη μοιραία γυναίκα του *Κατά Μάρκον* και *Κατά Ματθαίον*, που οδήγησε τον Ιωάννη Βαπτιστή στον θάνατο. Το ποίημα βρέθηκε στο Αρχείο μαζί με σχετιζόμενο γαλλικό παράθεμα που ξαναδουλεύεται στο ποίημα και την ένδειξη «*Tiré d'un Antique Évangile de Nubie. Voir "Le Journal", [...], 11 Fevr. '96*».<sup>6</sup> Η Haas έχει δείξει ότι το ενδιαφέρον του Καβάφη για την Εβραία Σαλώμη αποτελεί βέβαια δευτερογενή συνέπεια του ενδιαφέροντός του για την παρισινή παράσταση της *Salome* (1882) του Wilde: εντάσσεται, δηλαδή, στα ενδιαφέροντα της συμβολιστικής-αισθητιστικής περιόδου του και επιτρέπει τον συσχετισμό του με πλήθος σύγχρονες του διακειμενικές και διακαλλιτεχνικές επεξεργασίες του μύθου, που εκτείνονται από τον Laforgue ως τον Huysmans, και τον Moreau – εξηγώντας έτσι και το ότι η καθαφική «Σαλώμη» αποτελεί ειρωνική και μισογυνική ανακατασκευή του μύθου.<sup>7</sup> Εδώ θυσιάζεται η Σαλώμη, όχι ο Ιωάν-

<sup>3</sup> Στρ. Τσίρκας, «Ο Καβάφης και η αγγλική πολιτική, β'», *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>3</sup>1980, σ. 144 (141-150). Χρονικό των ανταγωνιστικών αραβοισραηλινών διεκδικήσεων στην περιοχή πριν το 1948 στο Neil Caplan, *Palestine Jewry and the Arab Question (1917-25)*, Λονδίνο, Frank Cass, 1978.

<sup>4</sup> Diana Haas, *Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Αθήνα, Collection de l'Institut Néohellénique, 1996, σ. 174.

<sup>5</sup> Βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα, 1877-1923*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, σ. 46-47 και 154. Κατά τη Haas, ό.π., σ. 58, η έμπνευση ίσως προέρχεται από χωρίο του Παπαρηγόπουλου.

<sup>6</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος, 1968, σ. 87 και 226 (σημ.). Σχετικά με το σχόλιο της Haas βλ. ό.π. (σημ. 4), σ. 257-259.

<sup>7</sup> Βλ. Χριστίνα Ντουινιά, «Εκδοχές της Σαλώμης», στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση αναπαράσταση-θεωρία*, Αθήνα, Gutenberg, 2011, σ. 206-207.



νης Βαπτιστής, μπρος στον αδιάφορο νέο σοφιστή, που συνεχίζει αμέριμνος να διαβάξει τον Πλάτωνα. Έστω και έτσι όμως, η εγγραφή της εβραϊολογικής θεματικής στο καβαφικό έργο βαθαίνει. Θα πρότεινα, μάλιστα, ότι αυτή αντιπαράθεση της εικόνας της έκπτωτης Σαλώμης προς την εικόνα του ατάραχου πλατωνιστή απηχεί και «διορθώνει» μια ευρύτερη συζήτηση του τέλους του 19ου αιώνα που απασχόλησε και τον Καβάφη: τη συζήτηση που ανοίγει ο Μ. Arnold στο δοκίμιό του *Culture and Anarchy* (1869), υποστηρίζοντας ότι ο δυτικός κόσμος ορίζεται από τη σύνθεση του ελληνικού πνεύματος της αυθορμησίας της συνείδησης με το εβραϊκό πνεύμα αυστηρότητας της συνείδησης (του «ιεροσολυμιτικού βολονταρισμού» κατά την εύστοχη φράση του Δ. Τζιόβα).<sup>8</sup> Εδώ τα πρόσημα έχουν αντιστραφεί. Ο νεαρός πλατωνιστής ενδυναμώνεται από τη μελέτη απέναντι στις προκλήσεις της απελπισμένης κόρης, ενώ η τελευταία παραδίδεται αμαχητί στο πάθος, ως την αυτοκαταστροφή. Και τίποτα δεν απαγορεύει να εξηγήσουμε την έκβαση ως αποτέλεσμα κωδικοποιημένων ομοφυλόφιλων προτιμήσεων του «Έλληνα σοφιστή» (στ. 3).

Το εξαγόμενο της μικρής αυτής περιδιάβασης στα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη είναι ότι τα εβραϊολογικά ενδιαφέροντα τους εμφανίζονται ως παρελκόμενα τεχνοτροπιακών αναζητήσεων του πάνω στα ρεύματα του αισθητισμού και της παρακμής – εύλογα, άρα, τα έργα αυτά παρουσιάζουν μυθολογική ή βιβλική προέλευση και μυθοποιητική υφή.<sup>9</sup> Τα πράγματα αλλάζουν τελείως καθώς περνάμε στα αναγνωρισμένα ποιήματά του, που παρουσιάζουν ιστοριογραφική προέλευση, και συγχρονική ιστορική στόχευση.

Η αρχή γίνεται με το αναγνωρισμένο ιστορικοφανές «Ευρίωνος Τάφος» (1912/1914), που εντάσσεται στον κατάλογό μας χάρη στον στ. 7: *από αλαβάρχας της μητέρας του η σειρά*, διότι «Αλαβάρχες» ήταν, όπως επισημαίνουν οι ειδικοί, οι «προϊστάμενοι» της εβραϊκής κοινότητας της Αλεξάνδρειας.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, «Ελληνισμός, εβραϊσμός και δημοκρατία», *Κουλτούρα και λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 89. Για την παρουσία του Arnold στη βιβλιοθήκη και τη σκέψη του Καβάφη βλ. Λένα Αραμπατζίδου, *Το διακείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, Κυριακίδης, 2013, σ. 19, 136, 419.

<sup>9</sup> Στο σώμα των αδιάγνωστων εβραϊολογικών ποιημάτων του Καβάφη θα πρόσθετα το αποκηρυγμένο «Ο Οράτιος εν Αθήναις» (1893), που εμφανίζει το γυναικείο εβραϊκό όνομα «Λέα» (στ. 1). Βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Τα αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις*, Αθήνα, Ίκαρος, 1983, σ. 54. Επίσημανση της ταυτότητας του ονόματος και στον Bruce W. Frier, «Making History Personal. Constantine Cavafy and the rise of Rome», [www.lsa.umich.edu/UMICH/modgreek/Home/Window%20to%20Greek%20Culture/C.P.%20Cavafy%20Forum/CPC\\_Frier\\_Makinghistorypersonal.pdf](http://www.lsa.umich.edu/UMICH/modgreek/Home/Window%20to%20Greek%20Culture/C.P.%20Cavafy%20Forum/CPC_Frier_Makinghistorypersonal.pdf).

<sup>10</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα (1897-1918)*, νέα έκδ. του Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος, 1991, σ. 48 και 143 (όπου και η ιστορική πληροφορία, όπως αντλείται από τον Λεωνίτη). Όπως τονίζουν οι μελετητές, η παρουσία των «Αλαβαρχών» αποτελεί ένδειξη της ύπαρξης ενός ενοποιημένου, αυτόνομου εβραϊκού «πολιτεύματος» στους κόλπους της ευρύτερης πολυεθνικής κοινότητας της Αλεξάνδρειας

Το ποιήμα παρουσιάζει το φαινόμενο του συγχρονισμού της θεματικής του με μείζονα γεγονότα του καιρού συγγραφής του – αν και στην προκειμένη περίπτωση τα γεγονότα είναι πολιτισμικά. Εξηγούμαι. Την περίοδο που γράφεται και δημοσιεύεται το «Ευρίωνος Τάφος», δημοσιεύεται το κλασικό έργο του W. M. F. Petrie, *The Hawara Portfolio. Paintings from the Roman Age* (Λονδίνο, 1913),<sup>11</sup> το οποίο δημοσιοποιεί τα ευρήματα των ανασκαφών στο Φαγιούμ, δηλαδή τα διάσημα ρωμαϊκά ταφικά πορτραίτα της περιοχής της Αρσινόης, που διόλου τυχαία αναφέρεται στους στ. 10-11 του ποιήματος: *του Αρσινόϊτου / νομού κτλ..* Ειδωμένο από αυτή την οπτική, το καταληκτικό δίστιχο του «Ευρίωνος Τάφος»: *Χάσαμεν όμως το πιο τίμιο – την μορφή του / που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία* (στ. 12-13) υποβάλλει την εντύπωση της μεσολάβησης ενός, φθαρμένου έστω, εικαστικού έργου ανάμεσα στο νεκρό και τους μοιρολογητές του, το οποίο αναδεικνύει την οπτική απώλεια. Μπορούμε, άραγε, συνδυάζοντας τις δύο πληροφορίες, να θεωρήσουμε το «Ευρίωνος Τάφος» ως ψευδοεπιγραμματικό ποίημα για μια εβραϊκή ταφή της ρωμαϊκής περιόδου; Ενδεχομένως, ναι. Διότι, κατά τους ιστορικούς, συναγωγές και οικισμοί Εβραίων μαρτυρούνται στην περιοχή της Αρσινόης-Κροκοδειλοπόλεως ήδη από τον 3ο π.Χ. αιώνα.<sup>12</sup> Και, το σπουδαιότερο, όπως δείχνει μια εστιασμένη έρευνα στη βιβλιογραφία, οι όροι «αλεξανδρινός» (στ. 5) και «Μακεδόνας» (στ. 6) που εμφανίζονται στο ποίημα, είναι και όροι περιγραφής του πολιτικού και κοινωνικού status των Εβραίων της πτολεμαϊκής και ρωμαϊκής Αιγύπτου.<sup>13</sup> Ακόμη, ας σημειωθεί ότι η φράση *τα ιερά / γράμματα* (στ. 9-10) εύκολα μπορεί να διαβαστεί ως μετωνυμία της Βίβλου. Τέλος, καθώς επισημαίνουν ειδικότερα οι μελετητές, η πόλη των Θηβών διέθετε, όπως η Αρσινόη, αναγνωρισμένη συναγωγή και Εβραίους «άρχοντες», ενώ σύμφωνα με μαρτυρία των παπύρων, οι επαφές Θηβών και Αρσινόης ήταν συχτές.<sup>14</sup> Βαθεία η γνώση, λοιπόν, του σαραντάχρονου Καβάφη των πραγματο-

την πτολεμαϊκή και ρωμαϊκή περίοδο (βλ. A. Kasher, *The Jews in Hellenistic and Roman Egypt. The Struggle for Equal Rights*, Τυβίγγη, J. C. B. Mohr, 1985).

<sup>11</sup> Σχετικά με τα ταφικά πορτραίτα του Φαγιούμ, και το εικαζόμενο ποσοστό Εβραίων ανάμεσα στους νεκρούς, βλ. Roger S. Bagnall, «The People of the Roman Fayum», στο M. L. Bierbrier (επιμ.), *Portraits and Masks. Burial Customs in Roman Egypt*, Λονδίνο, Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1997, σ. 7-15.

<sup>12</sup> Kasher, ό.π. (σημ. 10), σ. 138-144.

<sup>13</sup> Για τις σημασίες του «αλεξανδρινός» σε αιγυπτοεβραϊκά συμφραζόμενα και για τον όρο «Μακεδόνας» βλ. Kasher, ό.π. (σημ. 10), σ. 203 και 88 αντίστοιχα. Ο όρος αφορά Εβραίους στρατιώτες που κατέληξαν στην Αίγυπτο στα χρόνια του Μ. Αλεξάνδρου. Πρόκειται για παλαιό κύμα εποίκων, το οποίο απολάμβανε προνόμια στην φορολογία και την ιδιοκτησία της γης.

<sup>14</sup> Ό.π., σ. 140.

λογικών δεδομένων που άπτονται της παρουσίας των Εβραίων στην Αίγυπτο κατά τους πτολεμαϊκούς και ρωμαϊκούς χρόνους, όπως δείχνει η ανάγνωση του πρώτου «κανονικού» εβραϊολογικού του ποιήματος.

Ακολουθούν, στον ίδιο κατάλογο, το προαναφερθέν ιστοριογενές πολιτικό ποίημα «Αριστόβουλος» (1916/1918),<sup>15</sup> και το προαναφερθέν ιστορικοφανές «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1912/1919).<sup>16</sup> Ο κύκλος κλείνει με το ιστοριογενές «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα» (1929),<sup>17</sup> ενώ μνεία πρέπει να γίνει και στο ιστοριογενές «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (1912) για τον στίχο 31: *ελληνικά, κ' αιγυπτιακά, και ποιοι εβραίικα, που περιγράφει το γλωσσικά (άρα: εθνοτικά) μεικτό πλήθος της Αλεξάνδρειας που παρακολουθεί το 34 π.Χ. την τελετή των «δωρεών» στην Κλεοπάτρα και τα παιδιά της, των γαιών που κάποτε εξουσίαζε ο Αλέξανδρος, τέσσερα χρόνια πριν την κατάλυση της Αυτοκρατορίας τους.*<sup>18</sup>

Πρόκειται για ένα ευσύνοπτο σύνολο κειμένων, αρκετά συμμετρικό: δύο από τα τέσσερα βασικά μέλη του είναι ιστοριογενή κείμενα, δύο ιστορικοφανή: δύο είναι ποιήματα-κάτοπτρα ηγεμόνων, δύο είναι επιτάφια.<sup>19</sup> Σε σχέση με τον «Αριστόβουλο» ξεχωρίζει η κριτική του Μαλάνου, που υποδεικνύει, και πρακτικά μεταφράζει, το χωρίο από το έργο του Ernest Rénan, *Histoire du peuple d'Israel* (1887), που αποτέλεσε την πηγή του – αναδεικνύοντας μια βασική πηγή για όλα, όπως θεωρώ, τα αναγνωρισμένα εβραϊολογικά ποιήματα του Καβάφη.<sup>20</sup> Σε σχέση με το «Αλέξανδρος Ιανναίος και Αλεξάνδρα» ξεχωρίζουν οι κριτικές του Σεφέρη, που το χρησιμοποιεί ως παραδειγματικό κείμενο για την περιγραφή της «συγκινησιακής» καβαφικής ποίησης,<sup>21</sup> και του Edmund Keeley, που συσχετίζει τη μοίρα των αλαζονικών Ασαμωναίων με αυτή του υπερόπτη Σελευκίδη, σε ανταγωνισμό προς τον οποίο έχυσαν

<sup>15</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 10), σ. 71.

<sup>16</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Τα Ποιήματα (1919-1933)*, νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος, 1991, σ. 15.

<sup>17</sup> Ό.π., σ. 82.

<sup>18</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 10), σ. 41 και σημ. 138.

<sup>19</sup> Σχετικά με τις διακρίσεις σε ποιήματα «επικήδεια» και «επιτύμβια» βλ. Α. Τσιριμώκου, «Νεοκρομαντική Τέχνη. Η επιτάφια καβαφική ποίηση», *Εσωτερική ταχύτητα*, Αθήνα, Αγρα, 2000, σ. 303-322.

<sup>20</sup> Τίμος Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης*, Αθήνα 1957, σ. 330-332, με αναφορά στο έργο του Ernest Rénan, *Histoire du peuple d'Israel*, Παρίσι, Calman-Lévy, 1887-1894. Πρόσφατα, ο Κ. Ντελόπουλος, *Καβάφη ιστορικά και άλλα πρόσωπα. Ιστορική, φιλολογική και βιβλιογραφική έρευνα*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1978, περιέπλεξε τα σχήμα, δίνοντας ως πηγή για τα πρόσωπα εβραϊκής προέλευσης στον Καβάφη τους ιστορικούς Ιώσηπο και Φίλωνα. Η Μ. Καραμπίνη-Ιατρού, *Η βιβλιοθήκη του Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Αρχείο Καβάφη-Ερμής, 2003, έδειξε ότι ο Καβάφης είχε τον Ιώσηπο στη βιβλιοθήκη του, όχι όμως τον Φίλωνα.

<sup>21</sup> Γ. Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης-Θ. Σ. Έλιοτ. Παράλληλοι», *Δοκίμεις, Α' (1936-1947)*, Αθήνα, Ίκαρος, 1974, σ. 349-351, και 448-450 [= «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»], όπου και αναφορά στις πιθανές πηγές του ποιήματος – δηλ. στον Παπαρρηγόπουλο και τους *Μακκαβαίους*.

πολύ αίμα για την ανεξαρτησία της Ιουδαίας, στο φως της επερχόμενης ρωμαϊκής τους κατάκτησης από τον Πομπήιο το 63 π.Χ., ογδόντα μόλις χρόνια μετά το κοσμικό τους απόγειο.<sup>22</sup> Δεν ξεχωρίζει κάποια κριτική για το «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», που αναφέρεται στην ίδια περίοδο.<sup>23</sup>

Παρατηρούμε ότι ο κύκλος των αναγνωρισμένων εβραϊολογικών ποιημάτων του Καβάφη αναφέρεται εξ ολοκλήρου σε ένα σύντομο χρονικό διάστημα της ιστορίας των εξελληνισμένων Εβραίων της Ανατολικής Μεσογείου, ειδικότερα της Αλεξάνδρειας και της Ιουδαίας, τη στιγμή-Ιανό στην ιστορία της εβραϊκής «διασποράς» κατά την οποία η θρησκευτική κοινότητα επαναδιατυπώνεται ως εθνότητα που φέρει κοσμικά, κι όχι μόνο θρησκευτικά, χαρακτηριστικά. Το πέρασμα του ποιητή από την αντίληψη του εβραίου ως «άλλου» σε θρησκευτικό επίπεδο σε μια αντίληψή του ως «άλλου» σε εθνολογικό επίπεδο, όπως σταδιακά διαμορφώνεται στα αναγνωρισμένα εβραϊολογικά του ποιήματα, δεν πρέπει να ξεετάζεται χωριστά από σύγχρονες του εξελίξεις στο μέτωπο της Παλαιστίνης. Αντίθετα, πρέπει να ξεετάζεται ως ενδιάθετο σχολίό του προς τις εξελίξεις αυτές. Είναι σημαντικό, λοιπόν, να συνειδητοποιήσουμε ποια η ταυτότητα της βασικής πηγής του Καβάφη για τα εβραϊολογικά του ποιήματα, η οποία είναι πηγή ιστορική, δηλαδή κοσμική, και όχι θρησκευτική (αυτό το θεωρώ από μόνο του σημαντικό, σε αντιδιαστολή προς τα «εβραϊκά» ποιήματα του Σικελιανού και του Εγγονόπουλου, που βασίζονται στη Βίβλο). Διότι μέσα από την συγκεκριμένη πηγολογική επιλογή ο Καβάφης απηχεί, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, ένα συγκεκριμένο «πολιτικό» σχέδιο αντίληψης της εβραϊκής κοινότητας των ημερών του.

Ο συγγραφέας, λοιπόν, της *Histoire du peuple d'Israel* (1887), που, όπως πειστικά δείχνει ο Τίμος Μαλάνος, αποτελεί πηγή του ποιητή για τα εβραϊολογικά του κείμενα, ο γάλλος ανατολιστής, ιστορικός, κοινωνικός φιλόσοφος, γλωσσολόγος, και πεθερός του Ψυχάρη Joseph Ernest Renan (1823-1892), είναι ο διανοητής που, στη διάλεξη που έδωσε στη Σορβόνη το 1882 με θέμα: «*Qu'est-ce qu'une nation?*», διατύπωσε την, πολύ σύγχρονη για τα σημερινά δεδομένα, άποψη ότι το έθνος είναι «ένα καθημερινό δημοψήφισμα», θεμελιώνοντας την εννοιολόγηση του εθνικού στη βάση του consensus, της εθε-

<sup>22</sup> E. Keeley, *Η καρβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος, 1979, σ. 188-190. Ο Keeley παρατηρεί πως, σε αντίθεση με την παλαιότερη διδακτική τεχνοτροπία του Καβάφη, εδώ ο «σημαντικός υπαιτιγμός παραμένει αδήλωτος σ' οποιαδήποτε μορφή»: έτσι, για γίνει αντιληπτός, πρέπει ο αναγνώστης να γνωρίζει «την προοπτική που ανέπτυξε με τα χρόνια ο Καβάφης» (σ. 190).

<sup>23</sup> Βλ. D. Haas και M. Πιερής, *Βιβλιογραφικός οδηγός στα 154 ποιήματα του Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 1984, στα σχετικά λήμματα.

λούσιας συναίνεσης, μακριά από φυλετικές θεωρίες περί κοινής βιολογικής καταγωγής, και μακριά από, άλλως όχι τόσο άστοχες, οριοθετήσεις του εθνικού στη βάση κοινών παραδομένων στοιχείων, όπως η γλώσσα.<sup>24</sup> Δηλώνοντας ότι το έθνος δεν ορίζεται με φυλετικά κριτήρια, ο Ρενάν διευκόλυνε το άνοιγμα της ιστορικής του προσέγγισης στον εβραϊκό «λαό» σε μια αναψηλάφηση ζητημάτων-ταμπού της ιστορίας του, όπως το ζήτημα του προσηλυτισμού – ζήτημα-κλειδί στην ανάπτυξη του εθνικού αφηγήματος και την διεκδίκηση, μέσα από τη λογική της «διασποράς», του ιδρυτικού μύθου του εβραϊκού κράτους, της επανόδου στην πατρίδα γη –, ή όπως το ζήτημα της εβραϊκής εξάπλωσης προς δυσμάς με «όχημα» τον εξελληνισμό των φορέων της.<sup>25</sup>

Μέσα από την αναθεωρητική του προοπτική, ο Ρενάν αμφισβητεί τις πηγές του, και πρωτίστως τον εξελληνισμένο Εβραίο ιστορικό Φλάβιο Ιώσηπο (37-100 μ.Χ.), τα έργα του οποίου, *Περί του ιουδαϊκού πολέμου* (π. 75 μ.Χ.) και *Ιουδαϊκή αρχαιολογία* (20 τ., π. 93 μ.Χ.), υπερβάλλουν, για τον Ρενάν, τα μεγέθη των γεγονότων και του μεγαλείου των εβραϊκών κοινοτήτων (αναμενόμενο, εφόσον δηλωμένος στόχος του Ιώσηπου ήταν να αποκαταστήσει τους Εβραίους στα μάτια των Ρωμαίων).<sup>26</sup> Η ιστορία του Ρενάν αποτελεί απόπειρα ορθολογιστικής διαχείρισης κι εξιστόρησης του παρελθόντος, παρά την έναρξή της στον μυθικό χρόνο. Οι προβληματικές του, αθέλητα ίσως, περνάνε στο καβαφικό έργο, στον βαθμό που ο ποιητής εμπνέεται τα εβραϊολογικά του ποιήματα από τον Ρενάν, και ειδικότερα, όπως προτείνει ο Μαλάνος, από το 10ο βιβλίο της πολύτομης ιστορίας του, με τίτλο *Le peuple juif sous la domination romaine*, αλλά πιθανώς, όπως θα δούμε, και από το 9ο βιβλίο, με τίτλο *Autonomie Juive*.

Έτσι, λοιπόν, εκείνο που ενδιαφέρει στον «Αριστόβουλο» – ένα ειρωνικό ποίημα-θρήνο (στ. 1-3: *Κλαίει το παλάτι, κλαίει ο βασιλεύς*, κτλ.) για τον νεαρό αρχιερέα, αδελφό της Μαριάμμης, συζύγου του Ηρώδη (73-4 π.Χ.), για τον οποίο ο βασιλέας διέταξε να θανατωθεί (στ. 4: *έτσι άδικα, τυχαίως πνίχθηκε*) σε αντίποινα για τη φημολογούμενη προδοσία του, εκτοπίζοντας σταδιακά με την τακτική αυτή (και άλλες παρόμοιες) τους Ασαμωναίους από τον θρόνο της Ιουδαίας – είναι η ίδια η μορφή του «μισο-Εβραίου», Ιδουμαίου βασιλιά

<sup>24</sup> Για το «*Qu'est-ce qu'une nation?*» βλ. Ernest Renan, *Τι είναι το έθνος. Προσευχή πάνω στην Ακρόπολη*, μτφρ. Γιάννης Λάμπρας και Η. Π. Νικολούδης, Αθήνα, Ροές, 2009.

<sup>25</sup> Διάσημο για την αναθεωρητική του προσέγγιση στην εβραϊκή ιστοριογραφία (με ειδική αναφορά σε ιδρυτικούς της μύθους, όπως ο μύθος της «διασποράς») το έργο του Schlomo Sand, *The Invention of the Jewish People*, Λονδίνο, Verso, 2009. Η ελληνική μετάφραση, από τον οίκο Πανδώρα books, Αθήνα 2012, θα μπορούσε να είναι καλύτερη. Για τον λόγο αυτό, οι παραπομπές γίνονται στην αγγλική έκδοση.

<sup>26</sup> Για τον Ιώσηπο βλ.: [www.jewishencyclopedia.com/articles/8905-josephus-flavius](http://www.jewishencyclopedia.com/articles/8905-josephus-flavius). Ο Sand, ό.π., σ. 164, αποκαλεί τα έργα του Ιώσηπου «explicitly missionizing».

Ηρώδη. Πρόκειται για έναν ηγεμόνα που, όπως μεταφράζει ο Μαλάνος τον Ρενάν, «κατά βάθος δεν είχε αισθήματα εβραϊκά· μάλιστα τον ιουδαϊσμό νομίζουμε πως τον μισούσε. Είν' ένας Έλληνας, όπως και ο Αντίοχος Επιφανής, αλλά ένας Έλληνας πολύ πιο φρόνιμος, που δεν εσκέφθηκε ποτέ, όπως ο βασιλέας της Συρίας, να ξεκληρίσει τον ιουδαϊσμό».<sup>27</sup> Ο Ηρώδης, προσήλυτος ο ίδιος κατά τη σύγχρονη ιστοριογραφία,<sup>28</sup> και φυλετικά προερχόμενος από τους Φοίνικες και τους Σύριους από την πλευρά του πατέρα του και από τους Άραβες της Χερσονήσου από την πλευρά της μητέρας του, ένας βασιλιάς την γνησιότητα της πίστης του οποίου αμφισβητούσαν οι νομοτηρητές των φαρισαϊκών παραδόσεων στην Ιουδαία (στ. 23-24: ο κακούργος βασιλεύς/ ο δόλιος, ο φαύλος, ο αλιτήριος), ένας βασιλιάς εξελληνισμένος, εφάρμοσε ξενοφιλική πολιτική στα εδάφη που κατέλαβε, κτίζοντας ειδωλολατρικούς ναούς εκτός Παλαιστίνης και επιτρέποντας την παράβλεψη του ιουδαϊκού Νόμου (ειδικά στο ζήτημα της περιτομής), ενώ γενικά ο ακραίος τρόπος διαβίωσής του ενοχλούσε τον φαρισαϊσμό.

Η διπλή φυλετική προέλευση του Ηρώδη και το διπλό του ήθος σε σχέση με την τήρηση (ή μη) του Νόμου κατά περιοχή θα τράβηξαν, φαντάζομαι, την προσοχή του Καβάφη. Ο Ηρώδης συνιστά γρίφο για την «καθαρολόγο» εβραϊκή ιστοριογραφία, στον βαθμό που διατράνωσε την ισχύ του «λαού» του (ας προσέξουμε την παρουσία της κεντρικής λέξης του τίτλου του Ρενάν στον στ. 36 του «Αριστόβουλου» και της έτερης σημαντικής λέξης του, «Ισραήλ», στον στ. 14) μέσα από μια προέλευση και μια πολιτική που αμφισβητούσε ορισμένους από τους ιδρυτικούς μύθους του «λαού» αυτού. Η περίπτωση του Ηρώδη, με άλλα λόγια, υπογραμμίζει ένα παράδοξο που κείται στην καρδιά του εθνικού σχήματος: η αίσθηση υπεροχής μιας εθνότητας ή κοινότητας οδηγεί σε επεκτατική πολιτική προς πληθυσμιακές ομάδες οι οποίες με την αφομοίωσή τους θα «νοθεύσουν» εκείνα ακριβώς τα χαρακτηριστικά που νομιμοποιούν την αρχική αίσθηση υπεροχής της συγκεκριμένης εθνότητας, ή κοινότητας. Το παράδοξο εικονογραφεί έκτυπα, αισθάνομαι, τις αντιφάσεις που ανακύπτουν από τις αντιθετικές προτάσεις αφομοίωσης vs εθνικού απομονωτισμού, που φέρνει στο προσκήνιο η σιωνιστική δραστηριότητα του αρχόμενου 20ού αιώνα.

<sup>27</sup> Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης*, ό.π. (σημ. 20), σ. 331. Το πρωτότυπο κείμενο του Ρενάν διαθέσιμο ηλεκτρονικά: <https://archive.org/stream/historyofpeopleosrena#page/12/mode/2up/search/aristobulus>.

<sup>28</sup> Sand, ό.π. (σημ. 25), σ. 182.

Από την ίδια οικογένεια ποιημάτων προέρχεται και το ωριμότερο εβραϊολογικό ποίημα του Καβάφη, «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα» με πρωταγωνιστή των Ασαμωναίο βασιλιά Αλέξανδρο, γιό του Ιωάννη Υρκανού κι αδελφού του Αριστόβουλου του Α΄, που ανέβηκε στο θρόνο το 104 π.Χ. και βασιλέψε ως το 78 π.Χ., διαδεχόμενος τον αδελφό του και νυμφεύμενος την χήρα του, Αλεξάνδρα-Σαλώμη. Ο Αλέξανδρος Ιανναίος καταλαμβάνει, εξ ημισείας με τον αδελφό του Αριστόβουλο, το ενδέκατο κεφάλαιο του 9ου βιβλίου του Ρενάν, με τίτλο *Autonomie juive*. Και εδώ τα προβλήματα της απληστίας για εξουσία και του αιμοδιψούς χαρακτήρα των ηγεμόνων είναι παρόμοια. Πληγή για τη δυναστεία των Ασαμωναίων, κατά τον Ρενάν, στάθηκε η απουσία ενός σταθερού τυπικού διαδοχής των μελών της στο θρόνο, γεγονός που οδήγησε σε αιματηρά οικογενειακά εγκλήματα, και σε μια περίπτωση και σε «στάση» στη διάρκεια θρησκευτικής τελετής, καταπνίγοντας την οποία ο Αλέξανδρος θανάτωσε 6.000 Φαρισαίους, προκαλώντας έτσι εμφύλιο πόλεμο στην Ιερουσαλήμ, που διήρκεσε έξι χρόνια και άφησε 50.000 θύματα.<sup>29</sup>

Παρά ταύτα, ο Αλέξανδρος Ιανναίος κρίθηκε επιτυχημένος ως ηγεμόνας, διότι επεξέτεινε το ιουδαϊκό κράτος που προέκυψε από τον διαμελισμό του βασιλείου των Σελευκιδών σε μεγέθη πρωτόγνωρα για την εποχή, από τη Γαλιλαία στον βορρά ως τη Γέρασα στα ανατολικά και τη Γάζα στα νότια. Χαρακτηριστικό της βασιλείας του, η εφεξής (και ως την εκπνοή της δυναστείας) συναίρεση στο πρόσωπο του ηγεμόνα της πολιτικής και της θρησκευτικής εξουσίας: άρχοντας και αρχιερέας στο πρόσωπο του Ασαμωναίου βασιλιά συμπίπτουν. Για τη χήρα του Αλεξάνδρα-Σαλώμη γνωρίζουμε ότι «η αγάπη για την εξουσία, στην περίπτωσή της έφθανε σε πραγματικό παροξυσμό»<sup>30</sup> έτσι, μετά τον θάνατο του Ιανναίου, μετεστράφη πολιτικά (78-69 π.Χ.), επιθυμώντας να κατευνάσει τους ως τότε δυσареστημένους Φαρισαίους, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να επιλέγουν αρχιερέα από τις τάξεις τους. Το γεγονός οδήγησε σε μεταθανάτια αποκατάσταση της εικόνας του Αλέξανδρου Ιανναίου, μα και στην τελική αποδυνάμωση των Ασαμωναίων.

Για τη σύγχρονη ιστοριογραφία, με τον Αλέξανδρο Ιανναίο και την Αλεξάνδρα βαθαίνει ο εξελληνισμός της Ιουδαίας. Καταρχήν, η ιδέα μιας θηλυκής βασιλείας δεν υπάρχει στην Παλαιά Διαθήκη: ο νεωτερισμός αποδίδεται σε ελληνιστικές επιδράσεις. Έπειτα, η ιδέα ότι ο κοσμικός και ο θρησκευτικός άρχων συμπίπτουν στο πρόσωπο του κοσμικού ηγέτη δίνει ώθηση στις πολι-

<sup>29</sup> Ernest Renan, *Histoire du peuple d'Israel*, 5 τ., Παρίσι 1887-1893, τ. V, Βιβλίο IX, κεφ. XI: «Aristobule Ier, Alexandre Jannée», σ. 107 κ.ε.

<sup>30</sup> Ό.π., κεφ. XIII: «Le règne des Pharisiens, Alexandra», σ. 131 κ.ε.

τικές διαστάσεις του βασιλείου, όχι στις θρησκευτικές. Με όπλο το σπαθί των μισθοφόρων τους (η έννοια των εθνών-κρατών δεν υπήρχε τότε, άρα οι στρατιώτες δεν προέρχονταν από τις τάξεις των πρόθυμων ομοεθνών, ούτε καν των γεωργών),<sup>31</sup> οι Ασαμωναίοι προπαγάνδισαν τύποις την πίστη τους, μα στην ουσία ένα κοσμικό βασίλειο. Με τα λόγια του ισραηλινού ιστορικού Schlomo Sand: «την εποχή του Αριστόβουλου Α΄ πια, ο θρησκευτικός ηγέτης – που δεν προερχόταν από τον Οίκο του Δαβίδ – είχε μετατραπεί σε έναν ελληνιστικό μονάρχη».<sup>32</sup> Σημαντικό προς την κατεύθυνση αυτή είναι το γεγονός ότι οι Ιουδαίοι βασιλείς υιοθέτησαν ελληνικές ανακτορικές πρακτικές, όπως π.χ. τις ελληνικές επιγραφές και τα ελληνικά σύμβολα στα νομίσματα, ή τη συνήθεια των λουτρών, ενώ αποκαλυπτική είναι η τάση εξελληνισμού των ονομάτων τους. Όχημα για τη διάδοση του μονοθεϊσμού των Ασαμωναίων στάθηκε ο ελληνισμός τους, σε σημείο ώστε να αναρωτιέται κανείς ποιο από τα δύο είχε μεγαλύτερη βαρύτητα. Με τους όρους, πάλι, του Sand: «Τα σύνορα άνοιξαν και προς τις δύο κατευθύνσεις. Ο ελληνισμός εμβολίασε τον ιουδαϊσμό με ένα κρίσιμο στοιχείο αντιφυλετικού οικουμενισμού, που με τη σειρά του ενδυνάμωσε την όρεξη των ηγεμόνων να προπαγανδίσουν πλατύτερα την θρησκεία τους εγκαταλείποντας έτσι τις απομονωτικές εντολές του Δευτερονομίου».<sup>33</sup> Άρα, για να επιστρέψουμε στο καβαφικό ποίημα, στους στ. 18-26, όπου αποτυπώνεται η αποτίμηση του ενδοκειμενικού αφηγητή της πορείας των δύο ηγεμόνων στα εγκόσμια, εικονογραφείται μια καίρια αντίφαση: υιοθετώντας τη *lingua franca* των ημερών, τα ελληνικά (στ. 20: *και της ελληνικής λαλιάς ειδήμονες*), προκειμένου να διαδώσουν την πίστη τους (στ. 18: [...] *Ιουδαίοι πιστοί – προ πάντων*), οι Ασαμωναίοι βασιλείς επιτάχυναν, αν δεν προκάλεσαν, την όσμωση που υπονομεύει τον λόγο ύπαρξης κάθε προπαγανδιστικής εκστρατείας. Υπό την έννοια αυτή, ο στ. 25: *το έργον που άρχισαν ο μέγας Ιούδας Μακκαβαίος*, που αναφέρεται στον πρόγονο των Ασαμωναίων που ξεκίνησε την επανάσταση εναντίον των Σελευκιδών και στην εξελληνιστική προσπάθεια του Αντίοχου Επιφανούς (167-160 π.Χ.),<sup>34</sup> λειτουργεί ειρωνικά.

Συνεκτιμώντας τις κρυμμένες ειρωνείες του ποιήματος, κατανοούμε ότι το «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα» διερευνά, όπως όλα τα εβραϊολογικά ποιήματα του Καβάφη, τους όρους και τα όρια ύπαρξης του εθνικού. Από τον

<sup>31</sup> Η παρατήρηση αυτή, όπως και γενικά όλο το υλικό της συγκεκριμένης παραγράφου προέρχεται από τον Sand, ό.π. (σημ. 25), σ. 156 κ.ε..

<sup>32</sup> Ό.π., σ. 156.

<sup>33</sup> Ό.π., σ. 157.

<sup>34</sup> Βλ. Ντελόπουλος, ό.π. (σημ. 20), σ. 61.



3ο έως τον 1ο π.Χ. αιώνα η Παλαιά Διαθήκη πέρασε στη νεοελληνική κοινή, κι η παραδοσιακή σχετική εκτίμηση διατείνεται ότι στόχος ήταν ο προσηλυτισμός των «εθνικών», ενώ νεότεροι στοχαστές υποστηρίζουν ότι το γεγονός αποδεικνύει πως ήδη πλέον πολλοί Ιουδαίοι δεν γνώριζαν εβραϊκά και ότι η μετάφραση προοριζόταν γι' αυτούς, καθώς ήταν νεοφερμένοι στην ιουδαϊκή θρησκεία – δηλαδή προσηλύτοι από νεοαποκτημένες περιοχές.<sup>35</sup> Σε κάθε περίπτωση, η επισήμανση μιας θεμελιώδους έλλειψης ομολογίας μεταξύ πίστης και γλώσσας, που αριστοτεχνικά εισηγείται το ύστερο καβαφικό ποίημα «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα», εκ των πραγμάτων αποφυσικοποιεί, και έτσι φέρνει στο προσκήνιο, τις αυτοματοποιημένες τοποθετήσεις μας γύρω την κατασκευή και τη φύση του εθνικισμού. Ευφάνταστο; Ίσως. Θυμίζω όμως ότι την εποχή που συντάσσεται το «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα» το ζήτημα της ομολογίας έθνους και γλώσσας έχει επιστρέψει δυναμικά στο προσκήνιο. Ο Ρωσοεβραίος λεξικογράφος Eliezer Ben-Yehuda (1858-1922), εγκατεστημένος από το 1891 στην Παλαιστίνη, έχει ξεκινήσει μια συστηματική προσπάθεια αναβίωσης της εβραϊκής γλώσσας, με δηλωμένο εθνικό στόχο.

Ανοίγοντας το βήμα προς τα συμπεράσματά μου, επισημαίνω απλώς ότι το ποίημα «Των Εβραίων (50 π.Χ.)» αναφέρεται στην ίδια χρονική περίοδο, αλλά ότι η σκηνοθεσία του μεταφέρεται στην Αλεξάνδρεια, όπου, κατά τους ιστορικούς, οι Εβραίοι απολάμβαναν καλύτερους όρους διαβίωσης υπό τους Πτολεμαίους από ό,τι οι ομόθρησκοί τους στην Ιουδαία. Επισημαίνω ακόμη ότι οι Εβραίοι της Αιγύπτου αποτελούν το αντικείμενο χωριστής πραγμάτευσης στο έργο του Ρενάν, στο κεφ. VIII του 9ου βιβλίου, με τίτλο «Le judaïsme en Egypte», και στο κεφ. III του 10ου βιβλίου, με τίτλο «Diffusion des Juifs dans le monde entier. La Diaspora», όπου δηλώνεται ότι η Αίγυπτος υπήρξε «δεύτερη πατρίδα» γι' αυτούς, με κορύφωση τη φιλική στάση της Κλεοπάτρας απέναντί τους.<sup>36</sup>

Δεν έχει σχολιαστεί στη βιβλιογραφία, εξ όσων γνωρίζω, το νόημα της χρονολογίας του τίτλου του ποιήματος, 50 μ.Χ., που συμπίπτει με το έτος θανάτου του έτερου σπουδαίου, μετά τον Ιώσηπο, εξελληνισμένου Εβραίου διανοητή της Αλεξάνδρειας, του φιλοσόφου που συνέθεσε τον ιουδαϊσμό και τον πλατωνισμό σε ένα ενιαίο σχήμα διά της μεθόδου των αλληγορικών εξηγήσεων, του Φίλωνος Ιουδαίου (20 π.Χ.-50μ.Χ.), στον οποίο ο Ρενάν αφιερώνει τα κεφ. XIII-XV του 10ου βιβλίου του.<sup>37</sup> Με βάση τον συσχετισμό αυτό, θεωρώ ότι

<sup>35</sup> Sand, ό.π. (σημ. 25), σ. 161.

<sup>36</sup> Renan, ό.π. (σημ. 29), σ. 78 κ.ε. και σ. 221 κ.ε. αντίστοιχα.

<sup>37</sup> Ό.π., σ. 345-381. Τίτλοι τους: «Philon», «Le logos», «La vie contemplative». Από τα λίγα

μπορούμε να αντιμετωπίσουμε το «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» και ως ταφικό ποίημα – αν και όχι για τον ίδιο τον Φίλωνα.<sup>38</sup> Στην κοσμοθεωρία του Φίλωνα, λοιπόν, αποκρυσταλλώνεται και νομιμοποιείται η πολιτισμική συμβίωση ιουδαϊσμού και ελληνισμού, που ξεκίνησε τα πρώτα χρόνια της βασιλείας των Ασαμωναίων στην Ιουδαία. Ο Φίλων, διαπιστώνουν ιστορικοί, χρησιμοποιεί μάλιστα στο έργο του τον χαρακτηρισμό «έθνος» για τους Εβραίους, σε αντίθεση με τον όρο «φύλο» ή «φυλή» του Ιώσηπου, ορίζοντας έτσι τον εβραϊσμό ως πολιτισμική ταυτότητα, και όχι ως μια κλειστή ομάδα με κοινή βιολογική καταγωγή – και η λέξη του αυτή απηχεί κατά τους ειδικούς την τοποθέτηση ότι ο προσηλυτισμός αποτελεί θετική δογματική πρακτική, εφόσον ενισχύει δημογραφικά το «έθνος».<sup>39</sup>

Θα ήθελα να υποστηρίξω ότι είναι αυτή η πολιτισμική αντίληψη του ιουδαϊσμού που συνειδητά απηχείται και υπογείως σχολιάζεται στο προτελευταίο εβραϊολογικό ποίημα του Καβάφη, «Των Εβραίων», για την αποκωδικοποίηση του οποίου λειτουργική βρίσκω τη χρονολογία του τίτλου. Έτσι, λοιπόν, στους στ. 9-15, όπου διαβάζουμε: «Και γένομαι αυτός που θα ήθελα / πάντα να μένω· των Εβραίων, των ιερών Εβραίων, ο υιός.» // Ένθερμη λίαν η δήλωσις του. «Πάντα / να μένω των Εβραίων, των ιερών Εβραίων –» // Όμως δεν έμεινε τοιούτος διόλου. / Ο Ηδονισμός κ' η Τέχνη της Αλεξανδρείας / αφοσιωμένο τους παιδί τον είχαν, προτείνω να «ακούσουμε»: (α) την προφανή διαπίστωση ενός αντίστροφου πολιτισμικού αποικισμού, από την ελληνική κουλτούρα προς την ιουδαϊκή και όχι ανάποδα, αν και η δεύτερη αρχικά χρησιμοποιήσε ως όχημα, όχι ως στόχο, την πρώτη, και (β) την πρώιμη διατύπωση ενός προβληματισμού αντίστοιχου με αυτόν που εντοπίζουμε στο «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα», σχετικά με την αδυναμία επιβίωσης του «εθνικού», εάν αυτό αναπτύσσεται στη βάση φυλετικών (όπως πρότεινε με τους αγώνες του ο Ιούδας Μακκαβαίος), όχι πολιτισμικών, όρων. Ενισχυτικά προς την άποψη αυτήν, δεν θεωρώ τυχαία τη διπλή επανάληψη λέξεων που δηλώνουν δεσμούς αίματος στο ποίημα και παραπέμπουν σε μια λογική ανάπτυξης των ταυτοτήτων επί τη βάσει της βιολογικής συγγένειας, η οποία και αποκρούεται (βλ. στ. 10: «των [...] Εβραίων, ο υιός» vs στ. 15: παιδί – μια λέξη η οποία,

στοιχεία που είναι γνωστά για αυτόν: ότι ηγήθηκε αντιπροσωπείας των Εβραίων της Αλεξάνδρειας στον Καλιγούλα το 40 μ.Χ., με αντικείμενο τις διαμάχες μεταξύ των ελληνικών και των εβραϊκών κοινοτήτων της πόλης (βλ. [www.jewishencyclopedia.com/articles/12116-phil-judaus#anchor8](http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12116-phil-judaus#anchor8)).

<sup>38</sup> Ο Γ. Π. Σαββίδης, ό.π. (σημ. 16), σ. 103, επισημαίνει ότι τοποθετείται στους χρόνους του Κλαύδιου, που μετά τους αντισημιτικούς διωγμούς του Καλιγούλα αποκατέστησε τα προνόμια των Εβραίων.

<sup>39</sup> Βλ. Sand, ό.π. (σημ. 25), σ. 162.

ωστόσο, μετακυλίεται στο ομοερωτικό πεδίο, κι έτσι κυκλικά απαντά στο ενδιαθέτο ερώτημα του στ. 10 γύρω από τους όρους συγκρότησης των ταυτοτήτων που επικροτεί το ποίημα). Δεν θα αναφερθώ στην καβαφική συζυγία ελληνισμού-ομοερωτισμού που εντοπίζουμε στο συγκεκριμένο ποίημα, για την οποία γίνεται λόγος τελευταία.<sup>40</sup> Θα ήθελα απλώς να διαπιστώσω τις αποσιωπημένες πολιτικές διαστάσεις του ιστορικοφανούς «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» και να υποστηρίξω ότι ο Καβάφης εδώ προβαίνει σε σχολιασμό του εβραϊκού ζητήματος των ημερών του με τρόπο ιστορικά συνειδητό, ο οποίος δεν έχει προσεχθεί ως τώρα.

<sup>40</sup> Το ενδιαφέρον, λανθάνον επιχείρημα του Δ. Παπανικολάου, «*Σαν κι εμένα καμωμένοι*». Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας, Αθήνα, Πατάκης, 2014, είναι ότι η χαρτογράφηση της ομο-ερωτικής προσωπικότητας στο καβαφικό έργο λειτουργεί ως πλατφόρμα δραματοποίησης του τρόπου που συνολικά συγκροτούνται οι μειονοτικές κοινωνικές ταυτότητες.



Η γραφή ως ταξίδι με πλοίο.  
Οι μεταμορφώσεις μιας μεταφοράς  
στα «Πλοία» του Καβάφη

Η μεταφορά του πλοίου<sup>1</sup> για την περιπέτεια της γραφής ενός έργου είναι πολύ παλιά. Χωρίς να μπορεί κάποιος στα στενά όρια μιας ανακοίνωσης να γίνει εξαντλητικός, θα επιχειρήσουμε εδώ να ανιχνεύσουμε την τύχη αυτής της μεταφοράς στο πεζό ποίημα του Καβάφη «Τα Πλοία», με μια ενδεικτική αναφορά στη χρήση της από έναν παλαιότερο κατά πολύ συγγραφέα, τον Β. Κορνάρο. Ο τελευταίος την ανανεώνει αρκετά, δίχως ωστόσο να ξεφεύγει τόσο πολύ από τη γνωστή χρήση της, όσο θα δούμε να κάνει ο Καβάφης στο δικό του κείμενο.

Είναι ευρύτερα γνωστό ότι η εποχή της Αναγέννησης και του ουμανισμού επηρέασε βαθύτατα τον Β. Κορνάρο, ο οποίος μεταδίδει την αισιοδοξία του κινήματος στην ύστερη φάση του, όπως διακρίνουμε στον στ. 1524 του *Ερωτόκριτου*: *μη χάνεται στα κίντυνα, μα πάντα ολπίδα ας έχη*.<sup>2</sup> Ειδολογικά, ο Κορνάρος ανανεώνει το είδος της μυθιστορίας όπως παρατηρεί ο D. Holton,<sup>3</sup> αναμειγνύοντας «είδη και τρόπους» κατά τον Αλεξίου.<sup>4</sup> Στο τέλος του έργου του ο ποιητής φεύγει από την ιστορία του και την «πραγματικότητά» της, μεταβαίνοντας στην πραγματικότητα της αφήγησης.

<sup>1</sup> Μια πρώτη νύξη για τη σημασία του πεζού αυτού ποιήματος και της μεταφοράς επιχειρήθηκε σε μελέτη για το *Εις το φως της ημέρας* (βλ. Νίκος Μαυρέλος, «Κ. Π. Καβάφη, “Εις το φως της ημέρας”. “Υπερφυσική σκιά” σε σχήμα “φυσικού ανθρώπου”», στο *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura Greco-romana*, τ. IX-X. *Atti dei Convegni*, τ. IX: *Constantino Kavafis, 70 anni dalla morte e 140 dalla nascita*, τ. X: *Lingua e Scrittura degli Ellenofoni del Sud Italia*, Νάπολη, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, 2008, σ. 109-134. Για τα «Πλοία» βλ. σ. 116-117. Για τη νέα εμπλουτισμένη μορφή του άρθρου βλ. Νίκος Μαυρέλος, «“Εις το φως της ημέρας”. “Υπερφυσική σκιά” σε σχήμα “φυσικού ανθρώπου”», περ. *Ροδόπη. Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φιλολογίας*, τ. Β': *Τιμητικός τόμος αφιερωμένος στον ομότιμο καθηγητή του Τμήματος Ανδρέα Μάνο* (2013) 91-114. για τα «Πλοία» βλ. 98-99.

<sup>2</sup> Για το κείμενο και την αρίθμηση στίχων βλ. Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, κριτική έκδ. Στ. Αλεξίου, Αθήνα, Εστία, 1995 (ανατ. από την έκδ. Αθήνα, Ερμής, 1985). Μια πρώτη συσχέτιση του κειμένου μας με τον *Ερωτόκριτο* σε σχέση με την έννοια της γραφής ως ταξίδι έχει επιχειρήσει (αν και με απλή νύξη) ο Π. Ροϊλός (βλ. Panagiotis Roilos, *C. P. Cavafy. The Economics of Metonymy, Urbana-Campaign, Ill., University of Illinois Press, 2010*, σ. 134).

<sup>3</sup> D. Holton, «Μυθιστορία», στο David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ν. Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1997, σ. 263.

<sup>4</sup> Ό.π., σ. 264.

Οι στίχοι που εδώ μας ενδιαφέρουν (1523-1542) κινούνται ανάμεσα στη μεταφορά, τη μετωνυμία και την κυριολεξία. Ο ποιητής δίνει με απλό τρόπο τη σχέση του συγγραφέα με τους αναγνώστες του, καλοπροαίρετους και μη. Είμαστε ακόμα στην εποχή της αθωότητας, όταν ο συγγραφέας απλά ζητά την κατανόηση και την ανταμοιβή για τους κόπους του, κάνοντας όμως το τολμηρό βήμα να αποκαλύψει την ταυτότητά του, γεγονός που αποτελεί και πρωτοπόρα κίνηση για την εποχή.

Στους στ. 1525-1526 έχουμε την (κυριολεκτική) αποστροφή στο κοινό που διαβάζει ή ακούει το έργο, ζητώντας να τον συγχωρέσουν για τα σφάλματα, αλλά αμέσως μετά (στ. 1527-1532) χρησιμοποιείται μια μετωνυμία για το πλοίο ως ξύλο και ταυτόχρονα η μεταφορά για τη γραφή ως ταξίδι με πλοίο. Στην ουσία το ξύλο συμβολίζει και τον λεγόμενο «κάλαμο», δηλαδή το όργανο γραφής. Έτσι η μετωνυμία από την αρχαιότητα (ξύλα τα πλοία στο χρησμό της Πυθίας για τον πόλεμο με τους Πέρσες) μετατρέπεται σε μια αυτοαναφορική μεταφορά για το όργανο της γραφής. Το σημαντικό είναι ότι ο συγγραφέας δεν αισθάνεται κανένα κίνδυνο από τη στιγμή που τελειώσει το έργο (πλιό δεν κιντυνεύει). Έτσι, ο ουρανός γελά» και το πλοίο βρίσκεται σε λιμάνι ανάπαυσης. Ο κίνδυνος ήταν κατά τη διάρκεια του ταξιδιού (Σ βάθη πελάγου αρμένιζα), ενώ τώρα το συγγραφικό υποκείμενο δεν φοβάται πια *ταραχές, μάνητες και χειμώννα*.

Κατά ανάλογο τρόπο, στους στ. 1533-1534 έχουμε κυριολεκτική αναφορά στους γνωστούς του, που τον παρακολουθούσαν (ή το κοινό που περίμενε το έργο). Ο ποιητής διαπιστώνει την ύπαρξη υποστηρικτών, κάτι που δηλώνει αισιοδοξία και αυτοπεποίθηση. Στη συνέχεια (στ. 1527-1528), αναμειγνύει τη μεταφορά από τη φύση για την καταγίδα (*Η γης εβγάνει τη βοή, ο αέρας και μουγκρίζει, και μια βροντή στον ουρανό τς οχτρούς μου φοβερίζει*) με την κυριολεξία για τους κακόγνωμους κριτικούς. Η μεταφορά έχει ήδη εμπλουτιστεί με την επέκτασή της στο επίπεδο της πρόσληψης του έργου (μετά την είσοδο στο λιμάνι), ενώ η επιτυχία του με επαίνους (*χαρήκασι και εκουρφοκαμαρώσα*) γίνεται φόβητρο για όσους επιφυλάσσουν αρνητική κριτική. Συνεπώς, η μεταφορά από τη φύση αφορά την πρόσληψη.

Οι επόμενοι στίχοι (1537-1538) ως το τέλος του έργου αφορούν σε κυριολεκτική και μόνο αποστροφή τους αρνητές του έργου του με σχετικά επιθετική στάση. Δηλαδή απομακρυνόμαστε από τη μεταφορά του πλοίου που είδαμε στους προηγούμενους στίχους, με κλείσιμο του μεταφορικού τρόπου έκφρασης εν γένει. Ό,τι ονόμασε με μεταφορικό τρόπο καταγίδα, εδώ αποκαλύπτεται κυριολεκτικά ως επίθεση στην αμάθεια των κακόγλωσσων που *ψέγουν ό,τι δούσι, κι απόκει δεν κατέχουσι την άλφα σκιάς να πούσι*.

Στους καταληκτικούς στίχους (1539-1542) ο Κορνάρος ικανοποιεί την επιθυμία των αναγνωστών που αναρωτιούνται για την ταυτότητά του και την αποκαλύπτει. Έτσι, έχουμε το γνωστό μικρό βιογραφικό σημείωμα (1543-1548). Ο συγγραφέας τολμά να δηλώσει την ταυτότητά του, χαρακτηριστικό της εποχής του, βγαίνοντας από την ανωνυμία.

Περνώντας στο κατεξοχήν αντικείμενο της ανακοίνωσης, θα λέγαμε ότι η μεταφορά του πλοίου για τη γραφή αποκτά στον Καβάφη μια εντελώς διαφορετική χροιά και μάλιστα με τρόπο που (στο μεγαλύτερο μέρος της) δεν θυμίζει και πολύ την προαναφερθείσα του Κορνάρου ή παλαιότερες. Στην πρώτη παράγραφο<sup>5</sup> έχουμε την αναφορά στο ταξίδι, δηλαδή τη διαδικασία της γραφής με τους κινδύνους που εγκυμονεί, κάτι που θυμίζει την παλαιότερη χρήση της μεταφοράς, όπως είδαμε στον Κορνάρο. Ενώ όμως στον τελευταίο η οπτική ήταν επικεντρωμένη στον αποστολέα και ενίοτε στον αποδέκτη, ο Καβάφης, στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου του, δίνει το βάρος στο μήνυμα και στην πρόσληψη από τους κριτικούς, όπως θα δούμε.

Οι επιπτώσεις των κινδύνων επί του φορτίου, δηλαδή του λογοτεχνικού έργου, και η περιγραφή του ίδιου του υλικού, όπως και του αποτελέσματος-ποιήματος (που εξαρτάται από τους «κανόνες»), αποτελούν τον βασικό άξονα αναφορών της εκτεταμένης αυτής μεταφοράς, ή μάλλον εκτεταμένης εικόνας. Η σχεδόν κινηματογραφική αυτή περιγραφή της όλης πορείας του υλικού από τη «Φαντασία στο Χαρτί» (η αρχή του κειμένου αποτελεί φράση εξαιρετικά συμπυκνωμένη για πεζό λόγο) ανανεώνει με εξαιρετικά νεωτερικό τρόπο το νεκρό ρητορικό σχήμα της μεταφοράς, ενώ νεωτερική είναι και η ίδια του η μορφή (πεζό ποίημα). Η έμφαση στο μήνυμα καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου μας. Έχουμε λοιπόν ένα πεζό ποίημα ποιητικής για τη ρήξη με την παράδοση, και φυσικά η μεταφορά δεν θα μπορούσε να μην ανανεωθεί με επαναστατικό τρόπο, ως μέρος της ευρύτερης τάσης του Καβάφη για απελευθέρωση από τους κανόνες. Η διαπίστωση αυτή συνάδει με την παρατήρηση της Σ. Πλίνσκαγια ότι η περίοδος 1891-1894 είναι για τον ποιητή κρίσιμη, κατά την οποία ο Καβάφης με τα ποιήματά του, αλλά και με τις «ιστορικο-φιλολογικές απασχολήσεις του και τα κριτικά του άρθρα», μας αφήνει να καταλάβουμε ότι διατυπώνει «θέσεις ενός καλλιτεχνικού προγράμματος που πάει να διαμορφωθεί».<sup>6</sup> Το πρόγραμμα αυτό, επηρεασμένο από τα ευρω-

<sup>5</sup> Για το κείμενο «Τα Πλοία» βλ. την έκδ. Κ. Π. Καβάφης, *Τα πεζά* (1882-1931), επιμ. Μ. Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 171-173 (στο εξής: *Πεζά*).

<sup>6</sup> Βλ. Σόνια Πλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 50.

παϊκά νεωτερικά δεδομένα και τις καινούργιες μορφές, ήταν διαμετρικά αντίθετο με «το σύστημα των εκφραστικών μέσων που ήταν σε χρήση στην Ελλάδα».<sup>7</sup> Παρόλο που τον συγκινούσαν αυτοί οι νεωτερισμοί και ήξερε ότι δεν θα μπορέσει εύκολα να μπει στην αθηναϊκή λογοτεχνική σκηνή, ο Καβάφης θα επιμείνει να παλέψει με τόλμη. Αυτό ξεκινά με τα ποιήματα των πρώτων ετών της δεκαετίας του 1890.<sup>8</sup>

Αν λάβουμε υπόψη ότι, κατά την ίδια μελετήτρια, ο Καβάφης το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1890 δοκιμάζει τις δυνάμεις του σε διάφορα είδη λόγου και αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε διάφορα ποιητικά ρεύματα,<sup>9</sup> θα καταλάβουμε καλύτερα γιατί εντέλει προσγειώνει τον ποιητικό λόγο μέσω μιας έκφρασης που θα θεωρηθεί πεζολογική από την αθηναϊκή κριτική.<sup>10</sup> Δεν είναι, συνεπώς, τυχαίο το γεγονός ότι, και στο κείμενο που εδώ μας αφορά, δεν μιλάει για ποίηση ή πεζογραφία, εκτός από μία νύξη στο τέλος, η οποία όμως δεν αναφέρεται στα «πλοία»-έργα, αλλά σε «στροφές από το άσμα» των ναυτών που βλέπουν τα «πελώρια πλοία»-μεγάλα έργα να περνούν, δίχως να ελλιμενίζονται, χωρίς ποτέ δηλαδή να γράφονται. Η νεωτερικότητα του εγχειρήματος στην εικονιστική του ανάπτυξη έγκειται και στο ότι η έννοια της εμπορικότητας ή της τήρησης των κανόνων (κλασικιστικών και μη) τίθεται αντιστικτικά προς εκείνη της αισθητικής τελειότητας που είναι πιο επαναστατική, όπως ακριβώς συμβαίνει με τα έργα της εποχής του και το περιγράφει π.χ. στο άρθρο για τη *Λάμια*. Οι ειρωνικά<sup>11</sup> χρησιμοποιημένοι εμπορικοί-οικονομικοί όροι, τους οποίους θα εξετάσουμε αναλυτικότερα παρακάτω, είναι πολύ χαρακτηριστικοί: «τελωνείο» και «αξιωματούχοι» του, «εκφόρτωση» του «φορτίου», του «είδους» ή της «πραγματείας» που επιτρέπεται, η απαγόρευση του «λαθρεμπορίου», «εισαγωγές οίνου» από «εταιρείες» με «μονοπώλιο», που επιβάλλουν «κανόνες» και «νόμους τυραννικούς».

<sup>7</sup> Ό.π., σ. 40.

<sup>8</sup> Ό.π., σ. 42.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. 59.

<sup>10</sup> Ό.π., σ. 78.

<sup>11</sup> Η ειρωνεία του Καβάφης ενδεχομένως να ενισχύεται και από τη γνωριμία του με τον Λουκιανό, αφού την ίδια εποχή γράφει και δημοσιεύει το «Έλληνες λόγιοι εν Ρωμαϊκαῖς οικείαις» (1896), όπου αναφέρεται στον συγγραφέα. Είναι περιεργο εντούτοις που δεν έχει συσχετιστεί η περίτεχνη χρήση της ειρωνείας από τον αρχαίο συγγραφέα με την ήδη εμφανή στο έργο του Καβάφης αγαπημένη του υφολογική επιλογή (ό.π., σ. 57 και 84-86). Η εν λόγω σχέση θα χρειαζόταν ωστόσο μια άλλη μελέτη εστιασμένη στον διακειμενικό αυτό διάλογο. Μια αναφορά στο γεγονός ότι τα «Πλοία» και αυτό το άρθρο γράφονται την ίδια περίοδο κάνει ο Roilos, αλλά χωρίς επιπλέον συσχέτιση (ό.π. (σημ. 2), σ. 140). Ο ίδιος επιχειρεί την ερμηνεία της χρήσης αυτών των όρων με βάση τη θεωρία και κυρίως τους Adorno και Horkheimer (βλ. ό.π., σ. 134).



Η μεταφορά του χάρτινου λιμανιού χρησιμοποιείται κατά τρόπο τέτοιο ώστε να επισημαίνει ότι το κέντρο βάρους δεν είναι στο ταξίδι του πλοίου αλλά στην προσόρμησή του, όπως και στον Κορνάρο,<sup>12</sup> και ολοκληρώνει την πρώτη αναφορά για το Χαρτί. Στη συνέχεια όμως η έμφαση δίνεται στους προαναφερθέντες εμπορικούς όρους και κυρίως σε ένα συγκεκριμένο είδος φορτίου, το κρασί, δηλαδή τον λόγο ως προϊόν της διαδικασίας της γραφής. Πρόκειται, λοιπόν, για άλλη μία εξίσου σημαντική μεταφορά, εκείνη της γραφής ως οίνου,<sup>13</sup> την οποία τόσο περίτεχνα χρησιμοποίησε και ο Ροΐδης στην αρχή του τρίτου κεφαλαίου της *Πάπισσας Ιωάννας*.<sup>14</sup> Εκεί ο τελευταίος χρησιμοποιεί την πολλαπλή έννοια του μεταφέρειν (μεταφορές παρομοιώσεις)<sup>15</sup> για να σχετίσει πρώτα τη θρησκεία με το κρασί (η θεία κοινωνία ως αίμα του Χριστού) και τη νοθεία της από τους ιερείς, αλλά μετά την αναφορά της ζύμωσης του κρασιού ως χημικής ένωσης με εκείνη τη «χημεία» της παραγωγής της γραφής. Η χρήση του οίνου από τον Καβάφη δεν έχει σχέση με τη θρησκεία, βέβαια, αλλά με τη γραφή και κυρίως με την έννοια του γούστου, αφού το καλό κρασί είναι σύμβολο της αισθητικής απόλαυσης, με όρους συναισθησίας (όραση, γεύση, όσφρηση), μοτίβο χαρακτηριστικό στον πρώιμο αισθητιστή Καβάφη, αφού το κείμενό μας γράφτηκε περίπου το 1895-1896.

Τα «Πλοία» αρχίζουν με την αναφορά στη γραφή και τη δυσκολία που έχει ο συγγραφέας να περάσει τις ιδέες του από τη «Φαντασίαν έως εις το Χαρτί». Γίνεται μνεία στη θάλασσα και το ταξίδι που μας «μεταφέρει» από τον κόσμο της φαντασίας του στον πραγματικό κόσμο του λευκού χαρτιού, για να εξηγήσει τη δυσκολία και τους κινδύνους που θα συναντήσει ο συγγραφέας. Η μεταφορά για το πλοίο-βιβλίο-έργο που ταξιδεύει αλλάζει στη συνέ-

<sup>12</sup> Η διαφορά με τη μεταφορά στον Κορνάρο ωστόσο έγκειται στο ότι ο Κρητικός αναφέρεται στο ξύλο (μετωνυμία για το πλοίο και μεταφορά για τον «κάλαμο»), ενώ ο Αλεξανδρινός αναφέρεται στο χαρτί, το υλικό όπου καταλήγει ο κείμενος λόγος. Ίσως για το θέμα αυτό θα ήταν γόνιμο να συζητάσαμε και το αποκηρυγμένο ποίημα της ίδιας περιόδου «Το καλαμάρι» (1894), κάτι που όμως δεν μπορεί να γίνει στο στενό πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης. Στο ποίημα αυτό διαφαίνεται, κατά την Ιλίνσκαγια (ό.π. (σημ. 6), σ. 57), η ρομαντική οπτική για την ποιητική δημιουργία, η οποία ακυρώνεται στα «Πλοία».

<sup>13</sup> Η σύνδεση της μεταφοράς αυτής με εκείνη του πλοίου υπάρχει στο ποίημα «Βακχικόν» (1886), όπου η καταφυγή στο κρασί της ποίησης βοηθάει στην διάσωση από το ναυάγιο (της ζωής εδώ).

<sup>14</sup> Βλ. Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα*, τ. Α', εισ.-επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήνα, Ερμής, 1978, σ. 169. Για τη μεταφορά της χημείας (ή των «χημικών στοιχείων») στη γραφή ο Ροΐδης ενδεχομένως να έχει υπόψη του τη χρήση της από τον J. P. Richter στην *Αισθητική* του, την οποία σίγουρα γνωρίζει ως έργο (βλ. σχετικά την § 8 με τον τίτλο «Degrés de la fantaisie», στο Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'Esthétique*, εισ.-μτφρ. Anne-Marie Lang και Jean-Luc Nancy, Λοζάνη, L'Age d'Homme, 1979, σ. 51-52).

<sup>15</sup> Γενικότερα για τη χρήση των μεταφορών στον Ροΐδη βλ. Νίκος Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2008, σ. 17-42.

χεια πολύ σε σχέση με εκείνη στον Κορνάρο, αφού δεν έχουμε να κάνουμε με αναφορά σε τρικυμία ή σε καταιγίδες ως περιπέτειες μέχρι να γραφτεί, αλλά περισσότερο στην τύχη του μετά την περάτωσή του (ελλιμενισμό), δηλαδή στην υποδοχή του.

Μετά την πρώτη εισαγωγική παράγραφο, όλες οι επόμενες απεικονίζουν βαθμιαία την πορεία της γραφής, η οποία δεν σταματάει όταν φτάσει το πλοίο στο λιμάνι, αλλά συνεχίζει με την επεξεργασία, τη δημοσιοποίηση και την πρόσληψη του έργου. Η πορεία του έργου-πλοίου δεν περιγράφεται παρά μόνο με τους προαναφερθέντες όρους για το «φορτίο», που φορτώνεται από «τας αγοράς της Φαντασίας», προσδιορίζοντας την πρώτη περιπέτεια της γραφής με βάση την απόρριψη και την επιλογή που καλείται να κάνει ο συγγραφέας, ο οποίος περνάει ταυτόχρονα και μια δύσκολη ψυχική φάση.<sup>16</sup> Δεν χρησιμοποιείται καθόλου η ασαφής μεταφορά του κακού καιρού για μη κατονομαζόμενες δυσκολίες με πάντα αίσιο τέλος, όπως είχε το κοινό συνηθίσει να διαβάζει στην ποίηση, αλλά περιγράφονται όλες οι φάσεις επεξεργασίας, κυρίως αφού έχει γραφτεί το έργο ως εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα που μπορεί και να μην οδηγήσει πουθενά.

Στη δεύτερη παράγραφο περιγράφεται η «πρώτη ζημία», η πρώτη φάση κατά την οποία ο συγγραφέας προσπαθεί από τον ιδεατό κόσμο της έμπνευσής του να οργανώσει τι θέλει να κρατήσει και τι μπορεί να οργανωθεί, κάτι που μας θυμίζει το γεγονός ότι διένυε μία περίοδο διορθώσεων του έργου του (1891-1894). Η εύθραυστη φύση των «εμπορευμάτων» είναι η πρώτη αναφορά στην έμπνευση με όρους οικονομικούς-εμπορικούς και ένας τρόπος που διαφοροποιείται εν μέρει από την αισθητιστική ποιητική. Οι επιλογές από το εύθραυστο υλικό προς φόρτωση (με απόρριψη των σπασμένων) μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν το λογοτεχνικό (και αυτοαναφορικό) αντίστοιχο του κυριολεκτικού τρόπου, με τον οποίο περιγράφεται περίπου η ίδια διαδικασία σε ένα άλλο κείμενο του 1903, που γράφτηκε στα αγγλικά και μας παραδόθηκε ακέφαλο και οι εκδότες του έδωσαν τον τίτλο «Philosophical Scrutiny» ή *Ποιητική*.<sup>17</sup> Ειδικά στη φράση της *Ποιητικής* «wholesale manner»<sup>18</sup> έχουμε

<sup>16</sup> Βλ. Πλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 44-50 και 59-68, όπου περιγράφεται αναλυτικά αυτή η φάση. Ο Καβάφης διορθώνει συνέχεια τα ποιήματά του στο διάστημα 1891-1895 και παράλληλα περνάει μια φάση ψυχικής οδύνης που τον οδηγεί σε απογοήτευση. Πρόκειται για το αίσθημα «ανικανοποίησης» στο οποίο αναφέρεται η Σ. Πλίνσκαγια (ό.π., σ. 73). Ανάλογη περίοδο διορθώσεων περνάει τα χρόνια 1899-1903, όντας ψυχικά πιο ώριμος (ό.π., σ. 108-110). Για τη δύσκολη προσωπική και καλλιτεχνική φάση βλ. και Μαυρέλος, «Εις το φως της ημέρας», περ. *Ροδόπη*, ό.π. (σημ. 1), 98-106.

<sup>17</sup> Για το κείμενο βλ. *Πεζά*, σ. 256-260.

<sup>18</sup> Ό.π., σ. 256.

πάλι μια μεταφορά από τον χώρο του εμπορίου στην πρώτη φάση της επεξεργασίας των ιδεών, πριν καν μεταφερθούν στο χαρτί. Αναλόγως, στα «Πλοία» έχουμε τη «χονδρική αγορά» πολλών «εύθραυστων» αντικειμένων, τα οποία σπάζουν και φυσικά απορρίπτονται. Στο κείμενό μας οι εμπνεύσεις θεωρούνται φευγαλέες, αφού «δεν υπάρχει πιθανότητα να ευρεθή το ίδιον κατάστημα το οποίον επώλει» τα εύθραυστα αντικείμενα, δηλαδή η προσπάθεια να έχει κανείς την ίδια ιδέα δεν μπορεί να είναι επιτυχής, κατά τον Καβάφη. Όπως παρατηρεί στην *Ποιητική* του για το *Philosophical Scrutiny*,<sup>19</sup> όπου κυριαρχεί η έμφαση στη μέριμνα για τους αναγνώστες και την πρόσληψη, η εύθραυστη φύση του υλικού της έμπνευσης οφείλεται στο ότι αυτό που θα αποτυπωθεί πρέπει να «μιλήσει» και στους άλλους, δηλαδή η προσωπική εμπειρία («personal experience») να έχει απήχηση. Η συνεξέταση των «Πλοίων» με την *Ποιητική* θεωρήθηκε απαραίτητη λόγω των ομοιοτήτων που παρουσιάζουν τα κείμενα, αλλά και της ανάλογης φάσης διόρθωσης που περνά ο Καβάφης εν γένει σε σχέση με το έργο του, όπως προαναφέρθηκε.<sup>20</sup>

Η εξαγωγή προϊόντων στα «Πλοία» σχετίζεται με την προσπάθεια εξωτερίκευσης των ιδεών ή εμπνεύσεων (της Φαντασίας), οι οποίες είναι τόσο μπερδεμένες που δεν καταφέρνουν να βγουν, αλλά χάνονται, αφού δεν μπορεί να ξαναεμφανιστούν με ακριβώς τον ίδιο τρόπο. Δηλαδή, δεν είναι όλες ανθεκτικές σε αυτό που ονομάζει αργότερα *Philosophical Scrutiny* (= Φιλοσοφικό Έλεγχο). Το «ρίξιμο της εντύπωσης στο χαρτί» («throwing on paper an impression»<sup>21</sup>) είναι ότι πιο δύσκολο, παρατηρεί το 1903.

Η «δευτέρα ζημία», το δεύτερο πρόβλημα δηλαδή, είναι αυτό που λείπει για τη «χωρητικότητα των πλοίων» («Τα Πλοία», § 3). Τα αντικείμενα που απορρίπτονται είναι συνήθως τα «ολιγοτέρας αξίας είδη», αν και μερικές φορές πετιούνται στη θάλασσα και κάποια «πολύτιμα αντικείμενα». Κατά τη διαδικασία επιλογής του υλικού που θα οδηγήσει στην πρώτη γραφή είναι φυσικό να περνάει από τον «Φιλοσοφικό Έλεγχο», όπως θα τον ονομάσει αργότερα. Έτσι, από όσες ιδέες καταφέρνουν να βγουν από το μυαλό λίγες περνάνε στο χαρτί. Στο σημείο αυτό τελειώνει και το πρώτο μέρος της διαδι-

<sup>19</sup> Ό.π., σ. 258-259.

<sup>20</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι «Τα Πλοία» δεν αναφέρονται καθόλου από τους περισσότερους μελετητές κατά την περιγραφή αυτής της φάσης της βαβαφικής δημιουργίας. Εξαιρεση αποτελεί ο Roilos, ό.π. (σημ. 2), σ. 133-137 και 140. Για παράδειγμα, η Ιλίνσκαγια (ό.π. (σημ. 6), σ. 116) για θέματα σχετικά με την τέχνη του Καβάφη συγκρίνει την *Ποιητική* με το κριτικό κείμενο «Ο Σακεσπύρος περί της ζωής» (1891), το οποίο θεωρεί ότι κρύβει τις απόψεις του για την ίδια τη γραφή του (ό.π., σ. 50-53), και δεν λαμβάνει καθόλου υπόψη «Τα πλοία».

<sup>21</sup> Πεζιά, σ. 259.

κασίας, δηλαδή η πρώτη γραφή του έργου, κατά τον Καβάφη, στον «χάρτινο λιμένα». Από εκεί και πέρα, σύμφωνα με το κείμενο του 1903, αρχίζει το λεγόμενο «Emendatory work», που ακολουθεί τον Φιλοσοφικό Έλεγχο στη γραπτή, τελική πλέον, μορφή του έργου. Την διαδικασία αυτή θα προβάλλει με το άρθρο του το 1903 ο Γρ. Ξενόπουλος με το «διαπεραστικό» βλέμμα του, κατά την Σ. Πλίνσκαγια.<sup>22</sup>

Από την εικόνα που παρουσιάζεται στα «Πλοία» (§ 4) για το τελωνείο και τους τελωνειακούς που εφαρμόζουν τους νόμους, απαγορεύοντας το λαθρεμπόριο, είναι φαινομενικά δύσκολο να καταλάβουμε αν οι κριτές είναι τα είδη και οι κανόνες τους, οι οποίοι εμποδίζουν τον συγγραφέα να κινηθεί όπως θέλει, ή οι αναγνώστες (κυρίως οι κοντινοί στον συγγραφέα σε πρώτη φάση, όπως στον Κορνάρο (στ. 1525) ή και οι κριτικοί της λογοτεχνίας). Η έννοια των ειδολογικών, μετρικών, αφηγηματικών, δομικών ή μορφικών κανόνων παντός είδους, που αποτελούν τροχοπέδη για τον συγγραφέα, δεν είναι δύσκολο να θεωρηθεί καταπιεστική στα θέλω του, αφού και το ίδιο το κείμενο είναι γραμμένο στην υβριδική μορφή του πεζού ποιήματος. Ωστόσο, η έννοια της υπερβολής στην ποσότητα αφορά περισσότερο τους περαιτέρω περιορισμούς που πρέπει να τεθούν, αφού το έργο περάσει το χαρτί, εκτός δηλαδή από εκείνους που έγιναν κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της γραφής. Η φάση αυτή αποτελεί το σημείο τομής του κειμένου μας και, διόλου τυχαία, είναι τοποθετημένη ακριβώς στη μέση του. Πρόκειται για την αλλαγή στη χρήση του συμβόλου. Το ταξίδι έχει τελειώσει και υπάρχει μόνο το χάρτινο λιμάνι, το κείμενο, μεταφορά την οποία ωστόσο σταματά να χρησιμοποιεί μετά την αναφορά στο λαθρεμπόριο (§ 4), που κατά την πρώτη ανάγνωση μας φέρνει στον νου τη λογοκλοπή ή την τυφλή μίμηση.

Εκεί, λοιπόν, στη μέση του κειμένου (και στο μέσο της τέταρτης παραγράφου), ο Καβάφης χρησιμοποιεί μια δεύτερη μεταφορά για τη γραφή, εκείνη του οίνου και της νοθείας του, την οποία κρίνουν οι υπάλληλοι της εταιρείας. Μέχρι να τελειώσει αυτή η μεταφορά εννοιών από το κυριολεκτικό στο συμβολικό μέρος του διπλού, καταλαβαίνουμε ότι δεν πρόκειται μόνο ή τόσο για τη λογοκλοπή ή νοθεία του οίνου της γραφής, αλλά και (ή περισσότερο) για τη δυνατότητα να εισαχθούν είδη, μορφές, θέματα κτλ. από άλλα μέρη (μη ελληνικά) που δεν είναι της αρεσκείας όχι μόνο ή τόσο των συγκεκριμένων «τελωνειακών», αλλά της «μίας εταιρείας εις τον τόπον». Αυτό το γεγονός επιβεβαιώνεται από την τάση του Καβάφη να είναι πιο κοντά, όπως

<sup>22</sup> Πλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 103.

παρατηρεί η Πλίνσκαγια, στα ευρωπαϊκά δεδομένα με τους πειραματισμούς,<sup>23</sup> παρά στα βιώματα και τα λογοτεχνικά πράγματα της αθηναϊκής παραγωγής.<sup>24</sup> Εδώ περνάμε στην επίδραση της ομάδας κριτικών, κινήματος ή της πνευματικής ελίτ (γενιά του '80;) που δυναστεύει τους συγγραφείς εστιάζοντας στην ελληνικότητα, για την οποία έχουμε αρκετές διαμάχες εκείνη την περίοδο στην Αθήνα. Ο Καβάφης όχι μόνο δεν θα υποτασσόταν σε κάτι τέτοιο, αλλά, όπως παρατηρεί η Σ. Πλίνσκαγια με αφορμή το ποίημα «Λαγίδου φιλοξενία» (1893), επικρίνει «το πνεύμα μιας πρόθυμης υποτέλειας».<sup>25</sup> Υπαινίσσεται άραγε ο Καβάφης το κυρίαρχο πνευματικό κατεστημένο, όπως γίνεται και στη ροϊδική χρήση της μεταφοράς στην *Πάπισσα* και γι' αυτό μιλάει για κλίμα («γενναιότερα θερμοκρασία») στο οποίο αναπτύσσεται το κλήμα και ωριμάζουν σταφύλια, τα οποία «είναι πολύ μεθυστικά» για να τα δεχτεί η μοναδική εταιρεία που καθορίζει την πώληση προϊόντων του τόπου του; Η όλη αναφορά δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι, τηρουμένων των αναλογιών, θυμίζει τη θεωρία για το ταινικό τρίπτυχο (race, milieu, moment) και τη διαμάχη του συγγραφέα της *Πάπισσας* με τον Βλάχο; Η ανιαρότητα της παραγωγής που εντόπιζε ο Ροϊδης και στην μεταφορά, από την εποχή της *Πάπισσας* (1866), αλλά και σε κείμενα της ίδιας εποχής (1895-1896), δεν μοιάζει άραγε με την καβαφική αναφορά στο μονοπώλιο που επιτρέπει μόνο να παρουσιάζονται κρασιά «έχοντα το χρώμα του κρασιού και την γεύσιν του νερού, και ημπορείς να πίνης όλην την ημέραν από αυτά χωρίς να ζαλισθής διόλου»; Η παλαιότητα της εταιρείας και η συνεχής υπερτίμηση «των μετοχών» της θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν δηλώνουν ίσως μόνο την προηγούμενη ή την κυριαρχούσα στις μέρες του πνευματικής ελίτ, αλλά την εκάστοτε συντηρητική και ρηχή επικρατούσα ομάδα.

Ο Ξενόπουλος, το 1903, θα πει ξεκάθαρα ότι ο Καβάφης δεν χωράει στην αθηναϊκή σκηνή, γιατί «τα ποιήματα του κ. Καβάφη φαίνονται παράξενα και πιθανόν δεν αρέσουν... διότι είμεθα κακοσυνειθισμένοι με τα άλλα»,<sup>26</sup> γεγονός το οποίο η Σ. Πλίνσκαγια για την περίοδο 1891-1895 θα εστιάσει στο ότι

<sup>23</sup> Ό.π., σ. 40.

<sup>24</sup> Ό.π., σ. 39-40.

<sup>25</sup> Ό.π., σ. 58.

<sup>26</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ένας ποιητής», *Άπαντα*, τ. 11, Αθήνα, Μπίρης, 1971, σ. 59. Ενδεικτικά αναφέρουμε πως ο Παλαμάς, ως κυρίαρχος του παιχνιδιού, δεν έχει εκφραστεί ανοιχτά εναντίον του Καβάφη (βλ. Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κ. Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1992, σ. 285-287), αν και η άποψή του είναι ότι γράφει ποιήματα σαν ρεπορτάζ (ό.π., σ. 287, και Πλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 93), μια άποψη που είναι δύσκολο να θεωρηθεί μετριοπαθής, παρά τα όσα υποστηρίζουν κάποιοι μελετητές (Σαββίδης, Καραόγλου, Αποστολίδου) (βλ. Αποστολίδου, ό.π., σ. 285-287).

ο ποιητής βρίσκεται μακριά από το ρομαντικά αισιόδοξο όραμα της γενιάς του 1880.<sup>27</sup> Δεδομένου ότι το κείμενο γράφτηκε το 1895-1896, θα μπορούσαμε άραγε (έχοντας υπόψη τους παραπάνω συσχετισμούς) να το εντάξουμε σε ανάλογο κλίμα απογοήτευσης για την αθηναϊκή λογοτεχνική και κριτική σκηνή με εκείνο που οδήγησε τον Ροΐδη να γράψει το «Εγχειρίδιο Διηγηματογραφίας», τον πρόλογο των *Σκηνών της ερήμου* (1899), μα και σε κείμενα άλλων συγγραφέων της δεκαετίας εκείνης, όπως για παράδειγμα τα κείμενα της διαμάχης Παλαμά-Εφταλιώτη (1899); Χρειάζεται περαιτέρω έρευνα, συνεπώς, και περισσότερο χώρο απ' ό,τι τα στενά όρια της παρούσας ανακοίνωσης για να διερευνηθεί το θέμα επαρκώς. Θα μπορούσε να αντιτάξει κανείς στις παραπάνω σκέψεις ότι ο Καβάφης τότε ακόμα αναγνωριζόταν και έχαιρε μιας σχετικής αποδοχής (αν και η πρώτη κριτική για ποίημά του το 1891 ήταν αρκετά αρνητική<sup>28</sup>), ωστόσο ήξερε ότι τα ποιήματα που αναγνωριζόταν δεν άρεσαν στον ίδιο και ότι πρέπει να υποταχτεί στο κατεστημένο αυτό, κάτι που ήταν αντίθετο στις επιδιώξεις του, όπως παρατηρεί η Ιλίνσκαγια με αφορμή τα «Γλύπτου εργαστήριο» (1893) και «Τιμόλαος ο Συρακούσιος» (1892, 1894).<sup>29</sup> Αλλά και στο κριτικό του κείμενο «Έλληνες λόγιοι εν ρωμαϊκαίς οικείαις» αναφέρεται επικριτικά σε μια τέτοιου είδους σχέση υποτέλει-ας, όπως σωστά επισημαίνει η Ιλίνσκαγια,<sup>30</sup> με αφορμή μάλιστα το έργο ενός μεγάλου σατιριστή και είρωνα λογοτέχνη, του Λουκιανού. Ωστόσο, ο Καβάφης επιλέγει να μην έρθει σε ολομέτωπη σύγκρουση και ίσως γι' αυτό δεν κοινοποιεί τις σκέψεις του.<sup>31</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν «καταλαβαίνει πως είναι κι αυτός ένας πρωτοπόρος, πως ανοίγει για την ελληνική ποίηση καινούργιους δρόμους».<sup>32</sup>

Επιστρέφοντας στα «Πλοία», θα λέγαμε πως αποτελεί σημαντικό δεδομένο ότι η μεταφορά με το κρασί εντοπίζεται μόνο στο μέσο του κειμένου (χωρίζοντας στα δύο την μεγάλη μεταφορά αλλά και το όλο πεζό ποίημα). Μετά ο Καβάφης επανέρχεται στην εικόνα με τα πλοία και το λιμάνι, με την οποία

<sup>27</sup> Ιλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 39.

<sup>28</sup> Ό.π., σ. 48.

<sup>29</sup> Ό.π., σ. 58.

<sup>30</sup> Ό.π., σ. 57.

<sup>31</sup> Εκτός από «Τα πλοία», ανέκδοτη μένει για πολλά χρόνια μετά τον θάνατό του και η *Ποιητική* του, όπως και η «Συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», το οποίο κατά τον Γ. Κεχαγιόγλου δεν δημοσιεύτηκε μάλλον γιατί δεν ήθελε να συγκρουστεί με τον Παλαμά, ο οποίος το 1904 δημοσίευσε τα *Μετρικά* του (βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Κ. Π. Καβάφης, "Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία"». Παρουσίαση και σχολιασμός του ανέκδοτου πεζού κειμένου», περ. *Ελληνικά*, τ. 30 (1977/78) 382).

<sup>32</sup> Ιλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 120.

τελειώνει το κείμενο. Στην πέμπτη παράγραφο, λοιπόν, αναφέρεται ξανά στα πλοία και το φορτίο τους, συνδέοντάς μας με το πρώτο μέρος. Στις τελευταίες γραμμές της παραγράφου, ωστόσο, κάνει απλά μια νύξη περί κρασιού, δηλαδή του απαγορευμένου υλικού, το οποίο εισάγεται εντέλει έχοντας άλλη εξωτερική εμφάνιση. Ό,τι σώζεται από το ταξίδι το ελέγχουν οι τελωνειακοί, επαναλαμβάνει ο Καβάφης, με βάση τους «νόμους του τόπου» και τους «τελωνειακούς κανονισμούς». Επισημαίνει την «τυραννική» τους φύση, αλλά το γεγονός ότι δεν απορρίπτουν πολλά πράγματα μετριάξει κάπως την κατάσταση. Η προηγούμενη αναφορά στην αυστηρότητα της εταιρείας δεν σχετίζεται προφανώς με τους εκάστοτε τελωνειακούς, αλλά με την στάση του επίσημου φορέα (εταιρεία). Άρα, η μεταφορά που σχετίζεται με την εταιρεία είναι του κρασιού, ενώ για τους τελωνειακούς εκείνη του πλοίου και του φορτίου γενικότερα. Στην παράγραφο αυτή, λοιπόν, συνεχίζει παρατηρώντας ότι συχνά ξεφεύγουν και κάποια «απαγορευμένα» είδη, από αμέλειά τους.

Η έκτη παράγραφος επανέρχεται στη μεταφορά του πλοίου και την προεκτείνει, ξεπερνώντας τις παλαιότερες εκδοχές της, αφού αφήνει να εννοηθεί ότι τελικά το λιμάνι πια δεν είναι μόνο το γραμμένο κείμενο αλλά το δημοσιοποιημένο-τυπωμένο, αφού μόνο αυτό λογοκρίνεται από το κατεστημένο και όχι εκείνο που κυκλοφορεί σε στενό κύκλο φίλων.

Η εικόνα των μεγάλων πλοίων που δεν χωρούν στο μικρό λιμάνι ή των πλοίων που έχουν μόνο απαγορευμένα είδη, αποτελεί τη χαρακτηριστική περίπτωση έργων που είναι πολύ δύσκολο να αποδεχτεί το συντηρητικό κατεστημένο, έστω και αν είναι αισθητικά τέλεια «με κοραλένια κοσμήματα και ιστούς εξ εβένου [...] θησαυρούς» και λάμπουν από μεγαλοπρέπεια καθώς απομακρύνονται. Έτσι, τα αποβάλλει. Θα λέγαμε ότι όλο αυτό αντιστοιχεί και στην ίδια τη μορφή του κειμένου μας.

Η τελευταία παράγραφος συμπληρώνει την προηγούμενη, επισημαίνοντας ότι η προαναφερθείσα περίπτωση των μεγαλειωδών πλοίων-έργων είναι σπάνια. Η χρήση της λέξης «ευτυχώς» ηχεί ειρωνικά, ειδικά όταν, συνεχίζοντας, παρατηρεί ότι γρήγορα τα λησμονούν. Εδώ το συλλογικό υποκείμενο (α' πληθ. πρόσωπο) περιπλέκει την κατάσταση γιατί δεν ξέρουμε αν μιλάει για τον δημιουργό ή τους αναγνώστες και κριτές του έργου ή και για τα δύο. Η κατάληξη του κειμένου, ωστόσο, μάλλον έχει σχέση με τον δημιουργό που είχε έμπνευση και τελικά δεν έβαλε ποτέ στο χαρτί όλες τις ιδέες του. Ακόμα και αν τις ξαναθυμηθεί, ούτε είναι το ίδιο μεγαλειώδεις ούτε μπορεί να τις ξαναφέρει στο χάρτινο λιμάνι. Στο σημείο αυτό μας θυμίζει ό,τι παρατηρεί για την «ματαιότητα των ανθρώπινων» («vanity of human things») στην *Ποιητική* του το

1903,<sup>33</sup> όπου χαρακτηρίζει μάταιο το έργο που δίνει έμφαση στην ατομικότητα και όχι στο αποτέλεσμα.<sup>34</sup> Αντίθετα, η ματαιότητα εξαφανίζεται όταν ο καλλιτέχνης βλέπει στο μέλλον και στη διάρκεια του έργου του.

Η περίπλοκη αυτή χρήση της μεταφοράς του πλοίου (ειδικά στην κατάληξή της), με εγκιβωτισμένη μια άλλη μεταφορά, του οίνου, ξεκινάει ως περιπέτεια του συγγραφέα, περιλαμβάνει την κρίση του έργου και καταλήγει στον ρεμβασμό και τον προβληματισμό για όσες ιδέες δεν υλοποιήθηκαν ποτέ ως έργα εξαιτίας της λογοκρισίας από την πνευματική ελίτ του εκάστοτε τόπου.<sup>35</sup> Ανανεώνοντας και εμπλουτίζοντας την ήδη γνωστή από το παρελθόν μεταφορά, όπως την είδαμε στον *Ερωτόκριτο*, ο Καβάφης μας παρουσιάζει για ακόμη μία φορά τους ποιητολογικούς προβληματισμούς του την περίοδο πριν την τελική του διαμόρφωση. Σε αντίθεση με τον Κορνάρο, η ολοκλήρωση του έργου, ο ελλιμενισμός του πλοίου του, δεν αποτελεί αφορμή για ηρεμία. Αντίθετα, το μεγαλύτερο μέρος της περιπέτειας που περιγράφεται εδώ είναι αμέσως μετά την ολοκλήρωση του έργου. Εντέλει, το βασικό για τον Καβάφη είναι το «αποτέλεσμα» («result») και όχι η ικανοποίηση του ατόμου-δημιουργού, όπως παρατηρεί το 1903,<sup>36</sup> αρνούμενος την ατομικιστική ρομαντική ποιητική, κάτι που η Σ. Ιλίνσκαγια τοποθετεί στο τέλος του 19ου αιώνα.<sup>37</sup> Διαβάζουμε στην *Ποιητική*: «But the mistake lies chiefly in this individualization. The work is not vain when we leave the individual and we consider the result. Here there is no death, at least no sure death: the result may perhaps be immense; there is no shortness of life, but an immense duration of it».<sup>38</sup> Ο Καβάφης εντέλει, παρ' όλο τον γενικότερο «κοινωνικό σκεπτικισμό» του, στις ποιητολογικές του αναζητήσεις θα δράσει επιθετικά (στο επίπεδο της πράξης περισσότερο και λιγότερο στο επίπεδο της κοινοποίησης μιας θεωρίας), δηλαδή θα φτιάξει επαναστατικά ποιήματα, αλλά δεν θα επιτεθεί ανοιχτά στο κατεστημένο.<sup>39</sup>

Καταλήγοντας, θα διακρίναμε την επιθετική στάση του Κορνάρου προς τους κριτικούς, η οποία κρύβει αυτοπεποίθηση και σιγουριά, από εκείνη του

<sup>33</sup> Πεζά, σ. 257.

<sup>34</sup> Ο.π., σ. 258.

<sup>35</sup> Θα λέγαμε ότι αυτή την εποχή που γράφει τα «Πλοία» είναι πολύ πιο ψύχραιμος σε σχέση με την απογοήτευση που διαπιστώνει η Ιλίνσκαγια ότι τον διακατέχει το 1886 (Ιλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 34-36).

<sup>36</sup> Πεζά, σ. 258.

<sup>37</sup> Ιλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 75-76.

<sup>38</sup> Πεζά, σ. 258.

<sup>39</sup> Ιλίνσκαγια, ό.π. (σημ. 6), σ. 73.



Καβάφη, η οποία είναι πολύ πιο ειρωνική και έμμεση ή πιο αμυντική, έστω και με τάση αποδοχής της κατάστασης που θέλει μια πνευματική ή λογοτεχνική ελίτ να δυναστεύει τους συγγραφείς. Ενώ στα «Πλοία» δεν είναι τόσο σίγουρος ακόμα για την ποιητική του ή τη στάση του απέναντι στο κατεστημένο, το 1903 ο Καβάφης είναι πιο σίγουρος,<sup>40</sup> δηλαδή «δεν φαίνεται διατεθειμένος να υποταχτεί»<sup>41</sup> και αδιαφορεί εντέλει γι' αυτό, όπως φαίνεται από την *Ποιητική*, όπου μιλάει για την πρόσληψη του έργου του στην Αθήνα.<sup>42</sup> Ας μην ξεχνάμε ότι έχει ήδη μεσολαβήσει και το ταξίδι του στην Αθήνα (1901), όπου θα γνωρίσει και από κοντά πρόσωπα και πράγματα της αθηναϊκής λογοτεχνικής (και όχι μόνο) πραγματικότητας. Το 1903 θα έχει ήδη καταλάβει, όπως και ο Ξενόπουλος που το αναφέρει στο άρθρο του, πως δεν αρέσει, και γι' αυτό η αναφορά του είναι άμεση στο κείμενο, το οποίο ωστόσο δεν τολμά να δημοσιεύσει.

<sup>40</sup> Ό.π., σ. 108-109.

<sup>41</sup> Ό.π., σ. 117.

<sup>42</sup> Πέζα, σ. 259-260.



Από το «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886, 1890)  
στο «Ένας Έρωσ» (1896).  
Η μεταφραστική διασκευή του Κ. Π. Καβάφη

Στην ανακοίνωσή μου θα επιχειρήσω να παρουσιάσω τις πρώιμες προσπάθειες του Κ. Π. Καβάφη να διασκευάσει-μεταφράσει στα ελληνικά μια ευρωπαϊκή ιδιωματική μπαλάντα όταν ακόμα ως ποιητής βρισκόταν στο στάδιο αναζήτησης της λογοτεχνικής του φυσιογνωμίας.

Τον Ιούνιο του 1886 στο περ. *Έσπερος* της Λιψίας δημοσιεύεται το ποίημα «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» με υπογραφή «Κωνστ. Φ. Καβάφης, εν Αλεξανδρεία, Αιγ.[ύπτου]». Ο Καβάφης ήδη κάτω από τον τίτλο αποδίδει την γραμματειακή οφειλή του ποιήματός του: «Εκ του Αγγλικού της λαίδης Α. Βάρναρδ».<sup>1</sup>

Το «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886) εκτείνεται σε πενήντα πέντε στίχους και αποτελεί το πρώτο δημοσιευμένο ποίημα του Καβάφη το οποίο είναι γραμμένο σε δημοτική γλώσσα.<sup>2</sup>

Η σχέση, ωστόσο, του Καβάφη με τη μπαλάντα της «λαίδης Βάρναρδ» δεν κλείνει με τη μεταφραστική απόπειρα του 1886, καθώς προχωρεί σε μια δεύτερη επεξεργασία του ποιήματος, την οποία πραγματοποιεί το 1890. Η

<sup>1</sup> Οι μεταφράσεις ξένων κειμένων και οι υπογραμμίσεις σε παραθέματα, όπου δεν δηλώνεται, είναι δικές μου.

Βλ. Κωνστ. Φ. Καβάφης, «Μάταιος, μάταιος Έρωσ», περ. *Έσπερος* (Λιψία), τ. Στ', τχ. 123 (1/3 Ιουνίου 1886) 42 (βλ. τώρα Κ. Π. Καβάφης, *Αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1983, σ. 65-67 (στο εξής: *Αποκηρυγμένα*), και Γ. Π. Σαββίδης, «Σημειώσεις», στο *Αποκηρυγμένα*, ό.π., σ. 122-126).

<sup>2</sup> Έχουν προηγηθεί χρονολογικά δύο ποιήματα του 1885: το ποίημα «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα» (βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1968, σ. 11, 13 (στο εξής: *Ανέκδοτα*), και Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα, 1877-1923*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, σ. 21-22 (στο εξής: *Κρυμμένα*)) και «Το Νιχώρι» (βλ. *Ανέκδοτα*, σ. 15, 17, και *Κρυμμένα*, ό.π., σ. 23-24). Το αμέσως επόμενο χρονολογικά ποίημα είναι «Οι τέσσαρες τοίχοι της κάμαράς μου», γραμμένο τον Μάρτιο 1893 (βλ. *Ανέκδοτα*, ό.π., σ. 43, και *Κρυμμένα*, ό.π., 38).

Ο Γ. Π. Σαββίδης συναριθμεί το «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886) στα ποιήματα όπου κάνει την εμφάνισή της η δημοτική, τοποθετώντας το στο τμήμα των μεταφράσεων (βλ. αρ. 28) και σημειώνει ότι το αποκηρυγμένο «Καλός και Κακός Καιρός» (γρ. τον Ιούνιο του 1893 και δημοσιευμένο στο περιοδικό *Η Φύσις* τον Σεπτέμβριο του 1893) «είναι το πρώτο δημοσιευμένο πρωτότυπο ποίημα του Κ. στην δημοτική». Στη συνέχεια δίνει ένα συνοπτικό κατάλογο της χρονολογικής ακολουθίας της εμφάνισης της δημοτικής στην ποίηση του Καβάφη (βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», ό.π. (σημ. 1), σ. 97-98).

ομότιτλη δεύτερη αυτή μορφή, η οποία δημοσιεύεται μόλις το 1967, έχει έκταση ογδόντα έναν στίχους και βρίσκεται στο Λεύκωμα Βαλιέρη.<sup>3</sup>

Το 1896 έχουμε μια δεύτερη δημοσίευση (αλλά τρίτη, τουλάχιστον, επεξεργασία του ποιήματος) με νέο τίτλο: «Ένας Έρως».<sup>4</sup> Αυτή η μορφή εμφανίζει σημαντικές διαφορές από την πρώτη δημοσίευση (σε έκταση και διάρθρωση).<sup>5</sup>

Το «Μάταιος, μάταιος Έρως» (1886) απασχόλησε την καβαφική βιβλιογραφία, καθώς τόσο αυτή η μορφή όσο και οι επόμενες (του 1890 και 1896) θεωρήθηκαν μετάφραση που, σε μεγάλο βαθμό, «ακολούθησε πιστά» την ανάπτυξη του πρωτότυπου ποιήματος. Επίσης θεωρήθηκε ότι το δημοτικό τραγούδι κινητοποίησε μεν «το μηχανισμό της καβαφικής έμπνευσης», ωστόσο δεν θα μπορούσε το ποίημα αυτό να θεωρηθεί ως ένα παράδειγμα όπου το δημοτικό τραγούδι επενέργησε θετικά στον Καβάφη, αφού το αποτέλεσμα μίγτε «ξεπέρασε τα όρια του συρμού, ούτε έφτασε σε κάποιον, έστω και σχετικά ικανοποιητικό, επίπεδο ποιότητας».<sup>6</sup> Υποστηρίχθηκε ακόμη ότι καθώς το ποίημα είναι γραμμένο σε μια «συντηρητική δημοτική», με ιδιωματισμούς και «μη επιτρεπόμενο ανακάτωμα γλωσσικών τρόπων», αποτελεί «ψυχρή διασκευή» αναπτυγμένη «σε μονότονους δεκαπεντασύλλαβους».<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Η δεύτερη αυτή επεξεργασία του «Μάταιος, μάταιος Έρως» δημοσιεύτηκε από τον Βαγγέλη Καραγιάννη, ο οποίος και το χρονολόγησε στα 1890 (βλ. Βαγγέλης Καραγιάννης, «Ένα λεύκωμα με αυτόγραφα ποιήματα του Καβάφη», περ. *Νέα Εστία*, τ. 82, τχ. 969 (15 Νοεμβρ. 1967) 1534-1536. Την ύπαρξη αυτής της δεύτερης μορφής του «Μάταιος, μάταιος Έρως» είχε μνημονεύσει σε άρθρο του, δεκατρία χρόνια νωρίτερα, ο Αντώνης Ιντιάνος, χωρίς ωστόσο να τη δημοσιεύσει (βλ. Αντ. Κ. Ιντιάνος, «Τρία ανέκδοτα κι άγνωστα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», περ. *Κυπριακά Γράμματα*, τχ. 226 (Απρ. 1954) 153). Στο Αρχείο Καβάφη σώζεται ακόμα ένα χειρόγραφο απόσπασμα, με τους τελευταίους εννέα στίχους του ποιήματος, της δεύτερης επεξεργασίας του 1890. Οι χειρόγραφοι στίχοι είναι γραμμένοι στο Νο του Χρονολογικού Πίνακα F5 =1891-1912 (βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 69 (στο εξής: *Μικρά καβαφικά*)). Ο Σαββίδης επισημαίνει ότι οι στίχοι του αποσπάσματος έχουν την ίδια μορφή με αυτούς στο Λεύκωμα Βαλιέρη.

<sup>4</sup> Βλ. Κ. Κ., «Ένας Έρως», περ. *Κόσμος* (Αλεξάνδρεια), τ. Α', τχ. 36 (15 Σεπτεμβρίου 1896) 1-2 (βλ. τώρα *Αποκηρυγμένα*, σ. 43-46).

<sup>5</sup> Για τη δομή των τριών μορφών, τη γλώσσα, το ύφος, τον στίχο, και τη στροφική τους διάταξη, καθώς και μια πρώτη σύγκριση στιχουργίας, γλώσσας αλλά και στροφικής αναλογίας με το πρωτότυπο βλ. την προσεκτική και ουσιαστική περιγραφή του Γ. Π. Σαββίδη. Για το «Μάταιος, μάταιος Έρως» (1886) βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», ό.π. (σημ. 1), σ. 122-126, όπου το συγκρίνει με την ενδιάμεση μορφή του 1890 αλλά και τη στροφική κυρίως αναλογία με το πρότυπό του· για το «Ένας Έρως» (1896) βλ. σ. 107-111, το οποίο συγκρίνει με τη μορφή του 1890. Για την περιγραφή της μορφής του 1890 βλ. επίσης Καραγιάννης, ό.π. (σημ. 3), 1532-1540.

<sup>6</sup> Βλ. Ε. Α. Κοκόλης, «Θερμοπύλες» και «Πάρθεν». *Ένα πλην κι ένα συν στην ποίηση του Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1985, σ. 42. Η αρνητική επισήμανση του Κοκόλη αφορά επίσης το άλλο ανέκδοτο/κρυμμένο ποίημα, «Το Νιχώρι» (βλ. *Ανέκδοτα*, σ. 15-16, και *Κρυμμένα*, σ. 23-24).

<sup>7</sup> Βλ. Μιχάλης Περίδης, *Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1948, σ. 138.

Για τη δεκάχρονη ενασχόληση του Καβάφη με τη μεταφραστική διασκευή της συγκεκριμένης μπαλάντας (1886-1896), ο Γ. Π. Σαββίδης σημειώνει ότι ο Καβάφης «προσπάθησε, [...] να την αναπτύξει ως δικό του πλέον ποίημα, πράγμα που δεν ξέρουμε να συνέβηκε με καμιάν άλλη από τις μεταφράσεις που δημοσίεψε».<sup>8</sup>

Επίσης, σύμφωνα με τον Μιχάλη Περίδη, από την αλληλογραφία του Καβάφη με τον Μικέ Ράλλη και τους υπόλοιπους φίλους του, φαίνεται ότι η συγγραφή-μετάφραση πρέπει να άρχισε στην Κωνσταντινούπολη κατά την περίοδο 1883-1884:

Την εποχήν εκείνη, επεξεργαζόταν ο Καβάφης τα πρώτα ποιήματά του, που εδημοσίευσε μετά μερικά έτη. Έν' απ' αυτά, το «Μάταιος, μάταιος έρωσ», το διασκεύασε από μια μπαλάντα της Αγγλίδας ποιήτριας λαίδης Βάρναρδ. Αργότερα έκαμε και δευτέρα διασκευή του ιδίου ποιήματος, υπό τον τίτλο «Ένας Έρωσ». [...] Από το γράμμα του Ράλλη της 12 Δεκεμβρίου 1883 μαθαίνουμε ότι ο Καβάφης του ζήτησε να αντιγράψη ένα ποίημα του Τέννυσον, και να του το στείλη. Θα πρόκειται, κατά πάσαν πιθανότητα, για το «Enoch Arden».<sup>9</sup>

Λίγο αργότερα, μετά την αποστολή του ποιήματος του Τέννυσον, ο Ράλλης ρωτά τον Καβάφη για τη δημοσίευση του δικού του ποιήματος και δηλώνει: «Δεν αμφιβάλλω, για την επιτυχία σου και την πολλήν εκτίμηση που θα βρη άνθρωπος τόσο πολυδιαβασμένος σαν εσένα».<sup>10</sup> Ο Περίδης σημειώνει ότι «από την αλληλογραφία των Τριών Φίλων εξάγεται ότι ο Καβάφης επεξεργάστηκε το ποίημα κατά το 1884 στην Πόλη».<sup>11</sup>

Πριν προχωρήσω σε περαιτέρω ανάλυση του καβαφικού ποιήματος, θα επιχειρήσω να δώσω εδώ ένα σύντομο ιστορικό που αφορά τη συγγραφή και την παράδοση της σκοτσέζικης μπαλάντας, ώστε να σχηματίσουμε μια εικόνα για την αξία και την επίδραση που είχε η συγκεκριμένη μπαλάντα στη γραμματεία και την καλλιτεχνική παραγωγή εκείνης της περιόδου.

Η μπαλάντα «Auld Robin Gray» γράφηκε το 1771/72 από τη Lady Anne Lindsay Barnard του οίκου των Balcarras, μια προσωπικότητα χαρισματική και σημαντική και με πολλές γνωριμίες στους οικονομικούς και αριστοκρατικούς κύκλους της εποχής.<sup>12</sup> Η πρώτη δημοσίευση της μπαλάντας πραγματοποιείται τέσ-

<sup>8</sup> Βλ. *Αποκηρυγμένα*, σ. 64.

<sup>9</sup> Βλ. Περίδης, ό.π. (σημ. 7), σ. 33.

<sup>10</sup> Ό.π., σ. 37 (οι επιστολές είναι γραμμένες στην αγγλική· η μτφρ. του Περίδη).

<sup>11</sup> Ό.π., σ. 138.

<sup>12</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή της Lady Anne βλ. το σχετικό λήμμα στο A. B. Grosart (επιμ.), *Oxford Dictionary of National Biography* (αναθ. από τον Stanley Trapido).

σερα χρόνια μετά τη συγγραφή της, το 1776, καθώς περιλαμβάνεται στην ανθολογία *Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads, etc.* του David Herd.<sup>13</sup>

Στην έκδοση Herd, ωστόσο, η μπαλάντα είναι ανώνυμη και ως τίτλος της δίνεται: «Tune, *The Bridegroom greets*»,<sup>14</sup> δηλαδή η ονομασία μιας παλαιάς μελωδίας με τον οποία τραγουδιόταν ένα σκοτσέζικο τραγούδι γνωστό ως «*The Bridegroom greets when the sun gaes down*».<sup>15</sup>

Η δημοτικότητα της μπαλάντας, του Auld Robin Gray από την περίοδο συγγραφής της και έπειτα ήταν τεράστια. Έγινε σύντομα ευρύτατα γνωστή, συμπεριλήφθηκε σε διάφορες συλλογές και ανθολογίες και, το κυριότερο, πέρασε στην προφορική παράδοση, καθώς για πενήντα περίπου χρόνια η μπαλάντα κυκλοφορούσε ανώνυμα και τραγουδιόταν από τον λαό. Μόλις το 1825 ο Sir Walter Scott εκδίδει το «Auld Robin Gray» και η Lady Barnard (τη χρονιά του θανάτου της) επικυρώνει τη συγγραφική της κυριότητα στη μπαλάντα.<sup>16</sup>

Το 1861 σηματοδοτεί ακόμα ένα σημαντικό εκδοτικό βήμα για τη θέση και την αξία της μπαλάντας, καθώς εντάσσεται στην έκδοση *Golden Treasury* του Francis Turner Palgrave, με τη σημείωση: «There can hardly exist a poem

<sup>13</sup> Βλ. David Herd (επιμ.), *Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads, etc. Collected from Memory, Tradition, and Ancient Authors*, Εδιμβούργο, James Dickson and Charles Elliot, <sup>2</sup>1776, τ. 2, σ. 196-197.

<sup>14</sup> Βλ. ό.π., σ. 196.

<sup>15</sup> «Ο γαμπρός θρηνεί καθώς ο ήλιος βασιλεύει». Για το παλαιό αυτό τραγούδι και τη διάδοσή του υπάρχει το μελέτημα του Ian Spring, «Why Did “the Bridegroom Greet”?», περ. *Folk Music Journal*, τ. 5, τχ. 4 (1988) 469-481, όπου στη σ. 477 δίνεται ένας συγκριτικός πίνακας με τις κατηγορίες οι οποίες συγκροτούνται από τις παραλλαγές του παλαιότερου τραγουδιού.

<sup>16</sup> Βλ. Walter Scott (επιμ.), *Auld Robin Gray. A Ballad by the Right Honourable Lady Anne Barnard, Born Lady Anne Lindsay of Balcarras*, Εδιμβούργο, James Ballantyne and Co, 1825. Ωστόσο, ο Walter Scott ήδη από το 1822, τρία χρόνια νωρίτερα, είχε αποδώσει την κυριότητα της μπαλάντας στη Lady Lindsay Barnard στον δεύτερο τόμο της νουβέλας του *The Pirate*. Στη νουβέλα αυτή, στο κεφ. XIII, προτάσσεται ως motto μία στροφή από την πρώτη από τις δύο εκδοχές της συνέχειας της ιστορίας του «Auld Robin Gray»: *Nae langer she wept, – her tears were a’spent, – / Despair it was come, and she thought it content; / She thought it content, but her cheek it grew pale, / And she droop’d, like a lily broke down by the hail. / Continuation of Auld Robin Gray*. Η ιστορία στη νουβέλα συνεχίζεται με τον παραλληλισμό των συνθηκών που αντιμετωπίζει η ηρωίδα της νουβέλας Minna με αυτές της ηρωίδας Jennie Gray στην μπαλάντα της Barnard: «The condition of Minna much resembled that of the village heroine in Lady Anne Lindsay’s beautiful ballad» (βλ. [Scott, Walter], *The Pirate, by the Author of «Waverley, Kenilworth»*, Λονδίνο 1822, τ. 2, σ. 298). Την πληροφορία αντλώ από την Jane Millgate, «Unclaimed Territory. The Ballad of “Auld Robin Gray” and the Assertion of Authorial Ownership», περ. *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, τ. 8, τχ. 4 (Δεκ. 2007) 426. Στο άρθρο της η Millgate αναφέρει τη νουβέλα του Scott χωρίς να παραθέτει το χωρίο ή να παραπέμψει σε σελίδα. Το άρθρο της Millgate υπήρξε καθοδηγητικό στην εξέταση της συγκεκριμένης μπαλάντας και στην παρουσίαση της παράδοσης την οποία προϋποθέτει αλλά και αυτής που συγκροτεί. Αρκετές ερμηνευτικές παρατηρήσεις που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια έχουν ως αφετηρία και στηρίζονται στο συγκεκριμένο άρθρο. Βλ. επίσης Paula R. Feldman, «Women Poets and Anonymity in the Romantic Era», περ. *New Literary History*, τ. 33, τχ. 2 (άνοιξη 2002) 285, 289.

more truly tragic in the highest sense than this: nor, except Sappho, has any Poetess known to the Editor equalled it in excellence».<sup>17</sup>

Αυτόματα, η μπαλάντα της Anne Barnard έγινε μέρος ενός λογοτεχνικού κανόνα, καθώς ο επιμελητής ονόμασε την ανθολογία του «εθνική».<sup>18</sup>

Κατά τα επόμενα χρόνια, η μπαλάντα απέκτησε τεράστια δημοτικότητα και πολύ σύντομα υπερέβη τα ειδολογικά της όρια καθώς επηρέασε-εισχώρησε σε άλλες μορφές τέχνης όπως:

(1) Στο τραγούδι και στη μουσική. Η μπαλάντα γνώρισε διάφορες μελοποιήσεις και μουσικές ενορχηστρώσεις.<sup>19</sup>

(2) Στη ζωγραφική. Με τον τίτλο «Auld Robin Gray» διάσημοι ζωγράφοι και χαρακτές απέδωσαν εικαστικά την μπαλάντα σε πίνακες και σε γκραβούρες. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο ομότιτλος πίνακας του 1873, από τον προραφαηλίτη ζωγράφο John Melhuish Strudwick.<sup>20</sup>

(3) Στο θέατρο και στην όπερα. Το 1794 ο δραματουργός James Samuel Arnold ο νεότερος ανέβασε στο Haymarket Theatre με μεγάλη επιτυχία την πρώτη του μουσική παραγωγή με τίτλο «Auld Robin Gray» ως «pastoral entertainment», με μουσική ενορχήστρωση του πατέρα του Samuel Arnold του πρεσβύτερου.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Βλ. Francis Turner Palgrave (επιμ.), *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, Λονδίνο, Cambridge Macmillan and Co., 1861, σ. 318. Η συγκεκριμένη μπαλάντα ανθολογείται στις σ. 149-150. Ο Γ. Π. Σαββίδης, παραπέμποντας σε επανέκδοση της ανθολογίας του 1965, μεταφράζει το χωρίο αυτό ως εξής: «ζήτημα είναι αν υπάρχει γνήσια τραγικότερο ποίημα, με την υψηλότερη έννοια, από τούτο· και καμιά ποιήτρια από όσες γνωρίζω – εκτός από την Σαπφώ – δεν έχει φτάσει στο ίδιο ύψος» (βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», ό.π. (σημ. 1), σ. 122).

<sup>18</sup> Ένα ενδιαφέρον στοιχείο της έκδ. Palgrave είναι ότι ο ανθολόγος αφιερώνει το βιβλίο αυτό στον διακεκριμένο «Alfred Tennyson· poet laureate», ο οποίος τον τίμησε με τη φιλία του, και τον χαρακτηρίζει άνθρωπο, «to whom no region of English Literature was unfamiliar, and who [...] was eminently distinguished by the noblest and the rarest, – just judgment and highhearted patriotism» (δεν υπάρχει σελιδαρίθμηση καθώς προηγείται του προοιμίου). Όπως το επισημαίνει ήδη ο Γ. Π. Σαββίδης, στην ανθολογία αυτή, πέρα από το πρότυπο του «Μάταιος, μάταιος Έρωσ», περιλαμβάνεται το ποίημα «To the Moon» του P. B. Shelley (σ. 269), το οποίο ο Καβάφης μεταφράζει τον Ιούνιο του 1895 με τον τίτλο «Εις την Σελήνην· εκ των του Shelley» (βλ. *Αποκηρυγμένα*, σ. 77).

<sup>19</sup> Ο ιερωμένος William Leeves συνέθεσε μια πιο επεξεργασμένη μελωδία η οποία αντικατέστησε τον παλαιότερο σκοπό. Ο Leeves αποφάσισε να θεμελιώσει τα δικαιώματά του πάνω στη μουσική δημιουργώντας το 1812 την μπαλάντα με το όνομά του. Άλλη μία μουσική διασκευή πάνω στη μουσική έκανε ο Haydn αλλά και άλλοι διάσημοι για την εποχή συνθέτες (βλ. Millgate, ό.π. (σημ. 16), 427).

<sup>20</sup> Ο προραφαηλίτης ζωγράφος John Melhuish Strudwick (1849-1937) παρουσίαζε συχνά πίνακες στο Grosvenor Gallery. Με το καλλιτεχνικό περιβάλλον αυτού του «Ναού της Τέχνης», όπως την χαρακτήρισε ο Henry James, ο κλάδος της οικογένειας Καβάφης στο Λονδίνο και οι συνέταιροί τους (οικογένεια Ιωνίδη) είχαν αναπτύξει ιδιαίτερες σχέσεις (βλ. Peter Jeffreys, «Aesthetic to the point of affliction». Cavafy and English Aestheticism», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 24, τχ. 1 (Μάιος 2006) 83, σημ. 40).

<sup>21</sup> Βλ. *The Georgian Era. Memoirs of the Most Eminent Persons, Who Have Flourished in Great*

(4) Αλλά και σε άλλα λογοτεχνικά είδη όπως στο μυθιστόρημα. Για παράδειγμα, το 1780 ενσωματώθηκε ολόκληρη η μπαλάντα στο επιστολικό μυθιστόρημα *Love and Madness* του Herbert Croft.<sup>22</sup>

Ο κατάλογος των λογοτεχνικών επιδράσεων είναι εκτενής, και δεν θα γίνει εδώ εξαντλητική αναφορά. Ως τελευταίο παράδειγμα, ωστόσο, θα πρέπει να μνημονευθεί αυτό της λογοτεχνική οφειλής του «Enoch Arden» του Tennyson, οφειλή την οποία επισημαίνει ο Καβάφης με την ακόλουθη υποσημείωση στη δεύτερη δημοσίευση του ποιήματός του το 1896:

Η ιδέα του ποιήματος τούτου δεν είναι πρωτότυπος. Ελήφθη εκ του χαριστάτου ποιηματίου «Auld Robin Gray» της λαίδης Βάρναρντ. Ο μέγας Άγγλος ποιητής Τέννyson με φαίνεται επίσης εμπνευσθείς εκ των στίχων της λαίδης Βάρναρντ εν τω «Enoch Arden» [...].<sup>23</sup>

Η μπαλάντα του «Auld Robin» δεν μπορεί φυσικά να θεωρηθεί μέρος της

*Britain, from the Accession of George the First to the Demise of George the Fourth*, Λονδίνο 1834, τ. III, σ. 579. Βλ. επίσης το λήμμα «Arnold, (Samuel James)» στο *The Thespian Dictionary; or, Dramatic Biography of the Eighteenth Century*, Λονδίνο 1802.

<sup>22</sup> Βλ. Herbert Croft, *Love and Madness. A Story too True; in a Series of Letters, between Parties Whose Names Would Perhaps be Mentioned Were They Less Known or Less Lamented*, Δουβλίνο, James and Richard Byrn, 1780, σ. 15-17. Συγκεκριμένα, στο έκτο γράμμα της η «Miss Ray» γράφει στον «Mr H—»: «I will transcribe you a song which I don't believe you ever heard me sing, though it's my favourite. It is said to be an old Scots ballad – nor is it generally known that Lady A.L. wrote it. Since we have understood each other, I never sung it before you, because it is so descriptive of our situation[...]» (σ. 15). Στη συνέχεια η ηρωίδα παραθέτει ολόκληρο το τραγούδι με τον τίτλο «Auld Robin Gray» και τελειώνει το γράμμα της: «My poor eyes will only suffer me to add, for God's sake, let me see my Jamie tomorrow. Your name also is Jamie» (σ. 17).

<sup>23</sup> Βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», ό.π. (σημ. 1), σ. 107-108. Σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη, η υποσημείωση είναι «προφανώς γραμμένη από τον Καβάφη» (ό.π., σ. 107). Η καθαφική βιβλιογραφία με αφετηρία αυτή την αναφορά διακρίνει τις απαρχές της προσπάθειας του Καβάφη να συστοιχηθεί με τον Άγγλο ποιητή. Ο Σαββίδης σημειώνει τον πρώιμο αυτό «ανταγωνισμό» του Καβάφη προς τον Τέννyson, που «τεκμηριώνεται και από στοιχεία του αρχείου του [...] όπου επικρίνει αυστηρά ένα ποίημα του Τέννyson με θέμα τον Συμεών Στυλίτη – για τον οποίο ο ίδιος έγραψε ένα ποίημα το 1917, που όμως έμεινε ανέκδοτο» (βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932), περιγραφή και σχόλια*. Βιβλιογραφική μελέτη, Αθήνα, Ταχυδρόμος, 1966, σ. 115, σημ. 32 (στο εξής: *Καθαφικές εκδόσεις*)). Για την triplé πίεση που δέχεται ο Καβάφης από Όμηρο–Δάντη–Τέννyson βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Κ. Π. Καβάφη, Το τέλος του Οδυσσέως (Ανέκδοτο πεζό κείμενο παρουσιασμένο και σχολιασμένο)», περ. *Δοκίμια*, τχ. 5 (Ιαν.-Φεβρ. 1974) 9-22 [= *Μικρά καθαφικά*, σ. 169-197, όπου το άρθρο αναδημοσιεύεται με σημαντικές προσθήκες]. Για τη σχέση Tennyson-Καβάφη βλ. *Καθαφικές εκδόσεις*, σ. 111, 115, Diana Haas, «Cavafy's Reading Notes on Gibbon's *Decline and Fall*», περ. *Folia Neohellenica. Zeitschrift für Neogräzistik* (Amsterdam), τ. IV (1982) 65-70, και *Le problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Παρίσι 1996, σ. 185, 199, Gregory Jusdanis, «Cavafy, Tennyson and the Overcoming of Influence», περ. *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ. 8 (1982/1983) 123-136, Μιχάλης Πιερός, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του μέσα»–«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992, σ. 61-62, 64, 85-86, Renata Lavagnini, «La "Seconda Odissea" di Kavafis», στο Salvatore Nicosia (επιμ.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Βερόνα, Marsilio 2003, σ. 417-433.



καθαυτής σκοτσέζικης προφορικής παράδοσης, αφού είναι μια έντεχνη μπαλάντα. Ωστόσο, τα ειδολογικά όρια *έντεχνη μπαλάντα* και *δημοτικό τραγούδι* δεν είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση απολύτως διακριτά, καθώς η ανώνυμη κυκλοφορία του ποιήματος επί μισό περίπου αιώνα<sup>24</sup> έθεσε, όπως σημειώνει η Jane Millgate, την έντεχνη αυτή μπαλάντα στην τροχιά της προφορικής παράδοσης:

The early history of «Auld Robin Gray» thus saw it quickly assimilated to the familiar processes of oral transmission and to the variations in text and musical setting inherent in such processes, [...].<sup>25</sup>

Η διάδοση της μπαλάντας (κυρίως μέσω της μουσικής παράδοσης που προϋποθέτει η παλαιά σκοτσέζικη μελωδία) ήταν ευρύτατη, με αποτέλεσμα να υπερβεί από νωρίς τα γεωγραφικά όρια της Σκωτίας και να αναδειχθεί ως η πιο δημοφιλής μπαλάντα της αγγλικής ρομαντικής περιόδου:

the most popular ballad of the English romantic period. This work was known principally through oral transmission. [...] It was sung throughout Scotland [...] Later, strolling players carried it to England.<sup>26</sup>

Αυτή ακριβώς η απήχησή της στον λαό και η κυκλοφορία της ως τραγούδι της προσέδωσε τη δυναμική λειτουργία μνημείου του προφορικού λόγου και

<sup>24</sup> Η Feldman στο πλαίσιο της μελέτης της για την πρακτική της ανωνυμίας που εφαρμόζουν ποιήτριες και λογοτέχνιδες κατά την περίοδο 1770-1835 στην Αγγλία υποστηρίζει ότι το πέπλο της ανωνυμίας το έφεραν γυναίκες κυρίως αριστοκρατικής καταγωγής ή υψηλού οικονομικού ή κοινωνικού κύρους, οι οποίες παρουσίαζαν μια απροθυμία ή φόβο να συνδέσουν το όνομά τους με μια εμπορική έκδοση προκειμένου να μη πληγεί η κοινωνική τους θέση (βλ. Feldman, ό.π. (σημ. 16), 279). Η ίδια μελετήτρια ωστόσο υποστηρίζει ότι η «ανωνυμία» της γυναίκας συγγραφέως κατά τη ρομαντική περίοδο αποτελεί μύθο κατασκευασμένο από τις νέες αισθητικές αξίες των μοντερνιστών, οι οποίοι αποσιώπησαν, ή στην καλύτερη περίπτωση αγνόησαν, ένα σημαντικό μέρος της λογοτεχνικής κληρονομιάς μιας περιόδου και των χαρακτηριστικών της και έδωσαν μια απλοϊκή μελοδραματική και αφόρητα συναισθηματική εικόνα αυτής της περιόδου για τη διαμόρφωση του κανόνα της ρομαντικής λογοτεχνικής περιόδου έτσι ώστε: «[...] Some decades later, when the literary world began to rediscover the poets of the romantic era, the male writers seemed to be the only candidates for recanonization; the women authors of the period and their rich artistic legacy were ignored. [...] The women of that period were so effectively “not there”, except as sisters, friends, wives, and mothers, that they were even excluded from consideration as “minor” writers» (ό.π., 284). Η συγγραφική και εκδοτική συμπεριφορά της Lady Barnard μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο μιας τάσης (η οποία εμφανίζεται στα τέλη του 18ου αιώνα), κατά την οποία κυρίες των αριστοκρατικών κύκλων της Σκωτίας στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων τους επεξεργάζονται, διασκευάζουν ή γράφουν νέους στίχους σε υπάρχουσες γνωστές λαϊκές μελωδίες (βλ. Millgate, ό.π. (σημ. 16), 424).

<sup>25</sup> Ό.π., 425-426.

<sup>26</sup> Βλ. Feldman, ό.π. (σημ. 16), 285: «η πιο δημοφιλής μπαλάντα της αγγλικής ρομαντικής περιόδου. Το έργο αυτό έγινε γνωστό κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης. [...] Τραγουδιόταν σε όλη τη Σκωτία [...] και αργότερα περιοδεύοντες ερμηνευτές το μετέφεραν σε όλη την Αγγλία».

αποτέλεσε κριτήριο για την επιλογή και την ένταξή της σε ανθολογίες σκοτσέζικων λαϊκών τραγουδιών, όπως για παράδειγμα σε μια άλλη ανθολογία του 1874 με τίτλο *Scottish Song. A Selection of the Choicest Lyrics of Scotland*,<sup>27</sup> η οποία βρίσκεται στη βιβλιοθήκη Καβάφη.<sup>28</sup>

Η συγκεκριμένη ανθολογία θα μας απασχολήσει στον βαθμό που, αφενός, δεν έχει έως τώρα επισημανθεί ως πιθανή πηγή ή αφορμή λογοτεχνικής οφειλής ή έμπνευσης και, αφετέρου, δεν έχει συνεξετασθεί με την καβαφική διασκευή.<sup>29</sup>

Θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, σε πολύ γενικές γραμμές, ορισμένες μεταφραστικές επιλογές του Καβάφη με βάση την έκδοση Aitken (η οποία, όπως είπαμε, σώζεται στη βιβλιοθήκη του ποιητή) αλλά και την έκδοση του Walter Scott του 1825,<sup>30</sup> την οποία, όπως θα υποστηρίξω στη συνέχεια, ο Καβάφης

<sup>27</sup> Βλ. Mary Carlyle Aitken (επιμ.), *Scottish Song. A Selection of the Choicest Lyrics of Scotland, Compiled and Arranged, with Brief Notes*, Λονδίνο, Macmillan and Co, 1874, σ. 35-37. Βλ. για παράδειγμα τη σημείωση στον πρόλογο της έκδ. Aitken, σ. v: «I have inserted no song except such as I believed to be possessed of real merit; and, at the same time, have chosen only those that won their way to the hearts of the Scottish people, and dwelt there».

<sup>28</sup> Βλ. Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, *Η βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 2003, 7.1 (στο εξής: *Βιβλιοθήκη*).

<sup>29</sup> Η αυτοψία έδειξε ότι το βιβλίο είναι μερικά κομμένο αλλά στις κομμένες σελίδες συμπεριλαμβάνεται η συγκεκριμένη μπαλάντα. Η έκδοση περιλαμβάνει γλωσσάρι το οποίο καλύπτει τις σ. 277-292. Από αυτό το μέρος φαίνεται ότι ο ποιητής ανέτρεξε στα λήμματα που αφορούν τα γράμματα «A-S», ενώ άκοπες είναι οι σ. 290-292 και καλύπτουν τα λήμματα «T-Z». Ενδιαφέρουσα επίσης είναι και η σύγκριση του κειμένου των δύο εκδόσεων, Palgrave και Aitken, η οποία έδειξε ότι δεν υπάρχει μεγάλη διαφοροποίηση σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου (δομής και πλοκής). Οι μόνες διαφορές συνίστανται στο ότι η έκδ. Aitken παρουσιάζει μια εξομαλυσμένη, προς την κοινή αγγλική, γλωσσική μορφή σε σχέση με την πρωιμότερη του Palgrave. Μερικά παραδείγματα: Palgrave: «urgit», «sae» και Aitken: «argued», «so», αντίστοιχα. Άλλα στοιχεία τα οποία διαφοροποιούν τις δύο εκδόσεις είναι: οι στ. 10 και 11 όπου παρατηρείται χρονική αντιμετάθεση των συμφορών, ο στ. 30, σύμφωνα με τον οποίο ο αμοιβαίος πόνος του αποχωρισμού των δύο ερωτευμένων νέων (έκδ. Aitken) μετατρέπεται σε προσπάθεια της ηρωίδας να κρατήσει μακριά από τη ζωή της τον ερωτευμένο νέο (έκδ. Palgrave). Τέλος, στον στ. 32 η μοιρολατρική στάση ζωής (έκδ. Palgrave) γίνεται ένα μαρτύριο ζωής για την ηρωίδα (έκδ. Aitken). Οι κυριότερες διαφορές των δύο εκδόσεων είναι οι ακόλουθες:

έκδ. Palgrave (1861):

στ. 2: *And a' the world to rest are gane*

στ. 10: *When my father brak his arm, [...]*

στ. 11: *My mother she fell sick, [...]*

στ. 30: *We took but ae kiss, and I bad him gang awa;*

στ. 32: *And why was I born to say, Wae's me!*

έκδ. Aitken (1874):

*And a' the world to sleep are gane;*

*When my mother she fell sick [...]*

*My father brak' his arm [...]*

*We took but ae kiss, and we tore ourselves away;*

*And why do I live to say, Wae's me?*

<sup>30</sup> Η οικειότητα του Καβάφη με το έργο του Scott φαίνεται από το γεγονός ότι στη βιβλιοθήκη του σώζεται το βιβλίο του Walter Scott *The Antiquary* [The Handy Volume «Waverley»], Λονδίνο, Bradbury, Agnew & Co., 1877 (βλ. *Βιβλιοθήκη*, 7.126). Επίσης, στη βιβλιοθήκη υπήρχε μία συγκεντρωτική έκδοση του ποιητικού έργου του Walter Scott με επιμελητή τον Palgrave, το *Poetical Works of Sir*

πρέπει να διάβασε και πάνω σε αυτήν στήριξε δημιουργικά την ποιητική ανάπλαση της ιστορίας.

Θα παραθέσω επιλεκτικά στίχους της καβαφικής μετάφρασης (από τις τρεις επεξεργασίες), προκειμένου να παρουσιάσω την αναλογία αλλά και τις αποκλίσεις στις μεταφραστικές επιλογές του Καβάφη με το κείμενο της έκδοσης Scott. Με στικτική υπογράμμιση η ομοιότητα με την έκδοση Aitken και με συνεχόμενη υπογράμμιση η λεκτική-μορφική σχέση με την έκδοση Scott.

Στο πρώτο παράδειγμα οι εισαγωγικοί στίχοι της διασκευής του 1886 και του 1890

<i>Όταν γυρνούν τα πρόβατα με τον βοσκό στην μάνδρα</i>	1
<i>κ' οι κουρασμένοι άνθρωποι ανάπαισι γυρεύουν –</i>	2
«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 1-2	
«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 1-2 [στ. 1 <i>μάνδρα</i> ,]	
«Ένας Έρωσ» (1896): [Οι δύο στίχοι παραλείπονται στην ελληνική μετάφραση]	

συμφωνούν με την έκδοση Aitken ως προς το συνδετικό «και», και με την έκδοση Scott ως προς τις λέξεις-φράσεις «weary world», «quiet rest» και «come hame».

<i>When the sheep are in the fauld, and the kye at hame,</i>	<i>When the sheep are in the fauld, and the cows <u>come hame</u>,</i>
<i><u>And a' the warld to sleep are gane</u> ;</i>	<i>When a' the <u>weary world</u> to <u>quiet rest</u> are gane,</i>
έκδ. Aitken (1874): στ. 1-2	έκδ. Scott (1825): στ. 1-2

Στο επόμενο παράδειγμα, το οποίο σχετίζεται με τις συμφορές που πλήττουν το σπίτι της ηρωίδας κατά την περίοδο απουσίας του Αντώνη στη θάλασσα, και οι τρεις καβαφικές μορφές συμφωνούν με την έκδοση Scott (α) στη χρήση του επιφωνήματος, (β) του χρονικού διαστήματος του ενός χρόνου απουσίας του νέου, (γ) στη διαδοχή των συμφορών (πρώτα σπάει το χέρι του ο πατέρας και στη συνέχεια αρρωσταίνει η μάνα).

<i>He hadna been awa' a week but only twa When my mother she fell sick, and the cow was stoun awa' ; My father brak' his arm, and my Jamie at the sea,</i>	[...] <i>oh! they were baith for me! Before <u>he had been gane a twelvemonth</u> and a day, <u>My father brak his arm</u>, our cow was stoun away; <u>My mother she fell sick</u> – my Jamie at the sea –</i>
έκδ. Aitken (1874): στ. 9-11	έκδ. Scott (1825): στ. 8-11

Walter Scott Baronet, with a biographical and critical memoir by Francis Turner Palgrave, Λονδίνο, Macmillan and Co, 1873. Την πληροφορία αντλώ από τον κατάλογο εντύπων F135.1-12 (βλ. Βιβλιοθήκη, 141).

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΛΑΟΥΜΤΖΗ

Αχ! μια χρονιά δεν σώθηκε, και πέφτει ο πατέρας  
και του χεριού του τού δεξιού το κόκκαλο τσακί-  
ζει.

Αρρώστησεν η μάνα μου. [...]

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 10-12

Αχ, μια χρονιά δεν σώθηκε και πέφτει ο πατέρας  
και σπάνει το ποδάρι του και το δεξί του χέρι.

Αρρώστησεν η μάνα μου. [...]

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 11-13

«Ένας Έρωσ» (1896): στ. 11-13 [στ. 11 δεν σώ-  
θηκε.]

Επίσης, οι καθαφικοί στίχοι που περιγράφουν τη φήμη του ναυαγίου του πλοίου του Αντώνη συμφωνούν με την έκδ. Scott ως προς τη χρήση της κτητικής αντωνυμίας: «το καράβι του» («his ship»), αλλά επίσης συμφωνούν και με την έκδ. Aitken, καθώς αναφέρεται ένας άνεμος.

But the wind it blew high, and the ship it was  
a wreck;

έκδ. Aitken (1874): στ. 18

But hard blew the winds, and his ship was a  
wreck;

έκδ. Scott (1825): στ. 18

Αλλά βαρυνά σηκώθηκε Βορηάς αγριεμένος  
κ' έλεγαν το καράβι του πως βούληξε στα ξένα.

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 27-28

Αλλά βαρηά σηκώθηκε Βορηάς αγριεμένος  
κ' έλεγαν το καράβι του πως χάθηκε στα ξένα.

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 33-34

\*

Αλλά βαρυνά σηκώθηκε Βοριάς αγριεμένος,  
κ' έλεγαν το καράβι του πως χάθηκε στα ξένα.

«Ένας Έρωσ» (1896): στ. 36-37

Επιπρόσθετα η προσφώνηση, «Αγάπη μου», του Αντώνη προς τη Φρόσω, όταν αυτός επιστρέφει από τη θάλασσα για να της δηλώσει ότι τέλειωσαν τα βάσανά τους, συμφωνεί με την έκδοση Scott «my love»:

Till he said, I'm come back for to marry thee.

έκδ. Aitken (1874): στ. 28

Till he said, «I'm come hame, my love, to marry  
thee.»

έκδ. Scott (1825): στ. 28

έως που μ' είπε «Αγάπη μου, γιατί είσαι λυπημέ-  
νη;

τα βάσανά μας τέλεψαν, ήλθα για να σε πάρω!»

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 41-42

έως που μ' είπ' «Αγάπη μου γιατί είσαι λυπημέ-  
νη;

τα βάσανά μας τέλεψαν ήλθα για να σε πάρω.»

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 54-55

\*

έως που μ' είπ' «Αγάπη μου, γιατί είσαι λυπημέ-  
νη;

Τα βάσανά μας τέλεψαν, ήλθα για να σε πάρω.»

«Ένας Έρωσ» (1896): στ. 59-60

Άλλη μια αναλογία είναι ο στίχος :

*Πικρά, πικρά τον δέχθηκα και του τα είπα όλα.*  
 «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 43  
 «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 56  
 «Ένας Έρωσ» (1896): στ. 61

στον οποίο η επανάληψη «πικρά, πικρά» οπωσδήποτε σχετίζεται με το «O sair, sair» του Scott

*O sair did we greet, and muckle did we say,*  
 έκδ. Aitken (1874): στ. 29

*O sair, sair did we greet, and mickle say of a';*  
 έκδ. Scott (1825): στ. 29

Ενώ ένα τελευταίο παράδειγμα αποτελεί ο μορφικά σταθερός σε όλες τις επεξεργασίες στίχος «Έχω πληγή μες στην καρδιά, μα είμ' ακόμη νέα», στίχος ο οποίος στη δημοσίευση του 1896 παίρνει πρωτεύουσα σημασία, καθώς είναι αυτός που σφραγίζει το ποίημα, και ο οποίος συμφωνεί και πάλι με την έκδοση Scott.

*And why do I live to say, Wae's me ?*  
 έκδ. Aitken (1874): στ. 32

*For O, I am but young to cry out, Woe is me!*  
 έκδ. Scott (1825): στ. 32

*Έχω πληγή μες στην καρδιά, μα είμ' ακόμη νέα.*  
 «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 50

*έχω πληγή μέσ' στην καρδιά, μα είμ' ακόμη νέα.*  
 «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 75

\*

*έχω πληγή μες στην καρδιά, μα είμ' ακόμη νέα.* |  
 «Ένας Έρωσ» (1896): στ. 81

Όπως προκύπτει, από τα επιλεκτικά παραδείγματα που έδωσα, η συγκεκριμένη έκδοση του Scott (μολονότι δεν σώζεται στην βιβλιοθήκη του Καβάφη) πρέπει να αποτέλεσε για τον Καβάφη το κειμενικό πλαίσιο αναφοράς για την ποιητική επεξεργασία και τη μεταφορά στα ελληνικά της σκοτσέζικης μπαλάντας.

Επιπλέον όμως πρέπει να αναφέρουμε ότι και ορισμένες καθαφικές αποκλίσεις στην επεξεργασία της αρχικής υπόθεσης φαίνεται να συνδέονται με το ευρύτερο πληροφοριακό υλικό της έκδοσης του 1825 του Walter Scott.

Συγκεκριμένα, στην έκδοση Scott πέρα από τη μπαλάντα δημοσιεύεται επίσης μια επιστολή της Lady Barnard. Η συγγραφέας στο επιστολικό αυτό κείμενο δηλώνει στον Walter Scott την οικειότητά της με μια παλαιότερη παραδοσιακή μελωδία πάνω στον ρυθμό της οποίας τραγουδούσε τη σύνθεσή της.

There was an ancient Scotch melody, of which I was passionately fond; — —, who lived before your day, used to sing it to us at Balcarras. She did not object to its having improper

words, though I did. I longed to sing old Sophy's air to different words, and give to its plaintive tones some little history of virtuous distress in humble life, such as might suit it.

[...] Happening to sing it one day at Dalkeith-House, with more feeling perhaps than belonged to common ballad, our friend Lady Frances Scott smiled, and fixing her eyes on me, said, «*You wrote this song yourself*». The blush that followed confirmed my *guilt*. Perhaps I blushed the more (being then very young) from the recollection of the coarse words which I borrowed the tune, [...]»<sup>31</sup>

Ο παραδοσιακός αυτός σκοτσέζικος σκοπός αφενός συνέβαλλε στην προφορική διάδοση της έντεχνης μπαλάντας, αφετέρου τροφοδότησε και τη θεματική της.

Συγκεκριμένα, οι «άσεμνοι» στίχοι *improper words / coarse words* του παραδοσιακού σκοτσέζικου τραγουδιού αφορούν την αδυναμία του γαμπρού, ή του μνηστήρα, να ολοκληρώσει τα «καθήκοντά του» την πρώτη νύχτα του γάμου,<sup>32</sup> αλλά και την εμφάνιση ενός τρίτου προσώπου το οποίο επωφελείται από τις «ιδιαίτερα δύσκολες» συνθήκες.<sup>33</sup>

Μολονότι στις παραλλαγές της σκοτσέζικης μελωδίας ο σύζυγος δεν προσδιορίζεται ηλικιακά,<sup>34</sup> ωστόσο το θέμα της ανικανότητας και της υποκατάστασης του συζύγου από ένα τρίτο πρόσωπο διαμορφώνει μια θεματική από την οποία δεν μπόρεσε να απεμπλακεί η Lady Barnard, στον βαθμό που η ανάπτυξη της δικής της ιστορίας αγγίζει και το θέμα της απιστίας. Στο Auld Robin Gray αντιστρέφεται «κατά κάποιον τρόπο» η εκδοχή του λαϊκού-παραδοσιακού τραγουδιού, καθώς προβάλλεται το θέμα της πιστής συζύγου, δίνοντας έτσι στην έντεχνη μπαλάντα μια χροιά ηθικοδιδασκτική.

Το πιθανότερο είναι ότι ο Καβάφης δεν γνώριζε το περιεχόμενο των στίχων της παλαιότερης μελωδίας της οποίας οι «άσεμνοι στίχοι» ώθησαν τη Lady Lindsay να τους διασκευάσει δίνοντάς τους ένα πιο ευπρεπές περιεχόμενο.

<sup>31</sup> Βλ. Scott (επιμ.), *Auld Robin Gray*, ό.π. (σημ. 16), σ. 2-3.

<sup>32</sup> Θυμίζω ότι ο τίτλος του τραγουδιού είναι «The Bridegroom greets when the sun gaes down» («Ο γαμπρός θρηνεί καθώς ο ήλιος βασιλεύει»).

<sup>33</sup> Η χρήση (είτε με ρητούς είτε με μεταφορικούς όρους) προφάσεων του γαμπρού οδηγεί ουσιαστικά στη γελοιοποίησή του, η οποία ολοκληρώνεται όταν αναζητεί τον αντικαταστάτη του για τη νύμφη: *I'll gie any man a hundred marks and three / This night that wad bed wi' a bride for me.* [«Θα δώσω εκατό και τρία "marks" σε όποιον άνδρα / Αυτή τη νύχτα πλαγιάσει με μια νύφη στη θέση μου»]. και σε άλλη παραλλαγή: *O bridegroom what will ye gie to me, / To lie wi' the bonny bride for thee?* [= «Ω, γαμπρέ, τι θα μου δώσεις / για να πλαγιάσω με την όμορφη νύφη στη θέση σου;»] (βλ. Spring, ό.π. (σημ. 15), 471, 474, αντίστοιχα. Για το νόμισμα «mark» ή «merk» βλ. το γλωσσάρι της έκδ. Aitken, ό.π. (σημ. 27), σ. 286, όπου διευκρινίζεται: «merk, ancient Scottish coin, value one shilling and fourpence farthing, English»).

<sup>34</sup> Ο Spring θεωρεί ότι το θέμα της «ανικανότητας» στις παραλλαγές του «The Bridegroom Greet» δεν συνδέεται με τα γηρατειά (βλ. ό.π., 478).

Ωστόσο, στην έκδοσή του ο Walter Scott, εκτός από την αρχική μπαλάντα, δημοσιεύει τη συνέχεια και το τέλος της ιστορίας του «Auld Robin Gray» σε δύο εκδοχές.<sup>35</sup> Η ίδια η Lady Lindsay σε γράμμα της (το οποίο περιλαμβάνεται στην έκδοση του Walter Scott του 1825) σημειώνει ότι η συνέχεια της ιστορίας της δεν είναι τόσο γοητευτική όσο το πρώτο μέρος της: «It is not so pleasing as the First; the early loves and distresses of youth go more to the heart than the contritions, confessions, and legacies of old age».<sup>36</sup> Συγκεκριμένα, η ιστορία λήγει με τον θάνατο του Auld Robin και την επάνωση των δύο ερωτευμένων νέων (του Jammie και της Jenny), ενώ η ευτυχία τους ολοκληρώνεται με την απόκτηση παιδιού.

Ωστόσο, εκείνο το οποίο προβάλλεται μέσα από την συνέχεια της ιστορίας της σκοτσέζικης μπαλάντας και το ευτυχές, θα μπορούσαμε να πούμε, τέλος είναι ότι τονίζεται και στιγματίζεται η ηλικιακή διαφορά ανάμεσα στη φτωχιά και νέα ηρωίδα με τον πλούσιο και γέρο Auld Robin. Ιδιαίτερα αυτή η σχέση χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον Auld Robin (όταν ετοιμοθάνατος μετανιώνει για τις μεθόδους με τις οποίες επεδίωξε και ολοκλήρωσε σχέση με τη νεαρή ηρωίδα) ως «αρρωστημένη» και ντροπιασμένη ανάγκη:

VI.

Auld Robin: [...]  
*But a's for the best, since my death will soon free  
 A faithful' young heart, that was ill match'd wi' me.*

IX.

*I saw it was sore [ : η καρδιά της Jenny ] — why took I her hand?  
 Oh! that was a deed to cry shame o'er the land.*<sup>37</sup>

Αυτή η εξομολόγηση του ηλικιωμένου Robin και ο αυτοστιγματισμός του για την ερωτική ένωση ενός ηλικιωμένου με ένα νέο πρόσωπο φωτίζει, πιστεύω, ακόμα περισσότερο την ποιητική στάση του Καβάφη στο θέμα των ίσων και ισότιμων σχέσεων.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Να σημειώσουμε ότι η ανθολογία Aitken δεν περιλαμβάνει τη συνέχεια της ιστορίας.

<sup>36</sup> Βλ. Scott (επιμ.), *Auld Robin Gray*, ό.π. (σημ. 16), σ. 5.

<sup>37</sup> Βλ. «Continuation of Auld Robin Gray», στο Scott (επιμ.), ό.π., σ. 12-13, VI: «αλλά όλα είναι για καλό, αφού ο θάνατός μου σύντομα θα ελευθερώσει / μια πιστή νεανική καρδιά που αρρωστημένα ταίριαξε με μένα»· IX: «είδα ότι ήταν πονεμένη [η καρδιά της Jenny] – γιατί την πήρα γυναίκα μου; / Ω! αυτό ήταν μια πράξη να φωνάζεις ντροπή σ' όλη την χώρα».

<sup>38</sup> Για το θέμα αυτό βλ. Renata Lavagnini, «Kavafis e Rodenbach», περ. *Sicilorum Gymnasium*, τ. 27, τχ. 2 (Ιούλ.-Δεκ. 1974) 536-545, η οποία συνξετάζει τα ποιήματα «Στο σπίτι της ψυχής» και «La jeunesse blanche» από τη θεματική άποψη του γήρατος. Βλ. επίσης Giampiero Bellingeri, «Για ίσες/

Το θέμα αυτό θα πάρει μερικά χρόνια αργότερα (το 1903) τη μορφή του ακόλουθου αυτοσχόλιου στο ποίημα «Ένας γέρος»:

Φαντ[άσου] τον Γ[έρο] γέρο και dep[endent] σε καμιά νύφη ή σε κανένα φίλο. Και πόσο κα[λύ]τερ[ον] όσον πτ[ωχός] και αν ήτο, νέ[ος] και δυν[ατός], να τα βράση όλα και όπως όπως να εργ[άζεται]. [...]

Ένας νέ[ος] στο κρ[εββάτι] με ένα νέ[ο] ωρ[αίο]· αλλά τι αηδές ένας γέρ[ος]. Ωστε σαν φ[...]ερ[αστή] αισθ[άνεται] τι γελ[οίος]. Θα μ[...] στο κρ[εββάτι] μ' 1 νέ[ο]. Να καταφρόνεια.<sup>39</sup>

Ήδη λοιπόν, πιστεύω, από το 1886 ο Καβάφης διαφοροποιείται από το πρωτότυπο, καθώς δεν προτάσσει στον τίτλο το όνομα του ηλικιωμένου εραστή «Auld Robin Gray», αλλά προκρίνει έναν διαφορετικό τίτλο, «Μάταιος, μάταιος Έρως» (1886, 1890), τον οποίο το 1896 αλλάζει σε «Ένας Έρως», μεταφέροντας έτσι την εστίαση από το θέμα του γέροντα εραστή σε αυτό της τύχης ενός έρωτα.

Ο τίτλος, άλλωστε, «Auld Robin Gray» της σκοτσέζικης μπαλάντας ως προσημαντική λειτουργία σημασιοδοτεί την πλοκή και ορίζει τον προσανατολισμό της ανάγνωσης, καθώς προσδιορίζει ηλικιακά τον ήρωα («Auld Robin» = ο γέρος Ρόμπιν). Οι δύο πρωταγωνιστές-αντίζηλοι ορίζονται ηλικιακά στο πλαίσιο αυτής της τριγωνικής σχέσης με τα ακόλουθα προσηγορικά/επίθετα: ο Robin ως ο πλούσιος γέρος άνδρας (Auld) και ο Jamie ως ο νέος φτωχός (young).

Στις εκδ. Aitken και Scott το επίθετο «Auld» επαναλαμβάνεται πέντε φορές μαζί με τον τίτλο (στ. 12, 15, 24, 36). Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η κυκλική πορεία που διαγράφει η χρήση αυτού του επιθέτου, καθώς από τον τίτλο σφραγίζει το ποίημα με την παρουσία του στον τελευταίο στίχο:

*For auld Robin Gray is kind to me.*  
έκδ. Aitken (1874): στ. 36

*For auld Robin Gray, oh! he is sae kind to me.*  
έκδ. Scott (1825): στ. 36

ισότιμες σχέσεις;», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2000, σ. 273-289. Βλ. επίσης Peter Mackridge, «Έρως, τέχνη και αγορά στην ποίηση του Καβάφη», περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 6 (1998/99) 58-74, ιδίως 69-70, όπου γίνεται αναφορά στον «έρωτα [ο οποίος] κινδυνεύει εξαιτίας της οικονομικής ένδειας» αλλά και στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στον «έρωτα και το χρήμα». Βλ. ακόμη Μιχάλης Πιερής, «Έρωας και εξουσία. Όψεις της ποιητικής του Καβάφη», περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 6 (1998/99) 37-57, και «Έρωας και εξουσία. Όψεις της ποιητικής του Καβάφη», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 74 (Μάρτ. 2000) 56-61, όπου εξετάζοντας το θέμα «έρωας και εξουσία» αναλύει το πώς διάφοροι παράγοντες (ανάμεσα στους οποίους και η οικονομική εξουσία) ή ένας τρίτος δηλητηριάζουν ή εκφυλίζουν μια ερωτική σχέση.

<sup>39</sup> Βλ. Diana Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη», στο *Κύκλος Καβάφη. Σειρά ομιλιών*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1983, σ. 92. Το αυτόγραφο αυτοσχόλιο για τη σχέση ενός νέου και γέρου στο ποίημα «Ένας Έγρος» είναι εκτενέστατο και καταλαμβάνει τις σ. 91-94.



Επίσης, και στις δύο εκδόσεις το προσδιοριστικό επίθετο «young» εμφανίζεται μόλις μία φορά στον πέμπτο στίχο, και αυτό για τον νεαρό ήρωα που φεύγει για βιοποριστικούς λόγους μακριά:

*Young Jamie lo'ed me weel, and sought me for his bride,*  
έκδ. Aitken (1874) και έκδ. Scott (1825)

ενώ η νεότητα της ηρωίδας λανθάνει στον στ. 31:

*I wish I were dead! but I'm no like to dee;*  
έκδ. Aitken (1874)

*I wish that I were dead, but I'm no like to dee;*  
έκδ. Scott (1825)

Ο Καβάφης επίσης διαφοροποιείται από το πρωτότυπο και στην ονομασία των ηρώων, καθώς αντικαθιστά τα Auld Robin Gray, Jamie και Jenny με τα ελληνικά ονόματα Σταύρος, Αντώνης και Φρόσω, κάτι που δεν το συνηθίζει στις μεταφράσεις που είχε κάνει μέχρι τότε.<sup>40</sup> Επιπλέον, ο Καβάφης παραλείπει το προσδιοριστικό «νέος» για τον ήρωά του Αντώνη και εμφανίζει το επίθετο «νέα» μόνο για να χαρακτηρίσει την ηρωίδα του. Το επίθετο αυτό δεν προσδιορίζει κανένα άλλο πρόσωπο της ιστορίας και σταδιακά καταλήγει να παίρνει (όπως ειπώθηκε προηγουμένως) μείζονα σημασία, καθώς παρουσιάζεται στην τελευταία μορφή του 1896 να αποτελεί την τελευταία λέξη του ποιήματος.

Στην έκδ. Scott του 1825 έχουμε ακόμη μία πληροφορία που φωτίζει τη δημιουργική επεξεργασία του Καβάφη. Στο γράμμα της προς τον Walter Scott η Lady Barnard, περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάστηκε την ιστορία της ηρωίδας της, σημειώνει ότι αντιμετωπίζοντας δυσκολίες στη σύνθεση της ιστορίας και θέλοντας να προσθέσει ένα ακόμα πλήγμα στον κατάλογο των συμφορών που πλήττουν την ηρωίδα και την οικογένειά της έβαλε την κλοπή του ζώου που συντηρούσε την οικογένεια της ηρωίδας.

I called to my little sister, now Lady Hardwicke, who was the only person near me, «I have

<sup>40</sup> Ενδιαφέρον στοιχείο για την ονοματολογία των πρωταγωνιστών του «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» / «Ένας Έρωσ» αποτελεί ότι στο πεζό «Μια Νύξ εις το Καλιντέρι» (1885-1886;) γραμμένο πιθανότατα την ίδια περίοδο με την πρώτη μορφή του «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886), εμφανίζονται τα δύο ονόματα «Αντώνης» και «Φρόσω»: «Του Αντώνη το καφενείον ήτο ανοικτόν, αλλά πολλούς θαμώνας δεν είχε. [...] Εις το βάθος του καφενείου εκάθηντο δύο καπνισταί ναργικιλέδων συζητούντες περί κάποιας κληρονομίας. Ήσαν αρκετά μακριά καί όπως δεν ωμίλουν πολύ δυνατά, σπανίως μόνον, ότε εξήπτοντο, με έφθανε καμμία των φράσις – “Ωχ αδερφέ, λάθος έχεις. Η κοκόνια Φρόσω (ο θεός σχωρές’ την την καϊμένη, ήταν καλή γυναίκα) είχεν ένα στύλο μονάχα του σπιτιού, και σαν ‘πέθανε...”» (βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Τα πεζά* (1882;-1931), φιλολ. επιμ. Μιχάλης Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 159-160).

been writing a ballad, my dear; I am oppressing my heroin with many misfortunes. I have already sent her Jamie to sea – and broken her father’s arm – and made her mother fall sick – and given her Auld Robin Gray for her lover; but I wish to load her with a fifth sorrow within the four lines, poor thing! Help me to one.» – «Steal the cow, sister Anne» said the little Elizabeth. The cow was immediately *lifted* by me, and the song completed.<sup>41</sup>

Αυτό όμως το στοιχείο της ιστορίας έθεσε τις βάσεις για μια άλλη συνθήκη που προσδιορίζει διαφορετικά το πρόσωπο του Auld Robin Gray, ο οποίος στη συνέχεια της ιστορίας βασανίζεται από τύψεις, αρρωσταίνει και όντας ετοιμοθάνατος εξομολογείται την πλήρη αλήθεια. Ομολογεί την κλοπή του ζώου, καθώς θεωρούσε ότι ήταν το μόνο στοιχείο το οποίο αποτελούσε εμπόδιο στην αποδοχή της πρότασης γάμου προς την Jenny, και ζητά από τους δύο νέους τη συγχώρεσή τους. Ο Auld Robin, τέλος, επαινεί τη σύζυγό του Jenny, η οποία, ακόμα και μετά την επιστροφή του Jammie, έμεινε πιστή στον σύζυγό της.

Στην έκδοσή του ο Walter Scott δηλώνει την εκδοτική του απόφαση να δημοσιεύσει τη συνέχεια της ιστορίας (με την ομολογία του Auld Robin Gray), παρά το γεγονός ότι με βάση την πράξη της κλοπής ορισμένοι αναγνώστες θα θεωρήσουν ότι πλήττεται η απλότητα αλλά και η αγνότητα της αρχικής ιστορίας:

The Editor has retained both the copies of the Continuation, the poetical beauty of which cannot be disputed, although some readers may be of opinion, notwithstanding [...] that taking away Robin Gray’s honest fame, rather injures the simplicity of the original tale, where all are rendered miserable by no evil passions or culpable conduct on any side, but by a source of distress arising out of the best and most amiable feelings of all parties.<sup>42</sup>

Η διασκευή-μετάφραση του Καβάφη ουσιαστικά κινήθηκε ακριβώς σε αυτό τον ορίζοντα αναγνωστικής πρόσληψης. Πρόθεση του ποιητή Καβάφη είναι να διαμορφώσει στο δικό του ποίημα ένα πλαίσιο δυστυχίας για τους τρεις πρωταγωνιστές αυτής της ερωτικής ιστορίας, οι οποίοι, όπως προκύπτει από την εξέλιξη, διέπονται από ευγενή συναισθήματα και όχι από «διαβολικά πάθη» ή από ένοχες συμπεριφορές.

Κινούμενος σε αυτό τον άξονα, ο Καβάφης δεν συμπεριλαμβάνει την κλοπή του ζώου στον κατάλογο των συμφορών που πλήττουν τη νεαρή ηρωίδα. Η παράλειψη αυτή δεν οφείλεται, κατά την άποψή μου, στην προσπάθειά του να αποφύγει έναν έντονα λαογραφικό τόνο,<sup>43</sup> αλλά αφορά την καταλυτική

<sup>41</sup> Βλ. Scott (επιμ.), *Auld Robin Gray*, ό.π. (σημ. 16), σ. 3.

<sup>42</sup> Βλ. ό.π., σ. 6.

<sup>43</sup> Άλλωστε τίποτε δεν τον εμπόδισε να συμπεριλάβει στην εναρκτήρια στροφή (των μορφών του

σημασία που έχει αυτή η πράξη για την εξέλιξη της ιστορίας. Ο Καβάφης θέλει να εξαλείψει την οποιαδήποτε πιθανότητα να φανεί ότι ο Σταύρος εκμεταλλεύεται ή ότι έχει οποιαδήποτε συμβολή στις συμφορές της ηρωίδας.

Προκειμένου επομένως ο Καβάφης να ισοσταθμίσει στη διασκευή του τις τρεις συμφορές που πλήττουν την ηρωίδα στο σκοτσέζικο κείμενο: (α) το ατύχημα του πατέρα, (β) την κλοπή του ζώου, και (γ) την αρρώστια της μάνας,

*When my mother she fell sick, and the cow was stown awa';*      *My father brak his arm, our cow was stown away;*

*My father brak' his arm, [...]*

έκδ. Aitken (1874): στ. 10-11

*My mother she fell sick— [...]*

έκδ. Scott (1825): στ. 10-11

αξιοποιεί από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι το σταθερό επτασύλλαβο ημιστίχιο (μοτίβο) «μες στο δεξί το χέρι»:

Τον Λεπενιώτη βάρεσαν μες στο δεξί το χέρι<sup>44</sup>

Τον Γιωργοθώμο λάβωσαν μες στο δεξί το χέρι<sup>45</sup>

Το γαταγάνι τόπιασα με το δεξί μου χέρι<sup>46</sup>

για να επιμερίσει το ατύχημα του πατέρα. Κατά αυτό τον τρόπο, ενώ το 1886 η δεύτερη συμφορά αποδίδεται:

[...] και πέφτει ο πατέρας

και του χεριού του τού δεξιού το κόκκαλο τσακίζει.

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1886): στ. 10-11

το 1890 και 1896 δίνει στον στίχο την ακόλουθη τελική μορφή:

[...] και πέφτει ο πατέρας

και σπάνει το ποδάρι του και το δεξί του χέρι.

«Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (1890): στ. 11-12

«Ένας Έρωσ» (1896): στ. 11-12

Συνοψίζοντας και ολοκληρώνοντας την ανακοίνωσή μου, επιχείρησα, με όσα επιλεκτικά παρέθεσα μέχρι εδώ για τη μετάφραση-διασκευή του «Auld Robin Gray» από τον Καβάφη, να παρουσιάσω πόσο σύνθετη μπορεί να γίνει η αναζήτηση των απαρχών της έμπνευσης και της καλλιτεχνικής δημιουργ-

1886 και 1890) την περιγραφή της επιστροφής του βοσκού με το κοπάδι. Σε αυτό το πρώιμο στάδιο δεν έχουμε τέτοιου είδους αποσιωπήσεις. Πρβ. τα ποιήματα: «Ο Βείζαδές και η Ερωμένη του» και «Το Νιχώρι».

<sup>44</sup> Βλ. άσμα «Ο Λεπενιώτης», στ. 7, στο Arnoldus Passow, *Τραγούδια ρωμαίικα. Popularia Carmina Graeciae Recentioris*, Λιψία 1860, σ. 83.

<sup>45</sup> Βλ. άσμα «Ο Γιωργοθώμος», στ. 15, στο Passow, ό.π., σ. 90.

<sup>46</sup> Βλ. άσμα «Ο νεκρός», στ. 27, στο Passow, ό.π., σ. 115.

γίας, ο νόμος των «πολλαπλών αιτίων» όπως το έθεσε ο Κ. Θ. Δημαράς,<sup>47</sup> ιδιαίτερα όταν αφορά την περίπτωση ενός μεγάλου ποιητή.

Θα ήταν ανεδαφικό να προσπαθήσουμε να εξακριβώσουμε τα ακριβή αίτια που προκάλεσαν αυτή την έντονη καλλιτεχνική εγρήγορση του Αλεξανδρινού και τον οδήγησαν στη μετάφραση-διασκευή της σκοτσέζικης μπαλάντας.<sup>48</sup> Η σχέση ωστόσο της καθαφικής διασκευής με το κείμενο της έκδοσης του Walter Scott μας δίνει έναν μονάχα δείκτη από τη σύνθετη διαδικασία του καθαφικού εργαστηρίου.

<sup>47</sup> Κ. Θ. Δημαράς, *Δοκίμιο για την ποίηση*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1943, σ. 63-74.

<sup>48</sup> Εκτεταμένη και λεπτομερή ανάλυση πραγματοποιώ στην υπό έκδοση διατριβή μου με τίτλο *Κ. Καβάφης και δημοτικό τραγούδι*, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία 2010, σ. 22-59.

## Ο Καβάφης και οι άλλοι.

### Οι διαφορετικές αποδόσεις του Καβάφη στην Ιταλία

Πριν να εξετάσω τους διάφορους προβληματισμούς της μετάφρασης του Καβάφη στα ιταλικά και τις διαφορετικές προσεγγίσεις των μεταφραστών που ασχολήθηκαν με το έργο του, πρέπει να αναφερθώ σύντομα στη μεγάλη, και πρόωρη, τύχη και διάδοσή του στην Ιταλία.

Οι πρώτες μεταφράσεις του Καβάφη στα ιταλικά έγιναν ήδη από το 1919 από τον Atanasio Catraro, φίλο του ποιητή, που έγραψε και ένα μικρό βιβλίο με την έντονη μαρτυρία της γνωριμίας τους αλλά και με μια πρώτη κριτική προσέγγιση στο έργο του ποιητή, *Ο φίλος μου ο Καβάφης*.<sup>1</sup> Τα ποιήματα που μετέφρασε ήταν τα «Απιστία», «Η πόλις», «Κεριά», «Φωνές», «Επιθυμίες» στο περιοδικό *Γράμματα*.<sup>2</sup>

Η δεύτερη μετάφραση στα ιταλικά θα γίνει το 1932 από τον Έλληνα ποιητή Γιώργο Σαραντάρη.<sup>3</sup>

Ο Γιώργος Σαραντάρης, όμως, είναι και ο πρώτος μεταφραστής του Ungaretti στα ελληνικά,<sup>4</sup> και ο Ungaretti, γεννημένος στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου το 1888, γνώριζε και συναντούσε συχνά τον Καβάφη με τους άλλους θαυμαστές του στο γαλακτοπωλείο του Boulevard de Ramleh.

Στα χρόνια ανάμεσα στα τέλη του περασμένου αιώνα και στις αρχές του 20ού, η Αλεξάνδρεια έγινε καρποφόρο θέατρο συναντήσεων πολλών λογοτεχνικών προσωπικοτήτων. Ανέφερα ήδη τον Catraro, τον Ungaretti, αλλά πρέπει να θυμηθούμε και τον Ιταλό συγγραφέα Enrico Pea, τον γνωστό ποιητή Filippo Tommaso Marinetti και, από αγγλικής πλευράς, τον Forster και τον Durrell. Όλοι συνδέονται μεταξύ τους με γνωριμία, αν όχι με φιλία, και όλοι κινούνται γύρω από το περιοδικό *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας, στο οποίο δημοσίευε ο Βρισιμιτζάκης και ήταν, όπως υπογραμμίζει η Renata Lavagnini,<sup>5</sup> το σημείο αναφοράς των νεαρών διανοουμένων της Αλεξάνδρειας.

<sup>1</sup> Ατανάζιο Κατράρο, *Ο φίλος μου ο Καβάφης*, μτφρ. Αριστέα Ράλλη, Αθήνα, Ίκαρος, 1970, σ. 93.

<sup>2</sup> Ατανάζιο Κατράρο, «Dai poemi di Costantino Kavafis», περ. *Γράμματα* (Αλεξάνδρεια), τ. 5, τχ. 40 (Ιούλ.-Σεπτ. 1919) 61-63.

<sup>3</sup> Γιώργος Σαραντάρης, «K. Kavafis, Tre liriche», περ. *Cronache*, τχ. 11-12 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1932) 11-12.

<sup>4</sup> Γιώργος Σαραντάρης, «Giuseppe Ungaretti, Ποιήματα (“Αίσθημα της μνήμης”, “Δύο νότες”, “Αίσθημα του ονείρου”», περ. *Ο Κύκλος*, τ. 3, τχ. 2 (1935) 56-58.

<sup>5</sup> Renata Lavagnini, «Una testimonianza italiana su Giorgio Vrisimitzakis», περ. *Ιταλοελληνικά*,

Λέω όλα αυτά για να υπογραμμίσω πως η τόσο προώρη τύχη του Καβάφη στην Ιταλία οφείλεται και στον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της Αλεξάνδρειας. Η Αλεξάνδρεια έπαιξε τον ρόλο μιας ιδανικής γέφυρας ανάμεσα στην Ελλάδα και την Ιταλία.

Οι πρώτες μεταφράσεις του Pontani ξεκίνησαν το 1937<sup>6</sup> και συνεχίσθηκαν τα επόμενα χρόνια. Το 1961 κυκλοφόρησαν οι μεταφράσεις του των 154 αναγνωρισμένων ποιημάτων.<sup>7</sup>

Το 1954 όμως είχε ήδη κυκλοφορήσει και το *Trittico neogreco* του Bruno Lavagnini<sup>8</sup> με εικοσιοκτώ ποιήματα του ποιητή, και το 1957 θα κυκλοφορήσει ο τόμος *Poesia greca del Novecento* του Mario Vitti με είκοσι ποιήματα του Καβάφη.<sup>9</sup>

Από το 1959 αρχίζουν να κυκλοφορούν οι μεταφράσεις του Nelo Risi και της Margherita Dalmati, που το 1968 θα ενωθούν σε βιβλίο με τον τίτλο *Cinquantacinque poesie*.<sup>10</sup>

Στις πάντα πιο συχνές αναφορές στον Καβάφη και γύρω από τον Καβάφη τοποθετείται και το ενδιαφέρον του Ιταλού ποιητή Eugenio Montale, που το 1946 δημοσιεύει μια δική του μετάφραση για το ποίημα «Περιμένοντας τους βαρβάρους»,<sup>11</sup> έχοντας υπόψη την αγγλική, γαλλική και ιταλική μετάφραση.

Όλες αυτές οι πρώτες μεταφράσεις από το έργο του Καβάφη έχουν άμεση απήχηση στο λογοτεχνικό περιβάλλον της Ιταλίας και τα μεγαλύτερα ονόματα συγγραφέων και ποιητών γράφουν σημαντικά κριτικά σχόλια γι' αυτές.

Ακολουθούν οι μεταφράσεις του εκδότη και μεταφραστή Nicola Crocetti με τις *Poesie erotiche*<sup>12</sup> το 1983 και το *Poesie segrete*<sup>13</sup> το 1985.

Το 1993 ο Massimo Peri μεταφράζει τα αποκηρυγμένα και ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη, *Poesie Rifiutate e Inedite*.<sup>14</sup>

Ένας άλλος μελετητής που επιστρέφει τακτικά στο έργο του Αλεξενδρινού

τ. 1 (1988), και «Ο Καβάφης και η ιταλική φιλολογία», στο *Πρακτικά του Γ' Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, 1-3 Ιουλίου 1983, Αθήνα 1984.

<sup>6</sup> Filippo Maria Pontani, «Θυμήσου, σώμα...», Μακρυνά», περ. *Poeti d'oggi*, τχ. 6 (1937).

<sup>7</sup> Costantino Kavafis, *Poesie*, επιμ.-μτφρ. Filippo Maria Pontani, Μιλάνο, Mondadori, 1961.

<sup>8</sup> Bruno Lavagnini, *Trittico neogreco*, Αθήνα, Istituto Italiano di Atene, 1954.

<sup>9</sup> Mario Vitti, *Poesia greca del '900*, Πάριμα, Guanda, 1957.

<sup>10</sup> Costantino Kavafis, *Cinquantacinque poesie*, επιμ.-μτφρ. Nelo Risi και Margherita Dalmati, Τορίνο, Einaudi, 1968.

<sup>11</sup> Eugenio Montale, «I Barbari», περ. *Il Ponte*, τ. II, τχ. 3 (1946). Το ποίημα αργότερα δημοσιεύεται και στο *Fuori di casa*, Μιλάνο, Mondadori, 1969, σ. 263-268.

<sup>12</sup> C. Kavafis, *Poesie erotiche*, επιμ.-μτφρ. Nicola Crocetti, Μιλάνο, Crocetti Ed., 1983.

<sup>13</sup> C. Kavafis, *Poesie segrete*, επιμ.-μτφρ. Nicola Crocetti, Μιλάνο, Crocetti Ed., 1985.

<sup>14</sup> K. P. Kavafis, *Poesie Rifiutate e Inedite*, επιμ.-μτφρ. Massimo Peri, Πάντοβα, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 1993.

είναι ο Tino Sangiglio, που ανάμεσα στο 2004 και το 2007 εκδίδει σε τρεις τόμους<sup>15</sup> όλα τα αναγνωρισμένα του Καβάφη.

Το 2004 ο ποιητής Guido Ceronetti επιμελείται την έκδοση μιας ανθολογίας του Καβάφη με τον τίτλο *Un'ombra fuggitiva di piacere*, μια πραγματική αναθεώρηση και ποιητική επαναγραφή.<sup>16</sup>

Δύο χρόνια αργότερα δημοσιεύεται από τον εκδοτικό οίκο Newton Compton η μετάφραση μιας ανθολογίας, *Poesie d'amore e della memoria*,<sup>17</sup> με δική μου επιμέλεια.

Παράλληλα με τις πολυάριθμες μεταφράσεις των έργων του Καβάφη (κυρίως τα τελευταία χρόνια και από τους μη ειδικούς) εκδίδονται άρθρα, μελετήματα και δοκίμια που μαρτυρούν ότι, από ένα σημείο κι έπειτα, ο Καβάφης και τα έργα του συνέχισαν την πορεία τους ανεξάρτητα και ότι το έργο του έφτασε πραγματικά να αποτελεί μέρος του ποιητικού φαντασιακού όχι μόνο των Ιταλών που ασχολούνταν λιγότερο ή περισσότερο άμεσα με την ποίηση, αλλά και ενός ευρύτερου, μη ειδικού αναγνωστικού κοινού.

Αυτή η απίστευτη πλειονότητα μεταφράσεων στην Ιταλία μάς εισάγει σε κάποιες σκέψεις πάνω στη μετάφραση. Οι διάφορες μεταφράσεις δεν είναι σε καμία περίπτωση ίδιες μεταγραφές, αλλά έχουν διαφορετικούς σκοπούς και απαντάνε σε απόψεις και προσεγγίσεις που, πριν να είναι μεταφραστικές, είναι κριτικές και ερμηνευτικές.

Πράγματι, η μετάφραση δεν είναι απλώς μια δεύτερη γραφή του αρχικού κειμένου, αλλά συμβάλλει στην κριτική ανάγνωση του έργου, όσο κι αν αυτή η ανάγνωση παραμένει λανθάνουσα. Ένα έργο έχει πολλά επίπεδα ανάγνωσης, είναι ένα πολλαπλό έργο, και κάθε μετάφραση, σύμφωνα με τις μεταφραστικές και ερμηνευτικές επιλογές του μεταφραστή, ευνοεί μια πλευρά του. Κάποτε συμβαίνει μια οξυδερκής κριτική ερμηνεία να κατορθώνει να συλλάβει και κάτι που στο κείμενο υπάρχει, αλλά δρα μόνο με τρόπο σιωπηρό και έτσι επεμβαίνει στη μετάφραση δίνοντάς της μια ορισμένη καθοδήγηση.

Αυτές οι κριτικές σκέψεις γεννιούνται διαβάζοντας τις «ερμηνευτικές»

<sup>15</sup> Tino Sangiglio (επιμ.–μτφρ.), *Poesie d'amore*, Φλωρεντία, Passigli Editore, 2004, *Aspettando i barbari. Poesie civili*, Φλωρεντία, Passigli Editore, 2005, *Tra queste stanze buie. Poesie morali*, Φλωρεντία, Passigli Editore, 2007.

<sup>16</sup> Costantino Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, επιμ.–μτφρ. Guido Ceronetti, Μιλάνο, Adelphi, 2004. Την έκδοση συμπληρώνουν μια σύντομη εισαγωγή του επιμελητή με τον τίτλο «Limiti» και αντί epilόγου παρατίθενται δύο σημειώματα-μαρτυρίες του Guido Ceronetti: «Una lettrice di Kavafis» και «All'accendersi delle candele».

<sup>17</sup> K. Kavafis, *Poesie d'amore e della memoria*, επιμ.–μτφρ. Paola Maria Minucci, Ρώμη, Newton Compton, 2006.

μετάφρασεις του Filippo Maria Pontani. Στο *Μέρες του 1908*,<sup>18</sup> για παράδειγμα, ο Pontani αποδίδει την απρόσωπη μορφή απ' το είδωμά σας με ένα πρώτο πρόσωπο που εμφανίζεται ξαφνικά στο ποίημα, χωρίς καμμία προαγγελία:<sup>19</sup> *Α μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ, / Απ' το είδωμά σας, καλαισθητικά, / Έλειψε η κανελιά ξεθωριασμένη φορεσιά.* Είναι ακριβώς το «εγώ», λανθάνον και μη δηλωμένο ανοιχτά στο ποίημα, που μας αιφνιδιάζει στη μετάφραση του Pontani.<sup>20</sup> Ο ίδιος πρέπει να θεώρησε ότι νομιμοποιούνταν να το πράξει από την κριτική και ερμηνευτική του ανάγνωση του ποιήματος.

*O giorni dell'estate del novecentootto! A uno a uno  
vi vedo. Dall'immagine vostra sparì – per una rara  
magia – l'abito stinto color cannella chiaro.*

(Α μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ! Μία μία σας βλέπω, με τη σειρά. Από την εικόνα σας έλειπε [...].)

Πράγματι, το υποκείμενο, αν και παραμένει πάντα στο τρίτο πρόσωπο, μετακινείται από την αντικειμενική και ρεαλιστική (πραγματική) περιγραφή του νέου σε μια εσωτερικοποιημένη εικόνα, που αναβιώνει μια προσωπική και υποκειμενική μνήμη και που υπονοεί το πρώτο πρόσωπο.

Δεν γίνεται το ίδιο σε άλλες μεταφράσεις που προτιμούν να κρατούν υπονοούμενο ότι είναι υπονοούμενο και λανθάνον στο ποίημα του Καβάφη. Έτσι συμβαίνει στη μετάφραση του Sangiglio<sup>21</sup> αλλά και στη δική μου:<sup>22</sup>

*Ah! giorni dell'estate del novecento otto  
dalla vostra immagine è sparito  
quasi per magia, quell'abito stinto color cannella.*  
(Sangiglio)

(Α μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ,  
Απ' την εικόνα σας ξαφανήστηκε,  
Σχεδόν από μαγία εκείνη η ξεθωριασμένη κανελιά φορεσιά.)

*Oh giorni dell'estate del novecento otto,  
/dalla vostra visione, magicamente,  
scomparve il vestito color cannella stinto.*  
(Minucci)

<sup>18</sup> Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1963, τ. 1, σ. 90.

<sup>19</sup> Για την κριτική ανάγνωση αυτού του ποιήματος έγραψα ήδη στο «Memoria biografica e memoria cosmica in Kavafis», περ. *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, τχ. 20-21 (1983-1984) 229-243.

<sup>20</sup> Pontani (επιμ.-μτφρ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 470-473.

<sup>21</sup> Sangiglio (επιμ.-μτφρ.), *Poesie d'amore*, ό.π. (σημ. 15).

<sup>22</sup> Minucci (επιμ.-μτφρ.), ό.π. (σημ. 17).



(Α μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ,  
Απ' το όραμά σας, μαγικά,  
Ξαφανήστηκε, η φορεσιά ξεθωριασμένη κανελιά.)

Παρόμοια είναι και μια άλλη «ελάχιστη» παρέμβαση του Pontani στο αρχικό κείμενο του Καβάφη. Αναφέρομαι στο ποίημα «Τρώες»,<sup>23</sup> που βασίζεται στην αναλογία που εισάγεται με την αρχική παρομοίωση *Είν' οι προσπάθειές μας σαν των Τρώων*. Είναι αυτή η παρομοίωση που ο Pontani στη μετάφρασή του παραλείπει: *sono, gli sforzi nostri, gli sforzi dei Troiani*.<sup>24</sup> (Είναι οι προσπάθειές μας, οι προσπάθειές των Τρώων.) Και έτσι, κατά κάποιο τρόπο, προαναγγέλει όσα θα γίνουν αργότερα μέσα στο ποίημα, όπου έχουμε μια σταδιακή αποδυνάμωση της αναλογίας, γιατί το δεύτερο μέρος της, δηλαδή οι Τρώες, κερδίζει μια θέση όλο και πιο αυτόνομη και ανεξάρτητη.

Με άλλα λόγια, από έναν αρχικό δυϊσμό των πρωταγωνιστών του ποιήματος («εμείς»–«Τρώες») φτάνουμε σε μια ταύτιση και ενοποίηση ή, καλύτερα, σε μια αφομοίωση του «εμείς» στον σημασιολογικό χώρο των «Τρώων».

Και έτσι η μορφή του Αχιλλέα τοποθετείται φυσικά σε ένα συντακτικό πλαίσιο που τον βάζει δίπλα στο «εμείς»: *Ο Αχιλλεύς στην τάφρον εμπροστά μας / Βγαίνει και με φωνές μεγάλες μάς τρομάζει, χωρίς να μπορέσουμε να καταλάβουμε ότι έγινε μια σύνθεση των δύο*.

Είναι ακριβώς αυτή η σύνθεση που ο Pontani είχε ήδη πραγματοποιήσει από τον πρώτο στίχο.

Αυτή η ερμηνευτική απόδοση του Pontani καθορίζει και το επίπεδο της γλώσσας ολόκληρου του ποιήματος· οι επιλογές των λέξεων, στη δική του μετάφραση, θα κινηθούν όλες στον σημασιολογικό χώρο των Τρώων.

Σε τελείως διαφορετικό λεκτικό επίπεδο ανήκουν οι επιλογές των Nelo Risi και Margherita Dalmati. Στη δική τους μετάφραση, μετά από την απόδοση του αρχικού στίχου με τους δύο όρους της σύγκρισης που ενεργούν στα ελληνικά (*I nostri sforzi valgono quelli dei Troiani* (Οι προσπάθειές μας αξίζουν εκείνες των Τρώων)), εννοείται το «εμείς».

Από αυτή τη στιγμή και έπειτα, όλες οι επιλογές τοποθετούνται φυσικά σε ένα σημασιολογικό πλαίσιο που εκσυγχρονίζεται και αναφέρεται ολόκληρο στο «εμείς». Έτσι, ο στίχος του Pontani *Qualche successo, qualche fiducioso / impugno* (Κάποια επιτυχία, κάποια απασχόληση γεμάτη ελπίδας) γίνεται η

<sup>23</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 18), τ. 1, σ. 26.

<sup>24</sup> Pontani (επιμ.–μτφρ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 50-53.

πολύ πιο χρωματισμένη και χαρακτηρισμένη έκφραση: *Per un po' ce la fai, per un po' ti rinfranchi* (Για λίγο τα βγάζεις πέρα, για λίγο ενθαρρύνεσαι).

Στο αρχικό ελληνικό κείμενο, αν και το σημασιολογικό πλαίσιο του «εμείς» αποδυναμώνεται και μοιάζει να αφομοιώνεται σταδιακά από το πλαίσιο των Τρώων, δρουν και οι δύο σημασιολογικές σφαίρες, και οι γλωσσικές επιλογές απαντούν, μέσα στο ολόκληρο ποίημα, σε ένα διπλάσιο διπλό επίπεδο.

Έτσι, κοντά σε ένα επίπεδο της γλώσσας πιο αρχαϊζον και μυθικό, που δρα στο σημασιολογικό πλαίσιο των Τρώων, έχουμε και επιλογές που απαντούν σε μια, χωρίς αμφιβολία, πιο σύγχρονη γλώσσα: *Κομμάτι κατορθώνουμε· κομμάτι / παίρνομε' επάνω μας*.

Περισσότερο από την «ουδέτερη», σε αυτή την περίπτωση, μετάφραση του Pontani (*Qualche successo, qualche fiducioso impugno...* (Κάποια επιτυχία, κάποια απασχόληση γεμάτη ελπίδας)), η απόδοση των Risi και Dalmati (*Per un po' ce la fai, per un po' ti rinfranchi* (Για λίγο τα καταφέρνεις, για λίγο ενθαρρύνεσαι)) είναι, το δίχως άλλο, πιο πιστή στις επιλογές του αρχικού κειμένου.

Και παρακάτω, το ρήμα *παράλνει* απαντάει σε ένα πιο σύγχρονο πλαίσιο και σε έναν ψυχολογικό και υπαρξιακό χώρο που βρίσκεται πιο κοντά στην απόδοση των Risi και Dalmati, όπου η ψυχή γίνεται *la volontà* (θέληση) και το *παράλνει* αποδίδεται με ένα ρήμα που έχει και μια ψυχολογική σημασία: *la volontà ne è scossa, anzi impedita* (η θέληση ταραττείται, ή μάλλον εμποδίζεται), με επιλογές γλωσσικές και σημασιολογικές πιο επίκαιρες από εκείνες του Pontani, που ανήκουν σε ένα υψηλότερο γλωσσικό επίπεδο: *L'anima nostra si sconvolge, e manca* (Η ψυχή μας ταραίζεται, και λιποθυμεί).

Σε ένα άλλο σημείο του ποιήματος διαβάζουμε: *η μεγάλη κρίσις*, που δικαιολογεί τις δύο τελείως διαφορετικές επιλογές των μεταφραστών. Από τον Pontani αποδίδεται ως *Poi, come giunge l'attimo supremo* (Έπειτα, μόλις φτάσει η κορυφαία στιγμή), και από τους Risi και Dalmati ως *Ma nel momento più grave della crisi* (Μα στη πιο βαριά (δύσκολη) στιγμή της κρίσης), φορτισμένη με ψυχολογικές και υπαρξιακές σημασίες.

Άλλες εκφράσεις, «ουδέτερες» από γλωσσική σκοπιά, αποδίδονται με αντίθετες επιλογές από τους δύο μεταφραστές, όπως στους δύο στίχους: *Ο Αχιλλεύς στην τάφρον εμπροστά μας / Βγαίνει και με φωνές μεγάλες μάς τρομάζει*, που ο Pontani μεταφράζει ως *Spunta Achille di fronte a noi sul fossato / e con le grida enormi ci spraura* (Εμφανίζεται ξαφνικά ο Αχιλλεύς μπροστά μας στο χαντάκι / και με φωνές μεγάλες μας φοβίζει), με επιλογές που κινούνται περισσότερο στον χώρο των Τρώων: «fossati», «ci spraura».

Στη μετάφραση των Risi και Dalmati αυτοί οι στίχοι απαντάνε σε γλωσσολογικές επιλογές εκσυγχρονισμένες: *Proprio di fronte a noi, dal luogo trincerato, / vien su Achille, con le sue grida ci spaventa* (Ακριβώς μπροστά μας, από το χαρακώμα, / σηκώνεται ο Αχιλλεύς, με τις φωνές του μας τρομάζει). Πρέπει να υπογραμμίσουμε και τη διαφορετική θέση του υποκειμένου (ο Αχιλλεύς), που στα ελληνικά, αλλά και στη μετάφραση του Pontani, είναι στην αρχή του πρώτου στίχου, ενώ στους Risi και Dalmati την πρώτη θέση την έχει το «εμείς» («Ακριβώς μπροστά μας»).

Πρέπει να υπογραμμίσουμε την απόδοση «luogo trincerato» (χαρακώματα) για τάφρον που σε σχέση με το «fossato» (χαντάκι) του Pontani είναι χωρίς αμφιβολία πιο χαρακτηρισμένη και μας οδηγεί περισσότερο στο σημασιολογικό πλαίσιο του παρόντος παρά του παρελθόντος.

Και ο προηγούμενος στίχος: *Ma πάντα κάτι βγαίνει και μας σταματά, που δεν έχει στα ελληνικά καμμία ειδική χρωματική απόχρωση και που μεταφράζεται πιστά από τον Pontani *Ma qualche cosa spunta sempre e ci ferma* (Μα κάτι βγαίνει πάντα και μας σταματά), αποδίδεται διαφορετικά, αλλά και πάλι πιστά, από τους Risi και Dalmati, με επιλογές χαρακτηρισμένες ψυχολογικά: *Ma c'è sempre qualcosa che ci blocca* (Μα υπάρχει πάντα κάτι που μας μπλοκάρει), όπως και στο στίχο *la volontà ne è scossa, anzi impedita* (η θέληση ταραττείται, ή μάλλον εμποδίζεται).*

Τη μέση οδό ανάμεσα στις δύο μεταφράσεις, αλλά πιο κοντά στο γλωσσικό και σημασιολογικό εκσυγχρονισμό της απόδοσης των Risi και Dalmati, ακολουθεί η τελευταία δική μου μετάφραση, ακόμα ανέκδοτη.<sup>25</sup>

Το αρχικό ελληνικό κείμενο περιέχει, δικαιολογεί και δικαιώνει και τις δύο αποδόσεις. Οι δύο μεταφράσεις, αποτελεσμα δύο διαφορετικών ερμηνευτικών αναγνώσεων, συμπληρώνονται μεταξύ τους και επιτρέπουν στον Ιταλό αναγνώστη να διεισδύσει πραγματικά στον ποιητικό κόσμο και στις κρυφές πτυχές της γλώσσας του Καβάφη.

Μπορούμε να προσέξουμε τις ιδιαίτερες ερμηνευτικές επεμβάσεις του Pon-

<sup>25</sup> *I nostri sforzi sono come quelli dei Troiani: / gli sforzi di sventurati. / Per un po' ce la facciamo; per un po' / ci sentiamo rinfrancati; e con il / coraggio ritornano anche le speranze. // Ma sempre sopraggiunge qualcosa a fermarci. / Achille salta fuori dal fossato, davanti a noi, / e con le sue alte grida ci atterrisce. - /// I nostri sforzi sono come quelli dei Troiani. / Ci illudiamo che fermezza e coraggio / bastino a mutare la nostra sorte avversa / e andiamo allo scoperto, a lottare. // Ma quando arriva il momento critico / coraggio e fermezza se ne vanno; / il nostro animo ne è sconvolto, pietrificato; / e tutt'intorno alle mura corriamo / cercando salvezza nella fuga. // Ma la nostra sconfitta è certa. Lassù, / sulle mura, già è cominciato il lamento, / il compianto di affetti e memorie d'un tempo. / Priamo e Ecuba piangono amaramente per noi. (μτφρ. Minucci, ό.π. (σημ. 17)).*

tani στη μετάφραση ενός άλλου ποιήματος. Αναφέρομαι στο ποίημα «Ένας γέρος»,<sup>26</sup> όπου ο Pontani απομακρύνεται από την απλωμένη σύνταξη του ποιήματος μεταφράζοντάς το με μια κομματιασμένη και αποσπασματική σύνταξη:

*Interno di caffè. Frastuono. A un tavolino  
siede appartato un vecchio. È tutto chino,  
con un giornale avanti a sé, nessuna compagnia.*

(Εσωτερικό ενός καφενείου. Θόρυβος. Σ' ένα τραπέζιακι  
κάθεται απόμακρα ένας γέρος. Είναι σκυφτός,  
με μίαν εφημερίδα εμπρός του, καμμία συντροφιά.)

Στην ουσία ο Pontani παρακολουθεί και αναδημιουργεί την πορεία της ανάκλησης της μνήμης μέσω της φωτογραφικής περιγραφής που χαρακτηρίζει και άλλα ποιήματα του ποιητή. Στην ποίηση του Καβάφη έχουμε ένα βασικό δίπολο, το δίπολο της μνήμης και του χώρου. Δηλαδή, η ανάκληση της μνήμης γίνεται μέσα από μια ακριβή τοποθέτηση στον χώρο των αντικειμένων της μνήμης, όπως πολύ σωστά τόνισε ο Peri<sup>27</sup> στη δική του ανάγνωση του ποιήματος «Ο ήλιος του απογεύματος».

Στη μετάφρασή του ο Pontani υιοθετεί μια σύνταξη αποσπασματική, που προχωράει μέσα από συνεχόμενες εικόνες που περιορίζονται σταδιακά ώσπου συγκεντρώνονται σε μία κεντρική εικόνα που έχει το μεγαλύτερο σημαντικό και συγκινησιακό φορτίο: «με μίαν εφημερίδα εμπρός του, καμμία συντροφιά».

Δε διαφέρει πολύ από την απόδοση του Pontani εκείνη του Sangiglio, που αφαιρεί και το ρήμα της κύριας πρότασης *κάθεται*:

*Nel frastuono del caffè, là sul fondo,  
un vecchio seduto, ricurvo sul tavolino,  
senza compagnia, con un giornale davanti.*

(Στο θόρυβο του καφενείου, εκεί στο βάθος,  
ένας γέρος καθισμένος, κυρτός στο τραπέζι,  
χωρίς συντροφιά, με μίαν εφημερίδα εμπρός.)

Άλλες μεταφράσεις, όπως και η δική μου, ευνοούν αντίθετα την αφηγηματική δομή του ποιήματος, ακολουθώντας την απλωμένη σύνταξη του ποιήματος όπως είναι στα ελληνικά: *In un angolo di un caffè rumoroso / chino sul tavolo siede un vecchio; / con un giornale davanti, senza amici* (Σε μια γωνιά ενός βοερού καφενείου / σκυμένος στο τραπέζι [...]), χωρίς σημεία στίξης στους

<sup>26</sup> Pontani (επιμ.-μτφρ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 6.

<sup>27</sup> Massimo Peri, *Quattro saggi su Kavafis*, Μιλάνο, Vita e Pensiero, 1977, σ. 48-50.

πρώτους δύο στίχους εκτός από την άνω τελεία στο τέλος. Στους ίδιους στίχους ο Pontani έχει τρεις τελείες και δύο κόμματα.

Αυτό το παράδειγμα εισάγει έναν άλλο προβληματισμό της μετάφρασης που αφορά τον ρυθμό και, συνεπώς, και τη χρήση των σημείων στίξης στον Καβάφη, μια παραβατική χρήση με συχνή επανάληψη των αποσιωπητικών, μοναδικές παύλες (συχνά μετά από τον τίτλο), άνω τελείες, λευκά κενά κτλ.

Θυμάμαι πόσο ο Κοκόλης, στα μαθήματα που έκανε στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης ως επισκέπτης καθηγητής το 2005, πρόσεχε τα σημεία στίξης που χρησιμοποιούσε ο Καβάφης και τον τρόπο με τον οποίο οι μεταφραστές τα απέδιδαν.

Και είχε δίκιο, γιατί η στίξη στους στίχους του δεν έχει μόνο μια γραμματική και συντακτική αξία, αλλά μάλλον και μια ρυθμική λειτουργία. Συχνά επεμβαίνει και διακόπτει την ομαλή ροή του λόγου, με παύσεις στην αναπνοή που δημιουργούν έναν ρυθμό αποσπασματικό, σαν μνήμη σχεδόν σβησμένη που αναδύεται με μικρά flashes. Σκέφτομαι ιδιαίτερα τον τελευταίο στίχο στο ποίημα «Φωνές»:<sup>28</sup> *Σα μουσική, την νύχτα, μακρυνή, που σβήνει.*

Προσωπικά, επέλεξα να αποδώσω και στην ιταλική μετάφραση την ίδια αποσπασματική αναπνοή (*come musica, lontana, che si perde, nella notte.*), ακριβώς γιατί εδώ η πνοή του ρυθμού που σπάει την πορεία και την ομαλή ροή του στίχου έχει μια βασική λειτουργία και αποκτάει μια σημασιολογική αξία.

Αντιθέτως, ο Pontani στη δική του μετάφραση<sup>29</sup> έδωσε στον στίχο μια μελωδική (αρμονική) ροή και τη μακριά πνοή του ενδεκασύλλαβου, που διακόπτεται μόνο από μια παρενθετική λέξη· ένας στίχος όπου ακούγεται μια αισθητή ηχώ του Leopardi. Ο Pontani διαισθάνεται ότι αυτός ο στίχος έχει κάποια συγγένεια με την ποιητική του Leopardi και μεταφράζει ακολουθώντας την κριτική διαίσθησή του.

Μια οξυδερκής κριτική παρατήρηση: ανάμεσα στον Καβάφη και στον Leopardi υπάρχουν συγγένειες και, ίσως, και κάποια επιρροή, όπως τελευταία τονίζει σε μερικά άρθρα του και ο Χρήστος Μπιντούδης. Αυτή η κριτική ερμηνεία αποκτάει μια πρωταρχική σημασία στη μεταφραστική απόδοση του Pontani και έχει την προτεραιότητα: *come musica, a notte, che lontanando muore.*

Και τα αποσιωπητικά ή η μονή παύλα που συναντάμε τόσο συχνά σε πολλά ποιήματα του Καβάφη έχουν, χωρίς άλλο, την ίδια ρυθμική και σημασιολο-

<sup>28</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 18), τ. 1, σ. 99.

<sup>29</sup> Pontani (επιμ.–μτφρ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 2.

γική αξία. Τα παραδείγματα είναι πράγματι πολλά: θα αναφέρω, για τα αποσιωπητικά, το ποίημα «Μακρυνά» και τον τίτλο «Απ'τες εννιά» για τη χρήση της παύλας.

Τα αποσιωπητικά είναι τα τυπικά σημαίνοντα ενός λεξήματος που έχει μια αυτόνομη σημασιολογική λειτουργία: είναι τα χαρακτηριστικά σημάδια μιας παρουσίας που δηλώνεται μόνο ως απουσία, όπως σε αυτό το ποίημα γίνεται με τη μνήμη, εκτός από τον τελευταίο στίχο, που, όχι τυχαία, τελειώνει με την τελεία.<sup>30</sup>

Σχετικά με τα αποσιωπητικά, γενικά οι μεταφραστές δεν έχουν αμφιβολίες και, λίγο πολύ, όλοι τους τα κράτησαν. Διαφορετική είναι η περίπτωση της μονής παύλας που συνήθως την αφαιρούν (όπως όλοι π.χ. στον τίτλο «Dalle nove») ή την αντικαθιστούν με άλλο σημείο: με τα αποσιωπητικά ή το κόμμα ή την άνω τελεία.

Η μονή παύλα, που δεν χρησιμοποιείται πολύ στα ιταλικά αλλά χρησιμοποιείται πολύ από Ιταλούς και ξένους ποιητές (Sereni, Dickinson, Cvetaeva), δεν έχει, κατά τη γνώμη μου, μια αποσιωπητική αξία όπως τα αποσιωπητικά που συναντάμε συχνά στον Καβάφη, αλλά δηλώνει μάλλον μια μεγαλύτερη απόσταση και μια δυνατή και σταθερή τελεία (φτάνει να σκεφτούμε την έκφραση «τελεία και παύλα»). Αυτή την έννοια έχει η παύλα που συναντάμε στο ποίημα «Τρώες» στο τέλος της δεύτερης στροφής, που χωρίζεται από την επόμενη στροφή και από ένα τριπλό διάστιχο. Είναι μια μεγάλη παύση προκειμένου να βρεθεί η αναγκαία απόσταση από μεγάλες συγκινήσεις (*μας τρομάζει*).

Στο ποίημα «Απ'τες εννιά» η παύλα δηλώνει και προαναγγέλλει την παύση και την απόσταση που χρειάζονται για τον συλλογισμό του ποιήματος.

Σε άλλες περιπτώσεις δεν σημαίνει αναστολή αλλά είναι μάλλον μια προέκταση της προηγούμενης εικόνας, οπτικής, στοχαστικής ή ακουστικής: με μουσικές εξαισίες, με φωνές – («Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον»)· *Τα ίδια πράγματα, θα ξαναγίνουν πάλι* – («Μονοτονία»).

Καμία φορά δείχνει και μια ξαφνική αλλαγή της σκηνής: [...] και, *σεμνότατη, η Τελετή*. – / *Αυτά ο Δάμων κάμνει*. («Η συνοδεία του Διονύσου»).

Άλλες φορές μοιάζει να εισάγει τότε μια δηλωτική φράση και τότε μια

<sup>30</sup> Ο Σεφέρης θεωρούσε ότι κάθε φορά που οι ποιητές χρησιμοποιούν πολλά αποσιωπητικά σημαίνει ότι κάτι δεν λειτούργησε καλά στο ποίημα και ένα από τα καλύτερα παραδείγματα ήταν, για τον ίδιο, ο Καβάφης. Η Ιταλίδα κριτικός Anna Gentilini έχει όμως άλλη γνώμη και θεωρεί ότι τα αποσιωπητικά είναι «αναπόσπαστο κομμάτι των κλητικών σημείων», και ο Massimo Peri, αναφερόμενος σε αυτό το ποίημα, αναγνωρίζει στα αποσιωπητικά μια λειτουργία που δεν είναι μόνο εκφραστική αλλά και ρυθμική και δομική (A. Gentilini, *Seferis e Kalvos*, στο AA.VV., *Omaggio a Seferis*, Πάντοβα 1970, σ. 190, M. Peri, *Quattro saggi su Kavafis*, Μιλάνο 1977, σ. 146.).

παρενθετική που παραμένει όμως ανοιχτή ή κλείνει σε μια τελική τελεία: *σαν τίποτε δεν απομένει – / γιατί μακρυνά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.* («Μακρυνά»).

Τα παραδείγματα, όμως, είναι πολλά και, όπως ήδη είδαμε, δεν έχουμε μια μονοσήμαντη εκδοχή.

Ένα σημαντικό κλειδί για τη μετάφραση γενικά και, ακόμα περισσότερο, για τη μετάφραση από τον Καβάφη είναι χωρίς αμφιβολία η ακοή του ρυθμού που, το ξέρουμε ήδη από τον Αριστοτέλη και μας το υπενθυμίζει ο Meschonnic, δεν συμπίπτει με το μέτρο, αλλά μάλλον το περιέχει· το μέτρο μπορεί να είναι ένα μέρος του ρυθμού. Ο ρυθμός – γράφει ο Meschonnic –<sup>31</sup> είναι «εγγραφή του λόγου στη γραφή».

Ίσως η μεγαλύτερη δυσκολία για τη μετάφραση του έργου του Καβάφη συνδέεται με το ότι οι στίχοι του έχουν ένα σαφές νόημα, δοσμένο από την αφήγηση, από την περιγραφή. Αυτή η «ευκολία» γίνεται ο μεγάλος κίνδυνος του μεταφραστή, ο κίνδυνος δηλαδή του περιορισμού της μετάφρασης μόνο σε αυτό το πρώτο επίπεδο του ποιήματος.

Όπως γράφει ο γάλλος ποιητής Bonnefoy,<sup>32</sup> και όπως αναφέρει και ο μεταφραστής και κριτικός του, ο ποιητής Fabio Scotto, στο δοκίμιό του *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*,<sup>33</sup> «το νόημα δεν είναι το ποίημα» και επίσης «η ποίηση δεν σημαίνει, δείχνει».

Αυτές οι σκέψεις θυμίζουν τους στίχους του Καβάφη στο ποίημα «Κρυμμένα»:<sup>34</sup> *Οι πιο απαρατηρητές μου πράξεις / και τα γραψίματά μου τα πιο σκεπασμένα – / από εκεί μονάχα θα με νιώσουν.* Στίχοι που δηλώνουν μια ποιητική και μια συμβολή, κατά κάποιο τρόπο, για την ανάγνωση και για τη μετάφραση.

Σχολιάζοντας όσα γράφει ο Bonnefoy, ο Scotto προσθέτει: «σε αυτό το έργο που “δείχνει”, ο ρόλος του ρυθμού, του ήχου [...] σπρώχνει την ποίηση πέρα από την απεικόνιση [...], πέρα από τα στενά όρια της νοητικής εικόνας. Ο μεταφραστής πρέπει να λέει ξανά αυτή τη μουσική του αρχικού κειμένου».<sup>35</sup>

Θα μπορούσαμε να πούμε και για τον Καβάφη όσα έχει πει ο Apollinaire, ότι δηλαδή δεν υπάρχει ούτε στίχος ούτε πεζός λόγος, αλλά μόνο ο ρυθμός.

<sup>31</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

<sup>32</sup> Yves Bonnefoy, *Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001*, Μιλάνο, Crocetti Ed., 2003, σ. 9.

<sup>33</sup> Fabio Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Ρώμη, Donzelli Editore, 2013, σ. 72.

<sup>34</sup> Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα, 1877-1923*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, σ. 92.

<sup>35</sup> Scotto, ό.π. (σημ. 33), σ. 72-73.

Αυτή η πεποίθηση πρέπει να ήταν η βάση της μεταφραστικής επιλογής της Yourcenar,<sup>36</sup> μιας τολμηρής επιλογής που θα μπορούσε να δώσει την εντύπωση ότι αντικρούει όσα προσωπικά υποστήριξα μέχρι τώρα, από τη στιγμή που η Yourcenar αποδίδει σε πεζό λόγο τον στίχο του Καβάφη. Ωστόσο, ο πεζός λόγος της ακούει τον εσωτερικό ρυθμό του στίχου πηγαίνοντας πολύ πιο πέρα, κατά τη γνώμη μου, από τον ίδιο τον στίχο.

Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, ισχύει ίσως το αντίθετο, γιατί σε μερικά ποιήματα ο Καβάφης χρησιμοποιεί τη μετρική σχεδόν για να βάλει σύνορα στη σκέψη ή μάλλον στη συγκίνηση. Σκέπτομαι κυρίως την ομάδα των δεκαοκτώ ποιημάτων που ο Καβάφης έγραψε στο διάστημα 1915-1929 σε εξασύλλαβους και επτασύλλαβους στην ίδια γραμμή, χωρισμένους μόνο με ένα κενό, που, όπως γράφει και ο Σαββίδης,<sup>37</sup> μοιάζουν με τα φαναριώτικα στιχουργήματα.

Σε αυτά τα ποιήματα διαπιστώνουμε ότι όσο περισσότερους περιορισμούς βάζει ο ρυθμός τόσο πιο καθαρός και ουσιαστικός γίνεται ο στίχος. Και αυτό ισχύει και για τη μετάφραση και το βλέπουμε στην απόδοση αυτών των ποιημάτων από τον Pontani, αλλά το διαπίστωσα και εγώ στις τελευταίες μου μεταφράσεις των ίδιων ποιημάτων. Όμως, η προσπάθεια να ακουστεί ο ρυθμός δεν πρέπει να παραβιάζει τη φυσική ροή του λόγου και, όπως θυμάται ο Pontani,<sup>38</sup> πρέπει να απαντά σε μία εσωτερική ανάγκη του στίχου και του ποιήματος.

Όπως γράφει ο Valéry: «Ο ποιητής τείνει να εκφράσει το κάθε τι με την πιο δυνατή πετυχημένη τάξη».<sup>39</sup> Και στους στίχους του Καβάφη ο ρυθμός μοιάζει να διαμορφώνει, μέσω της φωνής, την ποιητική σκέψη, ώσπου ο στίχος να φτάσει σε μια φυσική απλότητα και γραμμικότητα που είναι πολύ μακριά από τον πεζό λόγο.

<sup>36</sup> Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933) suivie d'une traduction des Poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Παρίσι, Gallimard, 1978.

<sup>37</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα (1897-1918)*, νέα έκδ. του Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος, 1991.

<sup>38</sup> Pontani (επιμ.-μτφρ.), ό.π. (σημ. 7), σ. xxviii.

<sup>39</sup> Paul Valéry, *Traduction en vers des Bucoliques*, Παρίσι, Gallimard, 1956, σ. 23.



## Μεταφράζοντας Καβάφη σε Δύση και Ανατολή

*If equal affection cannot be,  
Let the more loving one be me.*

W. H. Auden, «The More Loving One»

Πολλοί από εμάς, σε αυτή την αίθουσα, είχαμε την τύχη να βρεθούμε αρκετά κοντά στον Ξενοφώντα Κοκόλη, είτε τον είχαμε δάσκαλό μας και παρακολουθήσαμε τις παραδόσεις του είτε είχε διορθώσει και βαθμολογήσει τα γραπτά μας, ή μπορεί να είμαστε συνάδελφοί του και να είχαμε διαπληκτιστεί ή συμφωνήσει μαζί του για τη μια ή την άλλη θεωρία, και ίσως να είχαμε αλληλοσχολιάσει κείμενά μας. Αλλά κανένας, νομίζω, δεν έχει το προνόμιο να έχει γράψει ένα άρθρο, να του το έχει αφιερώσει, και ο εκδότης του περιοδικού από παραδρομή να εμφανίσει τον Ξενοφώντα ως συγγραφέα του άρθρου αντί για την υποφαινόμενη. Το απίθανο αυτό επεισόδιο ήταν η αφορμή για να έχω μια από τις τελευταίες επαφές μου με τον Ξενοφώντα. Και αναφέρομαι στο άρθρο «Το άγγιγμα του Καβάφη», με θέμα ποιο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι το τελευταίο ποίημα του Καβάφη (δημοσιεύτηκε στο περ. *Οδός Πανός* το 2010). Αφιέρωνα το άρθρο στον Ξενοφώντα,<sup>1</sup> γιατί νόμιζα ότι έτσι ενδυνάμωνα τη θεωρία του<sup>2</sup> για το πώς έπρεπε να είχε εκδοθεί ο καθαφικός κανόνας και ποιο έπρεπε να είναι το τελευταίο δημοσιευμένο ποίημα, οι «Μέρες του 1908» ή το «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας»; Ο βιαστικός εκδότης του περιοδικού, αφού το δημοσίευσε δυο χρόνια αργότερα απ' όταν του το παρέδωσα, το απέδωσε στον Ξενοφώντα! Προσπαθήσαμε να τον πείσουμε, εκείνος από τη Θεσσαλονίκη και εγώ από την Τήνο, για το λάθος του, και εκείνος δημοσίευσε στο επόμενο τεύχος του περιοδικού μια μισή συγνώμη,<sup>3</sup> αλλά το λάθος έχει μείνει: ένα δικό μου κείμενο αποδίδεται στον Ξενοφώντα. Τόσο μοναδικά μας έχει ενώσει η εκδοτική απροσεξία.

Αλλά ας αρχίσω να ξεετάζω το θέμα της σημερινής μου ομιλίας: Μεταφρά-

<sup>1</sup> Ξενοφών Κοκόλης [= Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού], «Το άγγιγμα του Καβάφη», περ. *Οδός Πανός*, τχ. 148 (Απρ.-Ιούν. 2010) 74-80.

<sup>2</sup> Ξενοφώντας Α. Κοκόλης, «“Κι έμεινε ολόγυμνος”, το τελευταίο ποίημα που τύπωσε ο Καβάφης», περ. *Πανδώρα*, τχ. 14 (Νοέμβρ. 2003-Μάιος 2004) 1-4.

<sup>3</sup> Βλ. περ. *Οδός Πανός*, τχ. 149 (Ιουλ. 2010).

ζοντας Καβάφη σε Δύση και Ανατολή. Οι μεταφράσεις του Καβάφη από τη Rae Dalven και τον Josef Brodsky. Η Δύση είναι η μετάφραση στην Αμερική της Rae Dalven και η Ανατολή η μετάφραση στα ρωσικά από τον Josef Brodsky.

### Βιογραφία Rae Dalven

Η Rae Dalven μάς κάνει τη ζωή μας αρκετά εύκολη, γιατί η ίδια, στο περιοδικό *Journal of Modern Greek Studies*, στο τεύχος το αφιερωμένο στην μετάφραση, περιγράφει αναλυτικά πώς άρχισε να μεταφράζει και τι επιζητούσε από τις μεταφράσεις της.<sup>4</sup> Υπάρχουν επίσης αρκετές δημοσιογραφικές συνεντεύξεις της όπου μιλά για τα βιβλία της.<sup>5</sup>

Γεννήθηκε στην Πρέβεζα στις 25 Απριλίου 1904 ως Ραχήλ Νταλιάν, ανήκε σε μια παλιά εβραϊκή ρωμανιώτικη οικογένεια της Ηπείρου. Ο πατέρας της λεγόταν Ισραήλ και η μητέρα της Έσθερ (Σταυρούλα), το γένος Καλχαμίρα. Αυτό το Ρωμανιώτισσα Εβραία δεν την έκανε περισσότερο ή λιγότερο Εβραίοπουλα, και κάποτε παραπονέθηκε ότι ήταν διπλό της «μειονέκτημα» να ανήκει σε μια εβραϊκή κοινότητα και να μιλά ελληνικά, άρα γλωσσικά να μην ανήκει ούτε στους Σεφαραδίτες Εβραίους, που μιλούνε λατίνο, ούτε στους Ασκενάζι με τα γίντις τους.<sup>6</sup> Μετανάστευσε, μάλλον, μαζί με τη μητέρα της και δυο από τα αδελφια της (Μηλιά και Ιωσήφ) στην Αμερική το 1909.<sup>7</sup> Μια άλλη της αδελφή, η Σοφία (Σίμχα), που παρέμεινε στην Ήπειρο επειδή έπασχε από οφθαλμίαση, μετανάστευσε κι αυτή στην Αμερική αργότερα. Έφτασε εκεί με το καράβι «Μάρθα Ουάσιγκτον» την 1η Αυγούστου. Η οικογένεια είχε μαζί της 20 δολάρια, και φαίνεται ότι μετανάστευσαν μετά από πρόσκληση του αδελφού του πατέρα της Μωυσή. Στην Νέα Υόρκη ήδη υπήρχαν συγγενείς της μητέρας της. Τα ονόματα άλλαξαν λίγο στην Αμερική και έγινε Dalven, ενώ το πατρικό της μητέρας της Colchamira. Το 1926 παντρεύτηκε τον επίσης Ρωμανιώτη με καταγωγή από τα Ιωάννινα Jack Negrin στη Συναγωγή Temple Ohad Zedek. Κατά γενική ομολογία, ο γάμος δεν ήταν καθόλου ευτυχημένος· ο άντρας της ήταν ένας παραδοσιακός πατριαρχικός σύζυ-

<sup>4</sup> Rae Dalven, «An Unsought for Calling (My Life as a Translator from the Modern Greek)», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 8, τχ. 2 (Οκτ. 1990) 307-315.

<sup>5</sup> Βλ. π.χ. Μαρία Νεοφωτίστου-Ζήκα, «Η Ελληνοεβραία, τα Γιάννενα, ο Καβάφης», εφ. *Βραδυνή*, 23.4.1975, 4.

<sup>6</sup> Σχόλιο στο βιογραφικό της σημείωμα στο βιβλίο Joseph Eliya, *Poems*, translated from the Greek by Rae Dalven, illustrated by Dr. Johan A. Van Zuydan, published in memoriam by the Greek Jews of New York, Νέα Υόρκη, Anatolia Press, 1944, σ. 204.

<sup>7</sup> Αυτές οι πληροφορίες προέρχονται από τα αρχεία του Ellis Island, τόπου υποδοχής των μεταναστών στην Αμερική. Η Σοφία (Σίμχα) έφτασε στην Αμερική το 1912.

γος και εκείνη ένα ανήσυχο πνεύμα που δεν ήθελε να μείνει αλυσοδεμένη μέσα στο σπίτι, ήθελε να γίνει συγγραφέας και να διευρύνει τον πνευματικό της ορίζοντα. Είχε ήδη αποφοιτήσει από το Hunter College με πτυχίο στην αγγλική λογοτεχνία και τα αρχαία ελληνικά. Γύρω στα 1936 πήρε διαζύγιο. Ήταν μια τελείως επαναστατική πράξη για την εποχή της και την οικογενειακή της παράδοση. Από το Πανεπιστήμιο του Yale πήρε το Μάστερ της το 1941 με θέμα τις θεατρικές σπουδές και φιλοδοξούσε να γίνει θεατρική συγγραφέας. Το διδακτορικό της το πήρε από το New York University. Δίδαξε σε πολλά αμερικανικά πανεπιστήμια είτε ως τακτική καθηγήτρια ή ως επισκέπτρια. Η τελευταία της θέση ήταν πρόεδρος στο Αγγλικό Τμήμα στο Ladycliff College, στην πόλη Highland Falls της Πολιτείας της Νέας Υόρκης. Πέθανε στις 30 Ιουλίου 1992. Το Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, για να τιμήσει την μνήμη της επειδή είχε διδάξει εκεί νέα ελληνικά, καθιέρωσε ένα βραβείο για την καλύτερη μεταπτυχιακή εργασία φοιτητή με νεοελληνικό θέμα.

Έγραψε θεατρικά έργα,<sup>8</sup> βιβλιοκρισίες<sup>9</sup> και φιλολογικές μελέτες,<sup>10</sup> μελέτες για την ιστορία των Ελλήνων Εβραίων,<sup>11</sup> έργα για παιδιά και άλλα πολλά, που θέλουν συστηματική έρευνα.<sup>12</sup> Ασχολήθηκε όμως και με τη μετάφραση νεοελληνικών λογοτεχνικών έργων στα αγγλικά. Μετέφρασε μια ανθολογία ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου με τίτλο *The Fourth Dimension. Selected Poems of Yannis Ritsos* (1977). Ο τίτλος είναι λίγο παραπλανητικός, γιατί δεν μεταφράζεται η *Τέταρτη διάσταση* αλλά μια επιλογή από ποιήματα του Ρίτσου. Τελευταία της μεταφραστική απόπειρα ήταν το βιβλίο *Daughters of Sappho. Contemporary Greek Women Poets*. Κυκλοφόρησε μετά τον θάνατό της, το 1994. Εκεί μεταφράζει Μαρία Πολυδούρη, Ζωή Καρέλλη, Ρίτα Μπούμη-Παπά και

<sup>8</sup> *Jim Crow Schools Must Go* (1952). Επίσης, το *A Season in Hell*, με θέμα τη σχέση Rimbaud (Ρεμπώ) με Verlaine (Βερλαίν), παίχτηκε το 1950 σε μια παράσταση Off Broadway. Το αυτοβιογραφικό της *Our Kind of People* (1991) έχει παρουσιαστεί σε ερασιτεχνικές παραστάσεις σε συναγωγές και σε ορθόδοξες εκκλησίες.

<sup>9</sup> Έχει γράψει και πολλά άρθρα στο ελληνοαμερικανικό περιοδικό *Athene. American Magazine of Hellenic Thought*, όπως π.χ. το άρθρο «Greek Jews Under the Truman Doctrine» (1947), και συνεργάζονταν με τον Βασίλη Βλαβιανό στις εκδόσεις του στην Νέα Υόρκη, ιδιαίτερα στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυκας* (*National Herald*). Άλλο της άρθρο είναι η βιβλιοκριτική της ποιητικής συλλογής «*The Shores of Darkness* by Demetrios Capetanakis», περ. *The Saturday Review* (Σεπτ. 1949) 29.

<sup>10</sup> *Anna Commena*, Νέα Υόρκη, Twayne Publisher, 1972.

<sup>11</sup> *The Jews of Ioannina*, Φιλαδέλφεια, Cadmus Press, 1990. Η μαρτυρία της «The Golden Chain» έχει δημοσιευτεί στο Diane Matza (επιμ.), *Sephardic American Voices. Two Hundred Years of Literary Legacy*, Hanover, N.H.–Λονδίνο, University Press of New England [for] Brandeis University Press, 1997, σ. 80-86.

<sup>12</sup> Επέβλεπε τις εκδόσεις της συναγωγής Kehila Kedosha Jannina Synagogue και υπάρχουν και αρκετά δικά της άρθρα ειδικά στο περιοδικό *The Sephardic Scholar*.

άλλες Ελληνίδες ποιήτριες. Νωρίς στη μεταφραστική της καριέρα είχε μεταφράσει και το θεατρικό έργο του Σπύρου Μελά *Ιούδας*, πριν το 1944. Το 1949 μεταφράζει επίσης τα διηγήματα «Το αμαρτωλό» και «Ο Εργάτης» της Γαλάτειας Καζαντζάκη. Δεν έχω εντοπίσει άλλες βιβλιογραφικές πληροφορίες γι' αυτές τις μεταφράσεις.

## Η μετάφραση

Αλλά τι την έκανε να αρχίσει το μεταφραστικό της έργο και να αφοσιωθεί σε αυτό; Ανακάλυψε ότι ο Γιώσφ Ελιγιά (όπως γνωρίζουμε τον Ιωσήφ Καπούλια) ήταν εξάδελφός της. Για ένα μικρό χρονικό διάστημα, πριν τον θάνατό του, προσπάθησε να τον βοηθήσει και οικονομικά. Ο θάνατός του το 1931 τη συγκλόνισε. Συγχρόνως ανακάλυψε ότι δεν υπήρχαν μεταφρασμένες στα αγγλικά ελληνικές ποιητικές συλλογές. Άρχισε να μαζεύει συνδρομές με προεγγραφή για να κυκλοφορήσει τα ποιήματά του, και στο άρθρο της στο *Journal of Modern Greek Studies* που προανέφερα αναλύει τις περιπέτειές της για την έκδοση αυτού του βιβλίου, το οποίο κυκλοφόρησε το 1944.<sup>13</sup> Μετά από αυτό της το τόλμημα μεταφράζει το 1951 *Modern Greek Poetry*, στηριγμένη στην ποιητική ανθολογία του Ηρακλή Αποστολίδη. Η μετάφραση γίνεται ευνοϊκότατα δεκτή από τους πνευματικούς κύκλους της Νέας Υόρκης με βιβλιοκριτικές από τον Mark van Doren, τον William Rose Bennet, τον W. H. Auden, και μάλιστα στην εφημερίδα *New York Times*! Αλλά αυτή της η χαρά ήταν προσωρινή, γιατί ο εκδοτικός οίκος Gear Associates που κυκλοφόρησε το βιβλίο φαίρισε και τα βιβλία κατασχέθηκαν από τους δανειστές και κλειδώθηκαν σε μια αποθήκη. Το βιβλίο ξανακυκλοφόρησε μετά από είκοσι ένα χρόνια, το 1971, από τον εκδοτικό οίκο Russell & Russell της Νέας Υόρκης, με την προσθήκη 28 σελίδων, και συμπεριέλαβε νεότερους ποιητές.

Εδώ όμως θα μας απασχολήσει η μετάφραση των καθαφικών ποιημάτων που κυκλοφόρησαν σε αυτοτελή τόμο το 1961.<sup>14</sup> Σκοπός μου δεν είναι να αξιολογήσω τη μετάφραση του ποιητικού έργου του Καβάφη και να τη συγκρί-

<sup>13</sup> Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στους Λέων Α. Ναρ και Λεβή Μπενοζίλιο, που μου εξασφάλισαν σε φωτοκόπια ένα αντίτυπο αυτού του σπάνιου βιβλίου (βλ. ό.π. (σημ. 6)). Το βιβλίο είναι δίγλωσσο-στην αριστερή σελίδα τυπώνονται τα ποιήματα στα ελληνικά και στη δεξιά η αγγλική μετάφραση. Περιλαμβάνει επίσης αναλυτική βιογραφία του Ελιγιά, βιβλιογραφία και μια μικρή βιογραφία της μεταφράστριάς, από τις ευχαριστίες του βιβλίου κατανοούμε την προσπάθεια που κατέβαλε για να συλλέξει και να δημοσιεύσει το υλικό.

<sup>14</sup> Σήμερα έχουμε την πολυτέλεια να έχουμε όχι μόνο μεταφράσεις μεμονωμένων ποιημάτων του Καβάφη στα αγγλικά, αλλά έχουμε, αν μετρώ σωστά, περίπου δεκατρείς μεταφράσεις όλου του έργου του που έχουν γίνει υπό αυτή ή την άλλη οπτική γωνία. Πρόσφατα η Sarah Ekwawi, «Definitive Voices

νω με άλλες, δηλαδή να ανακαλύψω λάθη της ή λανθασμένες επιλογές της, μεταφραστικά θέματα που ενδιέφεραν τον Ξενοφώντα, αλλά να σας πω την ιστορία αυτής της έκδοσης. Αξιολογήσεις της μεταφραστικής προσπάθειας των καβαφικών ποιημάτων και σύγκριση με άλλες μεταφράσεις έχουν γίνει πολλές, όχι μόνο των συλλογών αλλά και μεμονωμένων ποιημάτων. Ενδεικτικά σας αναφέρω το άρθρο του Kimon Friar (Κίμων Καλογερόπουλος),<sup>15</sup> του David Ricks<sup>16</sup> ή του André Aciman, που έχει γράψει κι ένα καβαφογενές ποίημα,<sup>17</sup> και πρόσφατα της Karen Emmerich για τη συλλογή *Complete Plus* του George Economou.<sup>18</sup> Στη διδακτορική του διατριβή ο Ηρακλής Παντόπουλος<sup>19</sup> συγκρίνει καβαφικές μεταφράσεις με βάση σύγχρονες θεωρίες της μετάφρασης· σηκώνει τα χέρια του στη μετάφραση της Rae Dalven, επειδή δεν χωρά στο προκρούστειο κρεβάτι των σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών. Πρόσφατα η Karen Van Dyck, καθηγήτρια των Νεοελληνικών Σπουδών στο Columbia University, βρίσκει ότι το κύριο μέλημα της μετάφρασης της Dalven ήταν να βρει τον τόνο της φωνής του Καβάφη.<sup>20</sup> Η ίδια η Dalven αποπλιστικά δηλώνει «[my] translations are as close to the original as I could make them», δηλαδή απλώς μετέφραζε ό,τι έβλεπε και προσπαθούσε να είναι όσο πιο κοντά στο πρωτότυπο.

Η εικ. 1 είναι μια φωτογραφία της Dalven του 1947, δηλαδή την εποχή που μετέφραζε τα καβαφικά ποιήματα. Οι άλλες γνωστές της φωτογραφίες την δείχνουν σε μεγαλύτερη ηλικία.<sup>21</sup>

of Loved Dead», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 30, τχ.1 (Μάιος 2012) 129-136, κάνει μια ανασκόπηση αυτών των μεταφράσεων· δυστυχώς όχι απόλυτα ολοκληρωμένη.

<sup>15</sup> Kimon Friar, «Cavafy and His Translators into English», περ. *Journal of the Hellenic Diaspora*, τ. 5, τχ. 1 (άνοιξη 1974) 17-40.

<sup>16</sup> David Ricks, «Cavafy Translated», περ. *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek*, τχ. 1 (1993) 87-110.

<sup>17</sup> André Aciman, «The City, the Spirit, and the Letter. On Translating Cavafy», στο <http://www.wordswithoutborders.org/article/the-city-the-spirit-and-the-letter-on-translating-cavafy>.

<sup>18</sup> Karen Emmerich, «Complete Plus. The Poems of C. P. Cavafy in English», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 31, τχ. 2 (Οκτ. 2013) 319-323. Στο ίδιο τχ. του περιοδικού παρουσιάζονται πέντε μεταφρασμένα ποιήματα συν μια εισαγωγή του μεταφραστή George Economou αλλά με λίγο διαφορετική βιβλιογραφική παραπομπή (George Economou και Stavros Deligiorgis, *Complete Plus. The Poems of C. P. Cavafy in English*, Bristol, Shearsman Books, 2013).

<sup>19</sup> Iraklis Pantopoulos, *The stylistic Identity of the Metapoet. A Corpus-Based Comparative Using Translations of Modern Greek Poetry*, αδημ. διδ. διατριβή, University of Edinburgh, Εδιμβούργο 2009, <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/3456/Pantopoulos2009.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

<sup>20</sup> Karen Van Dyck, «Forms of Cosmopolitanism», περ. *Los Angeles Review of Books*, 16.2.2014.

<sup>21</sup> Ευχαριστώ τον George Paganelis από την Tsakopoulos Hellenic Collection, που μου έστειλε τη φωτογραφία.



Εικ. 1: Rae Dalven (1947)

Η ίδια η Dalven μας λέει ότι μετά το ταξίδι της στην Ελλάδα, το 1947, όπου γνωρίστηκε σχεδόν με όλη την ελληνική инτελιγκέντσια της εποχής (στην Αθήνα με τους Σεφέρη, Σικελιανό, Δροσίνη, Ελύτη, τον Αλέξανδρο Φωτιάδη των *Ελληνικών Γραμμάτων* και στη Θεσσαλονίκη με τον Γιώργο Θέμελη, Ζωή Καρέλη, Τάκη Βαρβιτσιώτη) επέστρεψε στην Αμερική κάνοντας έναν σταθμό στο Παρίσι. Εκεί γνωρίστηκε με τον Νίκο Καζαντζάκη και θέλησε να μεταφράσει την *Οδύσσεια*. Μεταφράζει περίπου 20 σελίδες και ο Καζαντζάκης ετοιμάζεται να εγκατασταθεί στη Νέα Υόρκη για να τη βοηθήσει στη μετάφραση. Στη Νέα Υόρκη ο Άγγελος Σεφεριάδης, αδελφός του Γιώργου Σεφέρη, και η Εύα Πάλμερ, πρώτη γυναίκα του Σικελιανού, την αποτρέπουν από ένα τέτοιο εγχείρημα. Για καλή μας τύχη η φίλη της και λογοτέχνης Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη χαρίζει το 1955 στη Dalven μια συλλογή ποιημάτων του Καβάφη. Πρέπει να είναι η έκδοση του Ίκαρου του 1948, αυτή που στο

εξώφυλλό της δηλώνει ότι είναι η β' έκδοση. Ακολουθεί την σειρά των ποιημάτων όπως είχαν εκδοθεί το 1935, αυτή που λόγω της εικονογράφησης του ζωγράφου Τάκη Καλμούχου συνηθίζουμε να ονομάζουμε «έκδοση Καλμούχου». Είναι η γνωστή έκδοση με επιμέλεια της Ρίκας, τότε Σεγκοπούλου, που δημιούργησε τον καβαφικό κανόνα. Επιλεκτικά μεταφράζει και όσα ποιήματα είχαν δημοσιευτεί ως τα τότε, αυτά που αργότερα θα δημοσιευτούν στις εκδόσεις σαν τα «Αποκηρυγμένα» και τα «Ανέκδοτα». Η Dalven γράφει ότι νιώθει πως ο Καβάφης συζητούσε απευθείας μαζί της: «I felt as if Cavafy were conversing directly with me». Εκείνη την εποχή δίδασκε στο Fairley Dickinson University στην πόλη Teaneck του New Jersey. Στο φοιτητικό περιοδικό *Literary Review* του πανεπιστημίου δημοσιεύει μερικά ποιήματα, και ο συνάδελφος της Andre Michalopoulos, που διδάσκει αρχαία ελληνικά, γράφει μια εισαγωγή. Δίνει το χειρόγραφο στον Ben Raeburn· τον γνώριζε από τον εκδοτικό οίκο Gaer, υπεύθυνο τώρα του μικρού εκδοτικού οίκου Horizon Press. Ο εκδότης πίστευε ότι το βιβλίο, για να προσελκύσει την προσοχή του κοινού και να γίνει πιο εμπορικό, καλό θα ήταν αν είχε μια εισαγωγή ή κάποιο πρόλογο από έναν γνωστό, διάσημο συγγραφέα ή ποιητή, όπως π.χ. τον W. H. Auden. Η Dalven ήταν τότε κάπως γνωστή στους πνευματικούς κύκλους της Νέας Υόρκης. Γράφει στον Auden τον Μάιο του 1959. Αλλά επειδή ο Auden ήταν διακοπές στην Αυστρία, αργεί να της απαντήσει. Το Σεπτέμβρη του 1959 συναντώνται και εκείνος της προτείνει να το εκδώσει ο δικός του εκδοτικός οίκος Harcourt, Brace and World, ένας εκδοτικός κολοσσός. Της σύστησε επίσης να βρει μια καλή επιμελήτρια εκδόσεων και της πρότεινε την έμπειρη Margaret Marshall, η οποία και επιμελήθηκε το κείμενο. Η Marshall και η Dalven εργάστηκαν μαζί για έναν περίπου χρόνο. Μια καλή επιμελήτρια αξίζει το βάρος της σε χρυσάφι, και η Margaret Marshall το απέδειξε. Το 1961 κυκλοφορεί από τον εκδοτικό οίκο που σας προανέφερα *The Complete Poems of Cavafy* με πρόλογο του W. H. Auden και δικές της σημειώσεις. Είναι μια φιλολογική, εκδοτική και εμπορική επιτυχία. Για το βιβλίο γράφονται δεκαοκτώ κριτικές.<sup>22</sup> Το βιβλίο ακολουθεί τη σειρά με την οποία τα ποιήματα είχαν δημοσιευτεί στην δεύτερη έκδοση του Ίκαρου. Στο τέλος προσθέτει ένα κεφάλαιο και το ονομάζει «Early poems». Εκεί συμπεριλαμβάνει τριάντα τρία ποιήματα που δεν περιλαμβάνονται στον «κανόνα» και ανάκατα μεταφράζει ποιήματα από τα *Αποκηρυγμένα*<sup>23</sup> και συμπεριλαμβάνει και εννιά ποιήματα

<sup>22</sup> Ερανίζομαι τις βιβλιογραφικές πληροφορίες από το βιβλίο του Δημήτρη Δασκαλόπουλου *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη 1886-2000*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2003.

<sup>23</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1896)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαβ-

που τα βρήκε δημοσιευμένα στο βιβλίο του Μιχάλη Περίδη<sup>24</sup> και στο άρθρο του Αντ. Ιντιάνου,<sup>25</sup> ποιήματα που αργότερα δημοσιεύτηκαν στον τόμο με τα *Κρυμμένα*<sup>26</sup>. Αν κάποιος ενδιαφέρεται για καβαφικά εκδοτικά, αυτή είναι, αν δεν κάνω λάθος, η πρώτη έκδοση που συμπεριλαμβάνει ποιήματα του «Κανόνα», των «Αποκηρυγμένων» και των «Κρυμμένων». Ο Γ. Π. Σαββίδης γράφει: «Ωστόσο τα 23 Αποκηρυγμένα (ανάκατα με μια από τις μεταφράσεις και 9 Ανέκδοτα) εκδόθηκαν μόλις το 1961 – σε αμερικανική μετάφραση!»<sup>27</sup>

Μέχρι εκείνη την εποχή η μόνη συλλογική έκδοση του καβαφικού κανόνα ήταν η μετάφραση του John Mavrogordato στην Αγγλία από τον Hogarth Press του Leonard Woolf το 1951. Οι προσπάθειες του Ε. Μ. Forster είχαν επιτέλους αποδώσει, και τα ποιήματα του Καβάφη σε αγγλική μετάφραση είχαν κυκλοφορήσει σε μορφή βιβλίου. Ο εκδότης Leonard Woolf γράφει θριαμβευτικά στον Forster ότι αυτή είναι μια από τις πιο εντυχισμένες μέρες της ζωής του.<sup>28</sup> Αλλά η μετάφραση του Mavrogordato δεν είχε τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Ο Forster μάλλον δεν εκτίμησε αυτή την μετάφραση, τη βρήκε «ξύλινη», και αποκαλούσε τον Mavrogordato «Ξυλο-κορδάτο».<sup>29</sup> Γι' αυτή τη μετάφραση γράφτηκαν συνολικά δεκατέσσερις βιβλιοκριτικές. Την ίδια χρονιά που στην Αμερική κυκλοφόρησε η μετάφραση της Dalven, ο εκδοτικός οίκος Hogarth Press την ανατύπωσε αμέσως, και από τότε ανατυπώνεται συνεχώς μέχρι σήμερα. Η μετάφραση του Mavrogordato επανεκδόθηκε από άλλο εκδοτικό οίκο, τον Chatto & Windus το 1971.

Το 1971 κυκλοφόρησε το βιβλίο των Edmund Keeley και George Savidis *Passion and Ancient Days* (Νέα Υόρκη, Dial Press), με είκοσι ένα από τα «Κρυμμένα» ποιήματα του Καβάφη. Η Dalven περιμένει πέντε χρόνια, και το 1976 κυκλοφόρησε πάλι από τον ίδιο εκδοτικό οίκο, που είχε αλλάξει κάπως την επωνυμία του σε Harcourt, Brace, Jovanovich (για συντομία HBJ), «the expanded edition», που περιλαμβάνει τα ποιήματα του «Κανόνα» συν εξήντα τρία ποιήματα από τα *Αποκηρυγμένα* και τα *Κρυμμένα*.

βίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1983.

<sup>24</sup> Μιχάλης Περίδης, *Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1948.

<sup>25</sup> Αντ. Κ. Ιντιάνου, «Τρία ανέκδοτα και άγνωστα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», περ. *Κυπριακά Γράμματα*, τ. ΙΘ' (1954).

<sup>26</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα, 1877;-1923*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993.

<sup>27</sup> Ο.π., 12.

<sup>28</sup> Βλ. επιστολή 82, 20.11. 1946: «Αγαπητέ μου Μόργκαν Μόλις κατήγαγα έναν από τους μεγάλους θριάμβους του βίου μου. Έλαβα από τον Σεγκόπουλο υπογεγραμμένο συμφωνητικό το οποίο μου δίνει το δικαίωμα να εκδώσω Καβάφη στην μετάφραση του Μανρο» (*Ε. Μ. Forster–Κ. Π. Καβάφης. Φίλοι σε ελαφρήν απόκλιση*, επιμ.–σχόλια Peter Jeffreys, μτφρ. Κατερίνα Γκίκα, Αθήνα, Ίκαρος, 2013, σ. 150).

<sup>29</sup> Ο.π., σ. 156, σημ. 24.



Η expanded edition από το 1976 ανατυπώνεται συνέχεια από τον εκδοτικό οίκο HBJ και βρίσκεται στα ράφια των βιβλιοπωλείων. Αυτός είναι ο θρίαμβός της. Χιλιάδες αναγνώστες έχουν έρθει σε επαφή με την ποίηση του Καβάφη μέσω αυτής της μετάφρασης. Μια άλλη ένδειξη για το πόσο διαδεδομένη είναι αυτή η μετάφραση μπορούμε να το δούμε (εικ. 2) στον πίνακα ζωγραφικής του Παναμέζου ζωγράφου Omar Llamas Law «Manos de un librero» (Τα χέρια ενός βιβλιοπώλη) του 1981. Το ένα χέρι του βιβλιοπώλη αναπαύεται πάνω σε μια στοίβα βιβλίων και πάνω πάνω διακρίνουμε τη μετάφραση της Dalven.<sup>30</sup> Αυτή η συνεχής παρουσία της ήταν, νομίζω, εκείνη που έκανε τον Καβάφη τόσο δημοφιλής στο αγγλόφωνο κοινό, και πολλοί μεταφραστές ίσως σκέφτηκαν «κι εγώ μπορώ να κάνω μια καλύτερη μετάφραση από την Dalven». Το πέτυχαν;



Εικ. 2: Omar Llamas Law, «Manos de un librero» (1981)

## Josef Brodsky

Τα νέα μου από την Ανατολή θα είναι σύντομα, γιατί το εκκρεμές ρολόι του Brodsky χτυπά και η ώρα μου τελειώνει. Για όσους δεν τον γνωρίζουν, ο Ιώσηφ Μπρόντσκι, αν είναι αυτή η σωστή ρωσική προφορά του ονόματός του

<sup>30</sup> Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Γιώργο Κεχαγιόγλου που μου έδειξε αυτόν τον πίνακα.

(Πετρούπολη 1940-Νέα Υόρκη 1996) ήταν Ρώσος ποιητής και έζησε μετά την απελασί του από την Σοβιετική Ένωση στην Αμερική. Είναι γνωστά τα καθαφογενή ποιήματά του,<sup>31</sup> καθώς και ότι πάντα ανέφερε πως ανάμεσα στους ποιητές που τον επηρέασαν ήταν και ο Καβάφης. Είναι γνωστή επίσης η βιβλιοκριτική του «On Cavafy's Side»<sup>32</sup> για το βιβλίο του Edmund Keeley *Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress* (1976),<sup>33</sup> εργασία που συμπεριέλαβε αργότερα στην συλλογή των δοκιμίων του *Less Than One. Selected Essays* (1986).<sup>34</sup> Γνωστό είναι επίσης το τελευταίο του δοκίμιο «Flight from Byzantium»,<sup>35</sup> όπου αναφέρει ότι ταξίδεψε ειδικά στην Κωνσταντινούπολη για να επισκεφτεί την πόλη όπου έζησε για ένα μικρό χρονικό διάστημα ο Καβάφης.<sup>36</sup> Πιθανότατα ο Brodsky να είχε έρθει σε επαφή με την καθαφική ποίηση όταν στη Ρωσία μάθαινε μόνος του πολωνικά και αγγλικά.<sup>37</sup>

Η εικ. 3 είναι λιγότερο γνωστή.<sup>38</sup> δημοσιεύτηκε όταν πήρε το Νόμπελ της λογοτεχνίας το 1987 και δείχνει πόσο κοντά του ένωθε τον Καβάφη, αφού στην βιβλιοθήκη του βλέπουμε ότι έχει την φωτογραφία του Καβάφη ακρι-

<sup>31</sup> Ιώσηφ Μπρόντσκι, «Επιστολές σ' έναν φίλο στη Ρώμη», μτφρ. Πάτροκλος Σοίλιμετζίδης, στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Με τον τρόπο του Καβάφη. Είκοσι ξένα ποιήματα*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1999, σ. 52-53, και «Επιστολές σ' έναν φίλο στη Ρώμη (από τον Μαρτιάλιο)», «Ο Οδυσσεύς προς τον Τηλέμαχο» και «Ιθάκη», μτφρ. Πάτροκλος Γιατράς [= Νάσος Βαγενάς], επιμ. Σόνια Ιλίνσκαγια, στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.), *Συνομιλώντας με τον Καβάφη. Ανθολογία καθαφογενών ποιημάτων*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2000, σ. 303-310.

<sup>32</sup> Περ. *New York Review of Books*, 17.2. 1977, 32-34.

<sup>33</sup> Υπάρχει και η ελληνική μετάφραση: Έντμουντ Κήλυ, *Η καθαφική Αλεξάνδρεια*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος, 1991.

<sup>34</sup> Josef Brodsky, *Less Than One. Selected Essays*, Νέα Υόρκη, Farrar, Straus & Giroux, 1987. Βλ. τις ελληνικές μεταφράσεις: μέρος του άρθρου δημοσιεύτηκε από τον Μιχάλη Μόσχο στο αφιέρωμα για τον Ιώσηφ Μπρόντσκι του περ. *Πλανόδιον*, τχ. 8 (φθινόπωρο 1988) 481-482, Joseph Brodsky, «Κ. Π. Καβάφης. Το τραγούδι του εκκρεμούς», μτφρ. Ντίνα Μαρίνη, περ. *Ποίηση*, τχ. 7 (άνοιξη-καλοκαίρι 1996) 129-142 (ένα μέρος είχε ήδη δημοσιευτεί στην εφ. *Καθημερινή*, 4.2.1996) και Γιόζεφ Μπρόντσκι, *Το τραγούδι του εκκρεμούς. Πέντε δοκίμια*, μτφρ. από τα αγγλικά Δημήτρης Στεφανάκης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 9-26. Βλ. επίσης Ιωσήφ Μπρόντσκι, *Υπερασπίζοντας τον Καβάφη*, εισ.-μτφρ. από τα ρωσικά-επίμετρο Δημήτρης Β. Τριανταφυλλίδης, Αθήνα, Άγκυρα, 2003. Το ίδιο κείμενο εμφανίζεται στα ρωσικά με τον τίτλο «Στην πλευρά του Καβάφη», στο *Ρωσική καθαφιάδα σε τρία μέρη [Russkaia Kavafiana]*, Μόσχα 2000, που αποτελεί τον πρώτο τόμο της σειράς Ελληνική Βιβλιοθήκη, Κρατικό Πανεπιστήμιο Λεμονόσοφ, Τομέας Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας, υπεύθυνος Δ. Α. Γιαλαμάς- ευχαριστώ τον Harold M. Leich από τη Library of Congress που με βοήθησε στη μεταγραφή και στη μετάφραση.

<sup>35</sup> Και αυτό το δοκίμιο του περιλαμβάνεται στο βιβλίο του *Less Than One*, ό.π., σ. 393-446.

<sup>36</sup> Βλ. επίσης το άρθρο του «C. P. Cavafy, Selected and Introduced by Joseph Brodsky», περ. *The Wilson Quarterly*, τ. 17, τχ. 2 (καλοκαίρι 1993) 96-103.

<sup>37</sup> Αυτό ίσως υπονοεί το σχόλιό του για τη μετάφραση της Dalven: «Most successful renderings are those by Rae Dalven», στο βιβλίο του *Less Than One*, ό.π. (σημ. 34), σ. 55.

<sup>38</sup> Βλ. Σόνια Ιλίνσκαγια-Αλεξανδροπούλου, «Όταν ο Μπρόντσκι συνάντησε τον Καβάφη», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, Νέες Εποχές, 22.8.1999, 12.

βώς κάτω από το μπούστο του Πούσκιν και ένα τρίτο σκίτσο κάποιου που δεν γνωρίζω ποιος είναι. Δημοσιεύω εδώ κι αυτή τη φωτογραφία, γιατί κάποιος μπορεί να αναγνωρίσει το πρόσωπο στο σκίτσο.



Εικ. 3: Josef Brodsky (1987)

Λιγότερο γνωστή είναι η συζήτηση που είχε με τον Solomon Volkov<sup>39</sup> για την πρώτη μετάφραση του Καβάφη στα ρωσικά (που εκδόθηκε στο 1984).<sup>40</sup> Εδώ μεταφράζω πρόχειρα τα κύρια σημεία της συζήτησης: «Είναι μια εξαιρετικά μέτρια δουλειά, παρότι θα προτιμούσα να μη σχολιάσω τα πρόσωπα που

<sup>39</sup> Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky. A Poet's Journey through the Twentieth Century*, μτφρ. Marian Schwartz, Νέα Υόρκη, The Free Press, 1998.

<sup>40</sup> Κωνσταντίνος Καβάφης, *Λυρικά ποιήματα*, μτφρ. από τα ελληνικά Α. Βελιτσένσκι, Ρ. Ντουμπρόβκιν, Σ. Ιλίνσκαγια, Ζ. Μορόζκινα, Σ. Όσεροφ, Ε. Σμάγκκινα, Ε. Σολόννοβιτς, Μόσχα, Χουντόζεστβεργαγια Λιτερατούρα, 1984 (μεταγραφή και μετάφραση από τα ρωσικά).

πήραν μέρος σε αυτή την έκδοση. Η έκδοση του Καβάφη είχε για επιμελήτρια μια εξαιρετη επαγγελματία, τη Σοφία Ιλίνσκαγια (Sofia Borisovna Pyinskaya). Ήταν η πρώτη που παρουσίασε στο ρωσικό κοινό αυτό τον ποιητή. Η επιμέλεια και η εισαγωγή είναι αρκετά καλές, και υπάρχουν και μερικές εξαιρετες μεταφράσεις, αλλά υπάρχουν και φρικτά λάθη, λάθη απροσεξίας». Από τη συνομιλία αυτή με τον Volkon μαθαίνουμε ότι ο Brodsky είχε μεταφράσει Καβάφη στα ρωσικά σε συνεργασία με τον φίλο του Gennady Smakon!<sup>41</sup> Ο Volkon εξακολουθεί να ρωτάει τον Brodsky αν πιστεύει ότι πρέπει το ρωσικό κοινό να μάθει για τη μετάφραση του Smakon. Και ο Brodsky επικροτεί: «Χωρίς καμιά αμφιβολία, για έναν επιπλέον λόγο: ο Smakon ήξερε νέα ελληνικά, ενώ στην άλλη μετάφραση μόνο η επιμελήτρια της έκδοσης γνώριζε τη γλώσσα. Αλλά πιστεύω ότι ούτε και οι δικές της μεταφράσεις στον τόμο είναι απόλυτα ικανοποιητικές. Δηλαδή, γνώριζε το υλικό της, αλλά δεν μπορούσε να το μεταλαδαμπαδέσει». Η μεταφραστική συνεργασία Smakon και Brodsky δημοσιοποιήθηκε όταν ξαναμεταφράστηκαν τα καθαφικά ποιήματα το 2000 στη *Ρωσική καθαφιάδα*. συνολικά είναι δεκαεφτά ποιήματα.<sup>42</sup>

## W. H. Auden

Για να συμπληρώσουμε τις ψηφίδες που συνθέτουν αυτή την εικόνα, πρέπει να αναφερθούμε σύντομα στον Auden (Wystan Hugh Auden, 1907-1973). Σπούδασε στην Οξφόρδη, στο Christ Church, έως το 1928, μετανάστευσε στην Αμερική το 1939. Θα ήθελα να ήμουν ένα μαξιλαράκι στον καναπέ του σπιτιού του όταν η Dalven και ο Auden συζητούσαν για την ποίηση του Καβάφη, και να κατέγραφα τη συνομιλία τους. Από τη δεύτερη γραμμή του κλασικού πια κειμένου του, την εισαγωγή δηλαδή στη μετάφραση της Dalven, ο Auden αναφέρει ότι ήρθε σε επαφή με την ποίηση του Καβάφη από τον δασκαλό του στην Οξφόρδη R. M. Dawkins και ότι από τότε η ποίησή του επηρεάστηκε από τον Καβάφη. Δεν ξέραμε σχεδόν τίποτε για τις σχέσεις Καβάφη-Dawkins έως ότου ο Γ. Π. Σαββίδης δημοσίευσε αυτή τη μετάφραση.<sup>43</sup> Ο

<sup>41</sup> Για τη συνεργασία Brodsky και Smakon βλ. επίσης Yasha Klots, «The Poetics and Policies of Josef Brodsky as a Russian Poet Translator», στο James Baer (επιμ.), *Contexts, Subtexts and Pretexes. Literary Translations in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam, John Benjamins, 2011.

<sup>42</sup> *Ρωσική καθαφιάδα*, ό.π. (σημ. 34). Τα ποιήματα που μεταφράζονται από τον Smakon με επιμέλεια Brodsky είναι: «Τείχη», «Τα παράθυρα», «Επιθυμίες», «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», «Ο Βασιλεύς Δημήτριος», «Η Πόλις», «Η Σατραπεία», «Ιωνικόν», «Μάρτια Ειδοί», «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», «Ιθάκη», «Φιλέλλην», «Η Δυσσάρεσκια του Σελευκίδου», «Ένας Θεός των», «Ο Δαρείος», «Φωνή απ' την Θάλασσα», «Ο Δεμένος Ωμος».

<sup>43</sup> R. M. Dawkins, «The Poems of Constantine Petrou Cavafi (1863-1933)», περ. *Μολυβδοκον-*

Auden ομολογεί μάλιστα τα εξής (σε μετάφραση Στρατή Τσίρκα):<sup>44</sup> «θέλω να πω, πως μπορώ να σκεφτώ ποιήματα που, αν ο Καβάφης μού ήταν άγνωστος, θα τα έγγραφα εντελώς διαφορετικά ή δεν τα είχα ίσως γράψει καθόλου». Πολύ δυνατά λόγια. Στην εισαγωγή του ο Auden, όταν αναφέρεται στα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη, γράφει: «when tender emotions do exist, they are almost always one-sided». Ο Τσίρκας μεταφράζει: «κι όταν υπάρχουν τρυφερότερες συγκινήσεις, είναι σχεδόν μονόπλευρες». Περίπου την ίδια εποχή που ο Auden έγραφε την εισαγωγή στα ποιήματα του Καβάφη γράφει και ένα ποίημα που είναι πολύ αγαπητό, το «The More Loving One», που περιέχει τους στίχους που έχω βάλει ως μόντο: *If equal affection cannot be, / let the more loving one be me*. Όπως καταλαβαίνετε, εδώ μας ανοίγεται ένα άλλο κεφάλαιο στις καβαφικές σπουδές, οι σχέσεις Dawkins–Auden–Καβάφη· αλλά δεν πρέπει να παραλείψουμε και τη σχέση Auden–Brodsky.<sup>45</sup> Είναι, νομίζω, μια ωραία ιστορία, που κάποτε θα πρέπει να ειπωθεί, αλλά δυστυχώς η ώρα μου τελείωσε προ πολλού.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να συγχαρώ και να ευχαριστήσω την επιτροπή αυτού του συνεδρίου για την τόσο σοφή και προσεχτική διοργάνωση του. Έβαλαν στο ίδιο πάνελ να μιλήσει πρώτα η Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού και να την ακολουθήσει ο Μπάμπης Καραόγλου, ακριβώς όπως όταν καθόμαστε με αλφαβητική σειρά στο Κεντρικό Αμφιθέατρο στις εξετάσεις μας και ο Ξενοφών Κοκόλης μας επιτηρούσε να μην αντιγράψουμε. Νομίζω μας επιτηρεί ακόμη.

δυλοπελεκητής, τ. 2 (1990) 8-23. Μεταφράζει είκοσι ποιήματα του Καβάφη, και το άρθρο έχει μια σημείωση του Γ. Π. Σαββίδη ότι μάλλον το κείμενο γράφτηκε το 1939. Υπάρχει και πληροφορία ότι ο Dawkins είχε γράψει στον Καβάφη, αλλά δεν πήρε απάντηση· στους καταλόγους αποστολής καβαφικών συλλογών δεν υπάρχει το όνομά του. Βλ. επίσης την αρνητική βιβλιοκριτική του Dawkins στο βιβλίο του Τίμου Μαλάνου *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης* (1933), στο περ. *Journal of Hellenic Studies*, τ. 54, τ. 1 (1934) 107-108. Βλ. επίσης το άρθρο του Παντελή Βουτουρή «Ο Καβάφης ο στωικός. Η περιπέτεια ενός αντικαβαφικού άρθρου», περ. *Νέα Εστία*, τ. 173, τχ. 1858 (Ιούν. 2013) 203-211, που αναφέρει ότι ο Μαυρογορδάτος από την Οξφόρδη έγραψε στον Πέτρο Βλαστό στο Λονδίνο στις 15.3.1933 ότι ο Dawkins «ανακάλυψε» τον Καβάφη». Μια άλλη περιφερειακή πληροφορία είναι η φωτογραφία του W. H. Auden μαζί με τον Christopher Isherwood που δημοσιεύεται στο λήμμα του στη Wikipedia· την έβγαλε το 1939 ο μοντερνιστής συγγραφέας και φωτογράφος Carl Van Vechten. Ο Van Vechten στο μυθιστόρημά του *Spider Boy* (1928) έβαλε ως μόντο στίχους από το ποίημα του Καβάφη «Η Πόλις» σε μτρφ. του Γ. Βαλασόπουλου.

<sup>44</sup> W. H. Auden, «Κ. Π. Καβάφης», μτρφ. Στρατής Τσίρκας, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 108 (Δεκ. 1963), αφιέρωμα στον Καβάφη, 634-644. Αυτό το άρθρο προδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Atlantic Monthly*, τ. 207, τχ. 4 (Απρ. 1961) 80-84, και κατόπιν ως εισαγωγή στη μετάφραση της Dalven.

<sup>45</sup> Ο Auden ήταν αυτός που τον υποδέχτηκε στη Βιέννη όταν απελάθηκε από τη Ρωσία, τον φιλοξένησε και τον βοήθησε να εγκατασταθεί στην Αμερική. Ο Brodsky έχει γράψει το δοκίμιό του «"On September 1, 1939" by W. H. Auden» ίσως για το διασημότερο ποίημα του Auden· περιλαμβάνεται στο βιβλίο του *Less Than One*, ό.π. (σημ. 34), σ. 304-356.



«Λάφυρα ελληνικά», «βιβλία ελληνικά», «ελληνική φρασιολογία», «ελληνικός ρυθμός». Η κατασκευή της έννοιας «ελληνικός, -ή, -ό» στην ποίηση του Καβάφη

Η επιλογή του επιθέτου «ελληνικός, -ή, -ό» στον τίτλο της ανακοίνωσης αφορμάται από το γεγονός ότι πολλά από τα ποιήματα του Καβάφη περιλαμβάνουν τις λέξεις «ελληνικός», «ελληνισμός» και τις συναφείς προς αυτές («Ελλάδα», «Έλλην/-ας», «φιλέλλην/-ας», «ελληνίζων», «ελληνοπρεπής», «ελληνοποιημένο» κ.ο.κ.), όπως και τις αντιθετικές, «βάρβαρος», το συγκριτικό «βαρβαρότερος», «ανελλήνιστος» κ.ά. Τα ποιήματα του Καβάφη που χρησιμοποιούν τις έννοιες αυτές υπερβαίνουν τα πενήντα και, όπως γίνεται αντιληπτό, δεν είναι δυνατόν να εξεταστούν όλα στα περιθώρια αυτού του σύντομου άρθρου. Θα παρακολουθήσω, λοιπόν, ορισμένες αποχρώσεις, οι οποίες διαφέρουν ανάλογα από τη στιγμή που επιλέγει κανείς στην τεσσαρακονταετή εξέλιξη του καβαφικού έργου, από το 1893, όταν σημειώνεται η πρώτη χρήση της λέξης, έως το 1933. Η προσέγγιση, όπως φαίνεται και από τα παραθέματα που επελέγησαν στον τίτλο, θα είναι αναγκαστικά αποσπασματική και μερική. Θα ξεκινήσω από τη μάλλον ρομαντική απόχρωση της αναφοράς της λέξης «ελληνικά» στο ανέκδοτο «Επιτάφιος» (Ιούνιος 1893), για να περάσω στη συστηματική αναθεώρηση της σημασίας της λέξης που πραγματοποιείται από το 1904 και εξής με τα ποιήματα «Περιμένοντας τους βαρβάρους» (1904), «Ούτος εκείνος» (1909), «Φιλέλλην» (1912), «Ηρώδης Αττικός» (1912), το ανέκδοτο «Επάνοδος από την Ελλάδα» (1914) και καταλήγει στο ποίημα «Στα 200 π.Χ.» (1931), στο οποίο, θα έλεγα, μέσω «των στοχαστικών προσαρμογών», συστηματοποιείται η χρήση της λέξης και διαμορφώνεται σε ένα νέο «παράδειγμα», το οποίο εισδύει στον, έστω και μειοψηφούντα σε ισχύ, λόγο της κριτικής αλλά και της πολιτικής.

Κατά τη διάρκεια του έτους Καβάφη, το 2013, δημοσιεύτηκαν ορισμένα άρθρα με στόχο να συμβάλουν από μια νέα οπτική γωνία στο πώς γίνεται αντιληπτή η μακροχρόνια και στερεοτυπική διάκριση μεταξύ «Ελλήνων» και «Βαρβάρων» στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη. Τα δύο πλέον πρόσφατα άρθρα υιοθετούν, κατά τη γνώμη μου, μια καινοτόμο προσέγγιση στην καβαφική χρήση των λέξεων «ελληνικός», «ελληνίζων», «ελληνοπρεπής», «ελ-

ληνοποιημένος» ή και «ανελλήνιστος»: το άρθρο της Αλεξάνδρας Ρασιδάκη «Η σκηνοθεσία της ταυτότητας στον Καβάφη και την Άιχιγκερ. Ποιητική στάση σε ελαφρά απόκλιση από το σύμπαν», και αυτό της Ευγενίας Σηφάκη «Self-fashioning in C. P. Cavafy's "Going back Home from Greece" and "Philhellene"». <sup>1</sup> Τα άρθρα αυτά αμφισβητούν, με διαφορετικές στρατηγικές το καθένα, τη συχνά θεωρούμενη ως αυτονόητη, δεδομένη, σταθερή σημασία του επιθέτου «ελληνικός, -ή, -ό», πόσω μάλλον των ουσιαστικών «Ελλάς», «Έλλην», «Ελληνίς» ή, στη δημοτική, «Ελλάδα», «Έλληνας», «Ελληνίδα». Και δεν υποστηρίζω ότι η σημασία των λέξεων θεωρείται σταθερή μόνο στις μελέτες για τον Καβάφη, αλλά και στις ιστορικές, γραμματολογικές, κοινωνιολογικές κ.ά. μελέτες γενικότερα, όπως και στην καθημερινότητά μας. Κινούμαστε, δυστυχώς, με μια δεδομένη βεβαιότητα ως προς το σημασιολογικό εύρος των λέξεων αυτών, επειδή θεωρούμε ως κοινά αποδεκτό πλαίσιο τη διάκριση μεταξύ «Ελλήνων» και «Βαρβάρων», τουλάχιστον από την αρχαιότητα και εξής (και δεν αναλογιζόμαστε ούτε αμφισβητούμε πότε αυτή αρχίζει και πότε τελειώνει), ενώ θέτουμε αυτόματα θετικό πρόσημο στις λέξεις «ελληνίζων», «ελληνοπρεπής», «ελληνοποιημένος» και αρνητικό στη λέξη «ανελλήνιστος». Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έχουν υπάρξει μελετητές – ανάμεσά τους κατεξοχήν ο Στρατής Τσίρκας και η παράδοση που δημιούργησε – που να αποδέχονται τον ιστορικά προσδιορισμένο χαρακτήρα κάθε εποχής και κάθε κοινωνικής έκφανσης, που να είναι ευαίσθητοι στον συνεχώς μεταβαλλόμενο χαρακτήρα της έννοιας του έθνους και που να εξετάζουν στοχαστικά τις λέξεις αυτές στα καθαφικά κείμενα. Τον ουσιαστικό στοχασμό στο ζήτημα τον προχωρούν ιδιαίτερα τα δύο άρθρα που ανέφερα, επειδή, ειδικότερα, δείχνουν πόσο σχετικοποιείται στο καθαφικό έργο τόσο ο χαρακτηρισμός «Έλληνας» ή «ελληνικός» όσο και ο χαρακτηρισμός «βάρβαρος» ή «βαρβαρικός».

Ήδη με τον τίτλο του άρθρου καθιστώ σαφές ότι θα αναζητήσω τις συντεταγμένες της κατασκευής της έννοιας «ελληνικός, -ή, -ό» στην ποίηση του Καβάφη, δηλαδή ότι η έννοια αυτή δεν είναι δεδομένη με όρους καταγωγής, φυλετικούς ή άλλους, αλλά δυναμική, ιστορικά προσδιορισμένη και μεταβαλλόμενη. Ο όρος «κατασκευή» δεν σημαίνει ότι κάποιος, ο Καβάφης εν προ-

<sup>1</sup> Αλ. Ρασιδάκη, «Η σκηνοθεσία της ταυτότητας στον Καβάφη και την Άιχιγκερ. Ποιητική στάση σε ελαφρά απόκλιση από το σύμπαν», περ. *Νέα Εστία*, τ. 174, τχ. 1860 (Δεκ. 2013) 689-712, Evgenia Sifaki, «Self-fashioning in C. P. Cavafy's "Going back Home from Greece" and "Philhellene"», περ. *Synthesis*, τχ. 5 (φθινόπωρο 2013) 29-48.



κειμένω, δεν δεσμεύεται από την ιστορία και τα συμφραζόμενα της λέξης, αλλά ότι δίνει μεγαλύτερη έμφαση σε ορισμένες όψεις του σημασιολογικού πεδίου της, τις οποίες επιλέγει να τονίσει, και μικρότερη σε άλλες.<sup>2</sup>

Πιστεύω ότι και σήμερα πρέπει κανείς να ξεκινήσει τη συζήτηση για τον Καβάφη και τη σχέση του με τον κόσμο που τον περιβάλλει από τη «σύσταση» του μυθιστοριογράφου E. M. Forster, ο οποίος πρώτος τον εισήγαγε στο αγγλόφωνο κοινό μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ως «a Greek gentleman in a straw hat, standing absolutely motionless at a slight angle to the universe» [«έναν Έλληνα ευπατρίδη που φοράει ψάθινο καπέλο, ακίνητο και σε ελαφρά κλίση προς το σύμπαν»] – ή «απόκλιση από το σύμπαν», όπως είναι ο τίτλος του άρθρου της Ρασιδάκη. Ο gentleman αυτός διατυπώνει με την ίδια άνεση στα ελληνικά, στα αγγλικά ή στα γαλλικά μια πρόταση που κι αυτή «stands at a slight angle to the universe: it is the sentence of a poet» [«βρίσκεται σε ελαφρά κλίση προς το σύμπαν: είναι η πρόταση ενός ποιητή»].<sup>3</sup> «Έλληνας», «σύμπαν», «ποιητής», «πρόταση» και «κλίση» ή «απόκλιση» είναι οι κρίσιμες λέξεις. Ειδικότερα έχει ιδιαίτερη σημασία πώς εντάσσεται ο ποιητής αυτός στο σύμπαν, στο οποίο ανήκει ούτως ή άλλως, αλλά και πώς καταφέρνει προς στιγμήν να βρίσκεται εκτός αυτού και να το παρατηρεί· επίσης, ποια είναι η σχέση του δικού του λόγου με τους λόγους κάθε εποχής στην οποία τοποθετεί τη δράση των ποιημάτων του ή μέσα από την οποία γράφει.

Έχει μεγάλη σημασία να προβληματιστεί κανείς, ακολουθώντας το παράδειγμα του Στρατή Τσίρκα, «εκ νέου» με τον πολιτικό Καβάφη και να μελετήσει τους προβληματισμούς του για το ζήτημα της εξουσίας και της κυριαρχίας.<sup>4</sup> Επιπλέον, η χρήση του όρου «ελληνισμός» αποτελεί ερμηνευτικό κλειδί για τη σχέση του με την ιστοριογραφία και ειδικότερα με το έργο του Johann Gustav Droysen, *Ιστορία του ελληνισμού*, το οποίο αναθεωρεί αντιλήψεις που

<sup>2</sup> Για την κατασκευή βλ. το χαρακτηριστικό E. J. Hobsbawm και Terence Ranger (επιμ.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Επίσης, Μ. Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν κι ένα καράβι». Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης, Αθήνα, Άγρα, 2012.

<sup>3</sup> Βλ. E. M. Forster, «The Poetry of C. P. Cavafy» και «The Complete Poems of C. P. Cavafy», στο Denise Harvey (επιμ.), *The Mind and Art of C. P. Cavafy*, Αθήνα, Denise Harvey & Co, 1983, σ. 13-18, 40-45.

<sup>4</sup> Μ. Χρυσανθόπουλος, «Προσλαμβάνοντας τον πολιτικό Καβάφη. Τα ποιήματα για τον Ιουλιανό και το ζήτημα της “κυριαρχίας”», στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης και Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του 20ού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα: Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου*, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011, Ηράκλειο, ΠΕΚ-Μουσείο Μπενάκη, 2012, και Μ. Χρυσανθόπουλος, «“Ο πολιτικός Καβάφης”, εκ νέου», περ. *Το Δέντρο*, τχ. 193-194 (Οκτώβρ. 2013) 150-155.

επικρατούσαν για την αρχαιότητα, και, κατ' αναλογία προς τον όρο «Romanismus», εισάγει τον όρο «Hellenismus». Ο όρος αυτός χαρακτηρίζει το πώς διαφοροποιείται αυτή η εποχή από την προηγούμενη με κύριο γνώρισμα τη διαμόρφωση ενός κοσμοπολίτικου πολιτισμού, ο οποίος συνδυάζει στοιχεία της Ανατολής και της Δύσης, και περιγράφει το σημασιολογικό πεδίο που προσδιορίζει.<sup>5</sup> Ο Κ. Παπαρρηγόπουλος σχολιάζει τη χρήση του «Hellenismus» ως επιστημονικού όρου από το 1833 και εξής αλλά και τη διάδοσή του «εις την γλώσσαν των πολλών» αργότερα, μετά τον Κριμαϊκό Πόλεμο και μετά την επεξεργασία του όρου από τις ιστορικές πραγματείες του Σπ. Ζαμπέλιου και του ίδιου.<sup>6</sup> Συνθέτει ένα δικό του σημασιολογικό πεδίο του όρου αυτού, το οποίο λαμβάνει υπόψη του τις θέσεις του Droysen αλλά και το ιστοριογραφικό σχήμα του Σπ. Ζαμπέλιου, όπως και θέσεις που διατυπώνονται στο πολύτομο έργο του George Grote *History of Greece*: Έτσι, ο Παπαρρηγόπουλος αναφέρεται στον «πρώτο – ή κλασικό – ελληνισμό», στον «δεύτερο – ή μακεδονικό – ελληνισμό» και στον «χριστιανικό ελληνισμό».<sup>7</sup> Είναι τεράστιο το σημασιολογικό εύρος του όρου, τόσο λόγω του μεγέθους του γεωγραφικού χώρου τον οποίο καλύπτει όσο και λόγω της μακράς χρονικής περιόδου κατά την οποία χρησιμοποιείται. Έτσι, άλλη είναι η σημασία του όρου στην περίοδο των διαδόχων του Αλεξάνδρου και άλλη στην περίοδο της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Κρίσιμο στοιχείο του όρου είναι ο κοσμοπολιτισμός που αναπτύσσεται με άξονα την ελληνική γλώσσα αλλά και η μείξη του ανατολικού και του δυτικού στοιχείου, που οδηγούν στο να τίθενται εν αμφιβόλω τα όρια ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή, ανάμεσα στις θρησκείες, ανάμεσα στις διαφορετικές φυλές.

Ας ξεκινήσουμε την περιδιάβαση στις λέξεις «ελληνικός» κ.ο.κ. από το ανέκδοτο σονέτο «Επιτάφιον» του 1893 για το οποίο ανέφερα προηγουμένως ότι υιοθετεί μια ρομαντική οπτική, στον τελευταίο στίχο, ως προς τον τρόπο επιβίωσης της ελληνικής μετά τον θάνατο του ομιλητή της. Ο τάφος του αποβιώσαντος Σάμιου «παρά τον Γάγγη» επιτρέπει την αναπόληση της μετά θάνατον ζωής σε περιβάλλον οικείο, ελληνόφωνο, μέσω μιας φανταστικής, εκ των υστέρων κατασκευασμένης, επιτύμβιας «επιγραφής»:

<sup>5</sup> Μ. Χρυσανθόπουλος, «Ποιητής ιστορικός». Το καθαφικό κείμενο ως στοχασμός επί της ιστοριογραφίας», περ. *Νέα Εστία*, τ. 174, τχ. 1860 (Δεκ. 2013) 663-688. Για τον «Ελληνισμό» βλ. αναλυτικά Λουτσιάνο Κανφόρα, *Ελληνισμός. Ερμηνεία της Αλεξανδρινής εποχής*, μτφρ. Σπ. Μαρκέτος, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σ. 21 κ.ε.

<sup>6</sup> Βλ. αναλυτικά Νίκος Σιγάλας, «Ελληνισμός» και εξελληνισμός. Ο σχηματισμός της νεοελληνικής έννοιας ελληνισμός», περ. *Τα Ιστορικά*, τ. 18, τχ. 34 (Ιούν. 2001) 3-70.

<sup>7</sup> Ό.π., 32-33.

*Ξένε, παρά τον Γάγγην κείμει Σάμιος  
ανήρ. Επί της τρισβαρβάρου ταύτης γης  
έξισα βίον άλγους, μόχθου, κ' οίμωγής.*

*Ο τάφος ούτος ο παραποτάμιος*

*κλείει δεινά πολλά. Πόθος ακήρατος  
χρυσού εις εμπορίας μ' ώθησ' εναγείς.  
Εις ινδικήν ακτήν μ' έρριψ' η καταγίς  
και δούλος επωλήθην. Μέχρι γήρατος*

*κατεκοπίασα, ειργάσθην απνευστί –  
φωνής ελλάδος στερηθείς, και των οχθών  
μακράν της Σάμου. Όθεν νυν ουδέν φρικτόν*

*πάσχω, κ' εις άδην δεν πορεύομαι πενθών.  
Εκεί θα είμαι μετά των συμπολιτών.  
Και του λοιπού θα ομιλώ ελληνιστί.<sup>8</sup>*

Το ζήτημα της ξένης μεν γης, αλλά της ελληνικής γλώσσας, φέρνει στην επιφάνεια την ιστορία της αντίθεσης «Έλληνες – Βάρβαροι» και το πώς έχει αυτή προσληφθεί και προσλαμβάνεται από την πλειονότητα των απανταχού Ελλήνων ή ομιλούντων την ελληνική μετά την εγκαθίδρυση του χριστιανισμού ως της επίσημης θρησκεία της Ανατολικής Ρωμαϊκής ή Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Το ποίημα αναφοράς στη διάκριση των δύο πόλων, «Έλληνας» και «Βάρβαρος», είναι το «Περιμένοντας τους βαρβάρους» (1904). Το ποίημα αυτό, αναφερόμενο με τον τίτλο του και τον τρόπο με τον οποίο εκτυλίσσεται η αφήγηση σε έναν ορίζοντα προσδοκιών που απορρέει από την ιστορική πραγμάτευση της αντίθεσης «Έλληνες – Βάρβαροι», κατασκευάζει ένα τελείως διαφορετικό ερμηνευτικό σύστημα υποδοχής της αντίθεσης αυτής, αφού, εντέλει, «οι άνθρωποι αυτοί» δεν είναι τίποτε άλλο παρά άνθρωποι.<sup>9</sup> Την κλιμάκωση ανάμεσα στους πολιτισμένους που περιμένουν και τους βαρβάρους που αναμένονται παρουσιάζει η Ρασιδάκη στο ποίημα αυτό, στο οποίο η συλλογικότητα «εμείς» ορίζεται σε σχέση με την άγνωστη συλλογικότητα που έχει το όνομα «βαρβάρους».<sup>10</sup> Επίσης, τόσο η Ρασιδάκη όσο και η Σηφά-

<sup>8</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα ποιήματα* (1882-1923), φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1968, σ. 57.

<sup>9</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, (1897-1918), φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1963, το παράθεμα τ. 1, σ. 107-108. Για μια ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος ως πολιτικής θέσης, στην οποία η προσμονή των βαρβάρων παρουσιάζεται ως λύση «έκτακτης ανάγκης» (exemptio) και το ενδεχόμενο ότι «θα νομοθετήσουν» ως προβληματισμός για την έννοια της auctoritas, βλ. το δοκίμιο του Α.-Ι. Δ. Μεταξά *Συναντήθηκαν κατ' ουσίαν. Μία κριτική του πολιτισμού σε εξωτικό λόγο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σ. 37-62.

<sup>10</sup> Ρασιδάκη, ό.π. (σημ. 1), 690-692, Καβάφης, ό.π., τ. 1, σ. 107-108.

κη παρακολουθούν την εξέλιξη του όρου «βάρβαρος» στο «Φιλέλλην»,<sup>11</sup> ένα ποίημα στο οποίο εισάγονται οι λέξεις, που λειτουργούν ως όροι, «βαρβαρότεροι» και «ανελλήνιστοι» ως συγκριτικός βαθμός του «βάρβαρου» και αντιθετικό του «ελληνίζοντες», προκειμένου να επεξηγηθεί το δικαίωμα του ηγεμόνα μιας επικράτειας που βρίσκεται στο ανατολικότερο σημείο των κατακτήσεων του Αλεξάνδρου να χρησιμοποιεί την ελληνική γλώσσα στα νομίσματα που κυκλοφορεί και να αυτοχαρακτηρίζεται ως «Φιλέλλην». Στην ίδια οπτική μπορεί να αναγνωσθεί και το ποίημα «Ούτος εκείνος» (1909), στο οποίο η συστηματικά χρησιμοποιούμενη «ελληνική φρασιολογία» είναι απαραίτητη, προκειμένου ο άγνωστος, Εδεσσηνός, στιχοπλόκος να αποτελέσει μέρος της συντεχνίας των ποιητών της Αντιόχειας, παρά την ένταση που του προκαλεί.<sup>12</sup>

Θα εστιάσω τώρα σε ένα από τα ποιήματα, το «Επάνοδος από την Ελλάδα», που δεν δημοσιεύτηκε από τον ποιητή εν ζωή και, παρά την εξαιρετική ποιότητά του, δεν συμπεριελήφθη στο corpus των 154 ποιημάτων.<sup>13</sup> Η συγγραφή του τοποθετείται στα 1914 και η μη δημοσίευσή του οπωσδήποτε σχετίζεται με τις δραματικές εξελίξεις της δεκαετίας που έπεται του χρόνου της συγγραφής, επειδή η ένταση μεταξύ «ελληνικού» και «ελλαδικού» χώρου βιώνεται με τον πλέον επώδυνο τρόπο:<sup>14</sup>

*Όστε κοντεύουμε να φθάσουμ', Έρμιππε.  
Μεθαύριο, θαρρώ· έτσ' έιπε ο πλοίαρχος.  
Τουλάχιστον στην θάλασσά μας πλέουμε  
νερά της Κύπρου, της Συρίας, και της Αιγύπτου,  
αγαπημένα των πατρίδων μας νερά.  
Γιατί έτσι σιωπηλός; Ρώτησε την καρδιά σου,  
όσο που απ' την Ελλάδα μακρυνόμεθα  
δεν χάιροσουν και συ; Αξίζει να γελιούμαστε; –  
αυτό δεν θα 'ταν βέβαια ελληνοπρεπές.*

*Ας την παραδεχθούμε την αλήθεια πια·  
είμεθα Έλληνες κ' εμείς — τι άλλο είμεθα; –  
αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις της Ασίας,  
αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις  
που κάποτε ξενίζουν τον Ελληνισμό.*

<sup>11</sup> Ρασιδάκη, ό.π., 692-694, Sifaki, ό.π. (σημ. 1), 39-44, Καβάφης, ό.π., τ. 1, σ. 37.

<sup>12</sup> Καβάφης, ό.π., τ. 1, σ. 45.

<sup>13</sup> Αναλύεται συστηματικά και από τη Ρασιδάκη, ό.π. (σημ. 1), 689-712, και από τη Sifaki, ό.π. (σημ. 1), 29-48.

<sup>14</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 8), σ. 158-161.

*Δεν μας ταιριάζει, Έρμιππε, εμάς τους φιλοσόφους  
να μοιάζουμε σαν κάτι μικροβασιλείς μας  
(θυμάσαι πώς γελούσαμε με δαύτους  
σαν επισκέπτονταν τα σπουδαστήριά μας)  
που κάτω απ' το εξωτερικό τους το επιδεικτικά  
ελληνοποιημένο, και (τι λόγος!) μακεδονικό,  
καμιά Αραβία ξεμυτίζει κάθε τόσο  
καμιά Μηδία που δεν περιμαζεύεται,  
και με τι κωμικά τεχνάσματα οι καημένοι  
πασχίζουν να μη παρατηρηθεί.*

*Α όχι δεν ταιριάζουνε σ' εμάς αυτά.  
Σ' Έλληνας σαν κ' εμάς δεν κάνουν τέτοιες μικροπρέπειες.  
Το αίμα της Συρίας και της Αιγύπτου  
που ρέει μες στες φλέβες μας να μη ντραπούμε,  
να το τιμήσουμε και να το καυχηθούμε.*

Είναι μεγάλο το πλήθος των λέξεων που σχετίζονται με τον «ελληνισμό» στο ποίημα αυτό. Οι λέξεις αυτές, με τη σειρά που εμφανίζονται, είναι οι εξής: «Ελλάδα» (δix), «ελληνοπρεπές», «Έλληνες», «Ελληνισμό», «ελληνοποιημένο», «Έλληνας». Συνολικά επτά αναφορές, οι οποίες οδηγούν σε μια σειρά από επιμέρους παρατηρήσεις:

– Η πρώτη, ως προς τον τίτλο του ποιήματος: θα ήταν απαραίτητο, ιδίως αν ληφθεί υπόψιν η ιδιαίτερη προσοχή που δίνει στα σημεία στίξης ο Καβάφης, ένα σημείο στίξης για να διαχωριστεί η «Επάνοδος», στην πατρίδα εννοείται, από την αφετηρία του ταξιδιού της επιστροφής, «από την Ελλάδα». Γιατί αυτό απουσιάζει; Επίσης, γιατί απουσιάζει ο προορισμός του ταξιδιού; Έχει ιδιαίτερη σημασία ότι η πατρίδα στην οποία επιστρέφουν οι χαρακτήρες δεν κατονομάζεται και ότι αναφέρονται μόνο οι θάλασσες που την ακουμπούν (Τουλάχιστον στην θάλασσά μας πλέουμε· / νερά της Κύπρου, της Συρίας, και της Αιγύπτου, / αγαπημένα των πατρίδων μας νερά). Ο ομιλών μπορεί μεν να διεκδικεί την ιθαγένεια του Έλληνα, το πράττει όμως μόνο υπό τον όρο ότι αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή καταχρηστικά, όχι ως προσδιορισμός προέλευσης ή καταγωγής. Έτσι επιτείνεται ήδη από τον τίτλο η αμφισημία μεταξύ των εννοιών «Ελλάδα» και «πατρίδα».

– Η δεύτερη, ως προς την αφηγηματική οργάνωση: και στο ποίημα αυτό η αφήγηση γίνεται στο πρώτο ενικό πρόσωπο, αλλά οργανώνεται ως διάλογος με ένα πρόσωπο στο δεύτερο ενικό, το οποίο και σε αυτό το ποίημα λειτουργεί είτε ως ένα alter ego ή ως εγγύτατος «άλλος» και φέρει το όνομα «Έρμιπ-

πος». Πόσο απέχει, ως προς την οπτική γωνία, το πρώτο ενικό πρόσωπο από τον Έρμιππο, το δεύτερο ενικό;

– Η τρίτη, ως προς τα δεδομένα: αυτά αποδεικνύονται εξαιρετικά περίπλοκα, επειδή ούτε η Ελλάδα ούτε η πατρίδα, αλλά ούτε και η κίνηση που διαγράφουν οι δύο χαρακτήρες με το ταξίδι αυτό, μπορούν να ερμηνευθούν χωρίς αμφισημίες. Έτσι, οικοδομείται ήδη από την πρώτη στροφή μια ιδιότυπη ένταση, η οποία εντείνεται στη συνέχεια όταν αφενός οι δύο χαρακτήρες αποκαλούνται «Έλληνες», αφετέρου η χαρά τους για το ταξίδι πηγάζει από το γεγονός ότι η πατρίδα τους δεν είναι η Ελλάδα.<sup>15</sup>

– Τέταρτη παρατήρηση, ως προς το τι σημαίνει «ελληνισμός»: δύο τύποι «ελληνισμού» ή «ελληνικότητας» προτείνονται στο ποίημα, αφενός αυτός των βασιλέων και αφετέρου αυτός των φιλοσόφων. Οι δύο «ελληνισμοί» είναι ασύμβατοι μεταξύ τους: οι βασιλείς στέκονται στην καταγωγή για να διεκδικήσουν την ελληνικότητά τους (που κάτω απ' το εξωτερικό τους το επιδεικτικά / ελληνοποιημένο, και (τι λόγος!) μακεδονικό), ενώ οι φιλόσοφοι στέκονται στη γλώσσα και το πολιτισμικό πλαίσιο (Α όχι δεν ταιριάζουμε σ' εμάς αυτά. / Σ' Έλληνας σαν κ' εμάς δεν κάνουν τέτοιες μικροπρέπειες. / Το αίμα της Συρίας και της Αιγύπτου / που ρέει μες στες φλέβες μας να μη ντραπούμε, / να το τιμήσουμε και να το καυχθούμε). Το ζήτημα των δύο τύπων του «ελληνισμού» ή της «ελληνικότητας» γίνεται σαφέστερο στο ποίημα «Οροφέρνης», στο οποίο ο ομώνυμος κεντρικός χαρακτήρας αποδέχεται τη σύνθεση ελληνικών και μη ελληνικών στοιχείων για όσο διάστημα δεν διεκδικεί την εξουσία (Μες στην καρδιά του, πάντοτε Ασιανός· / αλλά στους τρόπους του και στην λαλιά του Έλλην). Από τη στιγμή όμως που μηχανορραφεί για να διεκδικήσει την εξουσία, αναζητεί τη μακεδονική του καταγωγή και η ελληνικότητά του προσδιορίζεται φυλετικά, από το αίμα των προγόνων του (θυμήθηκε που απ' την μητέρα του Αντιοχίδα, / κι απ' την παλιάν εκείνη Στρατονίκη, / κι αυτός βαστούσε απ' την κορώνα της Συρίας, / και Σελευκίδης ήτανε σχεδόν).<sup>16</sup>

Συμπερασματικά, τα νοήματα και τα επιχειρήματα του ανέκδοτου ποιήματος «Επάνοδος από την Ελλάδα» μετατρέπουν την έννοια «Έλληνας» σε κατασκευή που βασίζεται αποκλειστικά στον λόγο. Η «Ελλάδα», που αποτελεί σημείο αναφοράς στον τίτλο, αυτοαναιρείται ως έννοια γεωγραφική, επειδή δεν μπορεί κανείς να την αποχωριστεί. Και, αφού έχουν καταργηθεί τα γεωγραφικά της όρια, καταργείται και η διαφορά του «Έλληνα» από τον «μη

<sup>15</sup> Βλ. σχετικά την ανάλυση της Ρασιδάκη, ό.π. (σημ. 1).

<sup>16</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 9), τ. 1, σ. 33-34.

Ἑλληνα» και, κατά συνέπεια, ο όρος «Ἑλληνας» δεν αποτελεί πλέον αναφορά σε χαρακτηριστικά φυλής ή τόπου, καταγωγής ή επικράτειας. Για να διευκρινίσει κανείς τους όρους της προσέγγισης αυτής στην έννοια «Ἑλληνας», είναι απαραίτητο να λάβουμε υπόψη ορισμένα από τα ποιήματα που προηγούνται στη συγγραφή αυτού που αναλύσαμε: το ποίημα «Περιμένοντας τους βαρβάρους» (1904), δηλαδή την πρώτη περί «βαρβάρων» πραγματεία στο καβαφικό έργο, το ποίημα «Φιλέλλην» (1912), δηλαδή αυτό στο οποίο εισάγονται ο συγκριτικός βαθμός «βαρβαρότεροι» και το αντιθετικό «ανελληνιστοι», αλλά και ένα ακόμη ποίημα, το οποίο διαμορφώνει ένα μεγάλης ιστορικής διάρκειας πλαίσιο για την προβληματική του ορισμού του όρου «ελληνικός» στον χώρο του έρωτα και της ηδονής, το ανέκδοτο «Ἐτσι» (1913), από το οποίο παραθέτω:

*Μα μ' όλα αυτά, και πióτερα, για μένα μένεις  
το πρόσωπο του ονείρου, η μορφή  
για ελληνική ηδονή πλασμένη και δοσμένη –  
έτσι για μένα μένεις και σε λέγ' η ποίησίς μου.<sup>17</sup>*

Η «ελληνική ηδονή», η «Griechische Liebe» των Γερμανών κλασικιστών, για παράδειγμα του Johann Winckelmann, η «Greek love» των Άγγλων ρομαντικών, για παράδειγμα του Λόρδου Βύρωνα και του Percy Bysshe Shelley, οριζόμενη σε ένα ποίημα του οποίου η δράση διαδραματίζεται στο εγγύς παρελθόν της αφήγησης και της συγγραφής, αλλά αποτελώντας την πρώτη ύλη για την κατασκευή ποιημάτων (σε λέγ' η ποίησίς μου) επιτρέπει να ξετάσουμε ειδικότερα τον χώρο του γραπτού λόγου που περιγράφουν τα τέσσερα ποιήματα από τα οποία πήρα τα παραθέματα του τίτλου: «Λάφυρα ελληνικά», «βιβλία ελληνικά», «ελληνική φρασιολογία», «ελληνικός ρυθμός».

Οπωσδήποτε, το «Εις Ιταλικήν παραλίαν» (1925) με την αναφορά σε «Λάφυρα ελληνικά» μπορεί να θεωρηθεί ότι προσδιορίζει τα λάφυρα γεωγραφικά, δηλαδή αυτά που προέρχονται από την Ελλάδα. Αναφέρεται, με αραιωμένα τυπογραφικά στοιχεία στο ποίημα, η φράση *λάφυρα ελληνικά· η λεία της Κορίνθου*. Πρόκειται για τη λεία που έστειλε το 146 π.Χ. στην Ιταλία ο ύπατος Λεύκιος Μόμμιος, προκειμένου να «κοσμήση δι' αυτών τον θρίαμβον αυτού». <sup>18</sup> Όμως, ο «Ιταλιώτης νέος», που *Κοντά στην παραλίαν, / με άκραν μελαγχολίαν βλέπει που εκφορτώνουν / τα πλοία με την λείαν εκ της Πελοπον-*

<sup>17</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 8), σ. 157.

<sup>18</sup> Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Βιβλίον έβδομον (τ. VII), Αθήνα, Γαλαξίας, 1969, σ. 231.

νήσου, αισθάνεται ότι δεν είναι ξένα τα λάφυρα, αλλά προέρχονται από την παράδοσή του: για τον λόγο αυτό μελαγχολεί, και δεν έχει για διασκεδάσεις καμιάν επιθυμίαν, αφού δεν μπορεί να ταυτιστεί με τους κερδισμένους.<sup>19</sup> Εδώ το επίθετο «ελληνικά» αποκτά τη διάσταση του τραύματος.

Αντίθετα, στο ποίημα «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» (1928) οι αναφορές σε «βιβλία ελληνικά», «περιβολή [...] ελληνική», «όνομα ελληνικό» αποτελούν δείκτες τόσο της επιθυμίας για εξελληνισμό όσο και της δυναμικής της ελληνικής γλώσσας μετά την επικράτηση των Ρωμαίων. Το ίδιο συμβαίνει με την τελεία του αίσθησι του ελληνικού ρυθμού η οποία χαρακτήριζε τον νεκρό στο ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (1929), μια αναφορά που διαγράφει τη μία μόνο διάσταση του Μύρη, ενώ η άλλη, ο χριστιανισμός του, αποτελεί την αιτία της πανικόβλητης φυγής του αφηγητή:

... και που γένομουν  
ξένος εγώ, ξένος πολύ· ένοιωθα κιόλα  
μια αμφιβολία να με σιμώνει: μήπως κι είχα γελασθεί  
από το πάθος μου, και πάντα τού ήμουν ξένος –  
Πετάχθηκα έξω απ' το φρικτό τους σπίτι,  
έφυγα γρήγορα πριν αρπαχθεί, πριν αλλοιωθεί  
απ' την χριστιανοσύνη τους η θύμιση του Μύρη.<sup>20</sup>

Στα δύο ή τρία τελευταία ποιήματα που δημοσίευσε ο Καβάφης, ανάλογα με το πώς θα κατατάξουμε το «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας», συγκαταλέγεται το μεγαλειώδες «Στα 200 π.Χ.» (1931), το οποίο διαμορφώνει το νέο «παράδειγμα» για το σημασιολογικό εύρος της λέξης «Έλληνες» και των μεταλλαγών της από την κλασική εποχή έως την περίοδο του Μεσοπολέμου. Χωρίς άλλο, ένα απόλυτα πολιτικό ποίημα που εστιάζει στην «ποικίλη δράσι των στοχαστικών προσαρμογών» χάρη στις οποίες ένας αριθμός ανθρώπων που μοιράζεται γλώσσα – την εννοώ και κυριολεκτικά και μεταφορικά – και στόχους έχει τη δυνατότητα να υποστηρίξει, κάτω από το βάρος ενός δυσβάστακτου σε επιτυχίες παρελθόντος, ότι: βγήκαμ' εμείς: / ελληνικός καινούριος κόσμος, μέγας.<sup>21</sup> Διαπίστωση και κάλεσμα, ταυτοχρόνως.

Ο Καβάφης γράφει συστηματικά και «πολιτική» ποίηση, και για τον λόγο αυτό είναι σημαντικό να συνεχίζουμε να τον διαβάζουμε σε σχέση με το σήμερα και την πολιτική. Τα δύο ποιήματα που προτάσσονται στο δημοσιευμένο

<sup>19</sup> Καβάφης, ό.π. (σημ. 9), τ. 2, σ. 46.

<sup>20</sup> Ο.π., σ. 76.

<sup>21</sup> Ο.π., σ. 89.



έργο του έχουν τους τίτλους «Η Πόλις» και «Η Σατραπεία».<sup>22</sup> Τα ποιήματα αυτά βρίσκονται σε διάλογο μεταξύ τους επειδή, αφενός, η αφήγηση γίνεται και στα δύο στο πρώτο ενικό πρόσωπο, αλλά οργανώνεται ως φανταστικός διάλογος με ένα δεύτερο ενικό πρόσωπο που λειτουργεί ως alter ego ή ως εγγύτατος «άλλος» και, αφετέρου, το ένα έπεται του άλλου. Το δεύτερο ενικό πρόσωπο που εγκατέλειψε την «πόλι», χωρίς καμία ελπίδα να φτάσει «αλλού», μοιάζει πολύ με το δεύτερο ενικό πρόσωπο το οποίο καταφεύγει στους Πέρσες και στο οποίο προσφέρονται σατραπείες, αλλά εξακολουθεί και αναζητεί τον έπαινο του Δήμου και των Σοφιστών / τα δύσκολα και τ' ανεκτίμητα Εύγε.<sup>23</sup> Ως πολιτική επιλογή, ποια είναι «Η Πόλις» που εγκαταλείπεται προκειμένου να αναζητηθεί μια άλλη, ποιος είναι ο «Δήμος» του οποίου ο έπαινος αναζητείται, ποιο μπορεί να είναι το περιπλανώμενο δεύτερο ενικό πρόσωπο και ποιο το πρώτο ενικό το οποίο απευθύνει τον λόγο; Πιστεύω ότι ο χρόνος, ο τόπος, η πολιτειακή δομή και οργάνωση ενός χώρου σε μια συγκεκριμένη εποχή, το πρώτο και το δεύτερο ενικό πρόσωπο που διαλέγονται και οι συντεταγμένες τους, παραμένουν ζητούμενα σε ολόκληρο το καβαφικό ποιητικό έργο: Η έννοια της πόλεως, του δήμου, της σατραπείας, των σοφιστών, του λόγου, της αντιπαράθεσης, της απώλειας, της αναζήτησης, της επιστροφής, του επαίνου, του ψόγου, της επιτυχίας, της αποτυχίας, της αντίθεσης αλλά και της διακύμανσης στο ζεύγος «Έλλην-Βάρβαρος» υπερκαθορίζουν το καβαφικό ποιητικό corpus.

<sup>22</sup> Ο.π., τ. 1, σ. 15-16.

<sup>23</sup> Ο Γιάννης Δάλλας, «Η Σατραπεία και η αναζήτηση του συμβόλου της», *Καβάφης και Ιστορία. Αισθητικές λειτουργίες*, Αθήνα, Ερμής, 1974, σ. 46-63, θεωρεί ότι το περιπλανώμενο δεύτερο ενικό πρόσωπο είναι ο Αλκιβιάδης.



## Η παιγνιώδης φιλολογία

Το επεισόδιο είναι γνωστό, αν και ξεχασμένο πια. Το 1869, στην ηλικία των 25 χρόνων και χωρίς διδακτορικό και υφηγεσία, χάρη στην εμπιστοσύνη του Friedrich Wilhelm Ritschl και άλλων καθηγητών του που πιστεύουν στον πολλά υποσχόμενο νέο επιστήμονα, ο Friedrich Nietzsche διορίζεται στην έδρα της κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Βασιλείας. Τρία χρόνια μετά, το 1872, εκδίδει το πρώτο του βιβλίο: τη *Γέννηση της Τραγωδίας*. Σε αυτό ο Nietzsche προσεγγίζει την αρχαιοελληνική τραγωδία ως κορυφαίο λογοτεχνικό δείγμα ενός πολιτισμού που κατορθώνει να συμφιλιώσει σε ένα οργανικό σύνολο το Απολλώνιο στοιχείο της τάξης και της λογικής με το Διονυσιακό της αταξίας και του παραλόγου, μέχρι τώρα διαχωρισμένα στις καλλιτεχνικές πρακτικές των πλαστικών τεχνών και της μουσικής αντίστοιχα. Πρόκειται για ένα βιβλίο ιδιαίτερο, που αναμειγνύει τη φιλοσοφία με τη μυθολογία και τη μουσικολογία, το οποίο όμως αφορά κατεξοχήν την κλασική φιλολογία, στην οποίας, εξάλλου, τους κόλπους ανήκει θεσμικά ο συγγραφέας του. Κι όμως, μεθοδολογικά, το βιβλίο δεν έχει τίποτα το κοινό με αυτήν: δεν υπάρχουν παραθέματα από τα κείμενα στο πρωτότυπο παρά μόνο ελάχιστα σε μετάφραση, δεν υπάρχουν αναφορές στα έργα άλλων επιστημόνων, είναι γραμμένο σε ένα ύφος υπερβολικά λογοτεχνικό για να είναι αποδεικτικό, ενώ η αναστοχαστική του προοπτική το έλκει συνεχώς εκτός των ορίων του παραδοσιακά προσδιορισμένου επιστημονικού φιλολογικού λόγου.

Τρεις μήνες μετά δημοσιεύεται η πρώτη κριτική του βιβλίου: σε ένα κείμενο με τίτλο *Φιλολογία του μέλλοντος! Μια απάντηση στη «Γέννηση της Τραγωδίας» του τακτικού καθηγητή του Πανεπιστημίου της Βασιλείας Friedrich Nietzsche*<sup>1</sup> ένας σπουδαίος κλασικός φιλόλογος αναλαμβάνει να υπερασπιστεί την επιστήμη της φιλολογίας και να διαφυλάξει το κύρος της. Αισθανόμενος προσωπικά και θεσμικά προσβεβλημένος, ο Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, νέος, ακόμη ανεπάγγελτος, φιλόλογος, παλιός συμμαθητής του Nietzsche, αντιδρά άμεσα με ένα κείμενο οξύ χωρίς νηφαλιότητα, στο οποίο

<sup>1</sup> Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches ord. Professors der classischen Philologie zu Basel „Geburt der Tragödie“*, Βερολίνο, Gebrüder Borntraeger, 1872, τώρα στον τ. Karlfried Gründer (επιμ.), *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, und U. von Wilamowitz-Möllendorff, Hildesheim, Georg Olms, 1969.

θα επιτεθεί στον Nietzsche, που, κατά τη γνώμη του, διαπράττει σοβαρά λάθη αναφορικά με το αντικείμενό του και το παρερμηνεύει, ενώ με το ευρύτερο διάβημά του ασεβεί προς μια σημαντική παράδοση της κλασικής φιλολογίας και υπονομεύει το ίδιο της το εγχείρημα. «Τι σωρός ανοησίες!» (welch nest voll blödsinn!) αναφωνεί ο Wilamowitz. «Πού είναι οι αποδείξεις (beweise) του κυρίου Nietzsche;» γράφει αλλού. «Τι όνειδος, κ. Nietzsche, για την alma mater, την Pforta»<sup>2</sup> διαβάζουμε, κάνοντας αναφορά στο φημισμένο γυμνάσιο όπου φοίτησαν και οι δυο τους. Το κείμενο, γεμάτο ad hominem επιθέσεις, καταλήγει:

Νομίζω ότι έχουν αποδειχθεί οι σοβαρές μου κατηγορίες περί άγνοιας κι έλλειψης αφοσίωσης στην αλήθεια [...]. Ας αδράξει το θύρσο· ας μετακομίσει από την Ινδία στην Ελλάδα. Αλλά ας αφήσει την έδρα από την οποία υποτίθεται ότι διδάσκει επιστήμη. Ας μαζεύει στα πόδια του τίγρεις και πάνθηρες αλλά όχι τους νέους φιλόλογους της Γερμανίας, που, με τον ασκητισμό της αυταπάρανης στη δουλειά τους, υποτίθεται ότι μαθαίνουν να αναζητούν παντού την αλήθεια και μόνο, να ελευθερώνουν την κρίση τους και να αφιερώνονται ενσυνείδητα, έτσι ώστε η κλασική αρχαιότητα να τους δώσει τη μοναδική κι αιώνια γνώση που μόνον η χάρις των Μουσών υπόσχεται και που μόνον η κλασική αρχαιότητα μπορεί να εγγυηθεί σε τέτοια αφθονία κι καθαρότητα.<sup>3</sup>

Ο Wilamowitz αισθάνεται την ανάγκη να μιλήσει εν ονόματι της φιλολογίας και της παράδοσής της, να δώσει μια απάντηση θεσμική στην ύβρι του αιρετικού καθηγητή. Βρίσκεται όμως σε απορία. Με ποιον τρόπο να απαντήσει στον Nietzsche; Είναι φανερό πως, αν μιλήσει με τον τρόπο του Nietzsche, είτε σε επίπεδο ύφους ή/και περιεχομένου, θα υπονομεύσει de facto τον σκοπό του, ο οποίος είναι η παλινόρθωση της επιστημολογίας της φιλολογίας, που νιώθει ότι κατεδαφίζει ο φιλόσοφος. Αν, πάλι, μιλήσει με τον τρόπο της κλασικής φιλολογίας, τότε δεν θα αγγίξει τον στόχο του, αφού ο Nietzsche αδιαφόρησε γι' αυτό τον τρόπο εξαρχής και προγραμματικά. Αν απευθυνθεί στην φιλολογική κοινότητα, θα επιχειρήσει να αποδείξει το προφανές. Αν απευθυνθεί στον Nietzsche, η αντίδρασή του προφανώς δεν θα τον αγγίξει ουσιαστικά, αφού δεν αφορά το εγχείρημά του. Ο τρόπος που διαχειρίζεται την απορία αυτή ο Wilamowitz είναι εξαιρετικά ενδιαφέρων. Σε ένα κείμενο όπως η *Γέννηση της Τραγωδίας*, που δεν προσεγγίζει φιλολογικά ή πραγματο-

<sup>2</sup> Gründer (επιμ.), ό.π., σ. 36. Στην αρχή της καριέρας του, ο Wilamowitz δεν έγραφε τα ουσιαστικά με κεφαλαία, όπως είθισται στα γερμανικά. Στις *Αναμνήσεις* του, χρόνια αργότερα, θα αποκαλέσει τον εκκεντρικό τρόπο που έγραφε τότε «κακόγουστο» (abgeschmackt) και «αλλόκοτο» (fratzenhaft). Βλ. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Erinnerungen 1848–1914*, Λιψία, K. F. Koehler, 1928, σ. 130. Εκτός από όπου αναφέρεται, οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

<sup>3</sup> Gründer (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 55.

λογικά δεδομένα με παραδοσιακό τρόπο, και που αποτελεί περισσότερο αναστοχασμό και προβληματισμό σε επίπεδο ευρύτερα αισθητικό ή πολιτισμικό παρά φιλολογικό, ο Wilamowitz οργανώνει και συντάσσει την κριτική του στη βάση της πιο σκληροπυρηνικής εκδοχής της επιστημολογίας της φιλολογίας: της *Fussnotenphilologie*, της *Φιλολογίας των υποσημειώσεων*, τον κατεξοχήν τρόπο με τον οποίον εκφράζεται η φιλολογία ως επιστήμη των σχολίων, ως *Anmerkungswissenschaft*.<sup>4</sup>

Η κριτική του Wilamowitz εκτείνεται σε πολλές σελίδες, είναι γεμάτη παραπομπές και υποστηρίζεται από αρκετές υποσημειώσεις. Αποτελεί – τουλάχιστον κατά τη μορφή – δείγμα του συστηματικού, επιστημονικού φιλολογικού λόγου έτσι όπως αυτός αρχίζει να παγιώνεται στα χρόνια αυτά κατά τα οποία συμβαίνει η θεσμική κι επαγγελματική αποκρυστάλλωση του κλάδου στην οποία, όπως πια γνωρίζουμε, ο Wilamowitz έχει διαδραματίσει ρόλο κομβικό. Ο Wilamowitz θεωρεί πως η δογματική ανιστορικότητα του Nietzsche τον οδηγεί στο να αγνοεί τις ιστορικές συνθήκες του ίδιου του του διαβήματος, τον κάνει να παρερμηνεύει τόσο την τραγωδία όσο και τις πρακτικές της επιστήμης που τη μελετά κι έτσι τον οδηγεί αφενός σε αντιεπιστημονική, αφετέρου σε αντιεπαγγελματική συμπεριφορά. Γι' αυτό και ο φιλόλογος χρησιμοποιοί – τουλάχιστον κατά τη μορφή – έναν λόγο που βασίζεται στην επιστημολογία της τεκμηρίωσης, επιτομή της οποίας αποτελούν το παράθεμα, η παραπομπή, η υποσημείωση.

Αν ο Nietzsche παραιτείται τελικά από της έδρα του το 1879, μερικά χρόνια αφότου το είχε ζητήσει ο Wilamowitz (αλλά για διαφορετικούς, βέβαια, λόγους – για λόγους υγείας), ο τελευταίος θα έχει λαμπρή ακαδημαϊκή καριέρα μέχρι τον θάνατό του το 1931, στο Γκράιφσβαλντ, το Γκέτινγκεν, το Βερολίνο· θα γίνει ο κορυφαίος ελληνιστής που θα ασχοληθεί με πάμπολλες πτυχές της κλασικής γραμματείας, απαραίτητη αναφορά για κάθε κλασικό φιλόλογο που σέβεται τους κανόνες της επιστήμης. Σπάνια θα βρεθεί μελέτη της κλασικής φιλολογίας η οποία να μην τεκμηριώνεται με μια νομιμοποιητική παραπομπή στον Wilamowitz. Ο Wilamowitz θα καταστεί η πρώτη υποσημείωση, η αρχική παραπομπή, η πηγή της βιβλιογραφίας.

Με τον τρόπο λοιπόν που θα καθιερώσει, στην κριτική του στο Nietzsche

<sup>4</sup> Για τη σημασία των υποσημειώσεων στην επιστήμη και ιδιαίτερα στην κλασική φιλολογία βλ. Anthony Grafton, *The Footnote. A Curious History*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997. Για τις υποσημειώσεις στη φιλολογική πρακτική του Wilamowitz, με αναφορά και στη διαμάχη του με τον Nietzsche, βλ. Steve Nimis, «Fussnoten. Das Fundament der Wissenschaft», περ. *Arethusa*, τ. 17, τχ. 2 (1984) 105-134.

ο Wilamowitz στήνει ένα κείμενο στο οποίο αντικρούει τον στοχασμό του Nietzsche για την τραγωδία λέξη προς λέξη, επιχείρημα προς επιχείρημα. Ανατέμνει, περιγράφει, συνοψίζει, επεξηγεί. Με τον τρόπο του επιστήμονα, την υπομονετική, επιμελή ματιά του φιλόλογου, αντικρούει λεπτομερώς το ανόητο, κατά την άποψή του, και ανήθικο κείμενο του φιλοσόφου. Αν τα πραγματολογικά δεδομένα είναι, λίγο πολύ, γνωστά, μια όψη τους παραμένει αφώτιστη και αποσιωπημένη. Κι αυτό, γιατί μια προσεκτικότερη ματιά στο κείμενό του αφήνει τον αναγνώστη με μια απορία· μια δεύτερη ματιά του προκαλεί έκπληξη· και μια τρίτη τον κάνει να αναρωτιέται. Γιατί συνειδητοποιεί πως ο φιλόλογος προβαίνει σε ένα ασυνήθιστο, και σε κάθε περίπτωση, μη αναμενόμενο διάβημα: εξαπατά. Στην *refutatio* του, ο Wilamowitz προβαίνει συστηματικά σε παρανόηση και παρερμηνεία του κειμένου του Nietzsche, παραπέμπει σε αυτό με τρόπο απρόσεκτο, ανακριβή ή λανθασμένο, εισάγει ψευδοπαραπομπές που δεν προσεγγίζουν καν σε ακρίβεια το πρωτότυπο κείμενο, ενώ συχνά δημιουργεί κολάζ από φράσεις ασύνδετες και λεξιλόγιο του Nietzsche προκειμένου να κατασκευάσει το παράθεμα που στη συνέχεια επιχειρεί να ανασκευάσει. Έτσι, στη βάση γενικών και αόριστων συνδέσεων με το πρωτότυπο δημιουργεί ένα ερμηνευτικό σχήμα που στη συνέχεια κατεδαφίζει ως αντιεπιστημονικό. Είναι προφανές ότι δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση η επιστημονική επάρκεια του φιλόλογου· είναι προφανές ότι η παραμόρφωση του Nietzsche γίνεται ενσυνείδητα. Τόσο που, ο φιλόσοφος που στα γραπτά του δεν διστάζει να γίνει καυστικός και δηλητηριώδης, εν προκειμένω εκπλήσσεται τόσο πολύ, ώστε αναφωνεί με απορία σε μια επιστολή του στον παλιό συμμαθητή, φίλο και συνάδελφό του Erwin Rohde (ο οποίος και θα τον υπερασπιστεί): «δεν μπορώ να καταλάβω το πρόβλημα του Wilamowitz. Παραπέμπει λάθος στο κείμενό μου, ακόμη και με εισαγωγικά» (*mich [...] falsch citiert [...] mit Anführungsstrichen*), όπως αναφέρει ενδεικτικά.<sup>5</sup>

Η συμπεριφορά του Wilamowitz αποτελεί ένα από τα άλυτα μυστήρια της φιλολογίας. Το ότι οι φιλόλογοι «αναζητούν παντού την αλήθεια και μόνο», όπως διατείνεται στο κείμενό του,<sup>6</sup> φαντάζει προκλητικό ψέμα. Εξοργισμένος, ο Wilamowitz εξαπολύει μιαν ασύμμετρη επίθεση στον Nietzsche. Κι αυτό γιατί θεωρεί πως ο τελευταίος έχει παραβεί τους κανόνες της επιστημονικής δεοντολογίας σε τέτοιο βαθμό, ώστε είναι θεμιτό πια να αντιδράσει και αυτός με τρόπο αντισυμβατικό, παίζοντας ολοκληρωτικό πόλεμο. Κι έτσι, στο πεδίο

<sup>5</sup> Επιστολή της 16ης Ιουλίου 1872, όπως παρατίθεται στο James I. Porter, «Don't Quote Me on That!», *Wilamowitz Contra Nietzsche in 1872 and 1873*, περ. *Journal of Nietzsche Studies*, τχ. 42 (2011) 79.

<sup>6</sup> *Gründer* (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 55.

της μάχης, ο Wilamowitz υποδύεται αυτό που είναι: τον φιλόλογο· αρπάζει τον εξοπλισμό του επιστήμονα και ρίχνεται στον αγώνα. Στον παιγνιώδη τρόπο με τον οποίο ο Wilamowitz θεωρεί ότι ο Nietzsche ασέβησε στην παράδοση υποδουόμενος τον επιστήμονα, ο πραγματικός επιστήμονας δεν έχει παρά να τον αντιμετωπίσει ως το άθυρμα που είναι.

Για να χρησιμοποιήσω τους όρους του Bataille: αν ο Nietzsche αποτελεί ένδειξη υπερβολικής φόρτισης, σημάδι πλεονάσματος του συσσωρευμένου αποθέματος και της συνακόλουθης, αναπόδραστης δαπάνης στην οικονομία της φιλολογίας, ο Wilamowitz αποτελεί τη στιγμή κατά την οποία εκλύεται η ανώφελη σπατάλη στην οικονομία της φιλολογικής επιστημολογίας:<sup>7</sup> γιατί, από τη στιγμή που είναι καταστατικά παιγνιώδης, η έγκυρη φαινομενικά πλην όμως διαβλητή φιλολογικά ανασκευή δεν μπορεί να νομιμοποιηθεί στις λεπτομέρειές της αλλά μόνον ως όλον, σε μια ολότητα που ξεπερνά τα μέρη που την αποτελούν. Μια ολότητα της οποίας η ισχύς που δημιουργεί η σημασία της φτάνει σε σημείο φόρτισης τέτοιο που την υπερβαίνει στις λεπτομέρειές της, και άρα την μετασχηματίζει.<sup>8</sup> Κι αν ο Nietzsche έμεινε στην ιστορία με ένα ιδιόμορφο πρώτο έργο, εμπνευσμένο κι αιρετικό, αλλά θεμελιώδες για μια ερμηνευτική κατεύθυνση που πήρε η προσέγγιση της τραγωδίας, το ασυνήθιστο κείμενο του Wilamowitz αποσιωπήθηκε από την ιστορία ως μια νόμιμη αλλά μη νομιμοποιηθείσα επίθεση για την οποία ο ίδιος ο συγγραφέας θα πει, τριάντα χρόνια μετά τον θάνατο του Nietzsche και δυο χρόνια πριν το δικό του: «δεν έπρεπε να δημοσιεύσω το κείμενό μου [...]. Ήμουν ανόητος και υπερβολικά τυφλωμένος για να δω πόσο ξιπασμένη φαινόταν η συμπεριφορά μου. Αλλά δεν μετανιώνω· ακολουθούσα τον δαίμονά μου [...] για χάρη της επιστήμης μου, που θεωρούσα ότι κινδυνεύει».<sup>9</sup>

Η διαμάχη έχει και συνέχεια, την οποία δεν μπορούμε να εξετάσουμε εδώ: στο κείμενο του Wilamowitz αντιδρά ο Wagner,<sup>10</sup> απαντά ο Erwin Rohde (που διατέλεσε καθηγητής κλασικής φιλολογίας στο Κίελο, Ιένα, Τύμπινγκεν και τέλος Χαϊδελβέργη),<sup>11</sup> ενώ ο Wilamowitz επανέρχεται με ένα δεύτερο

<sup>7</sup> Για τους όρους αυτούς βλ. Georges Bataille, *La part maudite, précédé de La notion de la dépense*, Παρίσι, Minuit, 1949.

<sup>8</sup> Υιοθετώ τους όρους *ισχύς* και *σημασία* από τον Jacques Derrida, «Force et signification», *L'écriture et la différence*, Παρίσι, Seuil, 1967, σ. 9-49.

<sup>9</sup> Von Wilamowitz-Möllendorff, *Erinnerungen 1848-1914*, ό.π. (σημ. 2), σ. 130.

<sup>10</sup> Richard Wagner, «Offener Brief», εφ. *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 23.6.1872.

<sup>11</sup> Erwin Rohde, *Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: „Zukunftsphilologie!“ Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner*, Λιψία, E. W. Fritsch, 1872.

κείμενο.<sup>12</sup> Από όλα τα κείμενα της διαμάχης, όμως, περισσότερο ή λιγότερο ρητά αναδεικνύεται πως το διακύβευμα είναι η επιστήμη της φιλολογίας, που θεωρείται ότι βρίσκεται σε κρίση ή κινδυνεύει. Και κινδυνεύει, στη βάση του μετααφηγήματος της αλήθειας, η οποία στη φιλολογία ή, τουλάχιστον, σε μια μείζονα εκδοχή της, ορίζεται από την πραγματολογική εγκυρότητα. Αυτή καθορίζει και τους τρόπους με τους οποίους νομιμοποιείται η κριτική, η πράξη, δηλαδή, που λαμβάνει χώρα σε επόμενο χρόνο, όταν το πραγματολογικό πρόβλημα είτε έχει λυθεί είτε δεν τίθεται καν. Και αυτό είναι ένα ερώτημα σημαντικό, γιατί θέτει ένα ιδεολογικό ζήτημα που επενεργεί στην επιστημολογία του κλάδου. Από τη σύστασή της στις μοντέρνες της εκδοχές στα χρόνια του Nietzsche και του Wilamowitz μέχρι τις μέρες μας, το πού αρχίζει και, κυρίως, πού τελειώνει η πραγματολογία στάθηκε κεφαλαιώδες ζήτημα στην εξέλιξη της φιλολογίας. Τι συμβαίνει όταν η γενετική κριτική ολοκληρωθεί και καλύψει όλα τα ανοιχτά «ζητήματα» που θεωρεί ότι θέτει το κείμενο; Τι συμβαίνει όταν ο βιογραφισμός φτάσει στα όριά του, όταν αποκαλύψει όλες τις θεωρούμενες ως σημαίνουσες για το έργο πτυχές της ζωής του δημιουργού; Τι συμβαίνει όταν ο φιλολογικός φετιχισμός απολέσει την ερωτική ή τη θρησκευτική του πλευρά και καταλήξει άσκηση μпанάλ τυπολατρίας από την οποία η ευχαρίστηση που ενδεχομένως ακόμη αναδύεται να προκύπτει μάλλον από τον επιστημονικό αυτισμό του «πανεπιστημιακού τριβαλισμού» (academic tribalism), της ένταξης, δηλαδή, στη φυλή, ομάδα ή κλίκα της ακαδημαϊκής ζωής,<sup>13</sup> παρά από τις αισθητικές δυναμικές που επιτρέπει το έργο ως έργο τέχνης; Και, βέβαια, τι συνεπάγεται και τι θα πρέπει να συνεπάγεται η αποκαθίλωση θεσμικών εκτοπισμάτων, ο έλεγχος και η αναπόφευκτη απομάγευση ανθρώπων και πρακτικών που στάθηκαν καθοριστικές για τη θέσμιση της επιστήμης; Μια ενδεδειγμένη πραγαμάτευση σε ιστορική προοπτική τέτοιων ερωτημάτων είναι επιβεβλημένη, καθώς θα συντελούσε στην θεραπεία της έλλειψης αυτοσυνηδησίας που χαρακτηρίζει την πρακτική της φιλολογίας ακόμη και σήμερα.

<sup>12</sup> Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, *Zukunftsphilologie! Zweites Stück. Eine Erwiderung auf die Rettungsversuche für Fr. Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, Βερολίνο, Gebrüder Borntraeger, 1873. Αυτό και τα υπόλοιπα κείμενα της διαμάχης τώρα στο Gründer (επιμ.), ό.π. (σημ. 1). Βλ. επίσης και την πληρέστερη γαλλική έκδοση Monique Dixsaut (επιμ.), *Querelle autour de «La naissance de la tragédie»*, μτφρ. Michèle Cohen-Halimi, Hélène Poitevin και Max Marcuzzi, Παρίσι, Vrin, 1995. Για την εν λόγω διαμάχη βλ. περαιτέρω William Musgrave Calder III, «The Wilamowitz-Nietzsche Struggle. New Documents and a Reappraisal», περ. *Nietzsche Studien*, τχ. 12 (1983) 214-254, και, παλιότερα, J. H. Groth, «Wilamowitz-Möllendorf [sic] on Nietzsche's Birth of Tragedy», περ. *Journal of the History of Ideas*, τ. 11 τχ. 2 (1950) 179-190.

<sup>13</sup> Για τον όρο βλ. Hazard Adams, *The Academic Tribes*, Σικάγο, University of Illinois Press, 2<sup>η</sup> έκδοση (1976).



Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, θα περάσω τώρα σε ένα δεύτερο κομβικό επεισόδιο, πολύ λιγότερο ξεχασμένο· ένα επεισόδιο που, ανάμεσα στα άλλα, ανέδειξε το ότι το ολοένα και μειούμενο κοινωνικό και θεσμικό εκτόπισμα της φιλολογίας οφειλόταν (και οφείλεται), τουλάχιστον εν μέρει, στην άρνησή της να αντιμετωπίσει την επιτακτική ανάγκη επανεξέτασης της επιστημολογίας της: σε αυτό που έμελε να μείνει στην ιστορία των φιλολογικών σπουδών ως «Υπόθεση Sokal». Και σε αυτήν την «υπόθεση» το παίγνιο είχε καταστατική σημασία. Αν στη διαμάχη Nietzsche–Wilamowitz χρησιμοποιήθηκε ευρετικά από τον δεύτερο ως επιβεβλημένη απόκριση στην ιερόσυλη πρακτική του πρώτου, ο Sokal, με την επιστημονικά αποκλίνουσα πρακτική, το χρησιμοποίησε ευρετικά προκειμένου να πυροδοτήσει την απόκριση, εν είδει κολοκυνθοπληγίας. Στο Nietzsche το παίγνιο ήταν η αντίδραση· στο Sokal ήταν η δράση, η αρχή.

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και ενόψει της σταδιακής εκτόνωσης της αποδόμησης, οι ανθρωπιστικές σπουδές βρίσκονται σε διαρκή αναπροσανατολισμό, ιδιαίτερα στις ΗΠΑ και σε χώρες με σοβαρή παράδοση στους θεωρητικούς προβληματισμούς. Το 1996 το *Social Text*, το περιοδικό που είχε καταστεί κορυφαίο βήμα των πολιτισμικών σπουδών και του οποίου ο διευθυντής, ο Andrew Ross, ήταν καθηγητής στο πρόγραμμα Αμερικανικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, δημοσίευσε ένα ειδικό τεύχος με θέμα *Science Wars*, που στόχευε να θέσει υπό συζήτηση τις δυνατότητες διαλόγου ανάμεσα στις θετικές και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Η μόνη συνεργασία που εστάλη από έναν θετικό επιστήμονα ήταν αυτή του Alan Sokal, καθηγητή φυσικής στο ίδιο πανεπιστήμιο, ο οποίος και υπέβαλε προς δημοσίευση ένα άρθρο με τίτλο «Παραβαίνοντας τα όρια. Για μια μετασχηματιστική ερμηνευτική της κβαντικής βαρύτητας»,<sup>14</sup> στο οποίο επιχειρούσε να δείξει ότι η κβαντική βαρύτητα αποτελεί κοινωνική και γλωσσική κατασκευή. Η ιστορία έχει πολλές λεπτομέρειες, γνωστές και άγνωστες, που δεν έχει νόημα να διερευνήσουμε εδώ· σε κάθε περίπτωση, το περιοδικό δέχτηκε το κείμενο του Sokal προς δημοσίευση, αφού θεώρησε ότι συμφιλίωνε με τρόπο διεπιστημονικό τον λόγο της φυσικής με αυτόν της θεωρίας, πράγμα που καθίστατο επιτέλους δυνατό μέσα στο γενικότερο πλαίσιο των πολιτισμικών σπουδών και του μεταμοντερνισμού. Μετά τη δημοσίευση του κειμένου του, ο Sokal αποκάλυψε στη *Lingua Franca*, το σπουδαίο περιοδικό της δεκαετίας του '90 που

<sup>14</sup> Alan Sokal, «Transgressing the Boundaries. Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», περ. *Social Text*, τχ. 46/47 (1996) 217-252.

καταπιανόταν με ζητήματα της επιστημονικής και πανεπιστημιακής ζωής, πως το κείμενό του ήταν φάρσα, αποτελούσε απλώς ένα παιγνιώδες πείραμα που στόχευε να ελέγξει το περιεχόμενο και τις επιστημονικές πρακτικές των ανθρωπιστικών σπουδών έτσι όπως αυτές μετασχηματίστηκαν υπό το φως της «θεωρίας». Έτσι, κατασκεύασε ένα κείμενο-παστίς, στο οποίο συνδύαζε λεξιλόγιο από τα μαθηματικά και τη φυσική με τη φιλοσοφία και τη φιλολογία, ήταν γεμάτο παραπομπές σε ηγεμονικές μορφές των εν λόγω κλάδων οι οποίες καταστατικά παρέχουν νομιμοποίηση, πομπώδη παραθέματα που επεδίωκαν να υποστηρίξουν την πρωτοτυπία των ισχυρισμών, όλα αυτά με την ιδιόλεκτο του μεταμοντερνισμού (έτσι τουλάχιστον όπως τον καταλάβαινε ή τον μιμούταν ο συγγραφέας) και την κοινωνιόλεκτο της προοδευτικής αριστεράς. Ο Sokal ήθελε να εξετάσει, όπως ισχυρίστηκε, αν «ένα κορυφαίο Αμερικανικό επιστημονικό περιοδικό πολιτισμικών σπουδών [...] θα δημοσίευε ένα άρθρο αλατισμένο επίτηδες με ανοησίες (non-sense), αν (α) ακουγόταν ωραία και (β) κολάκευε τις ιδεολογικές προκαταλήψεις των διευθυντών του».<sup>15</sup> Με στόχο να υπερασπιστεί την επιστημονική νομιμότητα που θεωρούσε ότι έθετε σε κίνδυνο ο ολοένα και αυξανόμενος τσαρλατανισμός των πολιτισμικών σπουδών, με το «μικρό του πείραμα» ο Sokal απέδειξε, σύμφωνα με τα λόγια του πως

κάποια τμήματα της αμερικανικής πανεπιστημιακής αριστεράς που είναι στη μόδα έχουν γίνει υπερβολικά σκληρά. Στους εκδότες του *Social Text* άρεσε το άρθρο μου γιατί τους άρεσε το συμπέρασμά του: ότι «το περιεχόμενο και η μεθοδολογία της μεταμοντέρνας επιστήμης παρέχουν ισχυρή διανοητική στήριξη στο προοδευτικό πολιτικό σχέδιο». Κατά τα φαινόμενα, δεν ένιωσαν την ανάγκη να αναλύσουν την ποιότητα των αποδείξεων, την πειστικότητα των επιχειρημάτων, ή ακόμη και τη συνάφεια των επιχειρημάτων με το υποτιθέμενο συμπέρασμα.<sup>16</sup>

Το παιγνιώδες κείμενο, οι συνέπειες της δημοσίευσής του και οι συζητήσεις που ακολούθησαν αποτέλεσαν ένα κομβικό σημείο στην ιστορία των φιλολογικών και, γενικότερα, των ανθρωπιστικών σπουδών στο τέλος του αιώνα. Η «υπόθεση Sokal», όπως ονομάστηκε, πήρε μεγάλη δημοσιότητα, δημιούργησε πολεμική και παρήγαγε ένα σημαντικό κειμενικό υλικό.<sup>17</sup> Ενεπλάκησαν επιστήμονες και διανοούμενοι τόσο από τις θετικές όσο και τις θεωρητικές

<sup>15</sup> Alan D. Sokal, «A Physicist Experiments With Cultural Studies», περ. *Lingua Franca* (Μάιος-Ιούνιος 1996), τώρα στο *Lingua Franca* (επιμ.), *The Sokal Hoax. The Sham that Shook the Academy*, Lincoln, Nebr., University of Nebraska Press, 2000, σ. 50.

<sup>16</sup> Ο.π., σ. 52.

<sup>17</sup> Τα πρώτα κείμενα της διαμάχης έχουν συγκεντρωθεί στο *Lingua Franca* (επιμ.), ό.π. (σημ. 15). Έναν χρόνο αργότερα, ο Sokal επανήλθε με ένα βιβλίο, σε συνεργασία με τον Βέλγο φυσικό Jean Bricmont: Alan Sokal και Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Παρίσι, Odile Jacob, 1997. Οι συζητήσεις γύρω από την υπόθεση διήρκησαν αρκετά χρόνια.

επιστήμες, ενώ οι διαμάχες συντέλεσαν καίρια στον προβληματισμό τόσο για τη θεωρία και πράξη των πολιτισμικών σπουδών όσο και για τις πρακτικές των ανθρωπιστικών επιστημών και της διάχυσης των πορισμάτων τους. Η «υπόθεση Sokal» έθετε υπό αμφισβήτηση τη θεωρία και πράξη της φιλολογίας έτσι όπως αυτή είχε εξελιχτεί σε ένα μέρος της διανόησης και αποκαθήλωνε την επιστημολογία της, ενώ έθετε ζητήματα περί ακαδημαϊκής κι επιστημονικής ηθικής. Αυτά αφορούσαν και τα δυο εμπλεκόμενα μέρη. Οι διευθυντές του περιοδικού όπου δημοσιεύθηκε το αρχικό κείμενο του συναδέλφου τους υποστήριξαν με αμηχανία πως «το στάτους του ως παρωδία δεν αλλάζει, στην ουσία, το ενδιαφέρον μας για το άρθρο καθαυτό ως συμπτωματικό κείμενο»,<sup>18</sup> ενώ δεν παρέλειψαν να τονίσουν την ανηθικότητα του διαβήματος του Sokal, στον βαθμό που ακύρωνε εμπρόθετα μια πρωταρχική συνθήκη της παραγωγής και διάχυσης του επιστημονικού λόγου, την καλή πίστη. Σε αυτό το τελευταίο επικεντρώθηκαν σημαντικές μορφές της διανόησης όπως ο Stanley Fish<sup>19</sup> ή ο Jacques Derrida· ο τελευταίος χαρακτήρισε το όλο διάβημα «θλιβερό», αποκαλώντας τον Sokal «μη σοβαρό».<sup>20</sup>

Πράγματι, το ηθικό ζήτημα που αναδυόταν από το παίγνιο του Sokal συνεπαγόταν νόμιμα ερωτήματα. Και πρώτο από όλα, κατά πόσον ο Sokal δεν αποτελούσε ακριβώς το ίδιο σύμπτωμα της νόσου που επιχειρούσε να θεραπεύσει; Όπως και στην περίπτωση του Wilamowitz, άραγε αυτός που φέρθηκε αντιεπαγγελματικά εν ονόματι του επαγγέλματος, ανήθικα εν ονόματι της ηθικής και συνεπώς αντιεπιστημονικά εν ονόματι της επιστήμης δεν ήταν μάλλον ο Sokal παρά αυτοί στους οποίους επιτιθόταν; Υπονομεύοντας την καλή πίστη ως πρώτη συνθήκη της επιστημολογίας και άρα ως προϋπόθεση παραγωγής αλήθειας, ο Sokal δεν υπονόμει εντέλει την ίδια την έννοια της αλήθειας την οποία υπερασπιζόταν να παλινρθώσει;

Όπως και στην περίπτωση του Wilamowitz, και σε αυτή του Sokal η παιγνιώδης πρακτική που παραβίαζε τους κανόνες της ηθικής και της επιστήμης το έκανε ακριβώς εν ονόματι αυτών των κανόνων. Ο Sokal επιχείρησε να αντιδράσει σε αυτό που θεωρούσε ως εκφυλισμό των φιλολογικών σπουδών, οι οποίες, έχοντας περιφρονήσει την παράδοση του κλάδου και ασεβώντας προς

<sup>18</sup> Bruce Robbins και Andrew Ross, «Mystery Science Theater», περ. *Lingua Franca* (Ιούλ.-Αύγ. 1996), τώρα στο *Lingua Franca* (επιμ.), ό.π. (σημ. 15), σ. 57.

<sup>19</sup> Stanley Fish, «Professor Sokal's Bad Joke», εφ. *The New York Times*, 21.5.1996, τώρα στο *Lingua Franca* (επιμ.), ό.π., σ. 81-84.

<sup>20</sup> Μετά τη δημοσίευση του βιβλίου των Sokal και Bricmont, ο Derrida τους αποκάλεσε «μη σοβαρούς» (βλ. Jacques Derrida, «Sokal et Bricmont ne sont pas sérieux», εφ. *Le Monde*, 20.11.1997).

την ιστορία του, επανεστίασαν το ενδιαφέρον τους όχι στο αντικείμενο αυτό καθαυτό αλλά σε αυτό που προσελάμβαναν ως τη σημασία του: απομακρύνθηκαν, δηλαδή, από την πραγματολογία και στράφηκαν, αναπόφευκτα, προς την ιδεολογία· με άλλα λόγια, εκτός του αντικειμένου και των ορίων της πραγματικής επιστήμης, εκτός της αναζήτησης της αλήθειας. Ο Sokal θέλησε να αναδείξει τις σαθρές βάσεις του επιστημολογικού ρεβιζιονισμού των φιλολογικών σπουδών των τελευταίων χρόνων και παρώδησε τον μετασχηματισμό τους: το ότι, αντί να επιδίδονται στη μελέτη του αντικειμένου τους με την προσήκουσα μεθοδολογία κι επιστημονική εγκυρότητα, κατέληξαν να χρησιμοποιούν το αντικείμενο απλώς ως αφορμή για να συγκροτήσουν μια ιδιόλεκτο, έναν αυτάρεσκο ψευδοεπιστημονικό λόγο, περισσότερο στοχαστικό παρά αποδεικτικό. Όλο και περισσότερο, αυτός ο λόγος όχι μόνον απέφυγε τη μελέτη, δηλαδή να θέσει, και να λύσει, πραγματικά ζητήματα αναφορικά με το αντικείμενο, αλλά συχνά αποτελούσε ενσχηματισμένη επίδειξη ή προσεκτικά κατασκευασμένη απόδειξη της αδυναμίας να το πράξει ή, άλλοτε, διεξοδική αιτιολόγηση να το παρακάμψει ή να το αποφύγει. Ιδού οι συνέπειες που είχε ο εκτροχιασμός από τις νόμιμες ράγες του πραγματολογικού δεδομένου σε αχαρτογράφητα, σε αχάρακτα καν τεραίν.

Βέβαια, κάθε αλλαγή παραδείγματος, στην επιστημολογία, στην ιστορία, στη ζωή, μπορεί να προσληφθεί ως «κρίση». Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η τάση της οποίας ο Sokal αποτέλεσε ένδειξη συσχέτισε την κρίση με την εξάπλωση του ρεύματος που εννοούσε ως «μεταμοντερνισμό» ή «θεωρία», όπως και τον 19ο αι. η επίθεση του Wilamowitz τη συνέδεσε με την ανάγνωση της τραγωδίας που πρότεινε ο Nietzsche. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, η πραγματική εστίαση της επίθεσης ήταν ο νέος προσανατολισμός της φιλολογίας και των ανθρωπιστικών σπουδών ευρύτερα, που τις έκανε να καταλήξουν να αδιαφορούν για το συγκεκριμένο αντικείμενό τους έτσι όπως αυτό επιβαλλόταν να καθορίζεται πραγματολογικά. Γιατί, όπως ανέφερα και παραπάνω, από τα πρώτα της βήματα και καθ' όλη την εξέλιξή της η φιλολογία συστήθηκε, σε μεγάλο βαθμό, ως πραγματολογία. Με άλλα λόγια, επικεντρωνόταν στον εντοπισμό, στην εύρεση ή στην ανακάλυψη του «υλικού», στην «αποκατάστασή» του, στην «έκδοση» και, τέλος, στη συγκρότηση ενός «τελικού» κειμένου. Για να το πετύχει αυτό, συνεπικουρούταν από βοηθητικές επιστήμες (από την παπυρολογία στην εκδοτική, ανάμεσα σε άλλες) και λειτουργούσε εντός συγκεκριμένων θεωρητικών πλαισίων που θεωρούσε ότι συνέβαλαν στο έργο της (από τη γενετική κριτική στον βιογραφισμό, ανάμεσα σε άλλα). Η φιλολογική αλήθεια εγειρόταν στη βάση τεκμηρίων και απο-

δείξεων τα οποία έπρεπε να ανακαλυφθούν ή να ανιχνευθούν, προκειμένου να «κλείσει» το εκάστοτε φιλολογικό ζήτημα άπαξ διά παντός. Με αυτήν την έννοια, η πραγματολογία καθόριζε το πεδίο και το πλέγμα των φιλολογικών ερωτημάτων που επιτρεπόταν να τεθούν. Αυτά εξαντλούνταν, στην ουσία, στο επίπεδο του ασφαλούς περιγραφισμού, ο οποίος, στον βαθμό που εξοβελίξε εκ των προτέρων την κριτική και τη δυνατότητα κριτικής, επιζητούσε να εξοβελίσει το λάθος και τη δυνατότητα λάθους και έτσι να δείξει, όχι χωρίς αυταρέσκεια, τον πραγματικό ρόλο και τα όρια της επιστήμης της φιλολογίας.

Παρ' όλα αυτά, το ότι το αντικείμενο της φιλολογίας καθώς και τα όρια και τα desiderata της φιλολογικής πρακτικής που το διαχειρίζεται επιζητούν προγραμματικά την εμμένεια, δεν σημαίνει πως η πραγματολογία στερείται ιδεολογίας ή δεν αναδεικνύει ανιχνεύσιμους ιδεολογικούς προσανατολισμούς. Αν κάτι κληροδότησε η άνοδος της «θεωρίας» τον 20ό αιώνα, αυτό δεν ήταν άλλο από ένα αίτημα αυτοσυνειδησίας όσον αφορά το επιστημολογικό διάβημα των ανθρωπιστικών επιστημών. Το ότι αυτό υποτιμήθηκε ή προσγράφηκε ως ιδεολογία από τους ζηλωτές της φιλολογικής ορθοδοξίας δείχνει μάλλον τα όριά τους, τις δυνατότητες και τους περιορισμούς τους και πάντως αποτελεί από μόνο του στάση ιδεολογική. Σε κάθε περίπτωση, ενόψει των θεωρητικών εξελίξεων στον κλάδο, η φιλολογική πρακτική μετασχηματίστηκε κι αναπροσανατόλισε τα ερωτήματά της. Είναι δεδομένη πλέον η επιστημολογική προτεραιότητα του αντικειμένου σε σχέση με την μέθοδο που το μελετά; Πώς η μελέτη καθορίζει το αντικείμενό της; Και, εντέλει, πού συμβαίνει το αντικείμενο, πού τοποθετείται σε σχέση με τον λόγο που το προσεγγίζει – ή ακριβέστερα, το συστήνει ως αντικείμενο;

Ο Wilamowitz ή ο Sokal αποτελούν δύο παραδείγματα, ανάμεσα σε πολλά, αντίδρασης στους κινδύνους αυτού που ερμηνεύουν ως επιστημολογικό σχετικισμό, ο οποίος, για αυτούς, υπονομεύει την επιστήμη και, κατά συνέπεια, το ίδιο το μετααφήγημα της αλήθειας. Το ενδιαφέρον των δύο περιπτώσεων, κατά τη γνώμη μου, δεν έγκειται τόσο στην ουσία τους, η οποία μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο προβληματισμού και διαμαχών, όσο στον τρόπο και σε αυτό που αυτός συνεπάγεται: την αναγκαιότητα του να έρχεται αδιάλειπτα στο προσκήνιο η αυτοσυνειδησία κάθε επιστημονικού εγχειρήματος, αν θέλει να είναι τέτοιο. Είτε ως ενσυνείδητη αντίδραση στο ερμηνευτικό σχήμα του Nietzsche είτε ως κατασκευασμένη φάρσα, το παίγνιο που συγκροτούν αντίστοιχα ο Wilamowitz κι ο Sokal χρησιμοποιεί όλους τους τρόπους του επιστημονικού λόγου. Και πάνω απ' όλα την παραπομπή. Στην επιστημονική παράδοση, η παραπομπή στη δουλειά της επιστημονικής κοινότητας, έτσι

όπως λαμβάνει χώρα στο κείμενο και τις υποσημειώσεις, αποτελεί θεμέλια λίθο της έκθεσης του επιστημονικού λόγου, στον βαθμό που τον νομιμοποιεί. Στη διαδικασία νομιμοποίησης είναι τόσο αυτονόητη όσο και υποχρεωτική η ρητή ή άρρητη παραπομπή σε αρχικές, θεμελιωτικές μορφές της επιστήμης (όπως υπήρξε, λόγου χάρη, ο Wilamowitz για την κλασική φιλολογία). Η επιστημολογία της παραπομπής έχει καταστεί έως και κριτικό ρεύμα: ακόμη και μοντέρνες θεωρητικές προτάσεις όπως η «μακρόθεν ανάγνωση» του Franco Moretti<sup>21</sup> συνεπάγεται παραγωγή αλήθειας στη βάση μιας έμμεσης νομιμοποίησης, αυτής της συνεχούς επίσκεψης δευτερογενούς υλικού. Υπάρχουν, βέβαια, πολλαπλά επίπεδα νομιμοποίησης: δεν μπορούμε, λόγου χάρη, να αγνοήσουμε και τις παραπομπές κολακείας, φιλοφρόνησης ή υποχρέωσης, παραπομπές περισσότερο επιτελεστικές παρά αποδεικτικές. Κοντολογίς, μέσω της παραπομπής δεν δηλώνεται απλά η ένταξη στους κόλπους της επιστημονικής κοινότητας αλλά σε συγκεκριμένα τμήματά της που διαχειρίζονται την επιστήμη και τις πολιτικές της με τον δικό τους προσανατολισμό: τον «πανεπιστημιακό τριβαλισμό» όπως τον αποκαλεί ο Hazard Adams. Αναπόδραστη εμπειρία του χώρου της έρευνας και του πανεπιστημίου σήμερα, ο πανεπιστημιακός τριβαλισμός είναι η πολιτική διάσταση μίας από τις απόρροιας της φетиχοποίησης του αντικειμένου και της θρησκευτικοποίησης του επιστημονικού λόγου που το διαχειρίζεται· είναι η πολιτική συνέπεια αυτού που συμβαίνει όταν η επιστημολογία ανάγεται σε μεταφυσική.

Τόσο η φιλολογία όσο και άλλοι επιστημονικοί κλάδοι έχουν μακρά παράδοση παιγνιδιών πρακτικών. Στο τέλος του 2013 πληροφορηθήκαμε ότι περισσότερα από 120 άρθρα του κλάδου της πληροφορικής αφαιρέθηκαν από έγκυρα επιστημονικά περιοδικά γιατί αποδείχτηκαν δημιουργίες ενός λογισμικού, του SCIdgen, ενός προγράμματος που δημιούργησαν ερευνητές του MIT το 2005, το οποίο σχεδιάστηκε να γίνει ικανό να κατασκευάζει από μόνο του αληθοφανή επιστημονικά άρθρα. Τα άρθρα αυτά υποβλήθηκαν, έγιναν δεκτά και δημοσιεύτηκαν σε έγκυρα περιοδικά, κι έτσι νομιμοποιήθηκαν, κατέστησαν δηλαδή παραπομπές. Το 2010, μια περσόνα, ένα πρόγραμμα με το πλαστό όνομα του δήθεν επιστήμονα Ike Antkare, έγινε ο 21ος ερευνητής με τις περισσότερες ετεροαναφορές στο Google Scholar. Κι ας μην θεωρήσουμε ότι οι θεωρητικές επιστήμες, κι εν προκειμένω η φιλολογία, δεν υπόκειται σε

<sup>21</sup> Βλ. τα κυριότερα κείμενά του που προτείνουν την «μακρόθεν ανάγνωση» τώρα συγκεντρωμένα στο Franco Moretti, *Distant Reading*, Νέα Υόρκη, Verso, 2013.

παρόμοιες δυνατότητες. Αν στις θετικές επιστήμες το impact factor είναι υπολογίσιμο με περισσότερο «αντικειμενικές» μεθόδους, δηλαδή με ορατά, ποσοτικοποιημένα δεδομένα, στις θεωρητικές επιστήμες, και ιδιαίτερα σε αυτές που χάνουν, ολοένα και πιο έντονα, το θεσμικό, κοινωνικό και ηθικοπολιτισμικό εκτόπισμα που απολάμβαναν στο παρελθόν, αυτό λειτουργεί περισσότερο σε επίπεδο φαντασιακό. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι οι συνέπειές του είναι λιγότερο δραστικές. Η υποχρεωτική επίσκεψη στους πατέρες του κλάδου και στους επιγόνους τους, οι οποίοι θέτουν τις βάσεις και τα όρια της νομιμοποιησιμότητας του εκάστοτε επιστημονικού διαβήματος· η πολιτική των ευχαριστιών και διαφόρων τύπων *homage* που μεταχειρίζονται το *decorum* της επιστημονικής εντιμότητας προκειμένου να ασκήσουν κοινωνική πολιτική· η αναπόφευκτη συμμετοχή σε τελετές πανεπιστημιακού τριβαλισμού. Σε αυτά πρέπει να προστεθεί και η αβάσταχτη βαρύτητα της διαπλοκής της πολιτικής με τον πολιτισμό, πεδίο έρευνας των ανθρωπιστικών σπουδών, ιδιαίτερα σε πολιτισμούς με οξύ δημοκρατικό έλλειμμα, διάχυτη έλλειψη παιδείας και τριτοκοσμικές δομές. Έτσι, αν και θεωρητικά φαντασιακό, στον βαθμό που δεν έχει τις εφαρμογές των θετικών επιστημών, το impact factor στις ανθρωπιστικές σπουδές συχνά, αντί να αποτελεί ένδειξη σημασίας των συμβολών της επιστημονικής κοινότητας στην ιδέα της προόδου<sup>22</sup> – το μετααφήγημα της επιστημονικής νεωτερικότητας –, απλώς επιβεβαιώνει δομές εξάρτησης κι αναπαραγωγής<sup>23</sup> καθώς και συσσώρευσης πολιτισμικού κεφαλαίου,<sup>24</sup> που προσδιορίζουν, ανάμεσα στα άλλα, και τη δυνατότητα – ή την αδυναμία – άρθρωσης κριτικού λόγου αναφορικά με την επιστημολογία και την πρακτική τους.

Όπως ευρύτερα στις ανθρωπιστικές σπουδές, έτσι και ειδικότερα στη φιλολογία η παιγνιότητα δεν αποτελεί απαραίτητα ένδειξη ελαφρότητας ή μείωσης. Βασικό χαρακτηριστικό του πολιτισμού,<sup>25</sup> στην επιστήμη μπορεί να συντελέσει στο να έρθει στο προσκήνιο, άμεσα ή έμμεσα, μια κριτική διαδικασία αναστοχασμού τόσο της πρακτικής καθαρής όσο και του αντικειμένου που αυτή μελετά. Η διαδικασία αναστοχασμού έχει ένα διπλό επακολούθημα: από

<sup>22</sup> Για την ιδέα της προόδου βλ. πρόσφατα Pierre-André Taguieff, *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Παρίσι, Flammarion, 2004.

<sup>23</sup> Χρησιμοποιώ το θεωρητικό πλαίσιο του Κωνσταντίνου Τσουκαλά, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα, 1830-1922*, μτφρ. Ιωάννα Πετροπούλου, Αθήνα, Θεμέλιο, 1992 (1977).

<sup>24</sup> Για τον όρο βλ. Pierre Bourdieu, «Les trois états du capital culturel», περ. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, τχ. 30 (1979) 3-6.

<sup>25</sup> Βλ. το θεμελιακό έργο του Johan Huizinga, *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Eastford, Conn., Martino Fine Books, 2014 (1938).

τη μια, υπονομεύοντας κανονικοποιημένες φιλολογικές πρακτικές, η παιγνιώδης φιλολογία αναδεικνύει τις προϋποθέσεις, τα όρια και τις δυνατότητές τους, συντελώντας έτσι στην επιστημολογική αυτοσυνειδησία της επιστήμης, ενώ, από την άλλη, εισάγει νέους τρόπους και καινούργια σχήματα που επιτρέπουν τη δυνατότητα ενός σοβαρού αναθεωρητισμού αναφορικά με το ίδιο το αντικείμενο της φιλολογίας. Ενόψει των ραγδαίων αλλαγών τις οποίες βιώνουμε στις μέρες μας, όχι αποκλειστικά αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης που μας καθορίζει, αλλά γεγονός, συνθήκη, της μετανεωτερικής εποχής που σηματοδοτεί τους τρόπους, ριζικά και ανεπίστρεπτα διαφορετικούς πια, με τους οποίους συστήνουμε και κατανοούμε την πραγματικότητα, ο προβληματισμός αυτός καθίσταται επιτακτικός, παρόλο που, σε μεγάλο βαθμό, είναι απωθημένος. Οι λόγοι αυτοί της απώθησης θα πρέπει κάποια στιγμή να αρθρωθούν σοβαρά, προκειμένου να αναδειχτεί η ασημαντότητά τους· σίγουρα, πάντως δεν αφορούν την περιφρούρηση της επιστήμης από τους κινδύνους των αιρετικών. Όπως υποστήριξε ο Stanley Fish υπερασπιζόμενος το *Social Text* που δημοσίευσε τη φάρσα του Sokal,

ένα ερευνητικό πρόγραμμα που έχει ως αντικείμενο μελέτης την πρακτική της επιστήμης δεν απειλεί την πρακτική αυτή, γιατί, καθώς επικεντρώνεται στους δικούς του σκοπούς και στα δικά του πρωτόκολλα, δεν εμπλέκεται με τους σκοπούς και τα πρωτόκολλα που μελετά και άρα δεν αποτελεί κίνδυνο για αυτούς. Όπως τα κριτήρια ενός εγχειρήματος είναι εσωτερικά της δικής του ιστορίας, έτσι και η απειλή για την ακεραιότητά του θα είναι εσωτερική, αφού τίθεται όχι από αλαζόνες που βρίσκονται εκτός (*presumptuous outsiders*) αλλά από δρώντες εκ των έσω (*insiders*), οι οποίοι αποφασίζουν να μην παίξουν με τους κανόνες, ή να θέσουν τους κανόνες στην υπηρεσία ενός πλάγιου στόχου.<sup>26</sup>

Στην μακρόχρονη πορεία της θεωρητικής της συγκρότησης αλλά και, κυρίως, της πρακτικής της εξάσκησης, η επιστήμη της φιλολογίας πήρε διάφορες κατευθύνσεις, πολλές από τις οποίες έχουν ήδη αποτελέσει αντικείμενο μελέτης από τους ιστορικούς και θεωρητικούς του κλάδου. Με τη βοήθεια δυο μόνον παραδειγμάτων, επιχειρήσα εδώ να προσεγγίσω το ζήτημα της φιλολογικής πρακτικής η οποία αναδεικνύει κι επιδεικνύει την παιγνιώδη πτυχή του ίδιου της του εγχειρήματος, κάτι που επανειλημμένα άσκησε ο Κοκόλης στην πανεπιστημιακή του παρουσία.

<sup>26</sup> Fish, ό.π. (σημ. 19).



«Το μαύρο μυστικό είναι εδώ».

Οι μαύρες τρύπες στον αστερισμό της ποίησης:  
Για μια ποιητική του κενού

Δεν είναι γράμμα της αλφαβήτου και δεν ανήκει στα σημεία στίξης· ωστόσο, είναι το τυπογραφικό στοιχείο που χρησιμοποιούμε συχνότερα από όλα. Το διάστημα – το κενό ανάμεσα στις λέξεις και μετά τη στίξη – υπάρχει κατά κύριο λόγο για να διευκολύνει την ανάγνωση του κειμένου, πεζού ή ποιητικού. Η *scripta continua*, η συνεχής κεφαλαιογράμματη γραφή, όπως τη γνωρίζουμε από τις αρχαίες επιγραφές γραμμένες στοιχηδόν, απαιτούσε την ιδιαίτερη προσοχή του αναγνώστη, τη γνώση του κειμένου και την εκφώνησή του.<sup>1</sup> Στο χειρόγραφο το μέγεθος του κενού διαστήματος ποικίλλει ανάλογα με τον γραφικό χαρακτήρα, στην κλασική τυπογραφία όμως, πόσο μάλλον στην ψηφιακή και στο *webdesign*, το διάστημα είναι πλέον τυποποιημένο, μολονότι εξαρτάται κι εδώ από τη γραμματοσειρά.<sup>2</sup> Το σωστό μέγεθος του διαστήματος και το κενό στη σελίδα επηρεάζει την πρόσληψη του κειμένου και γι' αυτό έχει απασχολήσει αρκετά τους τυπογράφους.<sup>3</sup>

Σε ποιον δεν έχει συμβεί διαβάζοντας ένα κείμενο να αφαιρεθεί, να θολώ-

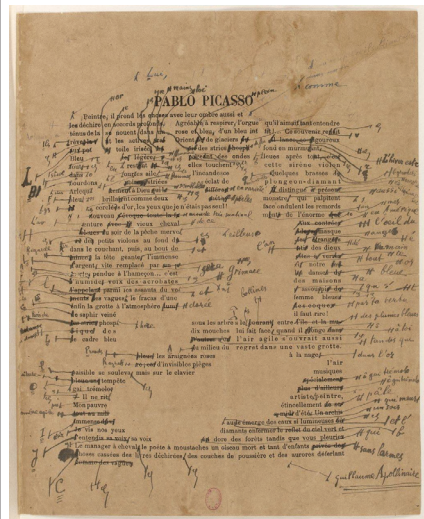
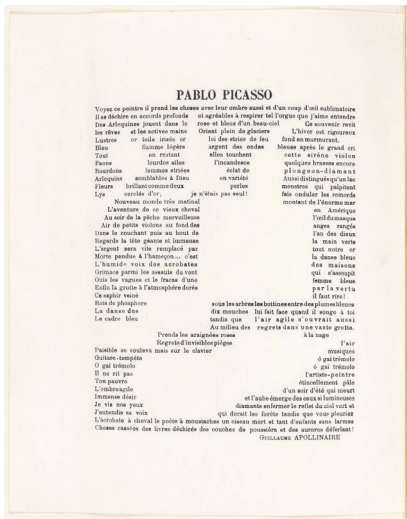
<sup>1</sup> Η ανακοίνωση αυτή έχει αφορμή την προσωπική μου ανάμνηση από τον καθηγητή Ξενοφώντα Κοκόλη, το οποίο γνώρισα ως φοιτήτρια Εράσμους στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Στο μάθημα εισαγωγής στη νεοελληνική λογοτεχνία (το οποίο παρακολούθησα παράλληλα με την εισαγωγή του Δημήτρη Γουνελά) προσηλώθηκα επειδή μου άρεσε ο τρόπος που διάβαζε ποίηση. Είχα εντυπωσιαστεί: γιατί δεν διάβαζε μόνο τις τυπωμένες λέξεις, αλλά «διάβαζε» και τα κενά. Μελετούσα ήδη τότε την οπτική και συγκεκριμένη ποίηση και ήμουν ευαίσθητοποιημένη όσον αφορά την οπτική λειτουργία του λευκού πάνω στη σελίδα. Αλλά εδώ το κενό, με την έννοια της παύσης, αποκτούσε και ηχητικά υπόσταση. Αυτή η ανάμνηση του Κοκόλη με οδήγησε στην επιλογή της ανακοίνωσής μου: το κενό στη λογοτεχνία, ειδικότερα το κενό στην ποίηση, και μάλιστα: στη συγκεκριμένη ποίηση.

Παλαιότερη, ωστόσο μοναδική μονογραφία για το θέμα προσφέρει ο Reginald Percy Austin, *The Stoichedon Style in Greek Inscriptions*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1938. Πρβ. και M. J. Osborne, περ. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, τχ. 10 (1973) 249-270. Για την ιστορία του κενού διαστήματος και της ανάγνωσης βλ. Paul Saenger, *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Palo Alto, Calif., Stanford University Press, 1997.

<sup>2</sup> Οι προγραμματιστές χρησιμοποιούν τον γενικό όρο *whitespace* (αγγλικά) και *Zwischenraumzeichen*, *Weißraum* (γερμανικά) για να ονομάσουν τα διάφορα κενά (επιμέρους ορολογίες: *tab-key*, *no-break-space*, *narrow no-break-space* κτλ.). Στα *unicodes* το απλό κενό έχει τον κωδικό U+0020. Για τους υπόλοιπους κωδικούς βλ. τη λίστα στη Unicode Character Database: <http://www.unicode.org/Public/6.3.0/ucd/PropList.txt>.

<sup>3</sup> Ο Γουτεμβέργιος θεωρούσε ως ιδανικό μέγεθος για το διάκενο την απόσταση του κοίλου στο

σουν τα γράμματα και ξαφνικά τα λευκά κενά να αποκτήσουν υπόσταση, δημιουργώντας σχήματα, «λίμνες», «δρομάκια» ή «ποτάμια» που κυλούν πάνω στη σελίδα; «Rivers of white» είναι ο αγγλικός τυπογραφικός όρος για το φαινόμενο αυτό, που συνήθως οφείλεται στα κακομελετημένα διαστήματα ή στα διπλά κενά στο τέλος των προτάσεων, κάτι που όμως δεν συνηθίζεται στη σύγχρονη τυπογραφία.<sup>4</sup> Με την τυπογραφική οφθαλμαπάτη των κενών παίζει και ο Guillaume Apollinaire στο οπτικό του ποίημα «Pablo Picasso», που καλεί τον αναγνώστη/παρατηρητή να συμπληρώσει νοητά το κενό με τη χαρακτηριστική κυβιστική ζωγραφική του Πικάσο (εικ. 1).



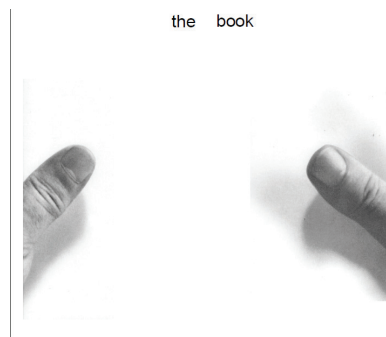
Εικ. 1: Guillaume Apollinaire, *Pablo Picasso*, Παρίσι 1917, σ. 16-17 [Première épreuve corrigée par G. Apollinaire de ce calligramme en forme de tableau cubiste publié dans le n° 17 (mai 1917) de la revue *SIC*], Εθνική βιβλιοθήκη Γαλλίας, FRBNF34805354, [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr).

Μετά τον Γουτεμβέργιο, το βιβλίο πήρε το σημερινό του, ορθογώνιο σχήμα με τις αναλογίες της χρυσής τομής. Αριστερά και δεξιά του κειμένου μένει περισσότερο λευκό για λόγους βιβλιοδετικών και πρακτικούς (για να το

γράμμα «n». Στη γραφομηχανή η απόσταση είναι ίση με το μέγεθος ενός γράμματος. Το μονό διάστημα (french spacing) επικράτησε του διπλού διαστήματος (english spacing). Βλ. Saenger, ό.π. (σημ. 1).

<sup>4</sup> Ο γερμανικός όρος είναι Gießbach, ο γαλλικός lézarde, ο ιταλικός canaletto. Με την μελέτη της επιδρασης των κενών στην ανάγνωση (κυρίως πάνω στην οθόνη) ασχολούνται οι sentence spacing studies. Τη νεότερη συζήτηση πάνω στο θέμα του κενού διαστήματος στην (ψηφιακή) τυπογραφία θα βρει κανείς στο μπλογκ [widerspacer.blogspot.com](http://widerspacer.blogspot.com).

πιάνουμε καλύτερα και να κρατάμε σημειώσεις (εικ. 2). Για λόγους επίσης τεχνικούς υπάρχουν οι άγραφες σελίδες στην αρχή ή στο τέλος των βιβλίων,



Εικ. 2: Marshall McLuhan, *The Medium is the Massage*, Corte Madera, Calif., Ginko Press, 2001, σ. 34-35.

που χαρακτηρίζονται «σκόπιμα λευκές». Ας σκεφτούμε ακόμη τη δυνατότητα εισαγωγής λευκών σελίδων στο διαδίκτυο μέσω της ιστοσελίδας [www.this-page-intentionally-left-blank.org](http://www.this-page-intentionally-left-blank.org), που προσφέρουν, όπως ισχυρίζονται οι προγραμματιστές, νησίδες ηρεμίας και λιτότητας στον παραφορτωμένο χρήστη ανακαλώντας το έντυπο μέσο.<sup>5</sup> Οι σκόπιμα λευκές ή και μαύρες σελίδες όταν εμφανίζονται στο μέσον του βιβλίου γίνονται μυθοπλαστικό τέχνασμα για να μπερδέψουν τον αναγνώστη, ώστε να πιστέψει σε τυπογραφικό ή βιβλιοδετικό λάθος ή σε χαμένες σελίδες.<sup>6</sup> Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Laurence Sterne· στον *Tristram Shandy* η αφήγηση διασπάται σκόπιμα με σελίδες λευκές (σ. 87, 88, 193, 202, 532, 705, 706) ή μαύρες (σ. 37, 38), ακόμη και μαρμαρογραφημένες (σ. 257, 258), ενώ σημειώνονται παντού κενά, σημαδεμένα άλλοτε με αποσιωπητικά κι άλλοτε με αστερίσκους ή παύλες (σ. 296, 427, 437, 444, 445, 494, 526, 534, 594, 648, 707, 711, 726).<sup>7</sup> Ο *Tristram*

<sup>5</sup> Για σκόπιμα λευκές σελίδες στο διαδίκτυο: <http://www.this-page-intentionally-left-blank.org/whythat.html>. Παραπέμπω στο σημείο αυτό και στο μυθιστόρημα του Σταύρου Κρητιώτη *Σελίδες σκόπιμα λευκές*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2001, όπου η πλοκή βασίζεται πάνω σε μια αλληλογραφία άγραφων σελίδων, χωρίς όμως το κείμενο να γίνεται αυτοαναφορικό, με το να έχει ο αναγνώστης μπροστά του τις κενές σελίδες.

<sup>6</sup> Από τα γνωστότερα κείμενα που χρησιμοποιούν το βιβλιοδετικό λάθος ή τις χαμένες σελίδες ως αφηγηματικό τέχνασμα είναι, για παράδειγμα, το *Βίος και πολιτεία του γάτου Μούρ* του E. T. A. Hoffmann [1819/1821], μτφρ. Μαρία Αγγελίδου, Αθήνα, Ερατώ, 1997, το *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης του Italo Calvino* [1979], μτφρ. Ανταίος Χρυσοστομίδης, Αθήνα, Καστανιώτη, 2009, και *Το όνομα του ρόδου* του Umberto Eco [1980], μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Ψυχογιός, 2011, κ.ά.

<sup>7</sup> Βλ. Laurence Sterne, *Η ζωή και οι απόψεις του Τρίστραμ Σάντι κυρίου από σόι* [1759-1767], μτφρ.

*Shandy* παραπέμπει στην πρώτη θεματική ενότητα που συνδέεται με το κενό: το κενό ως έκφραση αποσπασματικότητας. Το απόσπασμα παραπέμπει με τη σειρά του σε άλλες δύο θεματικές ενότητες: το κενό ως αποσιώπηση ή απώλεια μνήμης και το κενό ως ένδειξη λογοκρισίας. Δεν θα μπορέσω δυστυχώς να εμβαθύνω σε αυτά τα θέματα, θα αναφέρω όμως κάποια παραδείγματα για να περάσω έπειτα στο κυρίως θέμα μου, τη λειτουργία του κενού διαστήματος ως διαδραστικού, διαμεσικού χώρου στην οπτική και συγκεκριμένη ποίηση.

### Το κενό ως έκφραση αποσπασματικότητας

Κατά κανόνα, το χαμένο κείμενο, άσχετο αν η απώλεια αυτή είναι πραγματική ή μυθοπλαστική, σημειώνεται με αποσιωπητικά, σκέτα ή μέσα σε αγκύλες.<sup>8</sup> «Το ποίημά μου θα επιτύχη!» γράφει ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής στο πεζό προλογικό σημείωμα της πρώτης έκδοσης του ψευδοαποσπασματικού δημοτικού του έπους *Δήμος και Ελένη*:

«Το ποίημά μου θα επιτύχη!» εφώναξα, και ένα ολίγον βίαιον κίνημά μου αναποδογύρισε τον λύχνον και το καλαμάρι μου, και καταστρεπτικά ίχνη άφησε η μελάνη εις το αντίγραφον του ποιήματός μου. Καθώς η λάβα τα γεννήματα σωματικών κόπων, εσκέπασεν ο μαύρος ρυαξ μερικούς στίχους, γεννήματα των πόνων της φαντασίας μου. Ο θυμός μου δεν με άφησε να βάλω άλλους εις των παραχωμένων τον τόπον, και απλή σειρά στιγμών τους ανεπλήρωσε...<sup>9</sup>

Ο Ραγκαβής δεν αποτύπωσε βέβαια τους χαμένους στίχους με μαύρα στίγματα, όπως θα έκανε ο Sterne· το κείμενό του είναι γεμάτο από υποτιθέμενα κενά που σημειώνονται με αποσιωπητικά. Στον ρομαντισμό η ελλειπτική έκφραση γίνεται λογοτεχνικό είδος, το απόσπασμα μένει εκουσίως ανολοκλή-

<sup>7</sup> Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Gutenberg, 1999. Αστερίσκους και αποσιωπητικά χρησιμοποιεί και ο Νίκος Πολίτης στην *Άδεια οφθαλμοφορίας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1986, πχ. σ. 120, 123, 126, δείχνοντας έτσι τη διαταραγμένη τηλεφωνική επαφή, την απώλεια μνήμης και το σβήσιμο της τεχνητής νοημοσύνης του υπολογιστή. Στο μυθιστόρημα *Raw Shark Texts* του Steven Hall (Εδιμβούργο 2007· η πλοκή του έργου διαδραματίζεται εν μέρει στην Ελλάδα) ένας νοητός καρχαρίας αρπάζει κομμάτια της μνήμης, άρα και του κειμένου, κάτι που αποτυπώνεται και οπτικά στο κείμενο (κυρίως σ. 327-379). Παρομοίως αποτυπώνονται τυπογραφικά τα κενά στη μνήμη στο μυθιστόρημα του John Berger, *Προς το γάμο*, μτφρ. Ερρίκος Μπαρτζινόπουλος, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997 (εδώ η πλοκή διαδραματίζεται εν μέρει στην Αθήνα). Παραπέμπω ακόμη στο 7. *Ποίηση για video games*, Αθήνα, Νεφέλη, 2011, του Βασίλη Αμανατίδη, όπου η «εξαφάνιση των ποιητών» οπτικοποιείται με άνω και κάτω τελείες (σ. 13-14).

<sup>8</sup> Βλ. για το εκουσίως ή ακουσίως ανολοκλήρωτο κείμενο και για ελληνικά παραδείγματα το κείμενο του Γ. Π. Σαββίδη «Το ατελές ποίημα σε ξένους και Έλληνες ρομαντικούς», *Τράπεζα πνευματική*, Αθήνα, Πορεία, 1994, σ. 209-232 [ανατ. από το περ. *Περίπλους*, τχ. 23 (φθινόπωρο 1989) 129-150, βρίσκεται επίσης ψηφιοποιημένο στο αρχείο του Σπουδαστηρίου Νέου Ελληνισμού [www.snhell.gr](http://www.snhell.gr)].

<sup>9</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής, *Δήμος και Ελένη*, Ναύπλιο, 1831, σ. δ'. Στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω τη Μαριλίτσα Μητσού, η οποία μου επέστησε την προσοχή στο κείμενο αυτό.

ρωτο.<sup>10</sup> «Πολλά έργα των αρχαίων έγιναν αποσπάσματα. Πολλά έργα των νεότερων είναι ήδη αποσπάσματα στη γένεσή τους».<sup>11</sup> Έτσι θα συνοψίσει ο Friedrich Schlegel τις δύο μορφές ανολοκλήρωτων κειμένων στο *Athenäum* (Fragment 24, 1798). Τα αποσιωπητικά αξιοποιήθηκαν ιδιαίτερα από τους Συμβολιστές ως ρητορικό τέχνασμα, δίνοντας τη δυνατότητα να αφεθεί χώρος για ερμηνεία.<sup>12</sup>

Την οπτικοποίηση της αποσπασματικότητας και της δυσκολίας στην ανάγνωση λόγω απώλειας κειμένου συναντάμε και στο «Εν τω μηνί Αθύρ» (1917) του Κωνσταντίνου Καβάφη.<sup>13</sup> Εδώ, ωστόσο, τα κενά του αποσπασματικού κειμένου συμπληρώνονται. Το ποίημα δεν προσφέρεται ιδιαίτερα στην απαγγελία, καθώς έτσι χάνεται μεγάλο μέρος της οπτικής του εικόνας (ειδικότερα οι αγκύλες).<sup>14</sup> Και πώς θα «διάβαζε» κανείς εκείνη τη στροφή από τη «Στέρνα» του Σεφέρη που αποτελείται εξ ολοκλήρου από τελείες;<sup>15</sup>

Με παρόμοιο τρόπο, με «σιωπές» και κενά, αντιμετωπίζει ο Μανώλης Αναγνωστάκης τη δυσκολία της έκφρασης με λέξεις στο *ΥΓ*. (1983).<sup>16</sup> Σε επο-

<sup>10</sup> Για την αποσπασματικότητα και τη ρομαντική ποίηση και ειδικότερα για το απόσπασμα στον Σολωμό βλ. Γιώργος Βελουδής, *Κριτικά στο Σολωμό. Κριτικά, ερμηνευτικά, φιλολογικά*, Αθήνα, Δωδώνη, 2000, σ. 84 και 129, και, «Το ρομαντικό “απόσπασμα” στον Σολωμό», περ. *Η Λέξη*, τχ. 142 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1997) 702-741.

<sup>11</sup> «[24] Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung», περ. *Athenäum*, τ. 1., τχ. 2 (1798) (βλ. Hans Eichner, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe*, τ. 2, Darmstadt 1967, σ. 165-256).

<sup>12</sup> Βλ., για παράδειγμα, για την περίπτωση του Χριστομάνου Βάλτερ Πούχνερ, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) –Κινηματογράφος*, τ. 1: *Το νεότερο θέατρο μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, Πάτρα, ΕΑΠ, 2002, ειδικά σ. 29.

<sup>13</sup> Κ. Π. Καβάφης, «Εν τω μηνί Αθύρ», περ. *Γράμματα*, τ. 4, τχ. 37 (1917) 32. Αναλυτική παρουσίαση της οπτικής λειτουργίας του ποιήματος επιχειρώ στην υπό έκδοση διδ. διατριβή μου.

<sup>14</sup> Κάτι που ήδη παρατήρησε ο Γιώργος Σαββίδης, «Για μια πρώτη ανάγνωση του Καβάφη σε δίσκους», περ. *Εποχές*, τχ. 18 (Οκτώβριος 1964) 56-65.

<sup>15</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Στέρνα», *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1985, σ. 38-39. Ο Γιώργος Βελουδής το 2000 παρατηρούσε σε σχετικό άρθρο του: «Ανάμεσα στις στροφές 21 και 22 υπάρχει ένα φιλολογικό παράδοξο, ένα unicum σ' ολόκληρη την ποίηση του Σεφέρη, που έχει μείνει απαρατήρητο και, πάντως, ασχολίαστο και ανερμηνευτο ακόμα και από τους συστηματικότερους μελετητές του: πέντε σειρές με τελείες, που φαίνονται σαν να υποκαθιστούν και να υποδηλώνουν μίαν ελλείπουσα στροφή του ποιήματος, μια στροφή, που δεν γράφτηκε ίσως ποτέ. [...] Έπειτα: Για την πραγματοποίηση της καλλιτεχνικής βούλησης του ποιητή του, ο αναγνώστης του ποιήματος πρέπει να κάνει μια βουβή παύση στο σημείο της ελλείπουσας στροφής, ενώ, πολύ περισσότερο, κατά την απαγγελία του ποιήματος ο “εκφωνητής” του πρέπει να “πραγματοποιήσει” ένα χρονικό διάστημα σιωπής μιας πεντάστιχης στροφής, όπως γίνεται, προγραμματικά, σε μερικές συνθέσεις». τέλος, ο Βελουδής παραπέμπει στη γνωστή δήλωση «σιωπής» του Σεφέρη κατά την Απριλιανή Δικτατορία του 1969 (βλ. Γ. Βελουδής, «Η “Σιωπή” του Σεφέρη», εφ. *Το Βήμα*, 10.12.2000).

<sup>16</sup> Το *ΥΓ*, που κυκλοφόρησε σε μορφή φυλλαδίου χέρι με χέρι σε 100 αντίτυπα, αυτονομείται από το υπόλοιπο έργο του Αναγνωστάκη και δεν περιλαμβάνεται, κατά τον ποιητή, στο επίσημο ποιητικό του έργο, όπως άλλωστε και το *Περιθώριο 68-69* (1979). Παραπέμπω εδώ στην ανακοίνωση της Μαρί-

χές περιορισμένης ελευθερίας της έκφρασης τα αποσιωπητικά δίνουν τη δυνατότητα απόκρυψης και υπονοούμενων. Στη λογοκρισία ή την αυτολογοκρισία παραπέμπει επίσης το μαυρισμένο κείμενο – ένα θέμα που απλώς θα θίξω με αφορμή τα «Γράμματα από την Πάτρα» του Στάθη Χρυσικόπουλου και την «Απώλεια λόγου» του Μιχαήλ Μήτρα (εικ. 3) καθώς και το «Σιωπή. Το ποίημα βρίσκεται πάνω στην ταινία» του Κωστή Τριανταφύλλου.<sup>17</sup>



Εικ. 3: Μιχαήλ Μήτρας, «Απώλεια λόγου», στο Μάνος Στεφανίδης (επιμ.), *Εικονο-γραφές. Η ελληνική ομάδα Οπτικής Ποίησης* (1981), Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Μίλητος, 2003, σ. 46.

Όταν τα κενά αντικαθιστούν κομμάτια του κειμένου, ο αποσπασματικός χαρακτήρας δεν είναι μόνο ορατός, αλλά γίνεται αισθητός και στην ανάγνωση (στο «ενέργημα της ανάγνωσης» / im «Akt des Lesens», για να παραπέμψω στον Iser).<sup>18</sup> Η ανάγνωση δυσχεραίνεται όταν τα κενά αναπληρώνουν το κείμενο, ή και όταν παραλείπονται, όπως σε δύο ποιήματα του Ελύτη από

νας Αρετάκη «Η ποιητική της σύντομης φόρμας και το ΥΤ. του Μανόλη Αναγνωστάκη» στα Πρακτικά του συνεδρίου, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Παραπέμπω ειδικά στο κείμενο της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου «Το ΥΤ. του Μανόλη Αναγνωστάκη. Η ποίηση έξω από τις σελίδες», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 25 (Ιαν. 1984), και του Λάκη Παπαστάθη «Οι τρεις όψεις της σιωπής», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 73 (Ιούν. 2006) 134-136.

<sup>17</sup> Στάθης Χρυσικόπουλος, «Τέσσερα Γράμματα (1980)», στο Κώστας Γιαννούδης, *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1983, σ. 156-157, Μιχαήλ Μήτρας, «Απώλεια λόγου», στο Μάνος Στεφανίδης (επιμ.), *Εικονο-γραφές. Η ελληνική ομάδα Οπτικής Ποίησης* (1981), Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Μίλητος, 2003, σ. 46, Κωστής Τριανταφύλλου, «Σιωπή. Το ποίημα βρίσκεται πάνω στην ταινία» (1976), από τον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης *COSTIS, noir et blanc* (1969-1979), Αθήνα, Institut Français d'Athènes, 1990, σ. 24, [http://issuu.com/costi/docs/costis\\_noir\\_et\\_blanc\\_1969-1979](http://issuu.com/costi/docs/costis_noir_et_blanc_1969-1979).

<sup>18</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Μόναχο, Fink, 1993. Βλ. επίσης Roman Ingarden, «Konkretisation und Rekonstruktion», στο Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Μόναχο, Fink, 1975, σ. 42-70, και Bernhard Dotzler, «Leerstellen», στο H. Bosse και U. Heinrich (επιμ.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg, Rombach, σ. 211-230.



σελίδα.<sup>21</sup> Οι λέξεις σκορπούν, προσδίδοντας «επιτέλους», όπως γράφει ο Valéry, «στη σελίδα τη δύναμη του έναστρου ουρανού».<sup>22</sup>

Το γραφικό ερέθισμα της Ζαριάς συνέβαλε καθοριστικά στη διαχρονική επίδραση του έργου: τυπογραφική ανατροπή, αναδιάταξη της γραφής, τα γράμματα παρμένα κατά γράμμα. Η Ζαριά υπογραμμίζει την υλικότητα του μέσου: η λογοτεχνία γίνεται συγκρότημα γραμμάτων, αστερισμός από στοιχεία που απλώνονται στον χώρο, στο λευκό της σελίδας. Εκεί, τα κενά γίνονται ισάξια των στοιχείων, καθώς αποκτούν βάρος δομικό, όπως στη γραφομηχανή και αργότερα στον υπολογιστή. Στην κομψή τυπογραφική εικόνα της Ζαριάς η παράλειψη των σημείων στίξης κατευθύνει και πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες ανάγνωσης. Εδώ η τυπογραφία γίνεται *τοπογραφία*.

Οι λέξεις είναι σκορπισμένες πάνω στη σελίδα και τα διάκενα ενδιάμεσα στις λέξεις μεγαλύτερα απ' ό,τι συνήθως. Τα μεγάλα κενά αποτρέπουν τον αναγνώστη από τη γραμμική ανάγνωση, υποβάλλοντας την έννοια του αστερισμού. Ανάλογα παραδείγματα έχουμε και στον ελληνικό χώρο, από τις διστακτικές μάλλον τυπογραφικές καινοτομίες του «Έλληνα Μαλλαρμέ», όπως χαρακτηρίστηκε ο Απόστολος Μελαχρινός, έως τα «ποιήματα νήματα» του Ανδρέα Παγουλάτου (εικ. 5) και την ποίηση της Νανάς Ησαΐα.<sup>23</sup> Εδώ ο αναγνώστης καλείται να βρει τον δρόμο του και να ακολουθήσει το νήμα ή το μονοπάτι που φτιάχνουν οι λέξεις πάνω στο λευκό της σελίδας. Με έναυσμα την ιδέα του αστερισμού, ορισμένα κείμενα προσφέρουν στον αποδέκτη πολλαπλές δυνατότητες ανάγνωσης του κειμένου. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο «Ιστός οικιακής αράχνης» του Μιχαήλ Μήτρα και το «Αεροπλάνο» του Κωνσταντίνου Παπαχαράλαμπου (εικ. 6).<sup>24</sup>

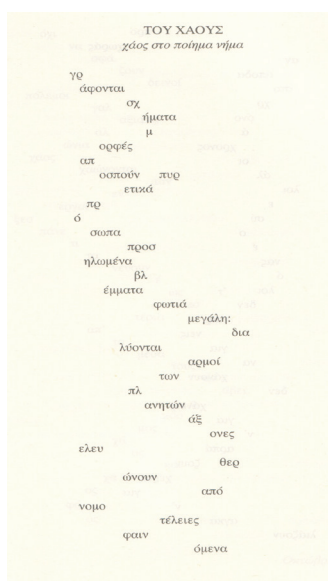
<sup>21</sup> Πρβ. το αντίγραφο τυπογραφικού ελέγχου με ιδιόχειρες σημειώσεις του Μαλλαρμέ, όπου φαίνεται ξεκάθαρα πως άλλαξε εντελώς την αρχική μορφή του κειμένου και το οποίο φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RESFOL-NFY-130) (Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [épreuves d'imprimerie]*, Παρίσι, A. Volland, 1897, [www.data.bnf.fr](http://www.data.bnf.fr)).

<sup>22</sup> Μεταφέρω το παράθεμα από το κείμενο του Kurt Wais Mallarmé. *Dichtung, Weisheit, Haltung*, Μόναχο, Beck, 1952, σ. 516 (η μετάφραση δική μου).

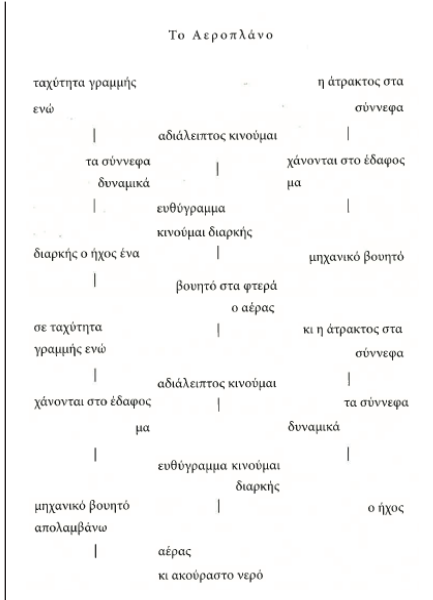
<sup>23</sup> Βλ. παραδείγματα της «απελευθερωμένης» τυπογραφίας του Μελαχρινού στο Απόστολος Μελαχρινός, *Ο δρόμος φέρνει*, Αθήνα 1905, ειδικά σ. 7, Ανδρέας Παγουλάτος, «Ποιήματα νήματα» (1973), *Προς. Στοιχειώσεις. Πόροι*, Αθήνα, Μαραθιά, 1996, σ. 45-47, και Νανά Ησαΐα, «Παίζοντας», περ. *Δώμα*, τχ. 4 (1984) 136-137.

<sup>24</sup> Μιχαήλ Μήτρας, «Ιστός οικιακής αράχνης», *Διακριτικές μεταβολές*, Αθήνα, Απόπειρα, 2004, σ. 122, και Κωνσταντίνος Παπαχαράλαμπος, «Το αεροπλάνο», *Κ-οι*, Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο, 2011, σ. 12.





Εικ. 5: Ανδρέας Παγουλάτος, «Ποιήματα νήματα» (1973), *Προς. Στοιχειώσεις. Πόροι*, Αθήνα, Μαραθιά, 1996, σ. 45.



Εικ. 6: Κωνσταντίνος Παπαχαράλαμπος, «Το αεροπλάνο», *K-on*, Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο 2011, σ. 12.

Επηρεασμένος από τον Mallarmé, ο Eugen Gomringer χρησιμοποιεί τη μεταφορά του αστερισμού στο μανιφέστο της συγκεκριμένης ποίησης (1954):

Ο αστερισμός [...] είναι μια διάταξη και συγχρόνως ένας ελεύθερος χώρος με καθορισμένα μεγέθη. [...] Περιλαμβάνει μια ομάδα από λέξεις – όπως ο πραγματικός αστερισμός περιλαμβάνει μια ομάδα από αστέρια. Μέσα σ' αυτήν δημιουργείται ανάμεσα δύο, τρεις ή περισσότερες λέξεις – δεν είναι πολλές –, τοποθετημένες η μιά είναι κάτω από την άλλη ή δίπλα στην άλλη, μια νοητή αλλά και υλική σχέση.<sup>25</sup>

### Υλικότητα της γραφής και του κενού διαστήματος

Η συγκεκριμένη ποίηση εστιάζει στην υλικότητα της γλώσσας και της γραφής. Όπως στη συγκεκριμένη μουσική (ας πούμε στον Fahlström), αλλά και στη συγκεκριμένη ζωγραφική ή τέχνη, που δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει την

<sup>25</sup> Eugen Gomringer, «Τι είναι συγκεκριμένη ποίηση;», μτφρ. Nora Pistoroff, περ. *Ausblicke* (Goethe Institut Θεσσαλονίκη), τχ. 3 (1970) 45. Πρβ. και τη μελέτη της Μορφίας Μάλλη, «Στους αστερισμούς της Συγκεκριμένης Ποίησης. Μια σύντομη χαρτογράφηση», περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 16 (2005) 139-157, καθώς και τα εισαγωγικά σημειώματα στην *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης* του Γιαννουλόπουλου, ό.π. (σημ. 17).

πραγματικότητα πάνω στην επιφάνεια του μουσαμά, αλλά να δείξει τα συγκεκριμένα, τα πραγματικά μέσα που χειρίζεται η ζωγραφική, έτσι και η συγκεκριμένη ποίηση προσπαθεί να αναδείξει το γλωσσικό υλικό, τη λέξη, τα γράμματα καθαυτά.<sup>26</sup> Το ίδιο το μέσο γίνεται το περιεχόμενο του μέσου. «The medium is the message» θα πει ο McLuhan (*The medium is the message. An Inventory of Effects*, 1967). Έτσι, η Marina Linnemann γράφει για τη συγκεκριμένη ποίηση:

Η συγκεκριμένη ποίηση περιφρονεί τις «οπτικές ταυτολογίες» – στα συγκεκριμένα ποιήματα η οπτική πληροφορία αντιτίθεται συχνά στην κειμενική: οι συγκεκριμένοι ποιητές αποδομούν σκόπιμα τη σύνδεση ανάμεσα σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε και αυτό που διαβάζουμε, και δεν είναι πλέον παραστατικοί, αλλά αναστοχαστικοί.<sup>27</sup>

Η συγκεκριμένη ποίηση εστιάζει στην οπτική και ακουστική αναπαράσταση της γλωσσικής υλικότητας και, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Gomringer, του αστερισμού. Εδώ ο ρόλος του αποδέκτη, του αναγνώστη ή του παρατηρητή είναι καθοριστικός.

Έτσι δημιουργείται ένταση μεταξύ ορατού και μη ορατού, μεταξύ των δύο επιπέδων, μεταξύ κειμένου και εικόνας. Και ανοίγεται ένα καινούριο περιθώριο, ένας καινούριος χώρος όπου η οπτικοποίηση της υλικότητας του κειμένου, η ορατότητά της, λειτουργεί ως διαδικασία.<sup>28</sup> Τη διαδικασία αυτή και τη λειτουργία του κενού ως μεσάζοντα ανάμεσα στα διαφορετικά μέσα, προβάλλ-

<sup>26</sup> Ο Σουηδός καλλιτέχνης Öyvind Fahlström (1928-1976) είναι γνωστός για το Μανιφέστο Συγκεκριμένης Μουσικής (*Håtåla ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi*, 1954). Στη ζωγραφική ο όρος «συγκεκριμένη ζωγραφική» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1924 από τον Theo van Doesburg (1883-1931) και σε μανιφέστο της ομάδας Art concret το 1930. Πρβ. Armin Zweite (επιμ.), *Jean Hélion. Abstraktion und Mythen des Alltags* (Κατάλογος έκθεσης στη Städtische Galerie im Lenbachhaus), Μόναχο 1984. Για τη θεματική του κενού στον κινηματογράφο βλ. Dorothee Kimmich, «Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie», στο Wolfgang Adam κ.ά. (επιμ.), *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West; eine konvergente Entwicklung?*, Χαϊδελβέργη, Universitätsverlag Winter, 2003, σ. 319-339, <http://publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10738>.

<sup>27</sup> «Concrete Poetry despises “visual tautologies” – in concrete poems the visual information often contradicts the textual information; concrete poets deliberately destroy the link between what we perceive and what we read and are no longer illustrative but reflective» (Marina Linnemann, «Concrete Poetry—A Post-war Experiment in Visual Poetry», στο Jeffrey Morrisson και Florian Krobb (επιμ.), *Text Into Image, Image Into Text*, Amsterdam–Atlanta, Ga., Rodopi, σ. 214).

<sup>28</sup> Πρβ. Christa Weiß, *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten*, Zirndorf, Verlag f. mod. Kunst, 1984, σ. 234. Για τη διαδραστική λειτουργία του κενού στην οπτική ποίηση βλ. Hyun-Joo Yoo, *Text, Hypertext, Hypermedia*, Würzburg, Königshausen/Neumann, 2007, σ. 150-161, και «Das Phänomen der Zwischenräume—Intermedialer Prozess bei der konkreten Poesie», περ. *DOGILMUNHAK. Koreanische Zeitschrift für Germanistik*, τχ. 110 (2009) 276-296, <http://kgg.german.or.kr>.

λει παραδειγματικά το «μαύρο μυστικό» («Das Schwarze Geheimnis», 1954) του Eugen Gomringer που ο ίδιος χαρακτηρίζει αστερισμό:<sup>29</sup>

**das schwarze geheimnis**  
**ist** **hier**  
**hier** **ist**  
**das schwarze geheimnis**

Σε πρώτη ματιά, το τυπωμένο κείμενο φαίνεται σαν κορνίζα χωρίς περιεχόμενο. Η εμφάνιση της λευκής επιφάνειας στο μέσο προκύπτει ως προσπάθεια συγκεκριμενοποίησης της ποίησης, και το κενό μεσολαβεί μεταξύ εικόνας και γραφής, όπως παρατηρεί και η Κορεάτισσα Hyun-Joo Yoo, η οποία ασχολήθηκε με την ανάλυση του «Φαινομένου του διάκενου» και την επιχειρηματολογία της οποίας θα ακολουθήσω για να αναλύσω το ποίημα του Gomringer:

Ως οπτική αντιμετάθεση του μαύρου κουτιού (black box), η συγκεκριμένη αυτή ποίηση αποτελείται από τις λέξεις «το», «μαύρο», «μυστικό», «είναι» και «εδώ» επί δύο, καταλήγοντας στην εσωτερική, λευκή επιφάνεια. Η φορά της ανάγνωσης προς το κενό διάστημα επηρεάζεται από τη λεκτική τοπολογία, που δείχνει πως ο παράγοντας του μέσου γίνεται προϋπόθεση της μορφής του κειμένου.<sup>30</sup>

Το μαύρο μυστικό οδηγεί στην ουσία στο λευκό κενό, μεταφέροντας στο οπτικό επίπεδο την απουσία νοήματος, το οποίο οι τυπωμένες λέξεις παριστάνουν πως βρίσκεται κάπου εκεί κρυμμένο. Ο αναγνώστης-παρατηρητής προσπαθεί να βρει, διαβάζοντας ανάμεσα στις γραμμές, ποιο είναι αυτό το μυστικό, να ολοκληρώσει το νόημα μέσα από μια ανολοκλήρωτη εικόνα. Αυτό το διάκενο λειτουργεί ακριβώς ως διαδραστικός χώρος, όπου η παρουσία, ή μάλλον η απουσία του νοήματος, συμπίπτει με την απεικόνισή του. Δημιουργείται έτσι μια ένταση μεταξύ κειμένου και εικόνας, που υπογραμμίζει τη διαφορά των δύο μέσων (Medialitäten) και τη σημασία της παρέμβασης του αναγνώστη. Όταν οι λέξεις του συγγραφέα δίνουν αποσπασματικές πληροφορίες, αυτό

<sup>29</sup> Eugen Gomringer, «Das Schwarze Geheimnis» [«Το μαύρο μυστικό»] [1954], *Konstellationen. Ideogramme. Stundenbuch*, Στουτγάρδη, Reclam, 1983, σ. 78. Το ποίημα έχει μεταφραστεί από τον Άρη Δικταίο, *Δεκατρείς αιώνες γερμανικής ποίησης*, Αθήνα 1977, σ. 371, σχολιάζοντάς το ως εξής: «Ως ποιητής, δοκιμογράφος κι εκδότης [ο Gomringer] ασχολείται με τις πιο ακραίες μορφές της ποιητικής εκφραστικής. Το ποίημα το αντιλαμβάνεται ως “αντικείμενο χρήσης”. Δίκαια, εντούτοις, θ’ αναρωτιόταν κανείς, γι’ αυτού του είδους, τουλάχιστον, τα ποιήματα: σε τι είδους χρήση;» (ό.π., σ. 462).

<sup>30</sup> «Als eine visuelle Permutation der Black Box besteht diese konkrete Poesie aus den Worten „das“, „schwarze“, „geheimnis“, „ist“, und „hier“ zweimal, und beides mündet in der inneren weißen Fläche. Diese Leserichtung zur Leerstelle hin ist durch die Wörtliche Topologie beeinflusst, die einen medialen Faktor als Bedingung der Textform beobachtbar macht.» (Yoo, «Das Phänomen der Zwischenräume», ό.π. (σημ. 28), 281).

που καλείται να τις νοηματοδοτήσει είναι το λευκό που εσωκλείεται, προβληματίζοντας τον αποδέκτη για την υλικότητα της γλώσσας.<sup>31</sup>

Εδώ το κενό είναι ο άλλος χώρος, μια ετεροτοπία, για να δανειστούμε τον όρο του Michel Foucault. Όπως το ίδιο το κείμενο, το κενό λειτουργεί με δικούς του, διαφορετικούς όρους, που καθρεφτίζουν τις συνθήκες που ισχύουν έξω από τον χώρο αυτό, καθώς τις εκπροσωπεί, τις αρνείται ή τις αντιστρέφει. Όπως στις ετεροτοπίες που περιγράφει ο Foucault, πρόκειται και εδώ για έναν «πραγματικό τόπο, έναν λειτουργικό τόπο που έχει σχεδιαστεί μέσα στον θεσμό της ίδιας της κοινωνίας, και αποτελεί ένα είδος αντι-θέσεων, ουτοπιών που έγιναν πράξη, όπου οι πραγματικές θέσεις, όλες οι υπόλοιπες πραγματικές θέσεις που βρίσκει κανείς στο εσωτερικό ενός πολιτισμού εκπροσωπούνται, αμφισβητούνται και ανατρέπονται ταυτόχρονα».<sup>32</sup>

Θα μπορούσαμε εξίσου να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Marc Augé, που βρίσκεται πολύ κοντά στην ετεροτοπία του Foucault. Ο Augé ονομάζει τους χώρους αυτούς μη-τόπους (non-lieux). Όπως το καράβι του Foucault ή το αεροδρόμιο του Marc Augé, το κενό λειτουργεί εδώ ως περιοχή transit μεταξύ δύο χώρων/χωρών. Θα μπορούσε βέβαια να πει κανείς πως η μυθοπλασία αποτελεί γενικά μια ετεροτοπία, έναν non-lieu, ωστόσο αυτό το θέμα θα μας πήγαινε μακριά.<sup>33</sup>

Το κενό διάστημα ως διαμεσικός, διαδραστικός χώρος

Το τοπολογικό διάκενο λειτουργεί στο ποίημα του Gomeringer ως μη σταθεροποιημένος χώρος μεταξύ των μέσων, όπου η διαδικασία διαμεσικής πρόσληψης ανοίγεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη/αποδέκτη. Διαβάζοντας, το υποκείμενο μετατοπίζεται από τον ρόλο του αναγνώστη στον ρόλο του παρατηρητή, ανάλογα με το αν προσλαμβάνει τα γράμματα ως κείμενο ή ως εικόνα. Στη δεύτερη περίπτωση το κενό πάνω στη σελίδα παίζει βασικό ρόλο και γίνεται διαμεσικός και διαδραστικός χώρος.

Θα ήθελα να αναφερθώ, στο σημείο αυτό, σε μερικά ακόμη παραδείγματα. Στο ποίημα του Timm Ullrichs το ρόδο (Rose) γίνεται έρωτας (Eros, βλ. εικ. 9). Η επανάληψη της λέξης «rose» παραπέμπει στη φράση της Gertrude Stein «a rose is a rose is a rose» και τη συμπυκνώνει στο ελάχιστο. Καθώς

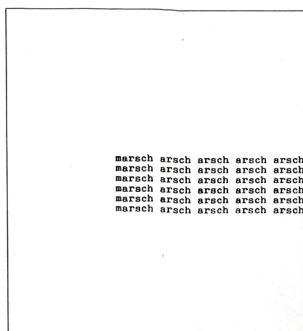
<sup>31</sup> Ο.π.

<sup>32</sup> Πρβ. Michel Foucault, «Andere Räume», στο Karlheinz Barck (επιμ.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Λιψία, Reclam, 1998, σ. 34-46.

<sup>33</sup> Μια τέτοια ανάγνωση της ετεροτοπίας δίνει ο Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, Μόναχο, Fink, 2009.

παραλείπονται σε όλο το ποίημα τα κενά διαστήματα, όλη την προσοχή την προσελκύει το ένα και μοναδικό κενό, το οποίο κάνει και τη διαφορά. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και το ποίημα «unordnung» του ίδιου ποιητή (εικ. 10). Επανάληψη και τάξη είναι κι εδώ τα βασικά δομικά στοιχεία του ποιήμα-

zapominanie  
zapominani  
zapominan  
zapomina  
zapomin  
zapomi  
zapom  
zapo  
zap  
za  
z  
●



Εικ. 7: Stanislaw Drózdź, «Zapominanie [λήθη]», στο Κώστας Γιαννουλόπουλος, *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1983, σ. 116.

Εικ. 8: Friedrich Achleitner, «[Marsch-Arsch/μάρς-κώλος]», στο Κώστας Γιαννουλόπουλος, *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1983, σ. 29.

roseroseros erose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
roseroseroseroserose  
eros

ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung unordn g  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung  
ordnung ordnung

Εικ. 9: Timm Ullrichs, «[Rose-Eros/Ρόδο-έρωτας]», στο Eugen Gomringer, *Konkrete Poesie*, Στουτγάρδη, Reclam, 1991, σ. 142.

Εικ. 10: Timm Ullrichs, «[Ordnung-Unordnung/τάξη-αταξία]», στο Eugen Gomringer, *Konkrete Poesie*, Στουτγάρδη, Reclam, 1991, σ. 144.

τος. Η τάξη (Ordnung) γίνεται αταξία (Unordnung) όταν τα δύο προτελευταία γράμματα αλλάζουν θέση και μπαίνουν μπροστά. Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στο σημείο αυτό σε πολλά ακόμη παρόμοια παραδείγματα,<sup>34</sup> θα προτιμήσω όμως να περάσω σε κάποια ελληνόγλωσσα.

<sup>34</sup> Αναφέρω εντελώς επιλεκτικά από την *Ανθολογία συγκεκριμένης ποίησης* του Γιαννουλόπουλου,



(«Σήμα») ανάγνωση των λέξεων. Ο αναγνώστης-παρατηρητής βρίσκεται ξαφνικά μπροστά στο ερώτημα αν η ποίηση και το ποίημα μπορούν να δώσουν σήμα. Αναπόφευκτα μας παραπέμπει στη σημειωτική, προσθέτοντας στο «σημαίνον» και το «σημαινόμενο» τώρα και το φαίνεσθαι.

ποιη ση  
ποιη μα

## ΣΗΜΑ ;

Εικ. 15: Στάθης Χρυσικόπουλος «[Ποίηση-Ποίημα-Σήμα;]», στο Μάνος Στεφανίδης (επιμ.), *Εικονο-γραφές. Η ελληνική ομάδα Οπτικής Ποίησης (1981)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Μίλητος, 2003, σ. 65.

Εν Κινήσει

Θάλασσα

Πόλη

Ουρανός

Εικ. 16: Κωνσταντίνος Παπαχαράλαμπος, «Εν κινήσει», *Κ-ον*, Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο, 2011, σ. 11.

Στο ποίημα «Εν κινήσει» (εικ. 16) του Κωνσταντίνου Παπαχαράλαμπου ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει ο ίδιος, στα κενά που του δίνονται, την πόλη, τη θάλασσα και τον ουρανό όπου θα ήθελε να κινηθεί.<sup>35</sup> Σε μια πα-

<sup>35</sup> Κωνσταντίνος Παπαχαράλαμπος, «Εν κινήσει», *Κ-ον*, Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο, 2011, σ. 11.

ράλληλη ανάγνωση τα κενά κουτιά δείχνουν το ίδιο το τοπίο εν κινήσει, όπως θα το βλέπαμε από το παράθυρο ενός τρένου ή αυτοκινήτου, τοπίο χαμένο στην κίνηση, που εντέλει θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε, ανοίγοντας έτσι παράθυρα στη σκέψη.

Είδαμε λοιπόν ότι στη συγκεκριμένη ποίηση η λειτουργία του κενού δεν περιορίζεται απλώς στο να διαχωρίζει τις λέξεις, αλλά αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο της ποίησης αυτής. Τα παραπάνω παραδείγματα δείχνουν πως εδώ το λευκό διάστημα ή κενό είναι ο χώρος μεταφοράς από το ένα μέσο στο άλλο (από το κείμενο στην εικόνα) και πως, μέσα από τη διαμεσική και διαδραστική αυτή κίνηση, γίνεται αντιληπτή και ορατή η υλική πλευρά του κειμένου.<sup>36</sup> Η ανάλυση ενός παρόμοιου μοντέρνου ή μεταμοντέρνου ποιήματος δεν νοείται πλέον χωρίς την περιγραφή της τυπογραφικής του εμφάνισης και τη σχέση του λευκού με τη γραφή πάνω στη σελίδα.

Κατά τον Gomringer, η συγκεκριμένη ποίηση δεν κατονομάζει απλώς κάτι, αλλά δείχνει άμεσα το λεγόμενο. Το «μυστικό» εσωκλείεται κατά κάποιον τρόπο στον ίδιο του τον εαυτό και πραγματοποιεί αυτό που καταδηλώνει. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί ένας ακόμη αστερισμός του Gomringer με τον τίτλο «σιωπή»:<sup>37</sup>

schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen

Παράλληλα παραδείγματα έχουμε και στον ελληνικό χώρο. Στον Γιάννη Υφαντή παρομοιάζεται η γραφή με «σύρμα αγκαθωτό που περιφράζει το κενό» και, γράφοντας τη φράση αυτή κυκλικά, φτιάχνει συγχρόνως την εικόνα ενός αγκαθωτού στεφανιού με λευκό κέντρο (εικ. 13). Το κέντρο παρομοιάζεται όμως και με καθρέφτη («ή στεφανώνει τον καθρέφτη σου»), οπότε παραπέμπει στα οπτικά ποιήματα-«καθρέφτες της σιωπής» του Γιώργου Καραντώνη (εικ. 14).<sup>38</sup> Εδώ η λέξη σιωπή περικλείει ένα κέντρο κενό, άφωνο.

Στα παραπάνω παραδείγματα η σιωπή – καθώς είναι σχεδόν αδύνατο να

<sup>36</sup> Πρβ. και Yoo, *Text, Hypertext, Hypermedia*, ό.π. (σημ. 28), σ. 232.

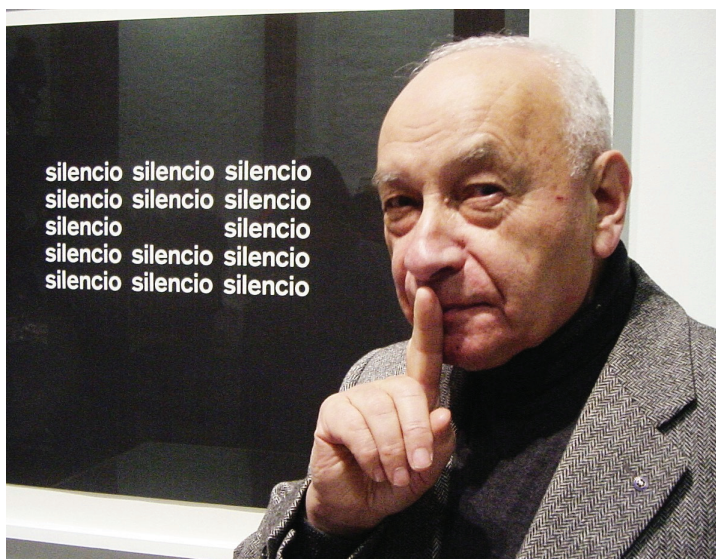
<sup>37</sup> Gomringer, «Schweigen/Σιωπή» (1954), ό.π. (σημ. 29), σ. 77.

<sup>38</sup> Γιάννης Υφαντής, *Αρχέτυπα*, Θεσσαλονίκη, Ζήτη, 2001, σ. 51, [www.yfantis.gr/archetypes.htm](http://www.yfantis.gr/archetypes.htm), Γιώργος Καραντώνης, «Οι καθρέφτες της σιωπής», περ. *Τέχνοπαίγνιον*, τχ. 5 (2008) 34.



## ΓΙΑ ΜΙΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΕΝΟΥ

αποδοθεί ακουστικά – δηλώνεται με τη λευκή επιφάνεια στο μέσο. Το οπτικό μέρος στο μέσο του αστερισμού αποκτά νόημα, αφού μέσα το κενό βρίσκεται πράγματι η σιωπή. Αντίθετα, στις λέξεις που περικλείουν το κενό η επαναλαμβανόμενη δήλωση της σιωπής έρχεται σε αντίθεση με την πράξη. Στο σημείο αυτό θα πράξω αναλόγως και θα κλείσω το τεράστιο θέμα που ανοίγει η θεματική του κενού με το κενό διάστημα που ακολουθεί την πρότασή μου αυτήν.



Εικ. 17: Ο Eugen Gomringer μπροστά σε ισπανική παραλλαγή του ποιήματος «Schweigen» σε έκθεση που έγινε το 2011 στο πανεπιστήμιο DeMontford (πηγή: [www.dmu.ac.uk](http://www.dmu.ac.uk)).



## Αναφορές στην πρώιμη «ρεμπέτικη» μουσική σε κείμενα του Α. Παπαδιαμάντη. Μεταφραστικές δοκιμές

Ο τίτλος της ανακοίνωσης μου εστιάζει σε τρία σημεία (Πρώιμη «ρεμπέτικη» μουσική, Α. Παπαδιαμάντη, Μεταφραστικές δοκιμές) που με μια πρώτη ματιά μοιάζουν να μην έχουν και πολύ σχέση το ένα με το άλλο. Θα προσπαθήσω να παρουσιάσω με κάποια, έστω περίπλοκη, συνοχή τους τρεις αυτούς άξονες, οι οποίοι, εξάλλου, υπήρξαν και πολύ αγαπημένες θεματικές για τον Ξενοφώντα Κοκόλη.

Πρέπει να ήταν περίπου το 2005. Ο Κοκόλης είχε έρθει στη Ρώμη ως επισκέπτης καθηγητής και είχε κάνει ένα πολύ ωραίο κύκλο μαθημάτων για τις ιταλικές μεταφράσεις του Καβάφη. Τα μαθήματά του έμοιαζαν με αρχαιολογικές ανασκαφές στο σώμα του ποιήματος, όπου η εμπειρία της μετάφρασης και η προσεκτική ανάλυση κάθε επιλογής μάς χάριζε τα ερμηνευτικά κλειδιά για να αποσαφηνίσουμε τα κείμενα.

Αρχίσαμε μια εκτενή συζήτηση για τις δυσκολίες της ποιητικής μετάφρασης και γενικότερα, για την δυσκολία της απόδοσης σε μια ξένη γλώσσα και κουλτούρα όρων, λέξεων, μεταφορών που παραπέμπουν τον αναγνώστη σε κόσμους που ορίζονται από άλλες πολιτισμικές συντεταγμένες και διαστάσεις. Εγώ τότε μόλις είχα αρχίσει να καταπιάνομαι με παρόμοια «πειράματα», δηλαδή με μεταφραστικές δοκιμές που να ξεκλειδώνουν ερμηνευτικά κείμενα όπως, για παράδειγμα, τα ηθογραφικά διηγήματα και, κατ' επέκταση, κάποια δημοτικά και ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτό που με έκανε να εμβαθύνω και να εστιάσω στην ανάγνωση των κειμένων αυτών του Παπαδιαμάντη, που έχουν αναφορές στη μουσική και στην ευρύτερη κοινωνικοπολιτισμική ατμόσφαιρα της Αθήνας στα τέλη του 19ου αιώνα, ήταν η προσπάθεια αναζήτησης και ερμηνείας παρόμοιων αναφορών που ανήκουν στη πρώιμη φάση του ρεμπέτικου.

Η δυσκολία να μεταφραστούν οι συγγραφείς της ηθογραφίας, λόγω της ιδιαίτερης υφολογικής εναλλαγής καθαρεύουσας και δημοτικής, λόγω της συχνής χρήσης λέξεων και εκφράσεων που αναφέρονται σε συγκεκριμένα παραδοσιακά στοιχεία, έθετε πολλά θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα γύρω από τη λειτουργικότητα της μετάφρασης: κατά πόσο, δηλαδή, είναι εφικτή η μετάφραση σε περιπτώσεις όπου οι όροι είναι τόσο ακριβείς και χαρακτηριστικοί

μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας, ώστε δύσκολα μπορούν να βρουν ένα αντίστοιχο σε άλλο πολιτισμικό πλαίσιο. Ακόμα πιο ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του Α. Παπαδιαμάντη, του οποίου η μαγεία της ποιητικής γλώσσας πολύ δύσκολα μπορεί να αποδοθεί σε άλλο γλωσσικό πεδίο, και πάντα με τη βοήθεια γλωσσαρίων και επιμέρους σχόλιων.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά: η αναζήτηση λογοτεχνικών αναφορών σχετικά με την «ύπαρξη» του ρεμπέτικου αποσκοπεί στη διερεύνηση της καταγωγής, της «προϊστορίας» ενός είδους μουσικής που εμπεριέχει και κοινωνικές προεκτάσεις και ασφαλώς αποσκοπεί και σε μια προσπάθεια περιγραφής, ερμηνείας και προσδιορισμού του ίδιου του φαινομένου του ρεμπέτικου. Δύο είναι τα βασικά ερωτήματα από τα οποία θα πρέπει να ξεκινήσουμε:

- (1) Πώς μπορούμε να προσδιορίσουμε χρονολογικά και υφολογικά τη ρεμπέτικη μουσική;
- (2) Και προπαντός, ποια είναι η ηλικία του ρεμπέτικου;

Όλοι όσοι μίλησαν και έγραψαν τα τελευταία χρόνια για το ρεμπέτικο τραγούδι του αποδίδουν πολύ νεαρή ηλικία. Σαν ορόσημο προς τα πίσω βάζουν τη μικρασιατική καταστροφή και τον ερχομό της προσφυγιάς στην κυρίως Ελλάδα και, κατά κάποιο τρόπο, τους πρόσφυγες θεωρούσαν σαν φορείς του ρεμπέτικου τραγουδιού. Αυτό δεν είναι καθόλου σωστό. Το ρεμπέτικο τραγούδι εμφανίζεται σα μουσική μνήμη στον δικό μας, τον Ελλαδικό, κορμό πολλά χρόνια πρωτύτερα. Στα 1890, ο Καρκαβίτσας επιχειρεί μια περιοδεία στο Μοριά και το 1891 [...] δημοσιεύει στην *Εστία* ταξιδιωτικές εντυπώσεις όπου καταγράφει κάμποσα ρεμπέτικα τραγούδια που άκουσε να τραγουδιούνται στο Παλαμήδι από τους κατάδικους. Αλλά και ο Παπαδιαμάντης δεν αγνοεί στην αρχή του αιώνα μας τα ρεμπέτικα. Θυμηθείτε τον «Κακόμη», τον ήρωα του ομώνυμου διηγήματός του, τον αφελή βαστάζο, που έπινε κάθε βράδυ και ύστερα, τύφλα στο μεθύσι, τριγυρούσε στα σοκάκια του νησιού τραγουδώντας τα ιδιότυπα τραγούδια του, ένα είδος ρεμπέτικου της εποχής [...].<sup>1</sup>

## Πρώιμη «ρεμπέτικη» μουσική

Διερευνώντας το φάσμα των αναφορών στις μουσικές συνήθειες στη λογοτεχνία μεταξύ 18ου και 20ού αιώνα,<sup>2</sup> επικέντρωσα το ενδιαφέρον μου σε όσες αναφέρονται στην πρώτη φάση της λεγόμενης ρεμπέτικης μουσικής. Βέβαια, ο ορισμός αυτός ίσως να είναι αρκετά αμφίσημος και γενικώς χρήζει κάποιας

<sup>1</sup> Τ. Βουρνάς, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 76 (Απρίλ. 1961), όπως παρατίθεται στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα 10<sup>1996</sup>, σ. 238.

<sup>2</sup> Βλ. G. Zaccagni, «Riferimenti letterari delle consuetudini musicali greche tra fine XVIII e inizi XX secolo», στο Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006, τ. Γ', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σ. 361-372.

διευκρίνισης. Μπορούμε να μιλήσουμε για «ρεμπέτικη μουσική» χρησιμοποιώντας έναν όρο που συγκεκριμενοποιεί και περιγράφει ένα σύνολο βάσει κάποιων αναγνωρίσιμων κοινών χαρακτηριστικών, ή θα έπρεπε να προτιμήσουμε τον όρο «ρεμπέτικα τραγούδια», όπως μας προτείνει ο Ηλίας Πετρόπουλος,<sup>3</sup> για να διατηρήσουμε την ιδιαιτερότητα κάθε περίπτωσης και τη μοναδική υπόσταση κάθε κομματιού;

Ο Ξ. Κοκόλης στο άρθρο του «Η Θεσσαλονίκη στα ρεμπέτικα» απαντάει στο ερώτημα σχετικά με το πώς θα έπρεπε να ορίσουμε το ρεμπέτικο, «με μια κουβέντα που πρωτοειπώθηκε για τη τζαζ και επαναλήφθηκε για το ροκ: αυτός που θέλει να δοθεί στο ρεμπέτικο ένας σαφής ορισμός, είναι πιθανόν ανίκανος να το αναγνωρίσει. Προκλητική απάντηση, που όμως δεν απέχει πολύ από την αλήθεια».<sup>4</sup>

Νομίζω ότι πολύ διαφωτιστική και μεθοδολογικά ορθή σχετικά με το θέμα αυτό είναι η συμβολή του Stathis Gauntlett,<sup>5</sup> ο οποίος επιμένει πολύ στο γεγονός ότι και για το ρεμπέτικο, όπως για άλλα προϊόντα της δημοτικής/λαϊκής δημιουργίας, βρισκόμαστε στο επίπεδο της προφορικότητας και ότι για να ορίσουμε κάπως το χωροχρονικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται και εκφράζεται χρειάζεται να ορίσουμε από τη μια μεριά το κοινωνικό πλαίσιο («definition of the social context of the *rembetiko*»<sup>6</sup>) και από την άλλη το χρονολογικό. Σχετικά με το τελευταίο παρατηρούμε ότι συνεχίζεται η διαφωνία και για τις απαρχές (από τα μέσα του 19ου αι.) και για το τέλος του είδους. Άλλο ένα άλτο στοιχείο παραμένει η ετυμολογία του όρου:<sup>7</sup>

Rebetika was neither the first nor the only name applied to the songs in question. [...] Of the other names for the songs, not all are of commensurate scope with *rebetika*: *μάγκικα*, *μόρτικα*, *σερέτικα*, *τσαχπίνικα* and *καρίπικα* seems to be roughly synonymous with *rebetika*; the terms *βλάμικα*, *κουτσαβάκικα*, and *μουρμούρικα*, appear to be historically and geographically limited, the first two to Athens and Piraeus of the late nineteenth and early twentieth century whilst the last has associations with pre-1922 Smyrna; *χασικλίδικα*, and *της φυλακής* denote thematic or functional subcategories.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Πετρόπουλος, ό.π. (σημ. 1), σ. 12.

<sup>4</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, «Η Θεσσαλονίκη στα ρεμπέτικα», στο *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912. Πρακτικά Συμποσίου*, Θεσσαλονίκη 1-3 Νοεμβρίου 1985, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ιστορίας Δήμου Θεσσαλονίκης, 1986, σ. 427-447.

<sup>5</sup> S. Gauntlett, «Rebetiko Tragoudi as a Generic Term», περ. *Byzantine and Modern Greek Studies*, τχ. 8 (1982/83) 77-102.

<sup>6</sup> Ό.π., 78.

<sup>7</sup> «The etymology is in reality an unresolved issue, and usage of the world is ambiguous» (ό.π., 81).

<sup>8</sup> Ό.π., 82-83.

Στην πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη «*Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*»<sup>9</sup> ο Θ. Χατζηπανταζής ασχολείται με την κοινωνική προϊστορία του ρεμπέτικου και με τον αστικό προβληματισμό του 19ου αι. γύρω από την ανατολίτικη μουσική. Στο βάθος του προβληματισμού αυτού βρίσκεται, βέβαια, ο προσδιορισμός «του άλλου υποτιθέμενου σκέλους της προϊστορίας του ρεμπέτικου, το “κουτσαβάκι” (ή “μουρμούρικο”)» τραγούδι, που αναφέρεται σαν είδος από το Παπαδιαμάντη το 1900 (για παράδειγμα, στο διήγημα «Ο γείτονας με το λαγούτο»<sup>10</sup>) και καταλήγει, τη δεκαετία του 1930, στο λεγόμενο πειραιώτικο στιλ ρεμπέτικο, η εκτέλεση του οποίου διακρίνεται από τη βραχνή φωνή του τραγουδιστή και την υποτυπώδη συνοδεία μπουζουκιού, μπαγλαμά ή παρόμοιου έγχορδου, σε αντίθεση με τα σαντουροβιόλια και τις «κατσαρές» φωνές του «συρνέικου στιλ».<sup>11</sup>

Οι αναφορές στη πρώιμη φάση του ρεμπέτικου που εντόπισα στο έργο του Α. Παπαδιαμάντη βρίσκονται σε κείμενα (διηγήματα ή άρθρα) γραμμένα στο διάστημα περίπου μίας δεκαετίας (1896-1905),<sup>12</sup> σε μια κρίσιμη περίοδο κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών. Στα διηγήματα αυτά, και σε άλλα όπου υπάρχουν παρόμοιες αναφορές στις μουσικές συνθήκες, δεν βρίσκουμε ποτέ τον όρο «ρεμπέτικο», ο οποίος εξάλλου εμφανίζεται για πρώτη φορά σε λογοτεχνικό κείμενο το 1925, ενώ η ευρύτερη χρήση του ξεκινά γύρω στο 1935.<sup>13</sup>

Τα κείμενα που εξετάζω προβλέπεται να εκδοθούν προσεχώς σε αυτοτελή έκδοση με αντικριστή μετάφραση στα ιταλικά, εκτενή εισαγωγή και σχόλια. Στην μεταφραστική αυτή προσπάθεια προέκυψε μια σειρά προβλημάτων κομβικής σημασίας όχι μόνο για την κατανόηση του κειμένου, αλλά και για τις

<sup>9</sup> Θ. Χατζηπανταζής, «*Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*». *Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α': Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Στιγμή, 1986.

<sup>10</sup> Α. Παπαδιαμάντης, «*Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*», *Άπαντα*, τ. 3, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1988, σ. 294.

<sup>11</sup> S. Gauntlett, «*Απομυθοποίηση της ρεμπέτικης προϊστορίας*», περ. *Διαβάζω*, τχ. 177 (28 Οκτωβρίου 1987) 62-65.

<sup>12</sup> Οι αναφορές στη μουσική (είτε θρησκευτική είτε εγκόσμια) βρίσκονται σε πάρα πολλά διηγήματα. Ο Παπαδιαμάντης έγραψε επίσης αρκετά άρθρα πάνω στο θέμα αυτό, βλ. π.χ. Α. Παπαδιαμάντης, «*Μουσικολογικά* («*Μικρά απάντησις*», «*Φωνής αύρας λεπτής*», «*Ο Απόλλως και το δέρμα του Μαρσίους*», «*Αποσπάσματα σκέψεων*»), *Άπαντα*, τ. 5, κριτική έκδ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1988 σ. 231-237.

<sup>13</sup> «*The earliest literary attestation I have for rebetis (in fact “rebeta” in feminine form) dates from 1925. It is remarkable that Realist prose-writers of the late nineteenth century who purported to represent their contemporary urban low-life with photographic accuracy in their work [...] did not include “rebetis” in the fairly exhaustive range of analogous nouns which they used to denote their fictional characters*» (Gauntlett, ό.π. (σημ. 5), 85).

όποιες θεωρητικές διατυπώσεις επιθυμεί κανείς να διαμορφώσει σχετικά με τις δυνατότητες απόδοσης σε μετάφραση ενός τόσο πολυεπίπεδου φάσματος αναφορών στα κείμενα του Α. Παπαδιαμάντη.

Θα αναφερθώ και πάλι στα λόγια του Κοκόλη, από το πολύ διαφωτιστικό άρθρο του για τη Θεσσαλονίκη στα ρεμπέτικα: «Μια πρώτη και βασική διευκρίνιση: οι παρατηρήσεις που ακολουθούν θα έπρεπε οπωσδήποτε να υποστούν ποικίλες αλλαγές τόνου και αρκετές αναδιατάξεις συμπερασμάτων, αν είχαμε στη διάθεσή μας, και εσείς και εγώ, όχι τα νεκρά κείμενα αλλά τους ζωντανούς ήχους, όχι στιχάκια δηλαδή μονάχα, αλλά τα ίδια τα τραγούδια».<sup>14</sup>

### Παραδείγματα

Θα παρουσιάσω εδώ τέσσερα ενδεικτικά αποσπάσματα, διατηρώντας την χρονολογική σειρά, μαζί με την αντικριστή μετάφραση στα ιταλικά και τα σχετικά σχόλια. Τα αποσπάσματα είναι από: (1) το άρθρο «Αι Αθήναι ως ανατολική πόλη»<sup>15</sup> (1896), (2) το διήγημα «Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης»<sup>16</sup> (1896), (3) το διήγημα «Ο Γείτονας με το λαγούτο»<sup>17</sup> (1900), και (4) το διήγημα «Στρίγλα μάννα»<sup>18</sup> (1902).

(1) Το πρώτο κείμενο όπου μπορούμε να εντοπίσουμε την οπτική γωνία από την οποία η ευαισθησία του Παπαδιαμάντη αντιλαμβάνεται τον ρόλο της μουσικής είναι το άρθρο «Αι Αθήναι ως ανατολική πόλη», που περιλαμβάνεται σε ένα ένθετο αφιερωμένο στους πρώτους ολυμπιακούς αγώνες της σύγχρονης εποχής. Η ελληνική πρωτεύουσα βρισκόταν σε έντονη και γοργή μεταμόρφωση: Η Βιομηχανική Επανάσταση, η οποία είχε καθορίσει, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, το πέρασμα από μια κοινωνία της «υπαίθρου», βασισμένη στη γεωργία, σε μια κοινωνία του «άστεως», δομημένη βάσει των βιομηχανικών μηχανισμών παραγωγής, είχε αρχίσει να μεταμορφώνει και το νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Ο πλυθυσμός της πόλης είχε αυξηθεί έντονα εξαιτίας της έλευσης του πρώτου μεταναστευτικού κύματος από τη Μικρά Ασία.

‘Όπως ο ίδιος μας πληροφορεί στο σύντομο αυτοβιογραφικό σημείωμα:<sup>19</sup>  
«[ ... ] Τῷ 1874 ἐνεγράφην εἰς τὴν Φιλοσοφικὴν Σχολήν, ὅπου ἤκουα κατ’

<sup>14</sup> Κοκόλης, ὀ.π. (σημ. 4).

<sup>15</sup> Α. Παπαδιαμάντης, «Αι Αθήναι ως ανατολική πόλη», *Ἄπαντα*, τ. 5, ὀ.π. (σημ. 12), σ. 269-272.

<sup>16</sup> Παπαδιαμάντης, ὀ.π. (σημ. 10), σ. 111-116.

<sup>17</sup> Α. Παπαδιαμάντης, «Ο γείτονας με το λαγούτο», *Ἄπαντα*, τ. 3, ὀ.π. (σημ. 10), σ. 293-304.

<sup>18</sup> Α. Παπαδιαμάντης, «Στρίγλα μάννα», *Ἄπαντα*, τ. 3, ὀ.π. (σημ. 10), σ. 389-396.

<sup>19</sup> Α. Παπαδιαμάντης, «Βιογραφία Αλ. Παπαδιαμάντη», *Ἄπαντα*, τ. 5, ὀ.π. (σημ. 12), σ. 316. Για τη βιογραφία του Παπαδιαμάντη βλ. επίσης Φ. Δημητρακόπουλος, *Λεύκωμα Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Ergo, 2001.

έκλογήν ὀλίγα μαθήματα φιλολογικά, κατ' ἴδιαν δὲ ἡσχολούμην εἰς τὰς ξένας γλώσσας». Δεν θα ολοκληρώσει ποτέ τις σπουδές του ούτε θα πάρει ποτέ δίπλωμα. Το 1886 αρχίζει να συχνάζει στο βιβλιοπωλείο του Κουσουλίνη και στο μπακάλικο των αδελφών Δημήτρη και Βασιλή Καχριμάνη στην οδό Σαρρή στου Ψυρρή. Είναι ήδη αρκετά γνωστός στην Αθήνα ως λογοτέχνης, αλλά αποφεύγει τους κύκλους των λογίων και προτιμά τη συντροφιά των απλών ανθρώπων.

Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Παν. Μουλλάς: «Ο ίδιος πορεύτηκε σαν άνθρωπος του περιθωρίου και σαν εξόριστος μέσα στον κόσμο της Αθήνας».<sup>20</sup> «Στην Αθήνα πριν εκατό χρόνια θριάμβευε η ιταλική μουσική. Μα κάποια κρυφή αντίδραση υποβόσκει»,<sup>21</sup> εφόσον επίσης στην Αθήνα, την οποία ο Παπαδιαμάντης περιγράφει με νοσταλγικούς χρωματισμούς και με «υψηλότατη ποιητική στάθμη»,<sup>22</sup> το ανατολίτικο στοιχείο είναι ακόμα παρόν. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο Παπαδιαμάντης επιλέγει, για να αποδώσει την ατμόσφαιρα και για να περάσει τα μηνύματά του, τον χώρο της μουσικής: «Απ' ὅλους τους καλλιτέχνες, τους μουσικούς αγαπώ περισσότερο. Είναι πολύ καλά παιδιά, καθώς λέγουν οι Γάλλοι».<sup>23</sup>

Οι αναφορές στα μουσικά ὄργανα και στη σχέση που μ' αυτά έχουν οι μουσικοί (είτε είναι αυτοί επαγγελματίες είτε όχι) δηλώνουν μια διάθεση «συμπονετική» εκ μέρους του συγγραφέα: πρόκειται επί το πλείστον για «φουκαριάρηδες», για ανθρώπους δύσμοιρους, αδύναμους, που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας για διάφορους λόγους, αλλά δεν είναι επικίνδunami ή κακοί. Δεν υπάρχει εκ μέρους του Παπαδιαμάντη μια καταδίκη, μια απαξιωτική αντιμετώπιση. Αντιθέτως: σε όλα τα σημεία των κειμένων όπου περιγράφεται κάποιο πρόσωπο που έχει – μια οποιαδήποτε – σχέση με τη μουσική, θεωρώ ότι η παρουσία του αφηγητή γίνεται περισσότερο εμφανής. Ο συγγραφέας γίνεται μέρος της αφήγησης, συμμετέχει «συναισθηματικά», περιγράφει προσθέτοντας στοιχεία ψυχολογικά, και αυτό το κάνει με την προσθήκη επιθέτων, δημιουργώντας σύνθετα σχήματα λόγου, και πάνω απ' όλα με την ειρωνεία, ειδικά απέναντι στις αρχές και στην αλόγιστη εφαρμογή νόμων, που τείνουν να ποινικοποιήσουν «τα φαινόμενα» και όχι τα «αίτια».

<sup>20</sup> Παν. Μουλλάς, *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, Αθήνα, Ερμής, 1974, σ. 38.

<sup>21</sup> Πετρόπουλος, ὄ.π. (σημ. 1), σ. 12.

<sup>22</sup> Α. Κοτζιάς, *Τα αθηναϊκά διηγήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2001, σ. 17.

<sup>23</sup> Παπαδιαμάντης, «Αι Αθήναι ως ανατολική πόλη», ὄ.π. (σημ. 15), σ. 270.



«Αἱ Ἀθήναι ὡς ἀνατολική πόλι»

Ἐκεῖ ἤκουα, τὸν καιρὸν ἐκεῖνον, τακτικά πᾶσαν νύκτα, κιθάρα καὶ ἄσμα καὶ μανδολῖνον. Ἡ πατινάδα ἤρχετο κάθε βράδυ, περὶ τὴν ὥραν τοῦ μεσονυκτίου, καὶ ἔστεκε μισὴν ὥραν ἔξω τῆς αὐλῆς, σιμὰ εἰς τὴν βρῦσιν, κάτωθεν τοῦ παραθύρου μὲ τὸ σιδηροῦν κιγκλίδωμα, καὶ ἔψαλλε ρωματικά τραγούδια. Ἐπάνω εἰς τὸ παραθυράκι, αἱ γάστραι μὲ τὰ βασιλικά, μὲ τοὺς μενεξέδες, καὶ μὲ πολλῶν λογιῶν φραγκολούλουδα, τῶν ὁποίων δὲν ἤξεύρω τὰ ὀνόματα, ἐφαίνοντο ὅτι ἐσειόντο ἰσως ἀπὸ τὴν νυκτερινὴν αὐραν, ὅπου ἔπνεεν εἰς τὸ ὕψωμα ἐκεῖνο. Δὲν ἦσαν αἱ γάστραι ὅπου ἐσειόντο, ἦσαν δύο ὡραῖαι ξανθαί, κασταναὶ κεφαλαί, μὲ ἀναδεδεμένας τὰς κόμας, μὲ ἡδυπαθεῖς τακεροὺς ὀφθαλμούς. Δὲν ἠδύναντο νὰ κοιμηθῶσιν ἔνωρίς, καὶ εἶχον τὴν περιέργειαν νὰ ἐξέρχωνται διὰ ν' ἀκούσωσιν τὴν πατινάδαν. Ἦκουες μελιχίους ψιθυρισμοὺς ν' ἀναμειγνύωνται μὲ τὴν νυκτερινὴν αὐραν, καὶ ὅλα αὐτά, ἢ μελωδία τῶν ἁσματων, τῆς κιθάρας οἱ φθόγγοι, τὸ φύσημα τῆς αὐρας, οἱ ψιθυρισμοὶ εἰς τὸ σκότος, καὶ τῶν ἀνθρώπων τὸ ἄρωμα, ἀπετέλουν κρᾶμά τι ἡδυπαθές, ἀπερίγραπτον, ἄρρητον, τὸ ὅποιον μόνον ἢ τουρκικὴ λέξις *γκιουζέλ* θὰ ἠδύνατο κατὰ προσέγγισιν νὰ ἐκφράσῃ.<sup>24</sup>

«Atene, città d'Oriente»

Là ascoltavo, a quel tempo, regolarmente ogni notte, una chitarra, un canto e un mandolino. La compagnia dei suonatori veniva ogni sera, intorno alla mezzanotte, e stava una mezz'ora fuori dal giardino accanto alla fontana, sotto alla finestra con il cancello in ferro, cantava canzoni romantiche. Sulla finestrella, i vasi con il basilico, le viole e altri fiori di tanti tipi, di cui non conosco il nome, sembrava si muovessero, forse per la brezza notturna che spirava su quel colle. Non erano i vasi di fiori che si muovevano, ma due belle testoline biondo-castane, con le chiome intrecciate, e con occhi sensuali. Non riuscivano a dormire presto, ed erano curiose di affacciarsi per ascoltare la musica dei suonatori. Si sentivano dolci sussurri che si mescolavano alla brezza notturna e tutto questo, la melodia dei canti, gli accordi della chitarra, il soffio del venticello, i sussurri nell'oscurità ed il profumo dei fiori, costituiva un miscuglio sensuale, indescrivibile, indicibile, che solo la parola turca *güzel* sarebbe forse in grado di esprimere pressappoco.

(2) Το δεύτερο παράδειγμα είναι ένα μικρό απόσπασμα από το διήγημα «Ἄξιος Δερβίσης», που γράφτηκε την ίδια χρονιά και είναι βυθισμένο σε παρόμοια, περιρρέουσα ατμόσφαιρα με το προηγούμενο άρθρο. Στο διήγημα αυτό εμφανίζεται ένας «αντι-ήρωας», ένας δερβίσης ξεπεσμένος, ο οποίος, έτσι όπως μας τον παρουσιάζει ο Παπαδιαμάντης, ενσαρκώνει έναν πολύ σεβαστό τρόπο ζωής και πολιτισμού που τον εκφράζει μέσω της μουσικής, για την ακρίβεια, της οθωμανικής μουσικής, η οποία όμως όχι μόνο ανήκει σε μια κοινή παράδοση, αλλά είναι και ο αυθεντικότερος παράγοντάς της. Ο δερβί-

<sup>24</sup> Ὅπ., σ. 271.

σης εξισώνεται, ενσωματώνεται στην παρέα των αχώριστων φίλων που «αγαπούσαν τα νιάτα, τη ζωή [ ... ] τα τραγούδια, τα όργανα». Η λέξη *δερβίσης* στη «ρεμπέτικη» γλώσσα σημαίνει «καλός άνθρωπος», «ήπιος», «αδελφός».

«Ὁ Ξεπεσμένος Δερβίσης»

Ἐκείνην τὴν βραδιὰν τὸν εἶχε προσκαλέσει μίᾳ παρέᾳ. Ἐπτά ἢ ὀκτὼ φίλοι ἀχώριστοι. Ἀγαποῦσαν τὴν ζωὴν, τὰ νιάτα. Ὁ ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ἔβαλλε γιουβέτσι κάθε βράδυ. Οἱ ἄλλοι ἔτρωγαν. Ἦτον λοταρτζῆς κ' ἐκέρδιζε δέκα ἢ δεκαπέντε δραχμὰς τὴν ἡμέραν. Τί νὰ τὰς κάμη; Τοὺς ἔβαλλε γιουβέτσι καὶ τοὺς ἐφίλευε. Ἦσαν λοτοφάγοι, μὲ ὀμικρὸν καὶ μὲ ὠμέγα. Ἀγαποῦσαν τὰ τραγούδια, τὰ ὄργανα. Ὁ Δερβίσης δὲν ἔπινε κρασί, ἔπινε μαστίχαν. Δερβισάδες ἦσαν κι αὐτοί.<sup>25</sup>

«Il dervishi decaduto»

Quella sera lo aveva invitato una compagnia di sette otto amici inseparabili. Amavano la vita, la giovinezza. Uno di loro portava lo *yuvetsi* ogni sera. Gli altri mangiavano. Vendeva i biglietti del lotto e guadagnava dieci o quindici dracme al giorno. E che farci? Portava lo *yuvetsi* e lo offriva agli amici. Erano lotofagi, con una «t» e con due «tt». Amavano le canzoni, gli strumenti musicali. Il *dervishi* non beveva il vino, bevava la *masticha*. Anche loro erano come i *dervishi*, brave persone, umili, affabili e gioviali.

(3) Το τρίτο απόσπασμα που παραθέτω εδώ είναι από το διήγημα «Ο γείτονας με το λαούτο», όπου ο Παπαδιαμάντης σκιαγραφεί τις συνθήκες της καθημερινότητας του Βαγγέλη, ενός επαγγελματία μουσικού, τουρκομερίτη, φουκαρά, ανθρώπου του περιθωρίου. Με το μουσικό του όργανο, το λαούτο, έχει μια σχέση συναισθηματική αλλά και υλική: απο τη μια το αγαπάει και το θεωρεί φίλο και αποκούμπι για να εκφράσει τον πόνο του και από την άλλη το χρησιμοποιεί για να βγάλει το μεροκάματο.

Η περιγραφή που παρουσιάζει τις περισσότερες δυσκολίες στην απόδοση σε άλλη γλώσσα είναι όταν μας παρουσιάζει έναν τουρκομερίτη που ζει σε αθηναϊκή γειτονιά, ο οποίος «ελιανοτραγουδούσε ή τούρκικα ή ντόπια κουτσαβάκικα».

Το ρήμα *λιανοτραγουδώ* είναι παπαδιαμαντικό δημιούργημα, βάσει του «λιανοτράγουδου», δίστιχου δημοτικού τραγουδιού. Όσο για τα *κουτσαβάκικα*, όχι μόνο είναι αδύνατο να βρεθεί αντίστοιχο σε άλλο πολιτισμικό πλαίσιο και γλώσσα, αλλά και ο ίδιος ο ορισμός παρουσιάζει δυσκολίες. Ο Ηλίας Πετρόπουλος, που μελέτησε σε βάθος τα χαρακτηριστικά των τραγουδιών αυτών της πρώιμης φάσης του ρεμπέτικου, ισχυρίζεται ότι «η καταφώρως καθαρευουσιάνικη ανάλυση της λέξεως *κουτσαβάκης* από το *κουτσα+βαίνω* (λόγω του ιδιορρυθμού βαδίσματος των *κουτσαβάκηδων*) μάλλον δεν είναι αρετά

<sup>25</sup> Παπαδιαμάντης, ό.π. (σημ. 10), σ. 112.

πειστική» και προθέτει ιστορικές πληροφορίες, χρήσιμες για την κατανόηση του είδους:

οι κουτσαβάκηδες του Ψυρρή έδρασαν στη περίοδο 1862-1897. Φαίνεται ότι οι πρώτοι κουτσαβάκηδες ήταν Αϊβαλιώτες εγκατεστημένοι στη Σύρο. Αργότερα, όταν η Αθήνα έγινε πρωτεύουσα, πολλοί Αϊβαλιώτες και Συριανοί μάγκες εγκατεστάθησαν στην συνοικία του Ψυρρή. Μετά την εκδίωξη του Όθωνος οι κουτσαβάκηδες γνώρισαν μεγάλες δόξες, γιατί τα κόμματα τους χρησιμοποιούσαν ως τραμπούκους. Τους κουτσαβάκηδες τους ξεκαθάρισε ο Μπαϊρακτάρης και ο πόλεμος του 1897. Ο υπόκοσμος απέκτησε μια δική του αργκό με πολλές υποδιαιρέσεις. Τα κουτσαβάκικα αποτελούνται από ελληνικές, τούρκικες, σλάβικες, ιταλικές, ή ακόμη και ηχομιμητικές λέξεις. Τα κουτσαβάκικα δεν είναι σταθερή γλώσσα. Συνεχώς παραλλάσσουν για να μην πληροφορούνται την αληθή έννοια των λέξεων οι εχθροί. Έτσι εξηγούνται τα πολλά συνώνυμα.<sup>26</sup>

«Ό Γείτονας με τὸ λαγοῦτο» (1900)

Ό νέος νοικάρης πὸν εἶχεν ἐνοικιάσει τὴν κάμαραν τὴν μεσανὴν, κοντός, κυρτός, μεσόκοπος, εἶχεν ἓνα μεγάλο λαγοῦτο, μακρὸ, πλατὺ. Ἔκυπτε διὰ τὸ ξεκλειδώσει τὴν θύραν του, κρατῶν ὑπὸ μάλης τὸ λαγοῦτο, τὸ ὁποῖον ἔψαυε τὸ ἔδαφος.

Ποτὲ δὲν ἤρχετο ὠρισμένην ὥραν εἰς τὸ δωμάτιόν του. Πότε πολὺ ἐνωρίς, πότε πολὺ ἀργά, ἄλλοτε εἶλεπεν ὄλην τὴν νύκτα κ' ἐκοιμάτο τὴν ἡμέραν. Πότε ἦτον νηστικός, πότε ἐφαίνετο νὰ εἶναι «ἀποκαῆς». Δὲν εἶναι βέβαιον ἂν ἔπινε χασίς, φαίνεται ὅμως ὅτι ἔπινε πολὺ ρακί. Ἦτον Τουρκομερίτης. Ὡνομάζετο Βαγγέλης.

Τὴν νύκτα, ὅταν ἤρχετο κάποτ' ἐνωρίς, πρὸ τοῦ μεσονυκτίου, συνήθως δὲν εἶχεν ὕπνον. Ἦναπτε τὸ φῶς, ἐπεριπάτει, ἐξηπλώνετο στὸ κρεβάτι κ' ἐλιανοτραγουδοῦσε ἢ τούρκικα ἢ ντόπια κουτσαβάκικα:

*Βασίλω μ', κάτσε φρόνιμα,  
σὰν τ' ἄλλα τὰ κορίτσια...  
Ρήνα μου, Κατερίνα, μὴ φαρμακῶνεσαι,  
σοῦ δίνω τὸ βοτάνι...*

«Il vicino con il laùto»

Il nuovo affittuario, che aveva affittato la stanza centrale / di mezzo, basso, di mezza età, aveva un grande *laùto*, lungo, panciuto. Si chinava per aprire con la chiave la porta della sua stanza, tenendo sotto l'ascella il *laùto*, che arrivava a sfiorare il pavimento. Non rientrava mai nella sua stanza a un'ora precisa. Mai troppo presto, mai troppo tardi, a volte stava fuori tutta la notte e dormiva tutto il giorno. A volte era digiuno, a volte sembrava essere «ben pasciuto». Non è sicuro che fumasse l'*hashish*, ma, a quanto pare, beveva molto *raki*. Veniva dalla Turchia. Si chiamava Vagghelis. La notte, quando a volte tornava presto, prima di mezzanotte, di solito non aveva sonno. Accendeva la luce, andava su e giù, si stendeva sul letto e cantava sottovoce canzoni *koutsavakika* greche o turche:

*Vassilo mia, fa la brava come le altre ragazze...  
Rina mia, Caterina, non ti avvelenare, te la dò  
io la medicina...*

<sup>26</sup> Πετρόπουλος, ό.π. (σημ. 1), σ. 12.

(5) Το τελευταίο παράδειγμα που παραθέτω εδώ είναι το απόσπασμα από το διήγημα «Στρίγγλα μάννα». Πρόκειται για την ιστορία ενός «τρελλού» και αγαθού αγοριού, του Ζάχου, ο οποίος είναι περιθωριοποιημένος και κακομεταχειρισμένος από την μητέρα του και βρίσκει συντροφιά, παρηγοριά, διασκέδαση και χαρά παίζοντας το μπουζούκι, ένα μουσικό όργανο πολύ παρεξηγημένο, που ποινικοποιήθηκε εξαιτίας της αφομοίωσης της χρήσης του με άλλες παράνομες συμπεριφορές που χαρακτήριζαν τα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας (χασισοποτία, μέθη κ.).

«Στρίγγλα μάννα»

Έκει, κάτω από τὰ παράθυρα τῆς νεαρᾶς δασκάλας καὶ ἀντικρὺ τῆς δημαρχικῆς οἰκίας, ἐκάθητο ὁ Ζάχος μονοτόνως ἐπὶ ὥρας, κ' ἔπαιζε μονότονους ἤχους, σχεδὸν ἄνευ ρυθμοῦ καὶ μέλους μὲ τὸ μπουζούκι του. Ἐκεῖ, τὸ δειλινὸν θερινῆς ἡμέρας, ἤμελε τὸ ἄσμα:

*Κρέμετ' ἢ κάποτα στὴν ἀλυγαριά· ντέρτι καὶ μαράζι κι ἀναπαραδιά!*

«Una strega per madre»

Là, sotto alle finestre della giovane maestrina e di fronte alla casa del sindaco, se ne stava monotonamente seduto Zacco per ore, a suonare suoni monotoni, quasi privi di ritmo e melodia, con il suo buzuki. Là, una sera d'estate, cantava la canzone:

*Il cappotto è appeso alla tamerice: dolore, tristezza e non un soldo in tasca!*

## Επίλογος

Προσπάθησα, όπου ήταν εφικτό, να συνδέσω κάποια παραδοσιακά πρώιμα «ρεμπέτικα» τραγούδια που διαθέτουμε σε πρωτότυπη ηχογράφιση με τους στίχους που παραθέτει ο Παπαδιαμάντης στα κείμενά του, ή με την ηχητική περιρρέουσα ατμόσφαιρα που ο συγγραφέας μας αποδίδει μέσω των λυρικών του περιγραφών.

Παραθέτω πιο κάτω τα τραγούδια που, κατά τη γνώμη μου και βάσει των αποτελεσμάτων της έρευνάς μου, σχετίζονται ή κάποιες φορές ταυτίζονται με τις μουσικές αναφορές στα τέσσερα κείμενα που αναφέρθηκαν:

(1) Παραδοσιακό τραγούδι πολιτικής προέλευσης, «Μενεξέδες και ζουμπούλια δίσκο», από τον δίσκο «Αρμόνικες της Πόλης» σε έκδοση του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής, με επιμ. Κ. Γκουβέντα, Λ. Κουλαξίζη, Γ. Κωνσταντζου, Α. Τσεκούρα.

(2) Μάρκος Βαμβακάρης, «Ο Δερβίσης» (1933) (Δίσκος Odeon Ελλάδος / GA-1674 / GO-1878)

(3) Παραδοσιακό τραγούδι «Τα παιδιά της γειτονιάς σου», που ηχογραφήθηκε από την Μαρίκα Παπαγκίκα στη Νέα Υόρκη το 1926.

«Βασίλω Καλαματιανή», σε εκτέλεση του 1931 με τους Παπασιδέρη και Δημ. Σεμσή (1883-1950), το κορυφαίο βιολί του δημοτικού και ρεμπέτικου τραγουδιού.

(4) Παραδοσιακό τραγούδι «Κρέμεται η καπότα» με τη φωνή της Μαρίας Παπαγκίκα, στο βιολί ο Αλέξης Ζούμπας, τσέλο ο Μάρκος Σιφνιός και τσίμπαλο ο Κώστας Παπαγκίκας. Ηχογράφηση στην Αμερική στα 1927.

Μιχάλης Γενίτσαρης, «Εγώ μάγκας φαινόμενα» (έτος ηχογρ. 1936).



## Ο Σουλτάν Μουράτ Ε΄ ή τα μυστήρια της τουρκικής δυναστείας. Μια ανυπόγραφη παπαδιαμαντική μετάφραση

Ο Μεχμέτ Μουράτ (1840-1904) ήταν γιος του Αβδούλ Μεζίντ, από τους πρωταγωνιστές του Τανζιμάτ. Αδύναμος χαρακτήρας, με έφεση στα γράμματα και τις τέχνες, είχε κερδίσει τις εντυπώσεις συνοδεύοντας τον θείο του Αβδούλ Αζίζ στο πρώτο ταξίδι που πραγματοποίησε ως σουλτάνος στην Ευρώπη (1867). Είχε μνηθεί στον τεκτονισμό (1872). Επιβλήθηκε στον οθωμανικό θρόνο από την επανάσταση του 1876, ιθύνων νους της οποίας ήταν ο αγγλόφιλος Μουσταφά Ρεσίτ πασάς. Ο Μουράτ Ε΄ κράτησε τον θρόνο μόνο για εννενήντα τρεις ημέρες, από τις 30 Μαΐου έως τις 31 Αυγούστου του 1876. Καταγράφηκε στην ιστορία ως προοδευτικός και φιλελεύθερος σουλτάνος, που ενσάρκωνε το όνειρο του νεο-οθωμανισμού αλλά και των Μεγάλων Δυνάμεων για τη συνταγματική μοναρχία. Ο Μουράτ, χάρη στις πολιτικές του υποσχέσεις, είχε κερδίσει την εκτίμηση της ελληνικής κοινότητας στην οθωμανική αυτοκρατορία και την ευνοϊκή τοποθέτηση της επίσημης Ελλάδας.<sup>1</sup> Εκθρονίστηκε από τον αδελφό του Αβδούλ Χαμίτ με την αιτιολογία ότι είχε τρελαθεί λόγω του θανάτου του εκθρονισμένου Αβδούλ Αζίζ, που αποδόθηκε σε αυτοκτονία ή δολοφονία από ανθρώπους του Μουράτ. Ο Αβδούλ Χαμίτ Β΄ τον ανάγκασε να περάσει το υπόλοιπο της ζωής του (1904) έγκλειστος, φρουρούμενος και απομονωμένος από τον έξω κόσμο στο παλάτι Τσιραχάν, υπό την άγρυπνη εποπτεία του από το Γιλδίζ όπου ζούσε ο ίδιος. Η χαμιτική περίοδος (1876-1909, που ουσιαστικά έληξε με την επανάσταση των Νεότουρκων) συνδέθηκε με βιαιότητες στην εξέγερση των Βουλγάρων, με τις σφαγές των Αρμενίων, την αναποφασιστικότητα για την εφαρμογή του Συντάγματος, τον αυταρχισμό και την επιβολή αυστηρής λογοκρισίας.

Η εκδήλωση της φρενοβλάβειας του Μουράτ και οι τρόποι αντιμετώπισής της απασχόλησαν επανειλημμένα το έγκυρο ιατρικό περιοδικό *The British Medical Journal*.<sup>2</sup> Το θέμα της εκθρόνισης και του εγκλεισμού του διατηρή-

<sup>1</sup> Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, *Κωνσταντινούπολη 1856-1908. Η ακμή του ελληνισμού*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1994, σ. 28-33, Δημήτρης Κιτσίκης, *Ιστορία της οθωμανικής αυτοκρατορίας 1280-1924*, Αθήνα, Εστία, <sup>3</sup>1996, σ. 250-256.

<sup>2</sup> Η ανεύρεση στο <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/journals/182/>.

θηκε επί δύο δεκαετίες και πλέον στην επικαιρότητα από τον ευρωπαϊκό και αμερικανικό ειδησεογραφικό Τύπο, μέσα από δημοσιεύματα που, με αρκετή δόση μυστηρίου, έθεταν ερωτήματα για το ενδεχόμενο ο Μουράτ να έχει ιαθεί, να εξακολουθεί να βρίσκεται σε ψυχική διαταραχή ή να είναι νεκρός, για τις συνθήκες κράτησής του, την πραγματική αιτία του θανάτου του προκατόχου του, αλλά και τον βίο, την πολιτεία και τις καταχρήσεις του διαδόχου του Αβδούλ Χαμίτ Β΄. Ελάχιστα από τα παραπάνω έβλεπαν το φως στον οθωμανικό Τύπο, που επέλεγε τη σιγή λόγω της αυστηρής λογοκρισίας.<sup>3</sup> Πηγή των ξένων δημοσιευμάτων ήταν αυτόπτες μάρτυρες, συνήθως Νεότουρκοι φυγάδες του χαμιτικού καθεστώτος, ή ξένοι, απελαθέντες δημοσιογράφοι, διπλωμάτες και επισκέπτες της Κωνσταντινούπολης.

Εκτός από τα δημοσιεύματα στον Τύπο, είχαν δει το φως λίγα χρόνια μετά την εκθρόνιση του Μουράτ δύο, τουλάχιστον, αυτοτελείς εκδόσεις. Ο Γάλλος συγγραφέας, πρώην πολιτικός και στρατιωτικός Émile de Kératry, που είχε ζήσει για σύντομο διάστημα στην Κωνσταντινούπολη, δημοσίευσε μια συνηγορία για τον Μουράτ Ε΄,<sup>4</sup> με βασική επιδίωξη να ενημερώσει λεπτομερώς το ευρωπαϊκό κοινό· το βιβλίο προκάλεσε την επιθετική απάντηση του ιησούιτη Caroleone, γιατρού του Μουράτ και του παλατιού και πρωταγωνιστή της συνωμοσίας για την εκθρόνισή του.<sup>5</sup> Μια δεύτερη συνηγορία-καταγγελία, που δημοσιεύτηκε στα γαλλικά και στα ελληνικά, είχε συνταχθεί από τον Κλεάνθη Σκαλιέρη,<sup>6</sup> πλούσιο Έλληνα του Πέρα, διαχειριστή της τεκτονικής στοάς *Η Πρόδος*. Ο Σκαλιέρης, εκτός από πνευματικός πατέρας του Μουράτ, υπήρξε επιστήθιος φίλος του, από τα ελάχιστα, μάλιστα, πρόσωπα που είχαν το ελεύθερο να γευματίζουν μαζί του στο χαρέμι. Μαζί με τον, επίσης τέκτονα, πρεσβευτή της Αγγλίας Sir H. Elliot είχαν βοηθήσει τον Μουράτ στην ανάρρησή του στον θρόνο· θεωρήθηκαν ως οι ιθύνοντες νόες των φιλελεύθερων μεταρρυθμιστικών σχεδίων του, όπου ιδιαίτερος ρόλος θα παραχωρείτο στο ελληνικό στοιχείο. Ο Σκαλιέρης, καταδικασμένος σε θάνατο από το χαμιτικό

<sup>3</sup> Ebru Boyar, «The Press and the Palace. The Two-Way Relationship between Abdülhamid II and the Press, 1876-1908», περ. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, τ. 69, τχ. 3 (2006) 417-432.

<sup>4</sup> Mourad V, Prince Sultan, Prisonnier d'Etat, 1840-1878, Παρίσι 1878.

<sup>5</sup> Une réponse à M. de Kératry, à propos de son ouvrage intitulé: Mourad V, Prince-Sultan, prisonnier d'état, Κωνσταντινούπολη 1878.

<sup>6</sup> Appel à la Justice Internationale des Grandes Puissances par rapport au procès de Constantinople par suite de la mort du Sultan Aziz, adressé par Cleanthi Scalieri au nom du Sultan Murad accusé, de Midhat Pacha et autres condamnés, Αθήνα 1881, *Εκκλησις προς την Διεθνή Δικαιοσύνην των Μεγάλων Δυνάμεων εν ονόματι του Σουλτάνου Μουράτ Ε΄ και υπέρ του Μιδχάτ Πασσά και των συν αυτό αθών επί τω θανάτω του Σουλτάνου Αζίζ*, Αθήνα 1882, <sup>2</sup>1883.



καθεστώς ύστερα από την αποκάλυψη της αποτυχημένης του απόπειρας να φυγαδεύσει τον Μουράτ (15.4.1877) στο εξωτερικό, είχε διαφύγει στην Ελλάδα το 1878. Ως το τέλος της ζωής του (πέθανε πάμπτωχος το 1891) εξακολούθησε να δέχεται απειλές από τον Αβδούλ Χαμίτ, να υπερασπίζεται με σθένος τον Μουράτ, υποστηρίζοντας ότι είχε ανακτήσει την ψυχική του υγεία. Οι δύο αυτές μαρτυρίες των Kératry και Σκαλιέρη εξακολουθούν να αποτελούν πηγές αναφοράς για τον Μουράτ στην ιστοριογραφία.

Οι σφαγές των Αρμενίων στις ανατολικές επαρχίες και στην πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας που ξεκίνησαν το 1894 προκάλεσαν ισχυρές ευρωπαϊκές αντιδράσεις. Μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα είδε το φως η μυθιστορηματική βιογραφία *Sultan Murad V. The Turkish Dynastic Mystery 1876-1895*, στο Λονδίνο το 1895 από τον σημαντικό εκδοτικό οίκο Kegan Paul. Πρόθεση, όπως δηλώνόταν ρητά στο «Προοίμιον των Άγγλων εκδοτών», ήταν η ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης:

Μόνον τελευταία, χάρις εις τας βαθείας ερεύνας των ανταποκριτών του αγγλικού τύπου εις Κωνσταντινούπολιν, ήρχισε το ευρωπαϊκόν δημόσιον να εννοεί τι συμβαίνει εκεί. Η κοινή γνώμη, επί μάλλον φωτιζομένη ημέρα τη ημέρα, αρχίζει να επιβάλλει εις τους πολιτικούς άνδρας της Ευρώπη την ανάγκην ταχείας και αποτελεσματικής επεμβάσεως. Τόσον δε ραγδαία καθίσταται η φορά των πραγμάτων και επιταχύνεται η λύσις, ώστε πολύ δυνατόν πριν αι γραμμαί αύται εξέλθωσιν εις φως, το Βρεττανικόν Ανακτοβούλιον ν' αναγκασθεί να λάβει δραστικά μέτρα εις υπόθεσιν αφορώσαν την ειρήνην όλης της Ευρώπης. [...] Μετ' εμπιστοσύνης άρα οι εκδόται του τόμου τούτου επικαλούνται την σοβαράν προσοχήν όχι μόνον του εν γένει δημοσίου, αλλά και των πολιτικών ανδρών, πιστεύοντες ότι διά του δημοσιεύματος τούτου συντελούσι προς διαφώτισιν ενός των σκοτεινότερων προβλημάτων της ημέρας.

Το έργο φέρει την υπογραφή του Djemaleddin bey, που σύμφωνα με τα περικείμενα, «υπήρξεν αυτόπτης μάρτυς όλων των σκηνών τας οποίας περιγράφει». Ο Αμερικανός ιστορικός Roderic H. Davison<sup>7</sup> υπέβαλε την εικασία ότι πίσω από τον Djemaleddin κρύβεται κάποιος Οθωμανός χριστιανός ή Νεοθωμανός: προς την κατεύθυνση του χριστιανού στο θρήσκευμα θα μπορούσε να συνηγορήσει η ενδιαφέρουσα επισήμανση, βασισμένη σε χωρία του κειμένου, ότι ο συγγραφέας γνωρίζει την Αγία Γραφή και ακολουθεί πιστά το κείμενο της αγγλικής Καινής Διαθήκης.<sup>8</sup> Πάντως, η ταυτότητά του παραμένει

<sup>7</sup> Roderick H. Davison, *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1963, σ. 438.

<sup>8</sup> Βλ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος και Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, «Παπδιαμαντικές μεταφράσεις κειμένων για το τουρκικό ζήτημα και τον ελληνοτουρκικό πόλεμο», περ. *Παλίμψηστον*, τχ. 4 (2010) 18-19.

άγνωστη έως τις μέρες μας, παρόλο που η ιστοριογραφία εξακολουθεί να τον συμπεριλαμβάνει στις πηγές για την προσωπικότητα του Μουράτ Ε'.<sup>9</sup>

Η αφήγηση ξεκινάει με την καταγγελία της οθωμανικής πολιτικής:

Αι μαύραι σελίδες της Τουρκικής ιστορίας δεν δύνανται να παράσχωσι δράμα σκοτεινότερον ή τραγικώτερον από εκείνο το οποίον διεδραματίσθη περί το πρόσωπον του πράου και ατυχούς Μουράτ του Ε'. Ποτέ το πεπρωμένον δεν εφάνη απανθρωπότερον, ποτέ η ιστορία δεν μας έδωκε σκληροτέραν απάτην ούτε η ελπίς μας εχλεύασε μετά δριμυτέρας ειρωνείας ή όσον εις την περίπτωσιν του δυσμοίρου δεσμώτου, όστις πληρώνει τώρα τους ολίγους μήνας της βασιλείας του εν πολιτική καθειρξει.

Ο βασιικός κορμός συνιστά μια αναδρομική αφήγηση του βίου του Μουράτ από τα νεανικά του χρόνια έως το 1878. Βασίζεται, κυρίως, στον διάλογο ανάμεσα στα πολιτικά πρόσωπα, τους αξιωματούχους και τα άτομα του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα φιλοευρωπαϊκά αισθήματα του Μουράτ, την πίστη του στην πρόοδο, τις προσπάθειές του για εφαρμογή του συντάγματος, τις σχέσεις του με την κίνηση των Νεοθωμανών και την προσχώρησή του στον τεκτονισμό. Τονίζεται η αγάπη του για τη μουσική και την αρχιτεκτονική, η υποστήριξή του στα δικαιώματα των γυναικών,<sup>10</sup> η θρησκευτική του ανοχή, που τον διαφοροποιούν τόσο από τον προκάτοχο όσο και από τον διάδοχό του. Με ιδιαίτερα δραματικό τρόπο περιγράφεται η αυτοκτονία του Αβδούλ Αζίζ και η επακόλουθη νευρική κρίση του Μουράτ, που στάθηκε το πρόσχημα της εκθρόνισης. Αρκετός χώρος παραχωρείται στον ρόλο του τσαρλατάνου γιατρού Caroleone, στις επιστημονικές μεθόδους του ειδικά αφιχθέντος από τη Βιέννη στην Κωνσταντινούπολη «περιφήμου φρενολόγου» Λάιδερσдорφ (Leidersdorf), αλλά και στα γιατροσόφια ενός δερβίση που κλήθηκε από τη βασιλομήτορα για να θεραπεύσει τον γιο της. Περιγράφεται με μελανά χρώματα η αυταρχική πολιτική του Αβούλ Χαμίτ, η φίμωση του Τύπου και γενικότερα η αυστηρή λογοκρισία που είχε επιβάλει ως παράδειγμα της εκδικητικότητάς του απέναντι στην άσκηση κάθε μορφής κριτικής ανασύρεται ο κατατρεγμός Τούρκου δημοσιογράφου επειδή τιτλο-

<sup>9</sup> Hakan T. Karateke, «Who is the Next Ottoman Sulan? Attempts to Change the Rule of Succession during the Nineteenth Century», στο Itzchak Weismann και Fruma Zachs (επιμ.), *Ottoman Reform and Muslim Regeneration. Studies in Honour of Butrus Abu-Manneh*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Tauris & Co. Ltd., 2005, σ. 51, E. J. Brill's, *First Encyclopaedia of Islam 1913-1936*, τ. VI, 1993, σ. 599, Stanford J. Shaw και Ezel Kural Shaw, *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, τ. II: *Reform, Revolution and Republic. The Rise of Modern Turkey 1808-1975*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, <sup>8</sup>2005, σ. 454.

<sup>10</sup> Η στάση του απέναντι στο γυναικείο ζήτημα φαίνεται ότι είχε βρει ενθουσιώδεις υποστηρικτές στον ευρωπαϊκό χώρο, κρίνοντας από τη δημοσίευση της ολιγοσελίδης, ποιητικής συλλογής της Mme R. de Cazis, *Mehmed-Murad V, où le réveil de la Turquie*, Παρίσι 1876.

φόρησε τη μετάφραση του Φιλάργγυρου του Μολιέρου «Πιντί Χαμίτ», υπαινισσόμενος την φιλαργυρία του σουλτάνου. Η τελευταία αυτή πληροφορία, όπως και πολλά από τα εξιστορούμενα επεισόδια, δεν διαφοροποιούνται από τις αφηγήσεις των Kératry και Σκαλιέρη, που αποδεδειγμένα είχαν βασιστεί σε αυθεντικές μαρτυρίες.

Η δραματοποιημένη αφήγηση κλείνει με ένα επιλογικό κεφάλαιο, του οποίου η δράση τοποθετείται στο σύγχρονο Λονδίνο. Ένας νεαρός Τούρκος ποιητής, «όστις, φυγών εις Λονδίνον διά πολιτικούς λόγους», επισκέπτεται με καλυμμένα τα μάτια μια «Κιρκασιάν χανούμμισσαν» που είχε καταφέρει να δραπετεύσει από το χαρέμι, η οποία διατηρεί αλληλογραφία μαζί του. Αποκαλύπτεται ότι ο εκθρονισμένος σουλτάνος έχει πλέον ανακτήσει την ψυχική του υγεία – πράγμα που κρατούσε μυστικό το χαμιτικό καθεστώς – και ζει περισσότερο απομονωμένος από ποτέ εξαιτίας του φόβου για πιθανή επάνοδό στον θρόνο. Εκτός από τα αδιάσειστα τεκμήρια ότι ο Μουράτ είναι «ζων και εις τας φρένας του», από τη συνάντηση αυτή προκύπτει ότι καλλιεργείται η προσδοκία επανόδου του στον θρόνο με τη βοήθεια της πρόνοιας και του Αλλάχ.

Την έκδοση έσπευσαν να παρουσιάσουν αγγλικά περιοδικά.<sup>11</sup> Το *The Manchester Guardian* (19.11.1895) μίλησε για τυπικό ρομάντσο γραμμένο με τον τρόπο ενός γαλλικού μυθιστορήματος της σειράς με έναν μελοδραματικό επίλογο, το οποίο βασίζεται σε γνωστά και κοινότυπα κουτσομπολιά· επεσήμανε, επίσης, το γεγονός της αρμένικης καταγωγής της μητέρας του νυν σουλτάνου, ο οποίος φέρεται έτσι ότι εξολόθρευσε την ίδια τη γενιά του. Το *Athenaeum* (7.12.1895) το χαρακτήρισε ρομαντική αφήγηση σε διαλογική μορφή. Κατά τον συντάκτη του γεννούσε ερωτήματα η απόφαση του σουλτάνου να κρατά τον αδελφό του φυλακισμένο στον κήπο του Γιλδίζ αντί να δώσει τέλος στη ζωή του. Η βιβλιοπαρουσίαση τελείωνε με τον φόβο για το ενδεχόμενο ο Μουράτ να είναι το ίδιο τρελός όσο και πριν από δεκαεννέα χρόνια, όταν παύτηκε. Περισσότερο επικριτική υπήρξε η εκτενέστερη παρουσίαση της έκδοσης στο *Saturday Review* (21.12.1895) με τον τίτλο «The skeleton in the sultan's cupboard» («Το κρυμμένο μυστικό του σουλτάνου»). Επέμεινε στην ανίατη ψυχική νόσο του Μουράτ, στον χειρισμό του ως ανδρείκελου από φιλόδοξους πολιτικούς, αλλά και στην καλή του μεταχείριση, παρά τη στέρηση της ελευθερίας του, από τον Αβδούλ Χαμίτ. Κατέληγε ότι δεν είχε να κομίσει στην ιστορία κάτι παραπάνω από ό,τι ένα ιστορικό μυθιστόρημα ή δράμα· οι διάλο-

<sup>11</sup> Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή την κυρία Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, η οποία έθεσε στη διάθεσή μου τις κριτικές των περιοδικών μέσω ηλεκτρονικής βάσης.

γοι ήταν αφελείς, το ύφος χωρίς αξιώσεις και η περιγραφή της Κωνσταντινούπολης η χειρότερη από όσες είχαν δει το φως έως τότε. Εν κατακλείδι, ο συντάκτης του περιοδικού διόλου δεν ευαισθητοποιήθηκε με τα παθήματα του Μουράτ και το ενδεχόμενο αλλαγής στη σουλτανική ηγεσία.

Η ελληνική μετάφραση *Ο Σουλτάν Μουράτ Ε΄ ή τα μυστήρια της τουρκικής δυναστείας* υπό Δζεμαλεδδίν Βέη δημοσιεύτηκε αυτοτελώς από τα Καταστήματα της Ακροπόλεως στα 1895.<sup>12</sup> Είχε κυκλοφορήσει αρχικά σε φυλλάδια, τα οποία στη συνέχεια δέθηκαν σε τόμο. Η έναρξη της κυκλοφορίας αναγγέλθηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολις* στο φύλλο της 27ης Νοεμβρίου, και η δημοσίευση ξεκίνησε τρεις ημέρες αργότερα, στις 30 Νοεμβρίου· ολοκληρώθηκε στις 9 Δεκεμβρίου, συμπληρώνοντας δέκα δεκαεξασέλιδα φυλλάδια. Με βάση τη χρονολογία στο «Προοίμιον των εκδοτών», το αγγλικό πρωτότυπο είχε κυκλοφορήσει τον Νοέμβριο του 1895· η παλιότερη βιβλιοπαρουσίαση που έχουμε υπόψη μας στο *The Manchester Guardian* (19.11.1895), σύμφωνα με το γρηγοριανό ημερολόγιο που ίσχυε στην Ελλάδα, είχε δημοσιευθεί στις 7 Νοεμβρίου. Άρα, για την επιλογή του μυθιστορήματος και την ανάθεση της μετάφρασης απαιτήθηκαν κάτω από είκοσι ημέρες. Σε λιγότερο, λοιπόν, από ένα μήνα μεταφράστηκαν, στοιχειοθετήθηκαν στο τυπογραφείο, τυπώθηκαν, δέθηκαν σε φυλλάδια και πουλήθηκαν στους δρόμους από τους εφημεριδοπώλες συνολικά 160 σελίδες σε σχήμα όγδοο. Σε ημερήσια βάση, δηλαδή, παραδίδονταν στο τυπογραφείο επτά έως δέκα μεταφρασμένες σελίδες. Τη μεταφραστική αυτή δοκιμασία, όπως είναι γνωστό, επωμίστηκε ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, το όνομα του οποίου συμπεριλαμβανόταν από τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς στον πίνακα των τακτικών συνεργατών της *Ακροπόλεως*.<sup>13</sup>

Η εμπλοκή του Παπαδιαμάντη δεν αναφέρθηκε ούτε στο εξώφυλλο του τόμου ούτε αποκαλύφθηκε σε κάποια από τις πολλές διαφημιστικές καταχωρήσεις, όπως συνέβη στην περίπτωση της επίσης ανώνυμης μετάφρασης του *Μαξιώτη*.<sup>14</sup> άφησε όμως ίχνη μεταφραστικής εμφάνειας, τα οποία για τους καλούς γνώστες και αφοσιωμένους μελετητές του έργου του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλο και Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου συνιστούν λεξιλογικά και υφολογικά τεκμήρια της παπαδιαμαντικής γραφής.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> <http://anemi.lib.uoc.gr>

<sup>13</sup> Για τους όρους συνεργασίας του Παπαδιαμάντη με την εφ. *Ακρόπολις* βλ. Στέση Αθήνη, «Ο Παπαδιαμάντης μεταφραστής στα έντυπα του Βλάση Γαβριηλίδη», στο *Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 7–8 Οκτωβρίου 2011, τ. Β΄, Αθήνα, Δόμος, 2012, σ. 29–53.

<sup>14</sup> «Σπουδαιότητα συνέντευξις. Προσοχή οι αναγνώσται μας! Μια αποκάλυψις εντελώς μυθιστορηματική», εφ. *Ακρόπολις*, 9.5.1895.

<sup>15</sup> Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 8) 17–19.

Αυτή η εξαιρετική σε ταχύτητα επίδοση θα μπορούσε να ερμηνευθεί μέσα από τη συσσωρευμένη εμπειρία του Παπαδιαμάντη στη μετάφραση από την αγγλική γλώσσα, την οποία είχε αποκτήσει κατά την τριετία 1893-1895 συνεργαζόμενος με τις επιχειρήσεις του Γαβρηλίδη. Στο διάστημα αυτό είχε παράδωσει τριακόσιες τριάντα σελίδες του *Ένας Αμερικανός Μοντεχρίστος* του Julian Hawthorn, οκτακόσιες ογδόντα οκτώ του *Μαξιώτη* του Hall Caine και πρέπει να είχε φτάσει περίπου τις χίλιες των *Διδύμων του ουρανού* της Sarah Grant.<sup>16</sup> Δίπλα στα μυθιστορήματα θα πρέπει να προσθέσουμε οκτώ αφηγήματα του Jerome K. Jerome,<sup>17</sup> τέσσερα του Marc Twain, τα *Γερά σώματα για τα αγόρια και τα κορίτσια* του William Blake και ορισμένα ακόμη σύντομα αφηγήματα στο *Νέον Πνεύμα*, των οποίων η μετάφραση του έχει αποδοθεί με ασφάλεια.<sup>18</sup> Χωρίς λοιπόν να συνυπολογίσουμε στις μετρήσεις μας τη μετάφραση ειδησεογραφικής ύλης, η συγκομιδή υπερέβαινε τις 2500 σελίδες. Δεν θα πρέπει, επίσης, να παραβλέψουμε ότι έναν μήνα πρωτότερα, τον Οκτώβριο του 1895, είχε δοκιμαστεί στα άδυστα της Οθωμανικής Αυλής και στα «ρεάλια» της απόκρυφης ιστορίας της μεταφράζοντας από τον αγγλικό Τύπο τα δημοσιεύματα «Ο Σουλτάνος και το χαρέμι του»,<sup>19</sup> «Το τελευταίον προσκύνημα του Σουλτάνου»<sup>20</sup> και «Αι τελευταία ημέραι του Σουλτάνου Αβδούλ-Χαμίτ»<sup>21</sup> στο τελευταίο γινόταν λόγος και για τις τύχες του Μουράτ:

Εις το παλάτιον Τσεραγάν ο πρώην Σουλτάνος Μουράτ είναι δεσμώτης· άλλοι λέγουν ότι απέθανεν, αλλά δεν έχει ούτω. Εις ουδένα επιτρέπεται να σταματήσει επί μίαν στιγμήν εκεί πλησίον. Νεαρός Άγγλος εκ του προσωπικού της πρεσβείας υβρίσθη και επροπηλακίσθη υπό

<sup>16</sup> Η δημοσίευση της μετάφρασης σε επιφυλλίδες είχε ξεκινήσει στις 13 Απριλίου της ίδιας χρονιάς και διακόπηκε στις 30 Σεπτεμβρίου· συνεχίστηκε να εκδίδεται σε δισεβδομαδιαία ημίφυλλα (βλ. Γ. Γκότση και Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Παπαδιαμάντης και New Woman Fiction. Σάρας Γραντ, *Οι διδυμοί του Ουρανού*», στο *Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 7-8 Οκτωβρίου 2011, τ. Β΄, Αθήνα, Δόμος, 2012, σ. 73).

<sup>17</sup> Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος και Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, «Τεκμήρια για την παπαδιαμαντική πατρότητα ανυπόγραφων μεταφράσεων», περ. *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, τχ. 7 (άνοιξη 2006) 119-122.

<sup>18</sup> Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.), *Ο Παπαδιαμάντης μεταφράζει. Ενός εκατομμυρίου λιρών χαρτονόμισμα υπό Μάρκου Τουαίν*, Αθήνα, Λήθη, 1993.

<sup>19</sup> Ριχάρδου Δάβει, «Ο Σουλτάνος και το χαρέμι του» (*Δεκαπενθήμερη επιθεώρησης του Λονδίνου*) [*Forthnightly Review*], εφ. Ακρόπολις, 28.10.1895 (πρβ. Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 17)).

<sup>20</sup> Εκτάκτου ανταποκριτού των αγγλικών «Ημερησίων Χρονικών», «Το τελευταίον προσκύνημα του Σουλτάνου», εφ. Ακρόπολις, 30.10.1895 [η ανταπόκριση του *Daily Chronicle* από την Κωνσταντινούπολη] (για την απόδοση βλ. Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 17)).

<sup>21</sup> Εκτάκτου ανταποκριτού των «Ημερησίων Χρονικών», «Αι τελευταία ημέραι του Σουλτάνου Αβδούλ-Χαμίτ», εφ. Ακρόπολις, 29.10.1895 (βλ. Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 17)).

της φρουράς διότι ετόλμησε να σταματήσει εκεί. Είς καβάσης της αγγλικής πρεσβείας εκλήθη μια των ημερών εις τα ανάκτορα. Τρόμος εκυρίευσεν τον άνθρωπον, διότι ήξευρεν ότι ήτο πιθανόν να μη επανέλθει, ας έφερε και αγγλικήν στολή. Τον επεβίβασαν κατεπειγόντως εις πλοίον και τον έστειλαν στο Γιβραλτάρ.

Η μετάφραση του *Σουλτάν Μουράτ Ε΄ ή τα μυστήρια της τουρκικής δυναστείας* δεν κρύβει ιδιαίτερες εκπλήξεις. Η αντιβολή ανάμεσα στο αγγλικό πρωτότυπο και την ελληνική του εκφορά καταδεικνύει ότι πρόκειται σε γενικές γραμμές για μια «πιστή» σε μακροδομικό και μικροδομικό επίπεδο μετάφραση, με μικρές αποκλίσεις, που θα αναφερθούν ενδεικτικά: (α) Προστίθενται τίτλοι στα αριθμημένα κεφάλαια, αυξάνοντας τη δραματικότητα της αφήγησης και το ενδιαφέρον του αναγνώστη:

«Ποίος ο Μουράτ;», «Αποτυχούσα σκευωρία», «Η συνωμοσία», «Το πραξικόπημα», «Ο Μουράτ Σουλτάνος», «Σχέδια των υπουργών», «Ο θάνατος του Αβδούλ Αζίζ», «Ο Μουράτ μανθάνει την είδησιν», «Ο Χασσάν μελετά εκδίκησιν», «Χασσάν και Μουράτ», «Η απελπισία του Μουράτ», «Οι ιατροί της αυλής», «Δολοφονία των υπουργών», «Τα σχέδια του Μιδάτ», «Αβδούλ Χαμίτ», «Νέαι σκευωρίαί», «Ο Καπολεόνε προδότης», «Ο ιατρός Λάιδερσορφ», «Ο Αβδούλ Χαμίτ πείθεται», «Κακοπάθειαι του Μουράτ», «Το Σύνταγμα», «Αποπομπή του Λάιδερσορφ», «Το τελευταίον προσκύνημα», «Καθαίρεσις του Μουράτ», «Ο νέος Σουλτάνος», «Ο Μουράτ εν περιορισμώ».

(β) Το κείμενο καθίσταται περισσότερο ευανάγνωστο με τη διαίρεσή του σε μικρότερες παραγράφους από αυτές του πρωτοτύπου. (γ) Παραφράζονται στα ελληνικά όλες οι ξενόγλωσσες (μη αγγλικές) εκφράσεις-ιδιωματισμοί για λόγους εξομάλυνσης: «Au reste»: «άλλως», «Contre coup»: «μέσα της αντιδράσεως», «Dolce far niente»: «ραστώνη». (δ) Μεταγράφονται σε ελληνικό αλφάβητο πολλές τουρκικές λέξεις, χωρίς όμως να μεταφράζονται ή να επεξηγούνται σε υποσημείωση, όπως συμβαίνει στο αγγλικό πρωτότυπο, προφανώς επειδή ο έλληνας αναγνώστης έχει κάποια γνώση από το τουρκικό λεξιλόγιο· σε λίγες περιπτώσεις, δίνεται παρενθετικά η μετάφραση. Επίσης, συχνά, αντί για τη μετάφραση στα ελληνικά, χρησιμοποιούνται μεταφραστικά ισοδύναμα τουρκικής προέλευσης: «Devil»: «Σειτάνης», «Majesty»: «Παδισάχ», «Croward»: «κιοπέκ» (σκύλος), «Prelate»: «ουλεμάς», «Sultana»: «οδελίσκη», «Selamlık»: «Σελαμλίκι», «Turkish dames»: «χανούμισες», «Turkish home»: «κονάκι». Χάρη στη φωνογραφική απόδοση των τουρκικών λέξεων και τα ισοδύναμα από την τουρκική γλώσσα, το μετάφρασμα επενδύεται με εντονότερο ανατολίτικο χρώμα και νατουραλιστική χροιά. (ε) Τα τουρκικά ονόματα μεταγράφονται φωνητικά και προσαρμόζονται στο κλιτικό σύστημα της ελληνικής: της Βαλιδές, ο Ρουσδής, ο Αλής, ο Αβνής. (ς)

Οι μεταφραστικές ελευθερίες που εντοπίσαμε είναι ενάριθμες: «Effeminate»: «λαγόκαρδος», «Good night» ή «Adieu»: «υγίαινε», και, προφανώς, προς αποφυγή της βλασφημίας, «Go to the devil»: «σύρε να γκρεμιστείς». (ζ) Στους διαλόγους των λαϊκών προσώπων, σε αντίθεση με το σουλτανικό περιβάλλον και τους αξιωματούχους που είναι σε καθαρεύουσα, διακρίνεται μια ροπή προς τη δημοτική γλώσσα που προσδίδει μια αίσθηση καθημερινότητας.

Η πίεση, προφανώς, του χρόνου και η αδυναμία για μια δεύτερη ματιά ή για μια συνολική θεώρηση του μεταφράσματος, λόγω της σπαστής του δημοσίευσης σε δεκαεξασέλιδα φυλλάδια, φαίνεται ότι εξασθένησαν τη μεταφραστική μνήμη: το «War Minister» αποδίδεται με «υπουργός Στρατιωτικών» και μετά από ένα σημείο με «υπουργός του Πολέμου», το «Selamlık» άλλοτε με «προσκύνημα» αλλού με «Σελαμλήκι, το «Old woman» με «γερόντισσα» αλλά και με «παληγόρια». Ένα ακόμη παράδειγμα μεταφραστικής ασυνέπειας προσφέρουν οι ημερομηνίες: στη διάρκεια του πρώτου περίπου μισού της μετάφρασης αναγράφεται πρώτα η ημερομηνία του ιουλιανού ημερολογίου που ίσχυε στην Ελλάδα και ακολουθεί με κάθετο η ημερομηνία του γρηγοριανού που παραδίδει το πρωτότυπο· η λύση αυτή, που απαιτούσε να γίνεται μια αριθμητική πράξη αφαίρεσης επιβραδύνοντας, προφανώς, τη μεταφραστική διαδικασία, εγκαταλείφθηκε· διατηρήθηκε πλέον (σ. 73 κ.ε.) μόνο η ημερομηνία του γρηγοριανού.

Η σημείωση του μεταφραστή, ο κατεξοχήν χώρος που προορίζεται για την κατάθεση της προσωπικής του φωνής, δεν αξιοποιείται. Η μοναδική υποσημείωση σε όλο το μετάφρασμα υποκινείται από την παρουσίαση δύο Ελλήνων της Κρήτης που είχαν λάβει μέρος στην Επανάσταση του 1866, οι οποίοι εμφανίζονται να περιφέρονται ως «λησταί» και «αλήται» και να δέχονται την πρόταση να δολοφονήσουν τον Αβδούλ Αζίζ: «Οι αλήται συνήνεσαν. Κατά το έθος των Ελλήνων ληστών έθεσαν τας χείρας των επί του Σταυρού, τον εφίλησαν μετά ζέσεως, τον ύψωσαν εις τα μέτωπά των, και ώμοσαν όρκον επίσημον ότι θα υπακούσωσιν εις τον Πασάν μέχρι θανάτου» (σ. 31). Το σημείο αυτό προκάλεσε τη δικαιολογημένη αγανάκτηση του μεταφραστή, ο οποίος προσέθεσε τη λακωνική υποσημείωση: «Η ευθύνη εις τον Τούρκον συγγραφέα».

Ο διάλογος, άλλοτε περικλείεται σε εισαγωγικά και άλλοτε εισάγεται με παύλες· ωστόσο, δεν θα αποδίδαμε με ασφάλεια την τυπογραφική αυτή ανομοιομορφία στον μεταφραστή, καθώς ενδέχεται να οφείλεται στον στοιχειοθέτη. Ο τελευταίος δεν κατάφερε να αποφύγει λόγω των πιεστικών χρονικών περιθωρίων, προφανώς, τα τυπογραφικά σφάλματα. Τα λάθη εντοπίζονται ήδη από την αναγγελία της κυκλοφορίας της μετάφρασης στην εφημερίδα

Ακρόπολις, όταν ο υπότιτλος αντί του ορθού «Τα μυστήρια της τουρκικής δυναστείας» αναφέρει «της τουρκικής αυτοκτονίας»· ένα λάθος που θα πάρει καιρό μέχρι να διορθωθεί στις καταχωρήσεις της εφημερίδας. Στη σελίδα τίτλου της έκδοσης, στην εικόνα δηλαδή του βιβλίου, στο όνομα του ξένου συγγραφέα Δζεμμαλεδίν διπλασιάζεται το μι αντί για το διπλό δέλτα που θα απαιτούσε η πιστή μεταγραφή· εντός της εφημερίδας, στην αρχή απαντά η ίδια γραφή και αργότερα διορθώνεται. Σε τυπογραφικά σφάλματα θα μπορούσε να αποδοθεί και κάποια πολυτυπία στα ονόματα όπως Αυνή με ύψιλον και αλλού με β, Ρουσδής και Ρουσδί, Πεζεβένης αντί πεζεβέγκης.

Στην ελληνική έκδοση αναπαράχθηκαν όλα τα χαρακτηριστικά με προσωπογραφίες σουλτάνων και αξιωματούχων από το αγγλικό πρωτότυπο, συνοδευόμενα από λεζάντες· το επιχειρηματικό πνεύμα των εκδόσεων της Ακροπόλεως είχε μάθει να ποντάρει στη δύναμη της εικόνας.

Από τη συστηματική μελέτη των παπαδιαμαντικών μεταφράσεων τα τελευταία χρόνια έχει διατυπωθεί η εικασία ότι ο Παπαδιαμάντης χειρίζεται με διαφορετικό τρόπο τη μεταφραστική ισοδυναμία, ανάλογα με τη γλώσσα αφετηρίας. Στις μεταφράσεις από τη γαλλική έχει καταδειχτεί ότι υπηρετεί πιστά το πρωτότυπο,<sup>22</sup> ενώ σε κείμενα από την αγγλική όπως *Οι δίδυμοι του ουρανού*,<sup>23</sup> ο *Μαξιώτης*,<sup>24</sup> αλλά και ο *Βίος του Χριστού*<sup>25</sup> του Φαρράρ ότι προβαίνει σε πολλαπλές επεμβάσεις, προσθήκες, απαλοιφές. Η περίπτωση του *Σουλτάν Μουράτ* έρχεται να υποδείξει ότι τον βαθμό της ισοδυναμίας ενδέχεται να προσδιορίζει περισσότερο η ειδολογική ταυτότητα του κειμένου παρά η γλώσσα αφετηρίας: Ο Παπαδιαμάντης μπροστά σε ένα κείμενο που τοποθετείται στην κατηγορία του «ιστορικού μυθιστορήματος» ή της «μυθιστορηματικής βιογραφίας» επιχείρησε να υιοθετήσει την τακτική που θα ακολουθούσε αργότερα στις μεταφράσεις ιστοριογραφικών έργων, στην *Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασεως* του Thomas Gordon και στο ομότιτλο έργο του George Finlay.<sup>26</sup> Όπως έχει υποστηριχτεί, στις μεταφράσεις αυτές προσηλώθηκε στο αγγλικό πρωτότυπο, εξέφρασε σπανίως προσωπική γνώμη σε σημεία που ηκού-

<sup>22</sup> Χρυσή Καρατσινίδου, *Μεταφραστικός εσοπτρισμός. Γάλλοι συγγραφείς του 19ου αιώνα σε μετάφραση Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Θεσσαλονίκη, Μυγδονία, 2012.

<sup>23</sup> Γκότση και Φαρίνου-Μαλαματάρη, ό.π. (σημ. 16), σ. 69-114.

<sup>24</sup> Βασιλική Δ. Λαμπροπούλου, «Ο Μαξιώτης του Hall Cane και ο Παπαδιαμάντης», στο *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, ό.π. (σημ. 16), σ. 261-288.

<sup>25</sup> Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο Βίος του Χριστού. Μια "πρωτότυπη" παπαδιαμαντική μετάφραση», στο *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, ό.π. (σημ. 16), σ. 347-359.

<sup>26</sup> Άγγελος Μαντάς, «Οι παπαδιαμαντικές μεταφράσεις του Gordon και του Finlay», στο *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, ό.π. (σημ. 16), σ. 299-310.



σαν ανθελληνικά εισάγοντας σημειώσεις, και παρέθετε τις ημερολογιακές διαφορές στις ημερομηνίες· σε ό,τι αφορά το τελευταίο, θα πρέπει, πάντως, να επισημανθεί ότι δεν αποτελεί παπαδιαμαντική ιδιοτυπία αλλά συνηθισμένη πρακτική σε δημοσιεύματα που αφορούν την επικαιρότητα, τόσο στον ειδησεογραφικό Τύπο όσο και στα βιβλία.

Η κυκλοφορία της μετάφρασης αναγγέλθηκε με διπλή καταχώρηση (σε διαφορετικές στήλες) στο φύλλο της 27ης Νοεμβρίου της *Ακροπόλεως* με άφθονα έντονα γράμματα:

Αυτές τες ημέρες, που περιμένετε από την Πόλι έκτακτα και μεγάλα γεγονότα, ποίος δεν θα θελήσει να διαβάσει την προ μιας εβδομάδος εκδοθείσαν αγγλιστί εις την Λόνδραν και πολύ θόρυβον προξενήσασαν ιστορίαν του Δζεμαλεδδίν Βέη υπό τον τίτλον: *Ο Σουλτάνος Μουράτ Ε΄ ή τα μυστήρια της τουρκικής αυτοκτονίας* [sic]. Είναι όλα τα δράματα μέσα: Το δράμα της εκθρονίσεως του Αζίζ. Το δράμα της ενθρονίσεως του Μουράτ. Το δράμα του Κιρκασιού Χασάν. Το δράμα της ενθρονίσεως του Χαμίτ. Το δράμα του τουρκικού Συντάγματος. Το δράμα του Χαμιτικού πραξικοπήματος. Και ακόμη. Λύεται το μέγα μυστήριον του τι γίνεται ο Μουράτ. [...] Το βιβλίον θα έχει και εικόνας των κυριωτέρων προσώπων του δράματος. Μόνον με την βοήθειαν του βιβλίου αυτού θα καταλάβει το ανησυχούν δημόσιον τι γίνεται τώρα εις την Κωνσταντινούπολιν.

Η αναγγελία δεν παρέλειψε να «αποφανθεί» για την ταυτότητα του συγγραφέα: «Ο Δζεμαλεδδίν Βέης διάσημος Νεότουρκος υπήρξεν αυτόπτης μάρτυς όλων αυτών. Τα διηγείται με έκτακτον χάριν και δραματικότητα»· όπως και για την άριστη υποδοχή στη γραμματεία προέλευσης: «Όλαι αι αγγλικαί εφημερίδες έγραψαν ευνοϊκωτάτας κριτικάς διά την σαν μυθιστόρημα αληθινή ιστορίαν του Δζεμαλεδδίν βέη.

Η δεύτερη καταχώρηση «Το βιβλίον της ημέρας Σουλτάν Μουράτ ο Ε΄» συμπεριέλαβε μεταξύ άλλων και το ελληνικό ενδιαφέρον:

Μεταξύ άλλων ο συγγραφέας αποκαλύπτει ότι ο υπουργός των Στρατιωτικών είχε αναθέσει εις δύο Κρητικούς, των οποίων οι πατέρες είχαν καρατομηθεί κατά την επανάστασιν του 66, να δολοφονήσουν τον Σουλτάν Αζίζ. Μετά πολλής συμπαθείας ο Δζεμαλεδδίν βέης, ο συγγραφέας κάνει λόγον περί του ελληνικού στοιχείου. Η βαλιδέ Σουλτάν, η βασιλομήτωρ του Αζίζ, όπως ζωγραφίζεται, αποτελεί φοβερόν τύπον. Ο συγγραφέας παραδέχεται ότι ο Αζίζ πράγματι αυτοκτόνησεν, όχι ότι εδολοφονήθη. Κατά τον συγγραφέα το δράμα τούτο ετάραξε φρικτά το νευρικόν σύστημα του Μουράτ. [...] Μετά τον Καπολεόνε η μητέρα του Μουράτ είχε καλέσει ένα θαυματοποιόν δερβίσην φημιζόμενον ως άγιον να αναλάβει την θεραπείαν του ατυχούς Μουράτ. [...] Σταματώμεν εδώ δια να μην εξαντλήσωμεν την περιέργειαν του αναγνώστου.

Μια βδομάδα αργότερα η παρουσίαση της μετάφρασης εισχώρησε ως κύριο μέλος της ύλης μέσα σε ειδησεογραφική στήλη:<sup>27</sup>

Ο Σουλτάν Μουράτ. Τι βόρβορος θηριωδίας, εγκλήματος, βαρβαρότητας, βδελυγμίας αποκαλύπτεται διά της ιστορίας των μυστηρίων της τουρκικής δυναστείας. Τίποτε ουδ' η αιωνιότης θ' αποπλύνει αυτόν. Τα τουρκικά παλάτια παρίστανται ως μεγαλοπρεπής ναός της Κακουργίας αείποτε λειτουργών και συσσωρεύων θύματα επί θυμάτων, μνημείον πάγκαλον ασχημίας, μαύρον στίγμα εις την λάμψιν του πολιτισμού. Διαβάσετε τον Σουλτάν Μουράτ να ιδείτε τι παρασκευάζει ο δόλος, πού φέρει η απάτη, τι σκεπάζει το αίμα και αν δύνασθε μη ανατριχιάξετε εις την ανάγνωσιν του μεγάλου αυτού και περιπλόκου συμπλέγματος πασών των κακιών.

Στην απόφαση να μεταφραστεί *Ο Σουλτάν Μουράτ Ε'* δεν πρέπει να βάρυνε η γνωστή προτίμηση του Βλάση Γαβριηλίδη για επιλογές από την αγγλόφωνη γραμματεία, προκειμένου να ανανεωθεί το μεταφρασμένο ρεπερτόριο και να ξεφύγουμε από «τα αιώνια γαλλικά»,<sup>28</sup> η οποία προέτρεπε στην εισαγωγή best-sellers, πολυδιαφημισμένων μέσα από τον αγγλικό Τύπο.<sup>29</sup> Ο *Sultan Murad V* ήταν μια πρόσφατη έκδοση που δεν είχε προφτάσει να δοκιμαστεί εμπορικά και, επιπλέον, κάθε άλλο παρά είχε ενθουσιάσει τα αγγλικά περιοδικά – όπως π.χ. το *Athenaeum*, που συμβουλευόταν η Ακρόπολις – παρά τα όσα προέβαλαν οι διαφημίσεις. Ο ιδιοκτήτης της *Ακροπόλεως* Βλάσης Γαβριηλίδης υπήρξε «αυτόπτης μάρτυρας» της τριπλής διαδοχής στον οθωμανικό θρόνο του 1876, αφού τότε ήταν εκδότης και διευθυντής της καθημερινής εφημερίδας *Μεταρρύθμισις* στην Κωνσταντινούπολη· η απόπειρα σύλληψής του (Αύγουστος 1877) από τους αστυνομικούς εξαιτίας ενός άρθρου του που παραβίαζε τη χαμιτική λογοκρισία είχε λάβει χώρα στα τυπογραφεία της εφημερίδας.<sup>30</sup> Το γεγονός αυτό, άλλωστε, είχε σταθεί η αιτία για την επισπευσμένη δραπέτευσή του στην Αθήνα και την καταδίκη του ερήμην σε θάνατο από την οθωμανική δικαιοσύνη. Γνώριζε λοιπόν καλά τους βίους και τα έργα των σουλτάνων και των αξιωματούχων τους, μπορούσε να αποφανθεί για την ιστορική ακρίβεια των αφηγήσεων, αλλά και για την ιδεολογικοπολιτική τους εκμετάλλευση και τις σκοπιμότητες που ενδέχεται να υπηρετούσαν συνηγορίες του τύπου Σκαλιέρη.<sup>31</sup> αντιλαμβανόταν, προφανώς, και τη χρησιμότητα που

<sup>27</sup> Εφ. Ακρόπολις, 6.12.1895.

<sup>28</sup> Εφ. Ακρόπολις, 30.10.1883.

<sup>29</sup> Εφ. Ακρόπολις, 12.1.1895 και 9.5.1895.

<sup>30</sup> Σταμ. Σταμ., «Από τα περασμένα. Βλάσης Γαβριηλίδης», περ. *Το Μπουκέτο* (9.5.1926), 356, Μανουήλ Ιω. Γεδεών, *Αποσημειώματα Χρονογράφου 1780-1800-1869-1913*, Αθήνα 1932, σ. 22.

<sup>31</sup> Είναι δύσκολο να αποφανθούμε για τη στάση του Γαβριηλίδη απέναντι στα γεγονότα όπως και στους ελληνικούς κύκλους που πλαισίωναν τον Μουράτ, καθώς δεν σώζονται φύλλα της εφημερίδας.

είχε ο εγκλεισμός του Μουράτ για την καταγγελία της τρέχουσας αυταρχικής πολιτικής του Αβδούλ Χαμίτ. Ωστόσο, η επιλογή της δημοσίευσης του έργου εγγραφόταν μέσα στη γενικότερη πολιτική της εφημερίδας, όπως την χάραζε ο «αναμορφωτής και πατέρας της ελληνικής δημοσιογραφίας», η οποία παραχωρούσε ευρύχωρη θέση στη λογοτεχνία.

Στις στήλες της *Ακροπόλεως* του 1895 – που, λόγω της πληθώρας ύλης από την επικαιρότητα, είχε σταματήσει τη δημοσίευση του δεύτερου επιφυλλιδικού μυθιστορήματος<sup>32</sup> και είχε περιοριστεί στο ένα –<sup>33</sup> αφθονούσαν τα δημοσιεύματα για τα τεκταινόμενα στην Τουρκία, για τις διαφαινόμενες προθέσεις ή τα διαβήματα της ευρωπαϊκής διπλωματίας: ειδήσεις για την πρόταση Σαλιςβούρ στις Μεγάλες Δυνάμεις να καθαιρεθεί ο Σουλτάνος Αβδούλ Χαμίτ «ως τον μόνον τρόπον επαναφοράς της τάξεως»,<sup>34</sup> αναφορές στις κινήσεις Νεοτούρκων που έφευγαν για τη Γαλλία και την Αγγλία προκειμένου να ενημερώσουν την κοινή γνώμη,<sup>35</sup> εκτενής συνέντευξη με ανώτατο ιερατικό αξιωματούχο του Ισλάμ που φέρει το κοινότυπο όνομα Δζεμαλεδίν, ο οποίος υπερασπίζεται την ανεκτικότητα της ισλαμικής θρησκείας ακόμη και απέναντι στο αρμενικό ζήτημα.<sup>36</sup> συχνά γίνεται λόγος και για τον πρώην σουλτάνο, τον εγκλεισμό και την υγεία του. Ανάμεσα στις στήλες του ρεπορτάζ και της πολιτικής αρθρογραφίας για το φλέγον Ανατολικό Ζήτημα παρεμβάλλονταν στίχοι του Γεώργιου Σουρή που σατίριζαν τον Αβδούλ Χαμίτ<sup>37</sup> ή σάτιρες για πασάδες.<sup>38</sup> Η ειδησεογραφία αποκτούσε συχνά μυθοπλαστική διάσταση, όπως χαρακτηριστικά δείχνει ο τίτλος του δημοσιεύματος «Ο σουλτάνος και η αυλή του. Οι δύο πανίσχυροι ουλεμάδες. Σωστό μυθιστόρημα».<sup>39</sup> Με ανάλογο τρόπο η μυθοπλαστική λογοτεχνία, δρομολογημένη στα μονοπάτια της γενιάς του 1880, επιδιώκοντας τη σύμπλευση με το πραγματικό είχε ανάγκη την

Το φύλλο πάντως της εφ. *Μεταρρύθμισης* μετά τη σουλτανική αλλαγή δεν δείχνει κάποια δυσaráσκεια, [http://srv-web1.parliament.gr/display\\_doc.asp?item=34786&seg](http://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=34786&seg).

<sup>32</sup> Διακόπηκε η επιφυλλίδα *Οι δίδυμοι του Ουρανού* της Γκραντ, που επίσης μετέφραζε ο Παπαδιαμάντης.

<sup>33</sup> Το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα, απέναντι στο οποίο η Ακρόπολις στάθηκε ιδιαίτερα φιλόξενη, αποτελεί τον πιο προβεβλημένο τρόπο εμπλοκής λογοτεχνίας και Τύπου κατά τον 19ο αιώνα, όχι όμως και το μοναδικό (βλ. Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Παρίσι, Seuil, 2007, σ. 124-125).

<sup>34</sup> «Να καθαιρεθεί ο Σουλτάνος», εφ. *Ακρόπολις*, 8.12.1895.

<sup>35</sup> «Το Γιλδίτ και η Πύλη. Το αληθές νόσημα της Τουρκίας: Το σύγγραμμα του Μουράτ Βέη», εφ. *Ακρόπολις*, 25.12.1895.

<sup>36</sup> «Εν ιντερβιού με τον Σεΐχ-Ουλ-Ισλάμ», εφ. *Ακρόπολις*, 29.11.1895.

<sup>37</sup> Εφ. *Ακρόπολις*, 2.12.1895.

<sup>38</sup> Εφ. *Ακρόπολις*, 4.12.1895.

<sup>39</sup> Εφ. *Ακρόπολις*, 21.12.1895.

αυτοψία και τη μαρτυρία. Ο *Σουλτάν Μουράτ Ε΄*, έργο «αυτόπτη μάρτυρα», διασφάλιζε την ακρίβεια των γεγονότων και, ταυτόχρονα, προσέφερε μια δραματοποιημένη, μυθιστορηματική εκδοχή της πολιτικής επικαιρότητας. Η δημοσίευσή του εγγραφόταν λοιπόν στην αμοιβαία επικάλυψη και ανατροφοδότηση ανάμεσα σε λογοτεχνία και Τύπο<sup>40</sup> – φαινόμενο που διακρίνει τις ευρωπαϊκές εφημερίδες του 19ου αι. και ανήκει στις καινοτομίες της *Ακροπόλεως* – γύρω από το μείζον θέμα «Η κρίσις εν τη Ανατολή».

Η διακίνηση των φυλλαδίων από τα «λαμπρά ξεφτέρια του Κεντρικού Πρακτορείου τους εφημεριδοπώλας» προβλήθηκε επίμονα από τις στήλες της *Ακροπόλεως*: χρησιμοποιήθηκαν ποικίλα διαφημιστικά τεχνάσματα για να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του κοινού: «χάριν των μη προλαβόντων να αγοράσωσι και ζητούντων τα προηγούμενα φυλλάδια, τα παιδιά σήμερα θα κρατούν με το 7ον και τα εξ πρώτα».<sup>41</sup> Με την ολοκλήρωση των φυλλαδίων κυκλοφόρησε ο τόμος με «χρυσωμένο εξώφυλλο».<sup>42</sup> Παρά τη συνεχιζόμενη διαφήμιση σε κάθε φύλλο της εφημερίδας και τις προειδοποιήσεις: «Προφτάσατε διότι σχεδόν εξαντλήθησαν», έως τα μέσα του 1896 εξακολουθούσαν να υπάρχουν «ολίγα εναπομείναντα σώματα» του *Σουλτάν Μουράτ* στην τιμή των 2 δραχμών.<sup>43</sup>

Οι τύχες της ανυπόγραφης μετάφρασης δεν είχαν λόγο να απασχολήσουν τον μεταφραστή της. Ούτε η ανωνυμία μπορούσε να καλλιεργήσει την προσδοκία υστεροφημίας ούτε η «κατ' αποκοπήν» αμοιβή ή η μισθωτή εργασία άφηναν ελπίδα συμμετοχής στο κέρδος. Ο Παπαδιαμάντης, αφού παρέδωσε το δέκατο δεκαεξασέλιδο του «ξεπεσμένου σουλτάνου» μέσα στην πρώτη βδομάδα του Δεκεμβρίου, ύστερα από ένα σκάρτο δεκαπενθήμερο εντατικών μεταφραστικών ρυθμών, βρήκε κάποιο χρόνο να ασχοληθεί με τα δικά του: πρόλαβε να δώσει στο πρωτοχρονιάτικο φύλλο το «Ο Έρωτας στα χιόνια» και στις 18.1.1896, δώρισε στους αναγνώστες της *Ακροπόλεως* τον ποιητικότερο και «ανατολίτη» «Ξεπεσμένο Δερβίση», που συμβίωνε με τις διαφημίσεις του *Σουλτάν Μουράτ Ε΄* στις διπλανές στήλες.

Η αμφίβολη εμπορικότητα<sup>44</sup> του *Σουλτάν Μουράτ Ε΄* δεν πτόησε το επιτε-

<sup>40</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Παρίσι, Seuil, 2007, σ. 124-125. Βλ., επίσης, Νίκος Μπακουνάκης, *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ. Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19ος-20ός αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 134-137.

<sup>41</sup> Για το ζήτημα της διακίνησης του Τύπου βλ. Μπακουνάκης, ό.π., σ. 159-168.

<sup>42</sup> Εφ. *Ακρόπολις*, 10.12.1895.

<sup>43</sup> Εφ. *Ακρόπολις*, 3. 6. 1896.

<sup>44</sup> Πολλές από τις εκδόσεις του Γαβρηλίδη ήταν ζημιογόνες (βλ. Κ. Θ. Ν. Συναδινός (επιμ.), *Βλάσης Γαβρηλίδης*, Αθήνα, Πυρσός, 1929, σ. 235-236).

λείο της Ακροπόλεως από το να δημοσιεύσει απαντά δύο ακόμη αφηγήματα «οριενταλιστικού» περιεχομένου μέσα στο 1896: Ο Αβδούλ Χαμίτ επαναστάτης ή τα απόκρυφα του Γιλδίξ και της τουρκικής διοικήσεως του ψευδώνυμου Χινταγιέτ<sup>45</sup> και Το τέλος της Τουρκίας ή η τελευταία σταυροφορία της Χριστιανοσύνης του Ροβέρτου Κρόμη. Το πρώτο, που προσγράφηκε στα περικείμενα σε Τούρκο εξόριστο, δημοσιευμένο στο Παρίσι την ίδια χρονιά, ανατέθηκε σε κάποιον από τους πολλούς συνεργάτες που αναλάμβαναν τις μεταφράσεις από τα γαλλικά.<sup>46</sup> Στην έκδοση χρησιμοποιήθηκαν τα χαρακτηριστικά με τις προσωπογραφίες από τον Σουλτάν Μουράτ Ε΄. Ο Παπαδιαμάντης ανέλαβε τη μετάφραση του δεύτερου, δημοσιευμένου επίσης το 1896 στο Λονδίνο, το οποίο προφήτευε το τέλος του Ανατολικού Ζητήματος μέσα από μια πανευρωπαϊκή σύρραξη.<sup>47</sup> Από τις 2.12.1896 τα απούλητα αντίτυπα των τριών μυθιστορημάτων διαφημίζονταν σε ένα κοινό χαρακτηριστικό, καλώντας να τα αποκτήσουν: «όσοι θέλουν να γνωρίσουν τα μυστήρια της Τουρκικής αυτοκρατορίας, να αποτροπιασθούν, να φριξουν εις τα απόκρυφα των παλατιών του Σουλτάνου». Κάποιοι, μάλιστα, ενδεχομένως και οι ίδιοι οι εκδότες, συστάχωσαν τους τρεις τίτλους σε έναν τόμο,<sup>48</sup> κρίνοντας προφανώς ότι έδιναν από κοινού μια μυθολογική έκδοχή του φλέγοντος ανατολικού ζητήματος στις παραμονές του Ελληνοτουρκικού Πολέμου του 1897.

Το κείμενο του Σουλτάν Μουράτ Ε΄ ή και οι όροι που προσδιόρισαν τη μεταφορά του στα ελληνικά δεν ενεργοποίησαν τις δημιουργικές εκείνες διεργασίες που απαντούν σε άλλες παπαδιαμαντικές μεταφράσεις, χάρη στις οποίες τείνουμε να χαρίσουμε στον δημιουργό τους μια ιδιότυπη θέση στη μεταφραστική μας ιστορία. Συμβάλλει, ωστόσο, στη στοιχειοθέτηση της εικόνας για τον μεταφραστικό βιοπορισμό του.

<sup>45</sup> Hidayette, *Abdul Hamid révolutionnaire, ou ce qu'on ne peut pas dire en Turquie*, Παρίσι 1896. Η πρώτη αναγγελία δημοσιεύτηκε στις 14.8.1896.

<sup>46</sup> Ξεκίνησε στις 14.8.1896 με τη σειριακή δημοσίευση κεφαλαίων· ακολούθησε η διακίνηση σε φυλλάδια και τέλος σε βιβλίο στην τιμή της 1 δραχμής. Υιοθετήθηκε ανάλογη διαφημιστική τακτική.

<sup>47</sup> Robert Cromie, *The Next Crusade*, Λονδίνο 1896. Η πρώτη αναγγελία δημοσιεύτηκε στις 20.11.1896. Για την προσγραφή στον Παπαδιαμάντη βλ. Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 8), σ. 21-29. Άρχισε να διαφημίζεται στις 20.9.1896: «Η τελευταία μεγάλη σταυροφορία του μέλλοντος. Ο μέγας Ανατολικός Πόλεμος. Πώς θα λυθεί τον Ανατολικόν ζήτημα». Η διαφήμιση σε φυλλάδια άρχισε την 1.10.1896, η έκδοση σε φυλλάδια 13.10.1896. Δεμένο σε βιβλίο στην τιμή των 2 δραχμών, άρχισε να διαφημίζεται στις 1.11.1896.

<sup>48</sup> Η πληροφορία στο Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 8), σ. 13, σημ.



## Παπαδιαμάντης μεταφράζων. Η περίπτωση του *Quo Vadis?*

Είναι γνωστό ότι ο Παπαδιαμάντης εργαζόταν για χρόνια ως μεταφραστής λογοτεχνικών, δοκιμιακών και ειδησεογραφικών κειμένων από τα γαλλικά και τα αγγλικά στις εφημερίδες *Εφημερίς*, *Ακρόπολις*, *Άστυ*, *Νέον Άστυ*, και στα περιοδικά *Νέον Πνεύμα* (συστηματικά), *Εστία*, *Παναθήναια*, *Νέα Ζωή* (Αλεξανδρείας) (περιστασιακά).<sup>1</sup> Στο *Άστυ* μεταφράζει δύο μυθιστορήματα του Πολωνού Ερρίκου Σιεγκίεβιτς (1846-1916), τα *Quo vadis?* και *Οι ιππότες του Σταυρού* (*Το Άστυ*, 2.5.1901-13.7.1901). Ο Πολωνός συγγραφέας ήταν ήδη γνωστός στην Ελλάδα ως Σιέγκεβιτς από τη μετάφραση του έργου του *Διά πυρός και σιδήρου. Μυθιστορία ηρωϊκή*, το οποίο είχε δημοσιευτεί στην *Ακρόπολι* (αρχ. 16.12.1900) σε μετάφραση που αποδόθηκε – μάλλον αυθαίρετα – από τον Βαλέτα στον Παπαδιαμάντη.<sup>2</sup>

Αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί το *Quo Vadis*, το οποίο δημοσιεύτηκε στα πολωνικά το 1895, εκδόθηκε το 1896, μεταφράστηκε σε είκοσι τρεις γλώσσες μέχρι το 1900, διαγράφοντας μια θριαμβευτική πορεία ως παγκόσμιο best-seller.<sup>3</sup> Η ελληνική μετάφραση στο *Άστυ*, που αρχίζει στις 20.8.1900<sup>4</sup> και εκτείνεται σε 149 εξάστηλες επιφυλλίδες έως τις 5.2.1901,<sup>5</sup> ακο-

<sup>1</sup> Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, «Η πρώτη απόπειρα καταγραφής των ανώνυμων παπαδιαμαντικών μεταφράσεων. Οι “Μεταφράσεις Παπαδιαμάντη” του Γ. Βαλέτα (1940)», περ. *Παλιμνηστον*, τχ. 30 (άνοιξη 2013) 59-95.

<sup>2</sup> Γ. Βαλέτας, *Παπαδιαμάντης. Η ζωή–Το έργο–Η εποχή του*, Μυτιλήνη, Τυπογραφείο «Πρωϊνής», 1940, σ. 19-23. Βλ. Τριανταφυλλοπούλου, ό.π., σ. 86. Στις 17.12.1900 διαβάζουμε στην εφ. *Ακρόπολις*: «Το μυθιστόρημα “Δια πυρός και σιδήρου” δημοσιεύεται εις την Δ. Σελίδα. Συνέχεια εκ του ημιφύλλου το οποίον διενεμήθη χθές δωρεάν και διανέμεται σήμερα μετά της “Ακροπόλεως”». Το *Διά πυρός και σιδήρου* με υπόθεση από την ιστορία της Πολωνίας αποτελεί το πρώτο μυθιστόρημα της Τριλογίας του Σιέγκεβιτς. Για την προτίμηση του Βλάση Γαβριηλίδη στον Σιέγκεβιτς «ως εύκολο και κατάλληλο για το ελληνικό κοινό συγγραφέα» βλ. και Θ. Ν. Συναδινός (επιμ.), *Βλάσης Γαβριηλίδης*, Αθήνα, Πυρός, 1929, σ. 234. Για τον Σιέγκεβιτς και την απήχησή του βλ. π.χ. Ηλ. Π. Βουτιεριδής, «Ερρίκος Σιέγκεβιτς», εφ. *Σκριπ*, 7.11.1916.

<sup>3</sup> Περισσότερα περί αυτού βλ. σε αυτό τον τόμο την ανακοίνωση των Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Εύης Κώστα & Έλενας Μπιτσιάνη, «Ποῦ ὑπάγει; Η περίπτωση του *Quo Vadis?* στην εφ. *Ακρόπολις*».

<sup>4</sup> <http://srv-web1.parliament.gr/library.asp?item=46223>.

<sup>5</sup> Στο εξής οι παραπομπές μας στην εφημερίδα: ημερομηνία, ο αραβικός αριθμός που δηλώνει την επιφυλλίδα και ο ελληνικός της στήλη. Προς διευκόλυνση των αναγνωστών τηρούμε την αριθμηση των επιφυλλίδων, μολονότι ενίοτε είναι λανθασμένη.

λουθεί σύμφωνα με τον Ν. Δ. και τη Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου,<sup>6</sup> την πρώτη γαλλική μετάφραση των πολωνικής καταγωγής Γαλλοεβραίων Β. Kozakiewicz και J.-L. de Janasz.<sup>7</sup>

Το *Άστν*, μια λόγια κατά τεκμήριο εφημερίδα με εκδότη τον Θέμο Άννινο και διευθυντή τον Δημήτριο Κακλαμάνο, διαφημίζει σε χαμηλούς τόνους τη μετάφραση, χαρακτηρίζοντας, πάντως, το μυθιστόρημα «πολύκροτον», και δημοσιεύει χρονογράφημα του ενήμερου τακτικού συνεργάτη της Νικόλαου Επισκοπόπουλου στις 11.8.1900 για τη θεματική και την ενθουσιώδη πρόσληψη του μυθιστορήματος στο εξωτερικό.<sup>8</sup>

Η ανώνυμη μετάφραση του *Άστεως* έχει αποδοθεί στον Παπαδιαμάντη από τον Ν. Δ. και τη Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου με εσωτερικά και εξωτερικά κριτήρια.<sup>9</sup> Τα εξωτερικά συμποσούνται σε δύο μεταγενέστερες μαρτυρίες που προέρχονται έμμεσα ή άμεσα από τον Θεόδωρο Βελιανίτη:

Ο Παπαδιαμάντης έχει μεταφράσει το «Κβο Βάντις» του Σανκιέβιτς [sic], αυτό όμως εδημοσιεύθη εις το *Άστν*. Η μετάφρασις αυτού εν πολλοίς υπερέχει του πρωτοτύπου, ως έλεγεν ο άλλοτε ιδιαίτερος γραμματέυς του Βασιλέως Γεωργίου μακαρίτης Καλλίνσκης, όστις εγνώριζεν άριστα την ελληνικήν και την πολωνικήν.<sup>10</sup>

Εις αυτόν [τον Παπαδιαμάντη] χρεωστούμεν τας ωραίας μεταφράσεις του *Εγκλήματος και της Τιμωρίας* του Δοστογιέφσκη και το «Κβο Βάντις» του Σενκιέβιτς, το οποίον είχε προκαλέσει τον γενικόν ενθουσιασμόν και είχαν αυξήσει καταπληκτικώς, σχετικώς με την εποχήν, την κυκλοφορίαν της εφημερίδος ήτις εδημοσίευεν αυτό.<sup>11</sup>

Στην παρούσα εργασία θα περιοριστούμε στη μελέτη των βασικών σημείων της μεταφραστικής στρατηγικής του Παπαδιαμάντη στη διαμεσολαβημένη μέσω Γαλλίας απόδοση του πολωνικού κειμένου.

Η πλοκή του *Quo Vadis* εκτυλίσσεται στη Ρώμη το 64-68 μ.Χ. Ο τριβούνος Βινίκιος ερωτεύεται την τευτονικής καταγωγής βασιλική όμηρο και κρυ-

<sup>6</sup> Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος και Λ. Τριανταφυλλοπούλου, «Τεκμήρια για την παπαδιαμαντική πατρότητα ανυπόγραφων μεταφράσεων», περ. *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, τχ. 7 (άνοιξη 2006) 123-32 (το περιοδικό και στη διεύθυνση <http://papadiamantis.net>).

<sup>7</sup> Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis. Roman des temps néroniens*, traduction de B. Kozakiewicz et J.-L. de Janasz, Παρίσι, Editions de la Revue Blanche, 1900, <https://archive.org/details/quovadisromandesooisien> (στο εξής οι παραπομπές σε αυτή την έκδοση).

<sup>8</sup> Βλ. Ν. Επισκοπόπουλος, «Quo Vadis», στο Ν. Μαυρέλος (επιμ.), *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, σ. 685-688 και σ. 876, σημ. 212.

<sup>9</sup> Ο.π. (σημ. 6), σ. 122-128.

<sup>10</sup> «Ο Παπαδιαμάντης», *Αθήναι*, 7.8.1915 [= *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, τχ. 4 (φθινόπωρο 1998) 84-85].

<sup>11</sup> Θεόδ. Βελιανίτης, «Ελεύθερος άνθρωπος», εφ. *Εμπρός*, 22.8.1927.



ποχριστιανή Λυγία και με τη βοήθεια του θείου του συγγραφέα Πετρώνιου προσπαθεί να την κατακτήσει βίαια. Η Λυγία αποδρά βοηθούμενη από τον πιστό υπηρέτη της Ούρσο και καταφεύγει στους χριστιανούς την εποχή που βρίσκονται στη Ρώμη οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος. Ο Βινίκιος την ανακαλύπτει με τη βοήθεια του μυστηριώδους Χίλωνα Χιλωνίδη, τραυματίζεται όμως από τον Ούρσο, αλλά περιθάλπεται από τους χριστιανούς και σταδιακά εκχριστιανίζεται. Στο μεταξύ ξεσπάει η μεγάλη πυρκαγιά της Ρώμης, και ο Βινίκιος σπεύδει να σώσει τη Λυγία την οποία εντοπίζει και πάλι μέσω του Χίλωνα έναντι αμοιβής. Ο έρωτάς των δύο νέων καθαγιαάζεται από τον απόστολο Πέτρο. Με την επέμβαση του Χίλωνα, που αποκτά πρόσβαση στην αυλή του Νέρωνα, οι χριστιανοί θεωρούνται υπαίτιοι της πυρκαγιάς και διώκονται. Η Λυγία καταδίδεται, συλλαμβάνεται και φυλακίζεται παρά τις σύντομες προσπάθειες του Βινίκιου και του Πετρώνιου. Ακολουθούν τα μαρτύρια των πρώτων χριστιανών, που κάνουν τον Χίλωνα να μεταστραφεί και να μαρτυρήσει. Όταν έρχεται η σειρά της Λιγύας, σώζεται με θαυμαστό τρόπο από τον Ούρσο και διαφεύγει με τον Βινίκιο στη Σικελία. Ο Πετρώνιος, ο οποίος έχει περιπέσει σε δυσμένεια, αυτοκτονεί κατά τη διάρκεια του συμποσίου που διοργανώνει. Ο απόστολος Πέτρος, καθώς φυγαδεύεται από τη Ρώμη, βλέπει σε όραμα τον Ιησού και τον ρωτά «Quo vadis Domine?». Η απάντηση του Ιησού, ότι πάει στη Ρώμη για να ξανασταυρωθεί, τον κάνει να επιστρέψει στη Ρώμη και να μαρτυρήσει συγχρόνως με τον Παύλο. Το μυθιστόρημα τελειώνει με την αυτοκτονία του Νέρωνα μετά την επανάσταση του Γάλβα.

Είναι φανερό ότι τα δύο κυρίαρχα στοιχεία του μυθιστορήματος είναι η ρωμαϊκότητα και ο χριστιανισμός. Για το μεν πρώτο ο Σιέγκεβιτς έχει βασιστεί στα γραπτά των Λατίνων ιστορικών Τάκιτου, Σουετώνιου και Δίωνα Κάσσιου, σε βιβλία αρχαιολογίας, στην προσωπική του γνώση για τη Ρώμη, στην οποία περιηγήθηκε συνοδεία του φίλου του ζωγράφου Siemiradzki, καθώς και σε παλαιότερα, πολωνικά ιδίως, μυθιστορήματα.<sup>12</sup> Συνεπώς, το *Quo vadis* είναι βιβλιακό μυθιστόρημα σε αρχαίοτροπο ύφος που βρίθει λατινικών ή λατινογενών όρων οι οποίοι αφορούν τοπωνύμια, αρχιτεκτονήματα, στρατιωτική ιεραρχία και ρωμαϊκά ήθη, όπως λουτρά, συμπόσια, θηριομαχίες. Το ύφος αυτό προσπάθησε να διατηρήσει και η γαλλική μετάφραση, η οποία, παρόλο

<sup>12</sup> Στην κατηγορία της λογοκλοπής από γαλλικά έργα που εκτοξεύτηκε από τη γαλλική κριτική κατά του Σιέγκεβιτς, ο συγγραφέας απάντησε (εφ. *Figaro*, 7.5.1901) ότι δεν είχε διαβάσει παρά τις αρχαίες πηγές και τα «αρχαία» μυθιστορήματα του Kraszewski, και ιδίως το υπέροχο *Irydion* του Krasinski (για την εποχή του Ηλιογάβαλου), ανώτερο των σχετικών γαλλικών (βλ. σχετικά Maria Kosko, *Un «Best-Seller» 1900. Quo Vadis?*, Παρίσι, Librairie Jose Corti, 1960, σ. 144-146).

που εν γένει επαινέθηκε, κρίθηκε δύσκολη εξαιτίας της πληθώρας των νεολογισμών και των σπάνιων εκφράσεων και χαρακτηρίστηκε ως είδος γαλλικών του χθες, του παρελθόντος.<sup>13</sup>

Ο Παπαδιαμάντης διατηρεί το ύφος του γαλλικού πρωτοτύπου χρησιμοποιώντας μια σχετικά αυστηρή καθαρεύουσα ακόμη και στους διαλόγους, προκειμένου να εγκλιματίσει τον Έλληνα αναγνώστη στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Προϋποτίθεται ότι ο αναγνώστης του *Άστεως* αντιλαμβάνεται, εκτός των σπάνιων ελληνικών λέξεων και των πολιτισμικών συνδηλώσεων τους (π.χ. *moeurs effeminées* (σ. 17) / «ήθη συβαριτικά» (23-08/4γ)), και ορισμένες λατινικές ή λατινογενείς λέξεις που του είναι οικείες μέσω ιδίως της Καινής Διαθήκης ή του εκκλησιαστικού λεξιλογίου.

Οι λατινικοί όροι άλλοτε μεταφράζονται, άλλοτε μεταγράφονται ή και τα δύο. Για παράδειγμα, το τοπωνύμιο *Champs de Mars* (σ. 121 και 273) μεταφράζεται ως Κάμπος Μάρτιος / Πεδίον του Άρεως / Άρειον πεδίον (14-9/24ε και 19-10/58β αντίστοιχα). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι όροι: *unctorium* (σ. 8, 14 και 60) / χριστήριον (21-8/2γ), *συγκτώριον* ή *χριστήριον* (22-8/3ε), *αλειπτήριον* (1-9/13ε) αντίστοιχα· *univira* (σ. 22) / ουνιβίρα, μόνανδρος (24-8/5δ)· *lampadarii* (σ. 99) / λαμπαδάριοι ή δαδούχοι (10-9/22β)· *centurion* (24 και 38) / εκατόνταρχος (24-08/5ε) και *κεντυριών* (28-08/9β).

Στην περίπτωση λατινικών φράσεων ο Έλληνας μεταφραστής μεταγράφει τη φράση με ελληνικούς χαρακτήρες και τη μεταφράζει: *Pax tecum!* (σ. 216) / Πάξ τέκουμ! Ειρήνη σοι! πάξ! πάξ! (4-10/44στ)· *Panem et circenses* (σ. 416-417) / Πάνεμ ετ κικένσες (Άρτον και ιπποδρομίας) (5-12/91α-β)· *Christus regnat!* ... (σ. 505) / Κρίστους Ρέγνατ / Ο Χριστός βασιλεύει εις τους αιώνας (2-2/113α). Ελάχιστες είναι οι εκτενείς παραλείψεις – εντοπίζονται στην αρχή του μυθιστορήματος (π.χ. σ. 23, 24-8/5δ) – και τα σφάλματα: π.χ. τα *Monts Albains* (σ. 273, 356, 377 και 395), δηλαδή οι *Colli Albani*, λόφοι κοντά στη Ρώμη, μεταφράζονται αμύχανα ως *Αλβανά Όρη* (19-10/58β), *Άλλεις* (13-11/78δ), τα *Όρη τα Λευκά* (20-11/83β και 25-11/85στ).<sup>14</sup>

Το ενδιαφέρον έγκειται στο ότι η μετάφραση διατηρεί την πιστότητα στο κείμενο και ταυτόχρονα μέσω κάποιων λεξιλογικών και φρασεολογικών επιλογών, που απαντώνται εν γένει και στα πρωτότυπα κείμενα και στις μεταφράσεις του Παπαδιαμάντη, αναδεικνύει αυτό που αποκαλούμε «παπαδιαμα-

<sup>13</sup> Kosko, ό.π., σ. 21.

<sup>14</sup> Δεν γίνεται λόγος για τα πολυάριθμα τυπογραφικά σφάλματα και για τις παραγνωσεις του στοιχειοθέτη, η χαρακτηριστικότερη από τις οποίες είναι η μετατροπή του «οικουμενικοί επίσκοποι» σε «οικονομικοί επίσκοποι» (30-1/138δ).

ντικό ύφος», χωρίς να προδίδει το ρυθμό του γαλλικού κειμένου. Τέτοιου είδους επιλογές είναι:

(α) Η πολυτυπία στη μετάφραση μιας λέξης. Η προσφώνηση του Νέρωνα «divin» (σ. 336, 346, 516, 582, 594, 599, 683) μεταφράζεται ως διοτρεφές (7-11/73δ), δαιμόνιε (9-11/75στ), άναξ (6-1/115γ), δία (21-1/130β), θεοειδέστατε (24-1/133γ), θεσπέσιε (25-1/134δ), θείε (4-2/143δ). Η λέξη manteaux αποδίδεται ως χλαιίνας, μανδύα, ένδυμα, και χλαμύδα (29-12/110β, 7-1/116β/δ, 13-1/144ε)· το gout effeminé (σ. 2) ως θηλυπρεπείς κλίσεις (20-8/1γ), αλλά και το moeurs effeminées (σ.17) ως ήθη συβαριτικά (23-08/4γ).

(β) Η μονολεκτική απόδοση μιας φράσης με σύνθετο επίθετο, όπως ornées de cornes (σ. 11) / κερασοφορούντες (22-08/3α), de notre composition (σ. 151) / ιδιοσυνθέτους (21-9/31β), feconde en pensées subtiles (σ. 353) / πολυμήχανος (11-11/77δ), festonnées de lierre (σ. 450) / κισσοστεφών (13-12/99β).

(γ) Η επικέντρωση στο σημαίνον με την παρήχηση: vagissement de louveteau (σ. 72) βαΰσμός του λυκιδέως (4-9/16γ), à derouler [...] et à lecher (σ. 559) να περιελίσση [...] και να περιλείχη (15-1/124δ).

(δ) Η αντιστροφή στη σειρά των λέξεων του πρωτοτύπου προκειμένου να διασωθεί ο ρυθμός ή η ηχητική εντύπωση: dans le tonnerre et dans l'ouragan (σ. 404) / εν λαίλαπι και αστραπή (2-12/88β), noirâtre et grêlé (σ. 96) / ισχνόν και μελαψόν (9-9/21ε).

Στο ίδιο υφολογικό πλαίσιο μπορούν να ενταχθούν κάποιες σχεδόν στερεότυπες λέξεις ή φράσεις για την περιγραφή της νύχτας, των άστρων κτλ. που απαντώνται και στο πρωτότυπο έργο του συγγραφέα. Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα περιγραφής της αυγής λίγο πριν τη συνάντηση του Πέτρου με τον Ιησού:

A l'orient, le ciel revêtait déjà d'impalpables teintes viridines qui, peu à peu, s'ourlaient, très bas sur l'horizon, de safran toujours plus distinct. L'argent des feuillages, le marbre blanc des villas et les arches des aqueducs qui, par la plaine, s'acheminaient vers Rome, émergeaient lentement des ténèbres. Le ciel s'éclaircissait par degrés, s'imbibant à mesure d'or liquide. Puis l'orient se mit à rosir et éclaira les montagnes Albaines, qui apparurent, merveilleuses et liliales, et comme formées de seules clartés. L'aurore se mirait aux gouttes de rosée, parmi le frisson des ramures. La brume se dissolvait, découvrant de proche en proche l'étendue de la plaine, parsemée de maisons, de cimetières, de villages et de bouquets d'arbres où blanchissaient des colonnes de temples. (σ. 609)

Εις την Ανατολήν ο ουρανός περιβάλλετο ήδη αναφείς αποχρώσεις, αίτινες εις μικρόν κατήρχοντο χθαμαλότερον εις τον ορίζοντα, **ροδιζουσαι** και **κβανίζουσαι** εν αρρήτω μαγεία. Το **επάργυρον** των φυλλάδων, το **λευκόν** μάρμαρον των επαυλειων και των αψίδων των υδραγωγ-

γών, αίτινες ανά την πεδιάδα συνέβαλλον προς την Ρώμη, *ανέθρωσκον* αργά από του σκότους. Ο ουρανός *εσελάγισε βαθμηδόν*, εμποτιζόμενος άμα με ρευστόν *χρυσόν*. Είτα η ανατολή *ήρχισε να ροδιζή* και εφώτιζε τα Λευκά Όρη, τα οποία εφάνησαν *ιόχροα* και θαυμαστά και ως εκ λάμπειων μόνον κατεσκευασμένα. Η ήως κατωπτρίζετο εις *τας σταγόνας της δρόσου μεταξύ του θρου των κλώνων*. Η ομίχλη διελύετο, αποκαλύπτουσα επί μάλλον και μάλλον και εγγύτερον την έκτασιν της πεδιάδος, εσπαρμένην με οικίας, με περιβόλους, με κώμας και με *λόχμας και συστάδας δένδρων*, όπου *ελεύκαζον* κίονες ναών. (28-1/136ε)<sup>15</sup>

Η αρχαιογνωσία του μεταφραστή δηλώνεται και στον τρόπο με τον οποίο αποδίδει αποσπάσματα από αρχαία ελληνικά κείμενα που χρησιμοποιούν στον λόγο τους οι καλλιεργημένοι ήρωες. Ο Παπαδιαμάντης άλλοτε ακολουθεί πιστά το γαλλικό κείμενο παραθέτοντας το αντίστοιχο ομηρικό απόσπασμα από μνήμης, όπως στη συνάντηση του Βινίκιου με τη Λυγία (π.χ. σ. 28, 25-8/6δ-ε), και άλλοτε μεταφράζει, παραφράζει ή επαυξάνει το γαλλικό κείμενο με παραθέματα από τον Όμηρο ή τον Σοφοκλή, για να αποδειχθεί η ελληνομάθεια των πεπαιδευμένων Ρωμαίων: *Aurore* (σ. 29) / ροδοδακτύλου Ηούς (25-08/6στ), *à cause de la bonté de mon cœur* (σ. 147) / επειδή «αγαθοί αριδάκρνες άνδρες» (20-9/3ογ), *Permetts-moi de te dire, divin, que si tu désires conserver Rome, il faut conserver quelques Romains* (σ. 430) / Επίτρεψόν μοι να σοι είπω, δαιμόνιε, ότι αν θέλης να άρχης της Ρώμης «ώσπερ κρατείς, ξυν ανδράσιν κάλλιον ή κενής κρατείν» (8-12/94γ). Ιδιαίτερος λόγος χρειάζεται να γίνει για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδει τόσο τους λατινικούς τρεις πρώτους στίχους της ΙΙΙ Ωδής του Ορατίου («*Sic te diva potens Cypri ...*» (σ. 582) / «Ως σε πότνια Κύπρις δία» (21-1/130β) όσο και το εκτεταμένο πλασματικό άσμα του Νέρωνα (γαλλικά στο πρωτότυπο). Και στις δύο περιπτώσεις ο Παπαδιαμάντης καταφεύγει επιλεκτικά σε ομηρικό λεξιλόγιο («Ο Τοί qui lances au loin la flèche d'argent ...» (σ. 513) / «Ω αργυρότοξε, εκηβόλε» (5-1/114β), προκειμένου να αποδώσει το ξένο με οικείο στον Έλληνα τρόπο ή να υπαινιχθεί ότι τα συνθέματα του Νέρωνα ήταν μιμήσεις ομηρικών ύμνων.

Αν η απόδοση της ρωμαϊκότητας ακολουθεί πιστά το κείμενο-πηγή, η απόδοση της ελληνικότητας και του χριστιανισμού δείχνει τις δραστικές επεμβάσεις του Παπαδιαμάντη, από τις οποίες άλλες είναι εμφανείς και άλλες αδήλωτες. Θα περιοριστούμε στις δύο κυριότερες. Η πρώτη είναι η περίπτωση του Χίλω-

<sup>15</sup> Με ημίμαυρα λέξεις που αναφέρονται στο ευρύ φάσμα για την απόδοση των χρωμάτων, με πλάγια οι παπαδιαμαντικές λέξεις ή φράσεις που απαντώνται σε πρωτότυπα κείμενα του συγγραφέα, πρβ. π.χ. *Χρίστος Μηλιώνης*: σταγών δρόσου, *Λαμπριάτικος Ψάλτης*: αι ακτίνες ... κυανίζουσαι, *Κρούσματα*: ο ουρανός εσελάγιζεν, *Τρελή βραδιά*: αναφείς νιφάδες, *Σταγόνα νερού*: θρους, ήχους μορμύρους, *Νοσταλγός*: σεληνοφεγγής νύξ, *Ρόδινα ακρογυάλια*: Ω γλυκεία αυγή που ανθείς και ροδιζεις, *Βασιλική Δρυς*: αρρήτου γοητείας, *Ρεμβασμός Δεκαπενταγούστου*: ο καπνός ... ανέθρωσκε.

να Χίλωνιδη: γεννημένος στη Μεσημβρία του Ευξείνου Πόντου είναι κατά το ήμισυ Έλληνας (οι Εβραίοι ισχυρίζονται ότι «εις τας φλέβας της μητρός του έρρεε το αίμα του εκλεκτού λαού» (σ. 437, 10-12/96β). Άσχημος, φιλάργυρος, μέθυσος – Θεοσίτη τον αποκαλεί ο Πετρώνιος –, κακός, αλλά εύστροφος, δεν διαθέτει αυτοτέλεια ως μυθιστορηματικός χαρακτήρας, αλλά βασικά ενσαρκώνει τον ρόλο του παρατρεχάμενου και του περιγελου που προωθεί τη δράση. Κατορθώνει να διεισδύει στους χριστιανούς σαν χριστιανός, στον Πετρώνιο σαν φιλόσοφος, στον Νέρωνα σαν ραββίνος. Βρίσκει πάντοτε αντί αμοιβής τη Λυγία, αλλά εκδικείται τον Βινίκιο καταδίδοντας τους χριστιανούς ως υπαίτιους της πυρκαγιάς. Στο τέλος, συνταράσσεται από τους διωγμούς, και μάλιστα από τη συγχωρητικότητα ενός εκ των θυμάτων του, βαπτίζεται και μαρτυρεί.

Αξίζει να επισημάνουμε ότι στην πανσπερμία της Ρώμης υπάρχουν ήρωες από διάφορα μέρη με κάποιους από τους οποίους οι Ευρωπαίοι αναγνώστες του *Quo Vadis* αισθάνονταν εθνικά συγγενείς.<sup>16</sup> Αυτό συμβαίνει π.χ. με τον Πετρώνιο, επειδή γεννήθηκε στη Μασσαλία, και πολύ περισσότερο με τη Λυγία (ή Καλίννα), που κατάγεται από έναν απροσδιόριστο τόπο στα σύνορα Γερμανίας και Πολωνίας. Συνεπώς, ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση του Έλληνα μεταφραστή στην απόδοση αυτού του ελάχιστα κολακευτικού πορτραίτου για τους Έλληνες, όταν μάλιστα η γαλλική κριτική, οσάκις αναφέρεται σε αυτόν, τον προσλαμβάνει ως Εβραίο (Juif).<sup>17</sup> Σημειωτέον ότι το μυθιστόρημα μεταφράζεται στη Γαλλία το 1900, όταν η χώρα βρίσκεται ακόμη στη δίνη της υπόθεσης Ντρέφους και η Action Française υποψιαζόταν τον Σιένγκεβιτς ως Εβραίο μεταμφιεσμένο σε Πολωνό καθολικό.<sup>18</sup>

Η αμηχανία του Έλληνα μεταφραστή δηλώνεται υπόρρητα στον τρόπο που μεταφράζει το *le Grec*. Άλλοτε το μεταφράζει ως ο Έλληνας (σ. 129, 16-9/26ε, σ. 131-32, 17-9/27α-γ, σ. 142-43, 19-9/29γ-δ, σ. 391, 24-11/84στ, σ. 400, 29-11/87β, σ. 481, 23-12/100ε), άλλοτε ο Γραικός (σ. 143, 22-9/32ε, σ. 161, 23-9/33β, σ. 165, 24-9/34α-στ, σ. 480, 23-12/100ε, σ. 481, 23-12/100στ), άλλοτε αντικαθιστά το εθνικό με το κύριο όνομα: ο Χίλων (2-10/42β), και άλλοτε χρησιμοποιεί κάποιους υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς αντί του εθνικού: ψευδοφιλόσοφος (σ. 185, 28-9/38β), ανθρωπίσκος (σ. 224, 6-10/46γ).

<sup>16</sup> Kosko, ό.π. (σημ. 12), σ. 43.

<sup>17</sup> Kosko, ό.π., σ. 112. Για τους Εβραίους και τον ρόλο τους στο μυθιστόρημα βλ. David Matual, «The Role of the Jews in Henryk Sienkiewicz's "Quo Vadis?"», περ. *The International Fiction Review*, τ. 26, τχ. 1-2 (1999), <http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7628/8685>.

<sup>18</sup> Kosko, ό.π., σ. 61. Έχει ενδιαφέρον ότι η Εβραία μητέρα του Χίλωνα απαλείφεται από τις γερμανικές μεταφράσεις ιδίως μετά το 1930 (βλ. σχετικά Ruth Scodel και Anja Bettenworth, *Wither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Οξφόρδη, Blackwell, 2009, σ. 223-226).

Πρέπει, πάντως, να επισημάνουμε ότι το «Γραϊκός», όνομα με το οποίο οι Λατίνοι αποκαλούσαν τους Έλληνες (και στην εποχή του Κοραή ο τρόπος με τον οποίο τα «φωτισμένα έθνη» αποκαλούσαν τους Έλληνες), παραπέμπει και στο «Γραϊκίλος» (χρησιμοποιημένο από τον Παπαδιαμάντη στο πρωτότυπο έργο του), του οποίου αρκετά χαρακτηριστικά, όπως τεμπελής, κόλακας της εξουσίας, ράθυμος, απρεπής, δόλιος, μηχανορράφος, είναι στοιχεία του χαρακτήρα του Χίλωνα.

Η αμηχανία του μεταφραστή εκφράζεται ευθέως και επιθετικά ως δυσαρέσκεια με δύο υποσελίδιες υποσημειώσεις προς το τέλος του έργου:

ΣΜ [=Σημείωσις του Μεταφραστού]: Είνε και διά τον αναγνώστην ακόμη ακατάληπτα μερικά πράγματα του περιεχομένου. Πώς ο Χίλων ευρέθη αίφνης Ιουδαίος μετά των Ιουδαίων, καταγγέλλων τους χριστιανούς πλησίον του Νέρωνος, χωρίς το επεισόδιον να προοικονομηθή μετά τινος τέχνης, και πώς εἰς ἄνθρωπος ἠδύνατο να εἶνε εἰς τοιοῦτον βαθμὸν μοχθηρός; Ἄλλως, αφοῦ εμελέτα ἐκδίκησιν, διατί η τελευταία ἐκείνη ἐκδούλευσις πρὸς τον Βινίκιον, τη βοήθεια αὐτοῦ ἀνευρόντα την Λυγίαν εἰς τας κατακόμβας, και πὼς τόση ευστροφία και τόσαι υποτροπαί; Ὅταν λείψη η ἀμεροληψία και το φιλοσοφικὸν πνεῦμα ἀπὸ ἑνα συγγραφέα, ὅσον ἔξοχος και ἀν εἶνε οὗτος, θύων εἰς προλήψεις, ο συγγραφεὺς οὗτος ἀδικεῖ αὐτὸν». (23-12/106δ-ε)

Δεν είναι απόλυτα σαφές τι εκλαμβάνεται ως μεροληψία, ποιες είναι οι προλήψεις<sup>19</sup> του Πολωνού συγγραφέα και πού αποδίδεται ο ανθελληνισμός του, είναι όμως αξιοσημείωτο ότι η ιδεολογική αντίθεση μεταξύ του Σιέγκεβιτς και του πρώτου Έλληνα μεταφραστή του εξωτερικεύεται ως κριτική επί θεμάτων αισθητικής φύσεως. Ακόμη και όταν προετοιμάζεται αφηγηματικά η μεταστροφή του Χίλωνα, ο οποίος δεν αντέχει να βλέπει τα μαρτύρια των χριστιανών που ο ίδιος κατέδωσε, επειδή «η ιδιοσυγκρασία η ελληνική, ὅσον και η προσωπική δειλία του, δεν υπέφερον παρόμοια θεάματα» (σ. 502, 1-1/112β), ο Παπαδιαμάντης σχολιάζει ειρωνικά σε δεύτερη υποσημείωση «Σ.Μ. *Merci du compliment*».

Αναφορικά με τον χριστιανισμό, ο Σιέγκεβιτς πέρα από τις λατινικές του πηγές στηρίζεται και σε αγιογραφικά κείμενα (κανονικά και απόκρυφα, π.χ. «Πράξεις Πέτρου»), τμήματα των οποίων παραφράζει. Είναι φανερό ότι το γαλλικό κείμενο, ακολουθώντας προφανώς το πολωνικό, επιδοτεί τον καθολικισμό. Και μολονότι η παπική εκκλησία τήρησε μια αμφίθυμη στάση, ο Σιέ-

<sup>19</sup> Χάρην πληροφορίας προς έρευνα αναφέρουμε ότι ο Σιέγκεβιτς ταξίδεψε το 1886 στην Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα και έγραψε ένα σύντομο οδοιπορικό (59 σ.), όχι ιδιαίτερα κολακευτικό για τη σύγχρονη πόλη, το οποίο μεταφράστηκε με διάφορους τίτλους στα αγγλικά. Με τον τίτλο *An excursion to Athens*, Νέα Υόρκη, R. F. Fenno, 1897(;) βρίσκεται δεμένο μαζί με το βιβλίο *After Bread* (βλ. σχετικά <https://archive.org/details/afterbreadstoryoosienuoft>).

γκεβίτς επικρίθηκε από πολλούς, σκεπτικιστές ιδίως, κριτικούς, διότι η εικόνα της χριστιανικής ζωής δεν αποδίδει το αρχέγονο πνεύμα της πρώτης χριστιανικής κοινότητας, διότι προβάλλονται κάποια δόγματα της εκκλησίας τα οποία διαμορφώθηκαν αργότερα, και κυρίως διότι επιδοτεί την Καθολική εκκλησία αναγορεύοντας τους πάπες με τα *Orbi et Urbi* σε διαδόχους του αποστόλου Πέτρου, οι οποίοι ταυτοχρόνως συνέχισαν το ρωμαϊκό αυτοκρατορικό μοντέλο με άλλο τρόπο.<sup>20</sup>

Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πώς διαχειρίζεται ο Ορθόδοξος μεταφραστής το ζήτημα του χριστιανισμού.

Κατ' αρχάς, όταν πρόκειται για το κήρυγμα ή τις μύχιες σκέψεις των Αποστόλων, ο μεταφραστής επαυξάνει το γαλλικό κείμενο παραθέτοντας από μνήμης εντός ή εκτός εισαγωγικών εκτεταμένα αποσπάσματα από τις επιστολές Πέτρου και Παύλου. Συγκεκριμένα, στο κήρυγμα του Πέτρου στο Οστριανό (σ. 194-96, 30-9/40α-στ) ο Παπαδιαμάντης παραθέτει κατά δόσεις εκτεταμένα – συναφή προς το περιεχόμενο του γαλλικού κειμένου – αποσπάσματα από την Α' Επιστολή του Πέτρου (1 Πετρ. 2:11-19, 1:4-9, 1:16-19, 2:21) επιμηκύνοντας το γαλλικό πρωτότυπο κατά 46 αράδες. Έτσι δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι στο μυθιστόρημα παρατίθεται αδιαμεσολάβητο το κήρυγμα του Πέτρου. Κάτι παρεμφερές, σε μικρότερο βαθμό, συμβαίνει και με τον Παύλο, όταν οδηγείται προς το μαρτύριο.

Il se remémorait ses voyages, ses travaux, ses fatigues, les luttes où il fut vainqueur, et les églises que par tous les continents, au delà de toutes les mers, il édifia (σ. 617),

ο Παπαδιαμάντης μεταφράζει και προσθέτει:

Ανεπόλει τας αποδημίας, τους πόνους, τους μόχθους, τας εν λιμῶ καὶ δίψῃ κακοπαθείας, τούς λιθασμούς, την μαστίγωσιν, τον βυθόν, τα νύγια. Τis ασθeneί και ουκ ασθενῶ; Τis σκανδαλίζεται και ουκ εγῶ πορούμαι [διάβ. πυρούμαι]; Ανεπόλει τους αγώνας εις ούς είχε νικήσει και τας εκκλησίας, όσας, καθ' όλας τας ηπειρους, πέραν όλων των θαλασσών, είχε θεμελιώσει.

(30-1-/138στ: η προσθήκη (2 Κορ. 2:25 και 29) υπογραμμισμένη<sup>21</sup>)

Δεύτερον, επιδίδεται σε μια εκτεταμένη μορφή *rewriting*,<sup>22</sup> με την πρόθεση της προσαρμογής του Καθολικού πρωτοτύπου ώστε να ανταποκρίνεται στο Ορθόδοξο δόγμα. Επομένως, πριμοδοτεί το πολιτισμικό σύμπαν του Έλ-

<sup>20</sup> Kosko, ό.π. (σημ. 12), σ. 64, 66, 69.

<sup>21</sup> Στο εξής οι υπογραμμίσεις δηλώνουν προσθήκες του Παπαδιαμάντη.

<sup>22</sup> Για μια συνοπτική και βιβλιογραφικά ενημερωμένη έννοια του όρου του Lefevre βλ. Ren Shuping, « Translation as Rewriting », περ. *International Journal of Humanities and Social Science*, τ. 3, τχ. 18 (Οκτώβρ. 2013) 55-59, [http://www.ijhssnet.com/journals/Vol\\_3\\_No\\_18\\_October\\_2013/6.pdf](http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf).

ληνα αναγνώστη και όχι αυτό του κειμένου-πηγή. Γι' αυτό τον σκοπό μεταχειρίζεται διάφορες τεχνικές:

(1) Προβαίνει σε προσθήκες και διευκρινιστικές επεξηγήσεις σχολιάζοντας υπόρρητα. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα του Πέτρου που ευλογεί τα πλήθη προ του θανάτου του:

Debout sur la hauteur, Pierre, de sa dextre étendue, lit le signe de la croix, et bénit à l'heure de la mort : *Urbi et Orbi* (σ. 617).

Ιστάμενος εφ' υψηλού ο Πέτρος, με χείρα τεταμένην, έκαμε διά των δακτύλων το σημεῖον του Σταυρού, και ηυλόγησε τους πιστούς εν τη ώρα του θανάτου του. Έδωκε την ευλογίαν του urbi et orbi, ήτοι εις την πόλιν και την Οικουμένην, ως λέγουσιν εν Ρώμη, μέχρι την σήμερον. (30-1/138δ-ε<sup>23</sup>)

Υποτίθεται ότι ο αναγνώστης του *Άστεως* γνωρίζει ότι οι παπικές εγκύκλιοι απευθύνονται *Orbi et Urbi*.

(2) Ενδυναμώνει την παρουσία και το προφίλ του αποστόλου Παύλου, άλλοτε προσθέτοντας το όνομά του δίπλα σε αυτό του Πέτρου (*germaient, toujours plus formidables, les semailles de Pierre* (σ. 621) / εφύοντο, φοβερώτερα αείποτε, τα σπέρματα του Πέτρου και του Παύλου (31-1/139ε)), άλλοτε (σπανιότερα) αποδίδοντας το *Paul de Tarse* / Παύλος ο Ταρσεύς ως Παύλος ο Απόστολος των Εθνών (σ. 445, 11-12/97στ) και άλλοτε παρεμβάλλοντας σχόλια που υπογραμμίζουν την ισότητα των πρωτοκορυφαίων και προσδιορίζουν από Ορθόδοξη οπτική γωνία την έννοια του πρωτείου.

*Mais une autre nouvelle lui a fait le plus grand plaisir, c'est que le pontife supreme de toute la secte, qui a été un disciple du Christ et à qui celui-ci a confié la direction des fidèles du monde entier, doit venir d'un jour à l'autre à Rome.* (σ. 163)

Αλλά και άλλη είδησις μεγάλως τον ηυχαρίστησεν, ότι ο έχων τα πρωτεία της τιμής και της αρχιότητος μεταξύ των μαθητών του Χριστού, ο ισόθεος και οιονεί πρεσβύτερος αδελφός του Παύλου, εις τον οποίον ο Χριστός έδωσεν εντολήν να αλιεύη ανθρώπους και να ποιμαίνη τα λογικά του πρόβατα, μέλλει από ημέρας εις ημέραν να έλθη εις Ρώμη. (23-9/33ε-στ<sup>24</sup>)

3. Τροποποιεί στη μετάφραση τη βάπτιση του Χίλωνα, ώστε να ανταποκρίνεται στο Ορθόδοξο και όχι στο Καθολικό τυπικό.

Alors Paul s'approcha de la fontaine, puisa de l'eau dans ses deux paumes et revint vers le

<sup>23</sup> Αξίζει να προσεχθεί ποιες λέξεις κεφαλαιογραφούνται.

<sup>24</sup> Τα πλάγια δηλώνουν αλλαγές στη μετάφραση.



misérable à genoux. — Chilon ! je te baptise au nom du Père, et du Fils, et de l'Esprit Saint! Amen! (σ. 567)

Τότε ο Παύλος εβόησε τον Χίλων να έλθη παρά τήν λεκάνην της κρήνης, εβύθισε τρις την κεφαλήν του γέροντος εις το ύδωρ, λέγων: Βαπτίζεται ο δούλος του Θεού Χίλων, εις το όνομα του Πατρός και του Υιού, και του Αγίου Πνεύματος! Αμήν! (17-1/126ε)

**4. Μετασκευάζει τα τελευταία λόγια του Πέτρου, όπου γίνεται λόγος για τη Ρώμη, ώστε η κηδεμονία της Ρώμης στον χριστιανικό κόσμο να αντικαθίσταται από την Οικουμενικότητα της Εκκλησίας.<sup>25</sup> Περιοριζόμαστε στα δύο χαρακτηριστικότερα παραδείγματα: Το πρώτο από το κήρυγμα του Πέτρου κατά τον διωγμό των χριστιανών:**

Tu es ici, Seigneur, et tu me montres la voie! ... Ainsi, ô Christ, ce n'est point à Jérusalem, mais dans cette cité de Satan, que tu veux créer ta capitale! Ici, avec ces larmes et ce sang, tu veux édifier ton Église? Ici, où règne Néron, doit s'ériger ton royaume éternel! Ah! Seigneur! Seigneur! Et tu ordonnes à ces hommes terrifiés de bâtir avec leurs ossements la base de la Sainte Sion ! et tu ordonnes à mon âme de régner sur ton Eglise, et sur les peuples de l'univers! ... Et voici que tu verses au coeur des faibles la force, afin qu'ils deviennent puissants; voici que tu m'ordonnes de paître ici tes brebis jusqu'à la consommation des siècles. ... (σ. 472)

Όθεν, ω Χριστέ, επί της πέτρας ταύτης της πέτρας της πίστεως και του αρρήκτου ζήλου των πιστών, θέλεις να οικοδομήσεις την Εκκλησίαν. Και η Εκκλησία σου δεν θα είνε εν Ρώμη ή εν Ελλάδι, εν Ασία ή εν Αφρική, εν τη Ανατολή ή εν τη Δύσει, αλλά θα είνε Εκκλησία παγκόσμιος.... Και ιδού μεταδίδεις δύναμιν εις τας καρδίας των ασθενών και μοι επιτάσσεις, εις εμέ και εις τους Αποστόλους σου, να ποιμαίνωμεν τα πρόβατά σου ... (21-12/104ε)

**Στο δεύτερο, ο Πέτρος μιλά στο ποίμνιό του λίγο πριν τη σταύρωση του:**

Tu es rachetée, et tu es mienne. Et nul parmi ceux qui creusaient la fosse où allait s'ériger l'arbre de supplice, nul parmi ceux qui, fidèles, l'entouraient, ne voyait qu'était debout devant eux le véritable souverain de cette ville – que les empereurs passeraient, que passeraient les flots des barbares, que passeraient les âges –, et que le règne de ce vieillard, ici, serait interminable. (σ. 616-617)

Εξηγοράσθης, είσαι του Χριστού. Και έλεγεν ακόμη ευλογών τον χριστιανικόν λαόν όστις τον είχεν ακολουθήσει εν πομπή μέχρι του τόπου της τιμωρίας!

— Συγχώρησον αυτούς, Κύριε! ότι αποδίδουν σφόδρα μεγάλην αξίαν, εις τον δούλον

<sup>25</sup> Η παρατήρηση στη μελέτη Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 6), σ. 126-128.

Σου! Πάσα τιμή και πάσα δόξα εις Σε ανήκει... Κέψιθύρισεν εις τρόπον ώστε να τον ακούσουν οι πλησιέστεροι εκ των χριστιανών.

— Τέκνα μου, μη ειδωλολατρεύετε, μηδέ ανθρωπολατρεύετε!... Τον Χριστόν και μόνον να δοξάζητε... Και ουδείς εξ εκείνων, οίτινες έσκαπτον τον λάκκον, εν ω έμελλε να εμπαγή το ξύλον το ποιμίμον, ουδείς μεταξύ εκείνων, οίτινες τον περιεκύκλουν, δεν έβλεπαν ότι διά του γέροντος τούτου, και διά του πρώτου επισκόπου τον οποίον αυτός και ο Παύλος είχαν καταστήσει, οικονομικοί [διάβ. οικουμενικοί] επισκοποι αυτοί, υπ' αυτού του Χριστού χειροτονηθέντες και μη έχοντες ανάγκην τοπικού και καιρικού θρόνου, η πνευματική βασιλεία του Χριστού είχε καθιδρυθή επί της Ρώμης, μέλλουσα επί αιώνας να εξακολουθήση. (30-1/138γ-δ)

Το *Quo Vadis* είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα της μεταφραστικής τακτικής του Παπαδιαμάντη, ο οποίος μόλις είχε προσληφθεί ως μεταφραστής στο Άστυ. Δεν είναι τυχαίο ότι, όταν ο συγγραφέας ακολουθεί τον Δημήτριο Κακλαμάνο στο *Νέον Άστυ*, μεταφράζει πρώτο το ανταγωνιστικό best-seller *Μπεν Χουρ. Μυθιστόρημα των χρόνων του Ιησού Χριστού* (27.6-22.9.1902).

Η μετάφραση του Σιέγκεβιτς αναδεικνύει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μεταφραστή Παπαδιαμάντη, δηλαδή (α) την πραγματογνωσία και την αρχαιομάθειά του, που του επιτρέπουν να αποδίδει πιστά τις πληροφορίες του ξένου κειμένου, (β) τη διατήρηση – παρ' όλη την πιστότητα – της φωνής του μεταφραστή (του προσωπικού του ύφους), η οποία αναδεικνύεται κυρίως από τις λεξιλογικές, συντακτικές και σημασιολογικές επιλογές, και (γ) τις φανερές και αφανείς επεμβάσεις του στο ξένο κείμενο, το οποίο χρησιμοποιεί ενίοτε ως αφετηρία, προκειμένου να οικοδομήσει το δικό του κείμενο που τον εκπροσωπεί ιδεολογικά και ανταποκρίνεται στην πίστη και τις πεποιθήσεις του.

## Ποῦ ὑπάγεις; Η μετάφραση του *Quo Vadis?* στην εφημερίδα *Ακρόπολις*

Η εργασία μας συνδέεται με την προηγούμενη, «Παπαδιαμάντης μεταφράζων. Η περίπτωση του *Quo vadis?*», στο μέτρο που και οι δύο αναφέρονται στο μυθιστόρημα του Σιέγκεβιτς. Εμείς θα ασχοληθούμε με τη μετάφραση που δημοσιεύεται με τον τίτλο *Ποῦ ὑπάγεις;* στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, από τις 4.12.1905 έως τις 30.3.1906,<sup>1</sup> τέσσερα μόλις χρόνια μετά τη μετάφραση στο *Ἄστυ*.<sup>2</sup> Κίνητρο για τη δεύτερη μετάφραση αποτέλεσε, προφανώς, η απονομή του βραβείου Νόμπελ στον Σιέγκεβιτς το 1905, για «τα εξαιρετικά του χαρίσματα ως επικού συγγραφέα».<sup>3</sup> Η βράβευση επιστέφει και με θεσμικό τρόπο τη συνολική μέχρι τότε παραγωγή του, ιδίως στα ιστορικά του μυθιστορήματα για την Πολωνία, αφορά όμως και το *Quo Vadis?*, το οποίο, κατά τον εισηγητή της Σουηδικής Ακαδημίας, αποτελεί παράδοξο: ενώ είναι το απόλυτο best-seller, αφού υπολογίζεται ότι πούλησε 800.000 αντίτυπα στον αγγλοσαξονικό κόσμο σε έναν χρόνο (μτφρ. 1897) και δύο εκατομμύρια μέχρι το 1901, υπερβαίνει τα χαρακτηριστικά του βιβλίου ευρείας κυκλοφορίας, δεδομένου ότι διαχειρίζεται ένα υψηλό θέμα (μάχη της ειδωλολατρίας με τον χριστιανισμό) με τρόπο που εξυψώνει ηθικά τον αναγνώστη.

Η εικόνα της εκδοτικής επιτυχίας στην Αμερική κυρίως, όπου το *Quo Vadis?* κρατά σταθερά την πρώτη θέση στον κατάλογο ευπωλήτων πέντε πολιτειών, μεταξύ των οποίων η Νέα Υόρκη και η Βοστώνη,<sup>4</sup> αποτυπώνεται στις ειδήσεις και τα άρθρα στα αγγλικά περιοδικά και τις αμερικανικές εφημερίδες.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ερρίκου Σιέγκεβιτς, *Ποῦ ὑπάγεις;*, εφ. *Ακρόπολις*, 4.12.1905-30.3.1906 (στο εξής οι παραπομπές μας στην εφημερίδα: ημερομηνία και ο ελληνικός αριθμός που δηλώνει τη στήλη· βλ. και [http://srv-webi.parliament.gr-display\\_doc.asp?item=47403&seg=68789](http://srv-webi.parliament.gr-display_doc.asp?item=47403&seg=68789)).

<sup>2</sup> Ερρίκου Σιέγκεβιτς, *Quo vadis?*, εφ. *Το Ἄστυ*, 20.8.1900-5.2.1901 (στο εξής οι παραπομπές μας στην εφημερίδα: ημερομηνία, ο αραβικός αριθμός που δηλώνει την επιφυλλίδα και ο ελληνικός τη στήλη· βλ. και <http://srv-webi.parliament.gr-library.asp?item=46223>).

<sup>3</sup> Βλ. [http://www.nobelprize.org-nobel\\_prizes-literature-laureates-1905-](http://www.nobelprize.org-nobel_prizes-literature-laureates-1905-). Την είδηση δημοσιεύουν και οι ελληνικές εφημερίδες, π.χ. «Ειδήσεις τῆς ἡμέρας: Τὰ Βραβεῖα Νόμπελ τοῦ ἔτους 1905», εφ. *Εμπρός*, 3.12.1905.

<sup>4</sup> «*Quo vadis?* in America», περ. *The Academy*, τχ. 1344 (5 Φεβρουαρίου 1898) 159.

<sup>5</sup> Παραθέτουμε δειγματοληπτικά: «The Novel of the Year, *Quo Vadis?*», εφ. *New York Times*, 11.12.1897, Harry Thurston Peck, «“Quo Vadis” as History» και «American Readers and English Ones», εφ. *New York Times*, 29.1.1898, καθώς και το ποίημα «Colombus Sienkiewicz», περ. *The*

Στη Γαλλία το μυθιστόρημα μεταφράστηκε με μικρή καθυστέρηση το 1900,<sup>6</sup> έχοντας ήδη μεταφραστεί σε είκοσι δύο γλώσσες.

Ανάλογα στατιστικά στοιχεία παραθέτει και η εφημερίδα *Ακρόπολις* (24.11.1905),<sup>7</sup> στο πλαίσιο της διαφήμισης για την επικείμενη δημοσίευση της μετάφρασης του μυθιστορήματος *Ποῦ ὑπάγεις;*. Ειδικότερα, επισημαίνεται ότι

Ἔχει μεταφρασθῆ ἕως τῶρα εἰς ΕΙΚΟΣΙΓΛΩΣΣΑΣ καὶ ΑΛΛΑΣ ΤΟΣΑΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥΣ. Δύο φορές μετεφράσθη εἰς τὴν ἀγγλικὴν, τρεῖς εἰς τὴν γερμανικὴν καὶ ἕξ εἰς τὴν ῥωσικὴν. ΚΑΙ ΔΙΑΤΙ ΕΞ ΕἰΣ ΤΗΝ ΡΩΣΣΙΚΗΝ; Διότι ἰδίως εἶνε γραμμένον διὰ τοὺς ὀρθοδόξους, οἱ ὅποιοι εὐρίσκουσιν εἰς τὰς σελίδας τῶν ὄλων τὴν ἱστορίαν τῶν πρώτων Χριστιανῶν.

Ἡ γαλλικὴ μετάφραση γνώρισε ἐξίσου μεγάλη ἐπιτυχία σημειώνοντας τριακόσιες εἰκοσι ἐκδόσεις σε ἓναν χρόνο (160.000 ἀντίτυπα)<sup>8</sup> καὶ διασκευάστηκε γιὰ τὸ θέατρο, τὴν ὄπερα καὶ τὸν κινηματογράφο.<sup>9</sup> Ἡ κριτικὴ ἀποδοχὴ τοῦ μυθιστορήματος ποικίλλει καὶ ἐξαρτάται ἀπὸ τὸν ὀρίζοντα προσδοκιῶν καὶ τὰ πολιτισμικὰ συμφραζόμενα στα ὁποῖα προσελήφθη. Ἐτσι θεωρήθηκε:<sup>10</sup>

(α) Μυθιστόρημα ἱστορικὸ, στο μέτρο που ἀνασύσταινε – στὴν ἐποχὴ τῆς *Décadence* καὶ τοῦ αισθητισμοῦ τοῦ 19οῦ αἰ. – τὴ Ρώμη τοῦ Νέρωνα, ἀνανεώνοντας τὸ λογοτεχνικὸ αὐτὸ εἶδος σε μιὰ ἐποχὴ που ἡ γαλλικὴ λογοτεχνία ἦταν στραμμένη στο παρόν. (β) μυθιστόρημα ψυχολογικὸ, στὸν βαθμὸ που μελετοῦσε τὸ ζήτημα τῆς μεταστροφῆς ἡρώων ὅπως ὁ Βινίκιος στὸν χριστιανισμό. γ) μυθιστόρημα που συνδύαζε τὴν ἐπικὴ ἀφήγηση με τὴν ἀκριβὴ περιγραφή τῆς Ρώμης τοῦ Νέρωνα καὶ τῶν πρώτων χριστιανῶν, χωρὶς νὰ ἀπου-

*Academy*, τχ. 1345 (12 Φεβρουαρίου 1898) 182, που περιγράφει σατιρικά τὴν ἐπικράτηση τοῦ μυθιστορήματος στὴν Ἀμερική. Στὴν Ἀγγλία ἡ κριτικὴ εἶναι πιο ἐπιφυλακτικὴ καὶ γιὰ τὸ εἶδος τοῦ μυθιστορήματος (μελόδραμα) καὶ γιὰ τὸ «σλαβονικὸ», «ἀσιατικὸ» πνεῦμα που τὸ διέπει, βλ. π.χ. περ. *The Academy*, τχ. 1301 (10 Ἀπριλίου 1897) 399 καὶ τχ. 1351 (26 Μαρτίου 1898) 350, καθὼς καὶ τὴ γενικότερη μελέτη τοῦ Edmund Gosse, «Henryk Sienkiewicz», περ. *The Contemporary Review*, τχ. 71 (Ἀπρίλ. 1897) 517-530, στὴν ὁποία συγκρίνει τὸν συγγραφέα με τὸν Τολστόι, τὸν Σκοτ καὶ τὸν Δουμά, χωρὶς ωστόσο νὰ ἔχει διαβάσει τὸ συγκεκριμένο μυθιστόρημα!

<sup>6</sup> Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis. Roman des temps néroniens*, traduction de B. Kozakiewicz & J.-L. de Jansz, Παρίσι, Editions de la Revue Blanche, 1900, <https://archive.org/details/quovadisromandesoosien> (στο ἐξῆς οἱ παραπομπές σε αὐτὴ τὴν ἔκδοση).

<sup>7</sup> Οἱ πληροφορίες ἀντλοῦνται προφανῶς ἀπὸ τὸ σημείωμα τῆς γαλλικῆς μετάφρασης: «Publiée en 1895, cette épopée romanesque du christianisme naissant et de la civilisation païenne à son zénith, a été traduite en une vingtaine de langues et dialectes; il en existe deux traductions anglaises, trois allemandes, six russes», ὁ.π. (σημ. 6). Ἡ αἰτιολόγηση γιὰ τὸν ἀριθμὸ τῶν ρωσικῶν μεταφράσεων θέλει προφανῶς νὰ παρακάμψει τὴν ἐνστάση ὅτι πρόκειται γιὰ Καθολικὸ μυθιστόρημα.

<sup>8</sup> Maria Kosko, *Un «Best-Seller» 1900. Quo Vadis?*, Παρίσι, Librairie José Corti, 1960, σ. 22.

<sup>9</sup> Βλ. σχετικὰ Ruth Scodel and Anja Bettenworth, *Wither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*, Οξφόρδη, Blackwell, 2009. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι στὴν Ἑλλάδα πληροφοροῦνται τὰ σχετικὰ ἀπὸ τὴν παρισινὴ παράσταση: Κ. Ξένος, «Ἀπὸ τὸ Παρίσι», εφ. *Σκριπ*, 16.3.1901.

<sup>10</sup> Kosko, ὁ.π. (σημ. 8), σ. 49-53.

σιάζει το στοιχείο της ίντριγκας και της περιπέτειας, ένας εκσυγχρονισμένος συνδυασμός της *Φαβιόλας* με τις *Τελευταίες ημέρες της Πομπηίας*.

Κατηγορήθηκε εξίσου, με ποικίλη ένταση, ως προϊόν της μόδας του ξένου μυθιστορήματος (ιδίως του σλαβικού και του σκανδιναβικού), που κατέκλυσε τη γαλλική αγορά και μάλιστα μιμούμενο εποχές, ήρωες και τρόπους που είχαν ήδη παρουσιαστεί επιτυχέστερα σε γαλλικά μυθιστορήματα, όπως ήταν τα *Martyrs* του Σατωμπριάν, *Acté* του Δουμά, *Antéchrist* του Ρενάν.<sup>11</sup>

Επαινέθηκε γενικώς για το πνεύμα του νεοχριστιανισμού έναντι του θετικισμού το οποίο εξέφραζε· επικρίθηκε όμως με δριμύτητα μεταξύ άλλων, διότι:<sup>12</sup>

(α) οι χριστιανοί δεν εκπροσωπούν το πνεύμα των κατακομβών και δεν συγκινούν όπως οι ειδωλολάτρες και ιδίως ο Πετρώνιος, ο οποίος πάντως μοιάζει περισσότερο με «*Arbiter de voluptueuse*» παρά «*d'élégance*»,

(β) υπάρχουν πολλές σκανδαλιστικές σκηνές: πριν κατέβει στις κατακόμβες ο αναγνώστης έχει στραμμένο το βλέμμα στα όργια του Νέρωνα. Συνεπώς, οι μελλοντικές εκδόσεις του μυθιστορήματος, και μάλιστα αυτές που απευθύνονται σε νέους, πρέπει να καθαρθούν.

Επιμείναμε στα γαλλικά, ιδίως, συμφραζόμενα πρόσληψης του έργου τα οποία, σε συνδυασμό με τις πληροφορίες της μετάφρασης του *Άστεως*, μας δίνουν το απαραίτητο πλαίσιο για να καταλάβουμε τις τροποποιήσεις του κειμένου της *Ακροπόλεως*. Οι αλλαγές αυτές θα περνούσαν απαρατήρητες, αν δεν εμφανιζόταν ξαφνικά, από την τέταρτη συνέχεια και εξής, η εξαιρετικά ασυνήθιστη ένδειξη «Κατά μετάφρασιν Ά. Παπαδιαμάντη».<sup>13</sup> Η ένδειξη αυτή υποσημαίνει ότι η *Ακρόπολις* επαναλαμβάνει τη μετάφραση του *Άστεως* με εξελληνισμένο τίτλο. Η αντιβολή, εντούτοις, έδειξε ότι υπάρχουν διαφορές μεταξύ των δύο μεταφράσεων.<sup>14</sup> Θα αναφερθούμε στις κυριότερες:

Η πρώτη είναι ποσοτική. Η μετάφραση του *Άστεως* εκτείνεται σε 149 επιφυλλίδες, ενώ της *Ακροπόλεως* σε 89. Βέβαια, πρέπει να σημειώσουμε ότι το *Άστν* είναι εξάστηλο, ενώ η *Ακρόπολις* επτάστηλη, και ότι κυρίως στις πρώτες συνέ-

<sup>11</sup> Η κατηγορία της λογοκλοπής ήταν η κορύφωση της εναντίωσης του γαλλικού λογοτεχνικού εθνικισμού (μια φάση του οποίου ξεκίνησε το 1894 με το άρθρο του J. Lemaitre, «*De l'influence récente des littératures du Nord*») απέναντι στον κοσμοπολιτισμό (Σκανδιναβοί και Ρώσοι – στους οποίους συμπεριλάμβαναν τον Σιέγκεβιτς), ο οποίος γοητεύει «*un public snob*» που δεν αντιλαμβάνεται ότι τα ξένα μυθιστορήματα δεν είναι παρά επεξεργασμένες αναμνήσεις παλαιότερων γαλλικών μυθιστορημάτων (δ.π., σ. 94-117).

<sup>12</sup> Ό.π., σ. 65-67.

<sup>13</sup> Εφ. *Ακρόπολις*, 7.12.1905.

<sup>14</sup> Δεν θα μας απασχολήσουν τα τυπογραφικά λάθη ή άλλες αβλεψίες στην *Ακρόπολι*, όπως π.χ. ότι το «*Μέρος Τρίτον*» του μυθιστορήματος (αρχ. *Το Άστν*, 17.11/79δ, *Ακρόπολις*, 3.2/δ) αναφέρεται στο εξής (δηλ. από τις 4.2.1906 και μετά) στους υποτίτλους των επιφυλλίδων ως «*Μέρος Δεύτερον*».

χειες η μετάφραση καταλαμβάνει παραπάνω από μία σελίδες, ενώ προς το τέλος ενίοτε περιορίζεται σε τρεις, τέσσερις ή πέντε στήλες της τέταρτης σελίδας.

Οι επόμενες διαφορές, τις οποίες χαρακτηρίζουμε καταχρηστικά ποιητικές, αφορούν το παρακείμενο και το κείμενο. Στο παρακείμενο περιλαμβάνεται η κραυγαλέα διαφημιστική καμπάνια της *Ακροπόλεως*, η οποία αρχίζει δέκα ημέρες πριν από τη δημοσίευση (24.11.1905). Το μέγεθος των διαφημίσεων ποικίλλει, φτάνοντας μερικές φορές μαζί με την εικονογράφηση και ένα εκτεταμένο απόσπασμα από το μυθιστόρημα να καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της πρώτης σελίδας της εφημερίδας (όπως για παράδειγμα στις 30.11.1905). Στο σύνολο των διαφημίσεων το μυθιστόρημα το οποίο προτρέπονται οι αναγνώστες της *Ακροπόλεως* να διαβάσουν χαρακτηρίζεται κεφαλαιογράμματα ως «ΤΟ ΜΕΓΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΝ ή ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΗΣ “ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ”». Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η εικονογράφηση των πρωταγωνιστικών προσώπων του μυθιστορήματος, πραγματικών και φανταστικών, καθώς και των χαρακτηριστικότερων σκηνών του έργου, την πηγή των οποίων δεν κατορθώσαμε να εντοπίσουμε.

Οι τροποποιήσεις οφείλονται στη διάθεση του διασκευαστή να απλοποιήσει γλωσσικά το κείμενο του *Άστεως* για να το κάνει προσιτό στον αναγνώστη.

(α) Για τον λόγο αυτό αφαιρεί, κατ' αρχάς, όλες τις λατινικές λέξεις, με εξαίρεση τη φράση «*Quo vadis Domine?*», η οποία παρατίθεται και στα λατινικά και σε ελληνική μετάφραση (*Ακρόπολις*, 30.3/ζ: «Ποῦ ὑπάγεις Κύριε;»), αφού αποτελεί τον γενικό τίτλο της μετάφρασης.

(β) Η απλοποίηση περιλαμβάνει και ενδογλωσσική μετάφραση, η οποία περιορίζεται στο λεξιλόγιο και στην απλούστευση της συντακτικής δομής ή σε πρωτοβάθμιου τύπου επεξηγήσεις· είναι μη συστηματική, σπασμωδική και, ενίοτε, κακοποιεί το κείμενο του *Άστεως* με την καταφυγή σε έναν αχρειαστο εκδημοτικισμό, π.χ.:

1. *Το Άστυ* (29.9/39β): «Όταν ἡ ἀμφιλύκη ἤρχισε νὰ πίπτει, [...]». *Ακρόπολις* (24.12/ζ): «Όταν ἐνύκτωσε [...]».
2. *Το Άστυ* (11.9/22στ): «Ἡ σεβαστὴ θεΐσκη (μικρὰ θεότης) [...]». *Ακρόπολις* (14.12/γ): «Ἡ σεβαστὴ θεοῦλα [...]».
3. *Το Άστυ* (24.9/34ε): Εἶμαι γέρων, [...] κ' ἐνίοτε πάσχω διαλείψει[ς] τῆς μνήμης. *Ακρόπολις* (21.12/ζ): Εἶμαι γέρων [...] κ' ἐνίοτε πάσχω ἀπὸ ξεχαμάρᾳ.

Τέτοιου είδους επιλογές μας πείθουν ότι ο διασκευαστής δεν είναι ο Παπαδιαμάντης, αν και προσγράφεται σε αυτόν η μετάφραση. Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι ο απλοποιητικός, έως υπεραπλουστευτικός, ζήλος του διασκευαστή

εκδηλώνεται στις πρώτες συνέχειες και μειώνεται ή ακυρώνεται στις επόμενες, και μάλιστα από τη στιγμή που προστίθεται το όνομα του Παπαδιαμάντη.

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα για τη διαπίστωσή μας προκύπτει από την αντιβολή αποσπασμάτων του μυθιστορήματος<sup>15</sup> που παρατίθενται στη διαφημιστική αγγελία της 30.11.1905 – «ἵνα ἐξ ὄνυχος κρίν[ουν οι αναγνώστες] τὸν λέοντα» – με το ίδιο κείμενο, ὅπως παρατίθεται στην κανονική του θέση στο μυθιστόρημα (22.3/γ-ζ). Οι πολυάριθμες απλοποιητικές μεταβολές της διαφήμισης ἔχουν εξαφανιστεῖ τη δεύτερη φορά και το κείμενο ακολουθεῖ το *Ἄστν*.<sup>16</sup>

(γ) Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραλείψεις, οι οποίες εμφανίζονται με δύο μορφές:

(i) Υπό μορφή περιληπτικής απόδοσης τμημάτων τα οποία περιέχουν πληθώρα ανθρωπωνυμίων ἢ τοπωνυμίων ἢ λεπτομερείς περιγραφές ιστορικών γεγονότων και ρωμαϊκῶν ηθῶν. Π.χ.:

(1) *Το Ἄστν* (24.8/5β) : Ὁ λαὸς οὗτος, ἐνεθυμεῖτο καλῶς, ἡγάπα ποτὲ τὸν Βρεταννικόν, τὸν ὁποῖον εἶχε δηλητηριάσει ὁ Νέρων, καὶ τὴν Ἀγριππίναν τὴν ὁποῖαν εἶχε δολοφονήσει, καὶ τὴν Ὀκταβίαν, τὴν ὁποῖαν εἶχον καταπνίξει, καὶ τὸν Ρουβέλλιον Πλαῦτον τὸν ὑπερόριον, καὶ τὸς ἄλλους.

*Ἀκρόπολις* (4.12/θ) : «Ἄλλως ἐνθυμεῖτο, ὅτι ὁ λαὸς ἡγάπα ὄλους ἐκείνους τοὺς ὁποίους ἐβασάνισεν ὁ Νέρων.

(2) *Το Ἄστν* (13.1/122β-γ) : Ὁ φύλαξ τῶν Λάκκων διώρισε τέσσαρας ἄνδρας καὶ μεταξὺ αὐτῶν τὸν Βινίκιον καὶ ἤρχισε μετὰ τῶν ἄλλων νὰ σωρεύῃ τὰ πτώματα εἰς τοὺς κραββάτους.

Ὁ Βινίκιος ἀνέπνευσε. Τώρα τουλάχιστον εἶχε τὴν βεβαιότητα, ὅτι θ' ἀνεύρισκε τὴν Λυγίαν. Πρῶτον ἐξήτασε λεπτομερῶς τὸ πρῶτον κελλίον καὶ δὲν ἀνεκάλυψε τίποτε. Εἰς τὸ δεύτερον καὶ τὸ τρίτον αἱ ἔρευναί του ἀπέβησαν ἐπίσης ἄκαρποι.

Ἐντούτοις ἦτο ἐξώρας· εἶχον ἀποκομίσει τὰ σώματα. Οἱ φύλακες εἶχον κατακλιθῆ εἰς τοὺς

<sup>15</sup> Πρόκειται για τις σ. 606-611 του γαλλικού κειμένου, οι οποίες αντιστοιχοῦν στις επιφυλλίδες του *Ἄστως* (28.1/136 και 29.1/137α-β).

<sup>16</sup> Μερικά παραδείγματα (εφ. *Ἀκρόπολις* 30.11.1905, 22.3.1906/γ-ζ): ἔδωκες τὴν ἄδειαν / ἐπέτρεψες, καθρέπτην / κάτοπτρον, νὰ ἀφήσῃ / νὰ καταλίπῃ, ὄσους ἔκαυσαν ὡς δᾶδας / ὄσους ἔκαυσαν, ἀπεκοιμήθησαν μετὰ τὸ μαρτύριον μέσα εἰς τοὺς κόλπους τοῦ Κυρίου / ἀπεκοιμήθησαν μετὰ τὸ μαρτύριον ἐν κόλποις Κυρίου, μέσα εἰς τὴν φωλεὰν τοῦ θηρίου / εἰς τὴν φωλεὰν τοῦ Θηρίου, τριαντατέσσερα χρόνια εἶχον περάσει ἀπὸ τὸ Πάθος καὶ τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Κυρίου καὶ αὐτὸς δὲν εἶχε γνωρίσει ἀκόμη ἡσυχίαν / Ἀπὸ τριακόνα καὶ τεσσάρων ἐτῶν, ἀπὸ τοῦ θανάτου καὶ τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Κυρίου ἡσυχίαν δὲν εἶχε γνωρίσει, Ἐὰν ἡ βία τοῦ Ἄδου καταπέσῃ ἐπὶ σοῦ τοῦ διδασκάλου μας, τότε ἐκείνοι τῶν ὁποίων ἡ καρδιά δὲν ἔχει στερεωθῆ ἀκόμη καὶ σαλεύεται, θὰ εἶπουν: «Ποῖος λοιπὸν εἶνε ἀνώτερος ἀπὸ τὸν Νέρωνα;» / ἐὰν ἡ βία τοῦ Ἄδου ἐπιπέσῃ κατὰ σοῦ, τοῦ διδασκάλου μας, τότε ἐκείνοι τῶν ὁποίων ἡ καρδιά εἶνε σαλευμένη ἤδη, θὰ εἶπωσι: «Τίς εἶνε κρείττων τοῦ Νέρωνος;», ἀσυλλήπτους ἀποχρώσεις / ἀναφεῖς ἀποχρώσεις, φυλλωμάτων / φυλλάδων, Ἡ αὐγὴ κατωπτρίζετο εἰς τὰς σταγόνας τῆς δρόσου μεταξὺ τοῦ εὐαρέστου ψιθυρισμοῦ τῶν κλώνων / Ἡ ἠὼς κατωπτρίζετο εἰς τὰς σταγόνας τῆς δρόσου, μεταξὺ τοῦ θροῦ τῶν κλώνων, Ἐνας ἄνθρωπος ἔρχεται πρὸς ἡμᾶς μαζί με τὴν μαρμαρυγὴν τοῦ ἡλίου / Εἷς ἄνθρωπος ἔρχεται πρὸς ἡμᾶς ἐν τῇ μαρμαρυγῇ τοῦ ἡλίου.

διαδρόμους τούς χωρίζοντας τὰ κελλία καὶ ἔκοιμῶντο. Τὰ παιδιά, βαρυθέντα νὰ κλαίωσιν, εἶχον σωπῆσει· οὐδὲν ἤκούετο εἰμὴ ἡ ἀσθματικὴ ἀναπνοὴ τῶν καταθλιβομένων στέρνων κ' ἐδῶ κ' ἐκεῖ ἀκόμη ψίθυρος προσευχῶν.

Ὁ Βινίκιος εἰσῆλθεν εἰς τέταρτον ὑπόγειον, μικρότερον τῶν προηγουμένων καὶ ὕψωσε τὸ φανάριόν του.

*Ακρόπολις* (15.3/β-γ): Ὁ φύλαξ τῶν Λάκκων διώρισε τέσσαρας ἄνδρας καὶ μεταξὺ αὐτῶν τὸν Βινίκιον διὰ νὰ γυρίσουν ὅλα τὰ κελλία.

Εἰς τὰ τρία πρῶτα ὁ Βινίκιος δὲν ἀνεκάλυψε τίποτε.

Ὁ Βινίκιος εἰσῆλθεν εἰς τέταρτον ὑπόγειον, μικρότερον τῶν προηγουμένων καὶ ὕψωσε τὸ φανάριόν του.

(ii) Σημαντικότερο ρόλο στη συντόμηση, ἀλλὰ καὶ στην ἀπλοποίηση του κειμένου, διαδραματίζει ἡ δευτέρη καὶ κυριότερη κατηγορία παραλείψεων, δηλαδή ἡ ἀπαλοιφὴ ἐκτενῶν τμημάτων κειμένου, που ἐντείνεται σε τέτοιο βαθμὸς πρὸς τὸ τέλος, ὥστε ολόκληρα κεφάλαια τοῦ πρωτοτύπου νὰ καταλαμβάνουν μόνο μισὴ στήλη τῆς *Ακροπόλεως* (π.χ. 18.3/ε).<sup>17</sup>

Αὐτὸ που ἔχει ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ ἐξετάσει κανεὶς ἀν ὑπάρχει κάποιον σύστημα καὶ κάποια ἐνιαία αἰτιολόγηση στη διαδικασία τῆς παράλειψης. Ἐπισημάνθηκε ἤδη ὅτι κυρίαρχο χαρακτηριστικὸ τοῦ γαλλικοῦ κειμένου εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν ἠθῶν τῆς νερόνιας ἐποχῆς, ἡ ὁποία μετωνυμικὰ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὴν ἀνώτερη ρωμαϊκὴ κοινωνία καὶ τὴ νεοπαγὴ χριστιανικὴ κοινότητα. Ἡ πρώτη ἐξεικονίζεται στη χλιδὴ τῶν συμποσίων τῆς, στα πολυπληθῆ ἀμφιθέατρά τῆς, στις ἐκλεπτυσμένες καθημερινὲς συνήθειες διακεκριμένων μελῶν τῆς, ὅπως ὁ Πετρώνιος, καὶ στις ποιητικὲς παραστάσεις τοῦ Νέρωνα. Μολονότι ἐνίοτε χαρακτηρίστηκαν «ἀρχαιολογικά», τὰ τμήματα αὐτὰ ἀντιμετωπίστηκαν θετικὰ σε μιὰ ἐποχὴ που βρισκόταν στην ἀκμὴ τοῦ οἰσθητισμοῦ. Ἡ θετικὴ ἀντιμετώπιση, ὁμῶς, προϋποθέτει ἓνα κοινὸ που ἔχει ἐξοικείωση με τὴν ἱστορικὴ στιγμὴ τῆς Παρακμῆς, διαστέλλει τὴν οἰσθητικὴ ἀπὸ τὴν ἠθικὴ καὶ διαθέτει ἐπαρκὴ ἀρχαιογνωσία ὥστε νὰ ἀντιλαμβάνεται τὰ διακειμενικὰ παιχνίδια. Προφανῶς τέτοιο ἦταν τὸ κοινὸ στο ὁποῖο στόχευε τὸ *Ἄστυ*, ὄχι ὁμῶς καὶ ἡ *Ακρόπολις*. Ἐτσι, σκηνές, ὅπως αὐτὴ στην ὁποία ὁ Πετρώνιος καὶ

<sup>17</sup> Κατὰ τὴ συζήτηση μᾶς ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὸν κ. Φίλιππο Παππά, τὸν ὁποῖο εὐχαριστοῦμε καὶ ἐδῶ, ὅτι ἦταν συνήθης πρακτικὴ τῶν ἐφημερίδων νὰ «συντομεύουν» ἓνα μυθιστόρημα με ἀλλεπάλληλες περικοπές, ἰδίως πρὸς τὸ τέλος, εἴαν ἀπὸ τις πωλήσεις τῆς ἐφημερίδας προέκυπτε ὅτι δὲν εἶχε ἀπῆχηση στο ἀναγνωστικὸ κοινὸ. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι πρὶν ἀκόμη τελειώσει τὸ *Ποῦ ὑπάγεις*; ἡ *Ακρόπολις* (ἀπὸ 29.3.1906) δημοσιεύει ἄς «μέγα θρησκευτικὸν ἀνάγνωσμα» τὸ μυθιστόρημα τοῦ Θ. Σεζ, *Μύριαμ ἢ ἐκ Μαγδάλων* [= Théodore Chèze, *Myriam de Magdala. Roman*, Παρίσι, Plon-Nourrit, 1903], ἐνῶ μετὰ τὸ *Quo Vadis?* στο *Ἄστυ* (ἀπὸ 6.2.1901) δημοσιεύεται *Ἡ παράδοξος ἱππλοασία τοῦ Μόρρουβη Τζώκες* τοῦ Ροῦδγιαρδ Κίπλιγκ [= Rudyard Kipling, *The Strange Ride of Morrowbie Jukes*] ἀπὸ τὰ γαλλικά, σύμφωνα με τὴ Λαμπρινὴ Τριανταφυλλοπούλου.



ο ανιψιός του, Βινίκιος, συνομιλούν σε αίθουσα λουτρού και δέχονται τις φροντίδες των δούλων, εξαφανίζονται.

1. *Το Άστυ* (20.8/1στ - 21.8/2α-δ): ὁ Μάρκος [Βινίκιος] εἰσήλθεν εἰς λουτρὸν χλιαροῦ ὕδατος.

— Ἄ! Περιττὸν νὰ σ' ἐρωτήσω ἂν συµµερίζωνται τὸν ἔρωτά σου, παρετήρησεν ὁ Πετρώ- νιος, θεωρῶν τὸ νεαρὸν μάρμαρον ἐξ οὗ ἤτο πλασµένον τὸ σῶμα τοῦ Βινικίου· ἐὰν ὁ Λύσιππος σ' ἔβλεπε, θὰ ἐκόσµεις τὴν πύλην τὴν ἄγουσαν εἰς τὸ Παλατίνον, ὡς νεαρὸς τις Ἡρακλῆς.

Ὁ νέος ἐµειδίασε κ' ἐβύθισθη εἰς τὸν λουτήρα, περιρραντίσας ἐν ψηφιδωτόν, τὸ ὅποῖον παρίστανε τὴν Ἡραν καθ' ἣν στιγμὴν παρακαλεῖ τὸν ὕπνον ν' ἀποκοιμίσῃ τὸν Δία.

Καθὼς ἐτελείωσεν ὁ Βινίκιος τὸ λουτρὸν τοῦ καὶ παρεδόθη καὶ αὐτὸς εἰς τοὺς εὐκινήτους δακτύλους τῶν ἀποπιλωτῶν, ὁ ἀναλέκτης ἢ ἀναγνώστης, µὲ τοὺς κυλίνδρους τοῦ παπύρου ἐντὸς μαγγάνου χαλκίνου, εἰσήλθεν. [ ... ]

Ἄλλ' εἰς τὸ χριστήριον ἢ προσοχὴ τοῦ Βινικίου εἰλκύσθη ἀπὸ τὰς θαυμασίας θεραπειν- δας. Δύο µεταξὺ τούτων, Αἰθιοπίδες, ἤρχισαν νὰ προστριβῶσι µὲ ἀρώματα τῆς Ἀσίας τὸ σῶμα τῶν λουοµένων· ἄλλαι, Φρυγίδες ἐπιδέξιοι εἰς τὴν τέχνην τῆς κομμώσεως, ἐκράτουν εἰς ἀπαλὰς χεῖρας χάλκινα κάτοπτρα καὶ κτένια· ἄλλαι, Ἑλληνίδες κόραι ἐκ τῆς Κῶ, περιέµενον νὰ κοσµή- σωσι µὲ πτυχὰς ἀγαλµατώδεις τὰς τηβέννους τῶν κυριῶν των. [ ... ]

— Ὡραιότερα σῶµατα ἀδύνατον νὰ εὕρη τις οὔτε εἰς τὸ παλάτιο[ν] τοῦ Χαλκοπύργωνος, εἶπεν ὁ Βινίκιος. [ ... ]

*Ἀκρόπολις* (4.12/β): —

Το ίδιο συμβαίνει και με τα συνθέματα του Νέρωνα (παράδειγμα 1) ή τους στίχους του Ορατίου (παράδειγμα 2) που μεταφράζονται στο *Άστυ* σε ύφος ομηρικό, αλλά απαλείφονται στην *Ἀκρόπολις*:

1. *Το Άστυ* (5.1/114β-γ): Ὡ Λητοῦς υἱέ, ἐκηβόλε μάντι, / ἀνάσπων τῆς Τενέδου καὶ Χίου καὶ τῆς Χρύσης / ὑπὸ τὴν σὴν ὁ σῶν αἰγίδα. / Ἦλιον τὴν ἱρήν, / εἰς τῶν Ἀτρειδῶν τὴν μῆνιν / τί παρέδωκας ταύτην; ... καὶ ἔτλης / ὦ Σμινθεῦ, ἵνα ἐπὶ τῶν σῶν / πανιέρων βωμῶν ρεύσῃ / τὸ αἶμα τῶν Τρώων; ... / Ἄς ρεύσῃ καὶ πάλιν αἶμα / ἐπὶ τῶν βωμῶν τῶν σῶν! ... /

Ὡ ἀργυρότοξ' ἐκηβόλε, / πρὸς σὲ γερόντων χεῖρες / σεβάσμαιι ἀνετάθησαν... / Πρὸς σὲ μητέρων ἰκετίδες / ἀνήλθον κραυγαῖ. / Σὺ δὲ, σκληρότερος πέτρας τὸ σὸν / κῆρ, ὦ Σμιν- θεῦ / ἀπιηής, νηλεῆς ἔστης! [ ... ]

Φθογγὴ θείας λύρας τῆς σῆς / ἐκάλυψας τὰς δεήσεις, τὰς κραυγὰς, τοὺς στόνους, / ἄτεγκτε Σμινθεῦ! Ἀλλὰ καὶ σήμερον, / ὡς ἄνθος δροσοστάλακτον τὸ ὄμμα / δακρύοις, οὐαί, τήκεται! / ὁπόταν, εἰς τὸν ἦχον τοῦ ὕμνου μου / ἄφνω ἐκ τοῦ σωροῦ τῶν / ἐρείπιων τῶν ἀρχαίων ἀνα- θρώσκῃ / τὸ δούλιον ἦμαρ, Ἡφαίστου βρέμοντος ... / Σμινθεῦ! ... ποῦ Σμινθεὺς ἦν τότε; ...

*Ἀκρόπολις* (9.3/ε): Ὡ Λητοῦς υἱέ, ἐκηβόλε μάντι, / ἀνάσπων τῆς Τενέδου καὶ Χίου καὶ τῆς Χρύσης.

2. *Το Άστυ* (21.1/130β): Ὡς σε πότνια Κύπρις διὰ / χρι Διὸς αἰγλήντες, κοῦροι δισσοὶ / ἀνέ- μων τε πατὴρ ἰθύνοι ...

*Ἀκρόπολις* (18.3/στ): —

Την ίδια τύχη έχουν και τμήματα του κειμένου που περιλαμβάνουν π.χ. τις απόψεις του Πετρωνίου, ο οποίος με φιλοσοφική απάθεια εξηγεί γιατί αδυνατεί ως αισθητιστής να μεταστραφεί στον χριστιανισμό, προκρίνοντας μια αισθητική αυτοκτονία, (παράδειγμα 1), καθώς και διλημματικές καταστάσεις, εσωτερικούς αγώνες, κρίσεις πίστης και απιστίας, όπως συμβαίνει με τον εκχριστιανισμένο ερωτευμένο Βινίκιο πριν από το μαρτύριο της Λυγίας (παράδειγμα 2):

1. *Το Άστν* (2.2/141α-γ): [ ... ] Λοιπόν, ὄχι, ὄλβιε σύζυγε τῆς ροδοδακτύλου Ἡοῦς, τὸ δόγμα σας δὲν εἶνε πρόσφορον δι' ἐμέ. [ ... ] Καὶ ἂν ὁ Θεὸς σας ἀξιοῖ νὰ τοὺς ἀγαπᾶ ὅλους, διατὶ δὲν τοὺς ἐπροίκισεν ἐν τῇ ἀδυναμίᾳ του μὲ ὄψιν εὐειδεστέρα, [ ... ] Ὅστις ἀγαπᾶ τὸ κάλλος, γίνεταί δι' αὐτοῦ τούτου ἀνίκανος ν' ἀγαπήσῃ τὴν δυσμορφίαν. [ ... ]

Ἐπειτα, καὶ ἂν εἶχον ἐπιθυμίαν νὰ σὲ ἀκολουθήσω ἐκεῖ ὅπου θελεῖς νὰ μὲ ὀδηγήσῃς, δὲν δύναμαι. Καὶ περιπλέον, δὲν θέλω. [ ... ] Καὶ αὐτὸς ὁ Παῦλός σας ὁ Ταρσεὺς μοὶ ἐξήγησεν, ὅτι, διὰ τὸν Χριστὸν, ὀφείλει τις νὰ παραιτήσῃ τοὺς ἐκ τῶν ρόδων στεφάνους, τὰ συμπόσια καὶ τὴν ἡδονήν. [ ... ] ἀλλ' ἐγὼ τῷ ἀπήντησα ὅτι διὰ τὴν ἄλλην αὐτὴν εὐτυχίαν εἶμαι πολὺ γέρων· ὅτι οἱ ὀφθαλμοὶ μου θὰ ἡδύνωνται πάντοτε εἰς τὴν θεάν τῶν ρόδων καὶ ὅτι ἡ ὁσμὴ τῶν ἰων θὰ μοὶ εἶνε πάντοτε ἀσυγκρίτως τερπνοτέρα ἀπὸ τὴν ὁσμὴν τοῦ <ρυ>ρυπῶντος «πλησίον μου» τῆς Σωβύρρης. Ἴδου οἱ λόγοι μου.

*Ακρόπολις* (28.3/η): —

2. *Το Άστν* (22.1/131α-δ): [ ... ] Ἐὰν ἐμελλε νὰ ἴδῃ τὴν βάσανον τῆς Λυγίας, ὄλη ἡ ἀγάπη του, τοῦ ἐφαίνετο, θὰ μετεβάλλετο εἰς μῖσος, καὶ ἡ πίστις του εἰς ἀπόγνωσιν. Καὶ κατετρώχετο ἀπὸ τὸν φόβον μήτου προσέβαλλε τὸν Χριστὸν αὐτόν, τὸν ὁποῖον ἐπεκαλεῖτο. [ ... ]

Τοῦ ἤρχετο πειρασμὸς παραφροσύνης, νὰ ὀρμήσῃ κατὰ τοῦ Νέρωνος καὶ νὰ τὸν πνίξῃ ἐκεῖ. Συγχρόνως δὲ ἐν[ν]όει ὅτι, διὰ τῆς ἐπιθυμίας ταύτης, πάλιν προσέβαλλε τὸν Χριστὸν καὶ παρέβαινε τὰς ἐντολὰς του. Κατὰ στιγμὰς ἀστραπαὶ ἐλπίδος διήρχοντο τὸν νοῦν του ... [ ... ] Ἀλλ' ἡ ἐλπίς ἐνέδιδε πάραυτα εἰς θλίψιν ἄμετρον. [ ... ]

[ ... ] κατέληξεν εἰς τὴν ιδέαν, ὅτι διὰ τῆς πίστεως μόνης ἡδύνατο ἀκόμη νὰ τὴν σώσῃ! [ ... ]

*Ακρόπολις* (19.3/α): —

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραλείψεις που σχετίζονται με τον χριστιανισμό, με δεδομένο ότι η *Ακρόπολις* διαφήμισε το *Ποῦ ὑπάγεις*; ως μέγα χριστιανικό μυθιστόρημα. Και στην περίπτωση αυτή ακολουθείται το γενικότερο πλαίσιο:

(1) Περιληπτική απόδοση όλων των τμημάτων που περιέχουν λεπτομερείς και ασφαλείς πληροφορίες από τις πηγές, όπως τα σχετικά με τον πρότερο βίο του Αποστόλου Παύλου.

*Το Άστν* (15.10/55α): Εγὼ εἶμαι ὅστις, ἐνῶ ἐλιθοβολοῦσαν τὸν Στέφανον, ἐφύλαττον τὰ ἐνδύματα τῶν δημίω. ἤθελα νὰ ἐξαλείψω τὴν ἀλήθειαν τοῦ Κυρίου ἀπὸ προσώπου τῆς γῆς καὶ ὁμως ὁ Κύριος μὲ προώριζε νὰ τὸν κηρύξω εἰς ὅλην τὴν οἰκουμένην. Τὸν ἐκήρυξα ἐν Ἰουδαίᾳ,

ἐν Ἑλλάδι, εἰς τὰς Νήσους καὶ εἰς τὴν πόλιν ταύτην τὴν ἀσεβῆ, ὅταν πρώτην φορὰν διέτριψα ὡς δεσμώτης. Ἄλλ' ὁ λόγος τοῦ Θεοῦ οὐ δέδεται! Καὶ νῦν, ὅτε ὁ ἀδελφός μου, Πέτρος, μ' ἐκάλεσε πλησίον του, ἔρχομαι καὶ πάλιν νὰ ρίψω τὸ καλὸν σπέρμα εἰς τὴν γῆν ταύτην τὴν πετρώδη, τὴν ὁποίαν ὁ Κύριος θὰ γονιμοποιήσῃ, ὥστε νὰ παραγάγῃ ἄφθονον συγκομιδὴν.

*Ἀκρόπολις* (11.1/ζ): Ἐγὼ εἶμαι ὅστις, ἐνῶ ἐλιθοβολοῦσαν τὸν Στέφανον, ἐφύλαττον τὰ ἐνδύματα τῶν δημίῳν. Ἦθελα νὰ ἐξαλείψω τὴν ἀλήθειαν τοῦ [Κυρίου].

(2) Παράλειψη ὅλων σχεδόν των παραθεμάτων ἀπὸ τις Ἐπιστολές του Παύλου:

*Το Ἄστν* (19.1/128στ): Ἄ ὀφθαλμὸς οὐκ εἶδε καὶ οὐς οὐκ ἤκουσε καὶ καρδία οὐ λελόγισται, ἃ ἠτοίμασεν ὁ Θεὸς τοῖς ἀγαπῶσιν Αὐτόν. (Πρὸς Κορινθίους Α', 2:9)

*Ἀκρόπολις* (18.3/ε): —

(3) Αναφορικά με τις προσθήκες του Παπαδιαμάντη σχετικά με το πρωτείο του Πέτρου και την οικουμενικότητα της εκκλησίας (*Το Ἄστν*, 21.12/104ε και 30.1/138γ), γνωρίζουμε ὅτι ἔχει παραλειφθεῖ το μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης εκτός του χωρίου: «—Ἐξηγοράσθη; εἶσαι τοῦ Χριστοῦ.» (*Ἀκρόπολις*, 23.3/δ), ἐνῶ για τὴν πρώτη δεν μπορούμε να ἀποφανθούμε, διότι δε βρήκαμε το φύλλο της 3.3.1906 στο οποίο ἀντιστοιχοῦσε.

(4) Παράλειψη των δύο υποσημειώσεων του μεταφραστή ἀναφορικά με τον Χίλωνα (*Το Ἄστν*, 23.12/106δ-ε και 1.1/112β).<sup>18</sup> μάλιστα, στη δεύτερη περίπτωση παραλείπεται και το τμήμα του κειμένου το οποίο σχολιαζόταν στην υποσημείωση (*Ἀκρόπολις*, 7.3.1906).

Τα σχετικά, πάντως, με τους διωγμούς και τις σκηνές των μαρτυριῶν των χριστιανῶν, και ιδίως η ἀριστουργηματικὴ μετάφραση της πάλης του Οὐρσου με τον ταύρο για να σώσει τὴ Λυγία (*Το Ἄστν*, 23.1/132β-ε = *Ἀκρόπολις*, 19.3/δ-στ) παραμένουν σχεδόν ἀθικτα.

Εἶναι φανερό ὅτι η ἐκδοχὴ της *Ἀκροπόλεως* στοχεύει στην ἐκλαϊκευση του κειμένου, και γι' αὐτό, εκτός ἀπὸ τὴν περιπέτεια, παραλείπει ὅτι θα ἦταν πολὺ ἐρεθιστικό ἢ πολὺ δύσπεπτο για τους ἀναγνώστες της.

Τρία χρόνια ἀργότερα, το 1908, διαβάζουμε στην εφημερίδα *Σκριπ* ὅτι ο ἐκδότης, Ἀντώνιος Σαραβάνος, ἐκδίδει «το περιώνυμον *Quo Vadis?*», ἐκονογραφημένο σε πεντάλεπτα φυλλάδια με τον τίτλο *Νέρων ὁ Τύραννος*.<sup>19</sup> Ἀν

<sup>18</sup> Βλ. σχετικά σε αὐτὸ τον τόμο τὴν ἀνακοίνωση των Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Κ. Ἰωαννίδου, Δ. Κιτσινοῦ, Α. Νικολέτου & Κ. Παπαδίνα, «Παπαδιαμάντης μεταφράζων. Ἡ περίπτωση του *Quo vadis?*».

<sup>19</sup> Ἐρρίκου Σιέγκεβιτς, *Νέρων ὁ Τύραννος (Quo vadis?)*, Παράφρασις: Σπ. Νικολόπουλου, Ἀθήναι, ἐκδ. Ἀντ. Σαραβάνος, 1908. Στο ἐξώφυλλο παρατίθεται ὡς μὸτο μέσα σε εἰσαγωγικά το ἐξής: «Ὁ "Νέρων ὁ Τύραννος" θεωρεῖται τὸ τελευταῖον ἀριστοῦργημα τῆς παγκοσμίου φιλολογίας. Ἀριθμεῖ χιλιάδας ἐκδόσεων εἰς ὅλας τὰς γλώσσας. Ὅταν τις τὸ ἀναγινώσκῃ, τέρπεται, γοητεύεται, συγκινεῖται, κλαίει».

κρίνουμε από την περιήληψη, καταλαβαίνουμε ότι η εκλαΐκευση συνεχίζεται: το μελοδραματικό love-story τοποθετείται στην κορυφή, ο Χίλων υποβαθμίζεται και η Λυγία παραδίδεται στα θηρία από το μίσος της αντιζήλου Ποππαίας. Οι διωγμοί εντάσσονται στο «sensation» και όχι στο θρησκευτικό μυθιστόρημα.<sup>20</sup>

Η διασκευασμένη μετάφραση *Ποῦ ὑπάγεις;* είναι η δεύτερη, όσο ξέρουμε, από τις τρεις απόπειρες απλοποίησης ή μεταγλώττισης παπαδιαμαντικής μετάφρασης. Είναι ειρωνεία ότι οι μεταγλωττίσεις του παπαδιαμαντικού έργου αρχίζουν από τις μεταφράσεις. Ο Παπαδιαμάντης, δηλαδή, διασκευάζεται ως μεταφραστής πριν αρχίσει να διασκευάζεται ως συγγραφέας!

Η πρώτη απόπειρα είναι η έκδοση «εκ των Καταστημάτων της “Ακροπόλεως”», χωρίς το όνομα του μεταφραστή και χωρίς χρονολογία, του βιβλίου του Φρειδερίκου Φάρραρ *Ὁ βίος τοῦ Χριστοῦ*.<sup>21</sup> Το βιβλίο είχε εκδοθεί ως «μετάφρασις ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ» από τον ίδιο εκδοτικό οίκο, το 1898, με το όνομα του μεταφραστή (Αλ. Παπαδιαμάντης) και αριθμούσε 416 σελίδες.<sup>22</sup> Στην αχρονολόγητη έκδοση αριθμεί 302, και το κυριότερο, εκτός της συντόμευσης, είναι ότι πρόκειται για μια έκδοση που εκδημοσίευε τη μετάφραση του Παπαδιαμάντη. «Ἦταν προφανές», σχολιάζει ο Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «ότι ο Βλ. Γαβριηλίδης είχε αποπειραθεί να αλιεύσει ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, που ενδέχεται να δυσκολευόταν με την ιερατική εν πολλοίς γλώσσα της παπαδιαμαντικής μετάφρασης».<sup>23</sup>

Η δεύτερη απόπειρα είναι το *Ποῦ ὑπάγεις;* (1905-1906), και η τρίτη ο *Πύργος του Δράκουλα* του Μπραμ Στόουκερ, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Νέον Ἄστυ* το 1903 και «με σημαντικές αποκλίσεις», σύμφωνα με τον Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλο και τη Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, από τις 30 Απριλίου του 1906, χωρίς το όνομα του μεταφραστή στο περιοδικό Α.Ο.Δ.Ο. («Απ’ όλα δι’ όλους») της *Ακροπόλεως*.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> «Νέρων ὁ Τύραννος: το περιώνυμον *Quo vadis*», εφ. *Σκριπ*, 8.2.1908.

<sup>21</sup> Φρειδερίκος Γ. Φάρραρ, *Ὁ βίος τοῦ Χριστοῦ*, Αθήνα, εκ των Καταστημάτων «Ακροπόλεως», χ.χ.έ. Βλ. σχετικά Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος και Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, «Παλαιότατη μεταγλώττιση παπαδιαμαντικής μετάφρασης (Σύντομη πρόδρομη ανακοίνωση)», «*Ὁ Παρδαλός Συρικτηῆς της Εμλίνης*». Για τον μεταφραστή Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σ. 44-46.

<sup>22</sup> Φρειδερίκος Γ. Φάρραρ, *Ὁ βίος τοῦ Χριστοῦ*, μτφρ. Αλ. Παπαδιαμάντης, Αθήνα, εκ των Καταστημάτων «Ακροπόλεως», 1898 (σε δεύτερη έκδοση με φιλολ. επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου και Λαμπρινής Τριανταφυλλοπούλου, Αθήνα, Δόμος, 2002).

<sup>23</sup> Τριανταφυλλόπουλος και Τριανταφυλλοπούλου, ό.π. (σημ. 21), σ. 45.

<sup>24</sup> Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος και Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, «Παρατηρήσεις στην παπαδιαμαντική μετάφραση του μυθιστορήματος “Ὁ πύργος του Δράκουλα του Μπραμ Στόουκερ”», περ. *Η Μελέτη*, τχ. 6 (2010) 265-288.

Η συγκυρία αυτή είναι εξαιρετικά ενδιαφέρονσα και οδηγεί την έρευνα προς πολλές κατευθύνσεις: και προς την πλευρά του «πάτρονα» Βλάση Γαβριηλίδη, ο οποίος στοχεύει στις αρχές του 20ού αιώνα να ανοίξει τα έντυπά του σε ένα ευρύτερο κοινό με την εκλαϊκευση – μεταξύ άλλων – παλαιότερων μεταφράσεων ευπωλήτων κειμένων, κυρίως χριστιανικών, αλλά και προς την πλευρά του μεταφραστή Παπαδιαμάντη. Ο Παπαδιαμάντης από το 1904 αντιμετώπιζει προβλήματα οικογενειακά και οικονομικά, τα οποία, σε συνδυασμό με τα προβλήματα υγείας, δυσχεραίνουν τις συνθήκες εργασίας. Ουσιαστικά δεν εργάζεται σε καμία εφημερίδα ως μεταφραστής,<sup>25</sup> παρά μόνον κατ' αποκοπή στη βραχύβια σειρά «Βιβλιοθήκη εκλεκτών μυθιστορημάτων και διηγημάτων» των εκδόσεων Πανδώρα.

Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ο Παπαδιαμάντης συναινεί στην αναδημοσίευση των μεταφράσεών του από τον εκδότη Γαβριηλίδη, η οποία μαζί με την αναδημοσίευση διηγημάτων του – που αρχίζει την ίδια περίπου περίοδο –<sup>26</sup> του αποφέρουν ένα συμπληρωματικό εισόδημα; Προφανώς δεν ευθύνεται για τις αποκλίσεις των διασκευών. Στην περίπτωση αυτή θα μπορούσε άραγε να δικαιολογήσει κανείς την καθυστερημένη και περίεργη αναφορά του ονόματός του στο *Ποῦ ὑπάγεις; της Ακροπόλεως* ως αποτέλεσμα των αντιδράσεων του ίδιου του συγγραφέα ή των αναγνωστών που αναγνώρισαν την παλαιότερη μετάφραση, με συνέπεια τον περιορισμό των επεμβάσεων στις περικοπές και τη συνακόλουθη ανάδειξη της εγκυρότητας και της καλαισθησίας του μεταφραστή Παπαδιαμάντη;

<sup>25</sup> Μένει να επιβεβαιωθεί αν πραγματοποιήθηκε η είδηση στη διαφημιστική καμπάνια της νέας εφημερίδας *Η Αλήθεια* (εφ. Σκριπ, 21.4.1906), ότι στην ύλη της θα περιελάμβανε και το «ήθικότερον καὶ χριστιανικότερον ἔργον "ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΛΑΣΙΝ"», το οποίο «μεταφράζει ἐκ τῆς Ἀγγλικῆς ὁ πρῦτανις τῶν λογίων μας καὶ βαθὺς μύστις [sic] τῶν ξένων φιλολόγων ἈΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ προσληφθεὶς ὀριστικῶς εἰς τὸ ἐπιτελεῖον τῆς συντάξεως τῆς "ΑΛΗΘΕΙΑΣ"» (βλ. Λαμπρινή Τριανταφυλλοπούλου, «Η πρώτη απόπειρα καταγραφῆς των ἀνόνυμων παπαδιαμαντικῶν μεταφράσεων. Οἱ "Μεταφράσεις Παπαδιαμάντη" του Γ. Βαλέτα (1940)», περ. *Παλίμψηστον*, τχ. 30 (ἀνοίξι 2013) 63, σμμ. 6). Δεν μπορέσαμε να δούμε την εφημερίδα. Είναι ενδιαφέρον ότι στην αναγγελία που δημοσιεύεται στην *Ακρόπολι* την ίδια ημερομηνία, δεν αναφέρεται το όνομα του Παπαδιαμάντη. Πρόκειται για το δίτομο βιβλίο Valdemar Adolph Thisted, *Letters from Hell*, by M. Rowel [ψευδ.], Λονδίνο 1866.

<sup>26</sup> Βλ. Φ. Α. Δημητρακόπουλος και Γ. Α. Χριστοδούλου, *Φύλλα εσκορπισμένα. Τα παπαδιαμαντικά ἀντόγραφα: Γνωστά καὶ ἀγνωστά κείμενα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994, σ. 13-18.



Όταν το κείμενο αντιστέκεται.  
Για τη μετάφραση της ποίησης

Στις νόμιμες επιφυλάξεις της θεωρίας για το εφικτό της λογοτεχνικής μετάφρασης, οι μεταφραστές σωστά απαντούν με όλο και περισσότερες μεταφράσεις, ενώ η παγκοσμιοποίηση, η διασπορά των πολιτισμών και των γλωσσών και η σύγχρονη πολυπολιτισμική ταυτότητα κάνουν όλο και πιο επιτακτική την ανάγκη της μετάφρασης και ιδίως της λογοτεχνικής μετάφρασης ως βασικού οχήματος διαπολιτισμικής επικοινωνίας. «Η μετάφραση είναι πάντα “αδύνατη” με απόλυτους όρους, επισημαίνει η Sandra Bermann, αλλά απολύτως “απαραίτητη”, με ανθρώπινους όρους· πρόκειται για τη διττή δέσμευση που τόσο συχνά αναφέρουν οι θεωρητικοί της μετάφρασης. Από αυτή την οπτική, η μετάφραση μπορεί να θεωρηθεί ως το έργο μιας συνεχιζόμενης ατέλειας».<sup>1</sup> Συνήθως εφήμερη και προδοτική, η λογοτεχνική μετάφραση είναι γνωστό ότι αποτελεί σημαντικό μηχανισμό ανανέωσης των κυρίαρχων λογοτεχνικών μοντέλων και της κρατούσας αισθητικής, τουλάχιστον μέσα στο πλαίσιο του μοντερνισμού. Πέρα από τη δυσκολία του εγχειρήματος και το θεωρητικό χάος που αφορά τη μετάφραση, δεν υπάρχει αμφιβολία πως η μεταφρασμένη ποίηση λειτουργεί ανανεωτικά για την εγχώρια παραγωγή, καθώς συχνά συμβάλλει στη δημιουργία μιας νέας ποιητικής γλώσσας. Την αυτονομία του μεταφράσματος και την χαλαρή εξάρτησή του ή και την ολοκληρωτική απόσχιση του από το πρωτότυπο τονίζει και ο Νάσος Βαγενάς όταν υποστηρίζει ότι «η μετάφραση ενός ποιήματος δεν μπορεί να είναι μετάφραση, αν δεν αρνείται τον εαυτό της. Αν δηλαδή δεν στέκεται σαν ένα πρωτότυπο ποίημα», παρόλο που προϋπόθεση ενός επιτυχημένου μεταφραστικού ενεργήματος είναι η «αναγνώριση από τον μεταφραστή του εαυτού του στην ποίηση που μεταφράζει».<sup>2</sup> Παράλληλα, η πρακτική δείχνει ότι οι πιο επιτυχημένες μεταφράσεις ποίησης είναι αυτές που οδήγησαν στη δημιουργία νέων κειμένων των οποίων η λογοτεχνική αξία ανεξαρτητοποιήθηκε από την αξία του

<sup>1</sup> Sandra Bermann, «Working in the *And Zone*. Comparative Literature and Translation», περ. *Comparative Literature*, τ. 61, τχ. 4 (2009) 440. Βλ. και τα παραθέματα για το ανέφικτο της λογοτεχνικής μετάφρασης που παραθέτει ο Έκτωρ Κακναβάτος, «Η περιπέτεια της μετάφρασης», περ. *Μετάφραση* '95, τχ. 1 (Σεπτ. 1995) 114-124.

<sup>2</sup> Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, Αθήνα, Στιγμή, 2004, σ. 23.

πρωτοτύπου. Π.χ. οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη οι οποίες συνιστούν μέρος της δικής του ποιητικής παραγωγής.

Όπως επανειλημμένως έχει επισημανθεί, βασικό παράγοντα στη διαδικασία της μετάφρασης και στην πρόσληψη του μεταφράσματος συνιστά η διακειμενικότητα. Η ενδεδειγμένη πρακτική, όπως παρατηρεί ο Venuti, είναι η αντικατάσταση των διακειμένων από ανάλογες αλλά διαφορετικές διακειμενικές αναφορές στη γλώσσα υποδοχής. Η διακειμενικότητα, είτε προφανής, με τη μορφή παράθεσης, υπαινιγμού ή παρωδίας, είτε πιο διακριτική ή υπόρρητη, κάνει πιο σύνθετη και ενδεχομένως προβληματική τη διαδικασία της μετάφρασης, αλλά συγχρόνως πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες πρόσληψης ενός κειμένου μέσα σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα.<sup>3</sup> Εξυπακούεται ότι η διακειμενική σύσταση ενός λογοτεχνικού κειμένου προϋποθέτει για την ερμηνεία του προς τη σωστή κατεύθυνση όχι μόνον έναν αναγνώστη με υψηλό επίπεδο γνώσης, αλλά και εφοδιασμένο με κριτική ευφυΐα και ευαισθησία, ώστε να μπορεί να διακρίνει τη λειτουργία των διακειμενικών αναφορών.

Στόχος της ανακοίνωσής μου είναι να δείξω, μέσα από παραδείγματα της νεοελληνικής ποίησης, κάποια από τα συνήθη προβλήματα που σχετίζονται με την ποιητική μετάφραση, από τον κίνδυνο της παρανόησής και το πρόβλημα της διακειμενικής διαρροής έως το ανέφικτο της μεταφοράς ενός ποιητικού κειμένου σε έναν νέο πολιτισμικό κώδικα. Θα ξεκινήσω από τα συνήθη μεταφραστικά προβλήματα όπου το νόημα κάποιων κρίσιμων για την ερμηνεία ενός ποιήματος λέξεων αλλάζει σε μεγάλο βαθμό ή, στην καλύτερη περίπτωση, χάνεται η ιδιοπροσωπία του πρωτοτύπου. Οι μεταφράσεις των ποιημάτων του Καβάφη παρέχουν πάμπολλα τέτοια παραδείγματα, πολλά από τα οποία έχουν επανειλημμένως επισημανθεί και συζητηθεί. Για τις ανάγκες της εργασίας μου έχω επιλέξει δύο παραδείγματα από την ποίηση του Καβάφη, ένα από την ποίηση του Σολωμού, ένα από την ποίηση του Καρυωτάκη και ένα από την ποίηση του Εμπεirikou.

Πρόκειται για τον στ. 7 του ποιήματος «Του πλοίου» (1919), «Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός,»

*Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός,  
κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του.*

7

Στο ποίημα αυτό ένα αφηγηματικό προσωπείο άγνωστης ταυτότητας, με αφορμή το σκίτσο ενός νέου που έγινε πριν από χρόνια στο κατάστρωμα ενός

<sup>3</sup> Βλ. αναλυτικά Lawrence Venuti, «Translation, Intertextuality, Interpretation», περ. *Romance Studies*, τ. 27, τχ. 3 (Ιούλ. 2009) 157-173.



πλοίου, παρατηρεί πως το σκίτσο τον μοιάζει, αλλά η μνήμη του τον ανακαλεί πιο όμορφο. «Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός / κι αυτό εφώτιζε την έκφραση του». Ασφαλώς και οι δύο βασικές λέξεις του στίχου («πάθης» και «αισθητικός») προϋποθέτουν μνημένο αναγνώστη της ποίησης του Καβάφη για να προσληφθούν στις σωστές τους διαστάσεις. Και αυτές οι διαστάσεις δεν σχετίζονται με τις ερμηνείες που μπορεί κανείς να βρει στα λεξικά αλλά στο ίδιο το καθαφικό έργο. Η λέξη «πάθης» απαντά στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη άλλη μία φορά, στο πρώιμο ποίημα «Πολυέλαιος», που γράφτηκε το 1895 και δημοσιεύτηκε το 1914:

*Σε κάμαρη άδεια και μικρή, τέσσαρες τοίχοι μόνοι,  
Και σκεπασμένοι με ολοπράσινα πανιά,  
καίει ένας πολυέλαιος ωραίος και κορώνει  
και μες στη φλόγα του την καθεμιά πυρώνει  
μια λάγνη πάθης, μια λάγνη ορμή.*

Έδη με την πρώτη ανάγνωση αντιλαμβάνεται κανείς ότι η λέξη χρησιμοποιείται σε συμφραζόμενα σαρκικής ηδονής. Την ερμηνεία αυτή επιβεβαιώνει και το σχόλιο του ίδιου του ποιητή, ο οποίος διά στόματος Αλέκου Σεγκόπουλου παρατηρεί:

Έτσι αντιλαμβάνεται ο ποιητής τον βίο τον οποίο κυριεύει ένα δυνατό πάθος ηδονικών – «Μια λάγνη πάθης μια λάγνη ορμή». Ολίγον κατ' ολίγον αι απασχολήσεις της ζωής, τα ενδιαφέροντα, τα καθήκοντα υποχωρούν ενώπιον του πάθους παραμερίζονται και επιτέλους σβίνονται. Και κυριεύει το πάθος θριαμβικό και αποκλειστικό.<sup>4</sup>

Στο παραπάνω παράθεμα συνυπάρχει η έννοια της βλάβης με την έννοια του πάθους, στο οποίο γίνεται τριπλή αναφορά. Επομένως, είναι βέβαιο ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί τη λέξη «πάθης» με τη διπλή έννοια (παθαίνω= υφίσταμαι βλάβη και παθαίνομαι= κυριεύομαι από ερωτικό πάθος), αλλά υπερσχύει η έννοια του πάθους. Στον στίχο που μας απασχολεί, επιπλέον, η λέξη χρησιμοποιείται αμφίσημα όσον αφορά το υποκείμενο, εφόσον από τη σύνταξη δεν γίνεται αντιληπτό ποιος «παθαίνει» και «παθαίνεται».<sup>5</sup> Ο εικονιζό-

<sup>4</sup> Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά καθαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 272.

<sup>5</sup> Το Λεξικό της κοινής νεοελληνικής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών (Ιδρύματος Μ. Τριανταφυλλίδη), ΑΠΘ, δίνει τις εξής ερμηνείες στο λήμμα πάθησις η [ράθισι] : 1. η κατάσταση του οργανισμού που έχει προσβληθεί από ασθένεια: (πρβ. *ασθένεια, νόσος, αρρώστια*) : *Καρδιακές παθήσεις. Πνευμονικές παθήσεις. Παθήσεις των νεφρών. Οξεία / χρόνια ~ Ψυχικές παθήσεις*. 2. (γραμμα., συνήθ. πληθ.) οι ποικίλες μεταβολές τις οποίες υφίστανται οι φθόγγοι των λέξεων: *Παθήσεις φθόγγων / φωνηέντων / συμφώνων*. [λόγ. < αρχ. *πάθη(σις)* < φυσική ή ηθική επίδραση> -σι & σημδ. γαλλ. *affection*: 2: κατά τη σημ. του πάθος]

μενος νέος ή ο θεατής του; Την αμφισημία συντηρεί η χρήση της δεύτερης λέξης που θα μας απασχολήσει. Πρόκειται για τη λέξη «αισθητικός», η οποία εμφανίζεται στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη άλλες πέντε φορές:

(α) Στο ποίημα «Οροφέρνης» (1915) προσδιορίζει τη μνήμη του κάλλους του δραματικού προσώπειου:

*Αυτός που εις το τετράδραχμον επάνω  
 μια χάρι αφήκε απ' τα ωραία του νειάτα,  
 απ' την ποιητική εμορφιά του ένα φως,  
 μια μνήμη αισθητική αγοριού της Ιωνίας,  
 αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου.*

(β) Στο ποίημα «Πέρασμα» (1917) χαρακτηρίζεται «αισθητικό» το απλό παιδί που παραδίδεται στην ηδονή: γένεται άξιο να το δούμε, κι απ' τον Υψηλό / της Ποιήσεως Κόσμο μια στιγμή περνά κι αυτό — / το αισθητικό παιδί με το αίμα του καινούριου και ζεστό.

(γ) Στο ποίημα «Η προθήκη του καπνοπωλείου» (1917) ορίζεται ως «αισθητική» μια ερωτική συνάντηση σε δημόσιο χώρο: Και τότε πια το αμάξι το κλεισμένο... / το αισθητικό πλησίασμα των σωμάτων / τα ενωμένα χέρια, τα ενωμένα χείλη.

(δ) Στο ποίημα «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών» (1927) το επίθετο «αισθητικός» προσδιορίζει την «αισθητική αγάπη δύο νέων»:

*Τα έμορφα τους πρόσωπα, τα εξαίσιά τους νειάτα,  
 η αισθητική αγάπη που είχαν μεταξύ τους,  
 δροσίστηκαν, ζωντάνεψαν, τονώθηκαν  
 απ' τες εξήντα λίρες του χαρτοπαικτείου.*

(ε) Στο ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1919) η αναφορά είναι πιο σύνθετη:

*Η τιμιότερές μου μέρες είν' εκείνες  
 που την αισθητική αναζήτηση αφήνω,  
 που εγκαταλείπω τον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό,  
 με την κυρίαρχη προσήλωσι  
 σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη.*

Ο Κοκόλης διαχωρίζει τη χρήση της λέξης στον ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», διότι θεωρεί πως η λέξη «αισθητική», για μοναδική φορά προσδιορίζει την τέχνη.<sup>6</sup> Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι και στο ποίημα αυτό η «αισθητι-

<sup>6</sup> Ε. Α. Κοκόλης, *Πίνακας Λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 1976, σ. 16.

κή αναζήτησης» συνδέεται εύλογα με την τέχνη, αφού ο Ιάνθης Αντωνίου είναι «ζωγράφος και ποιητής», αλλά και με τον *ωραίο και σκληρό ελληνισμό*, / με την *κυρίαρχη προσήλωσι* / σε *τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη*, όπως ρητά αναφέρεται, σε αντιδιαστολή με την αυστηρότητα του εβραϊσμού. Ουμίζω ότι οι άλλες δύο ιδιότητες του πρωταγωνιστή είναι «δρομεύς και δισκοβόλος». Η ταυτότητα του δραματικού προσωπείου είναι σύνθετη σε όλα τα επίπεδα, για να αποδοθεί πειστικά το δίλημμα ανάμεσα στην ερωτική ένδοξη και την εγκράτεια. Οπότε, είναι εύλογο ότι το επίθετο «αισθητικός» χρησιμοποιείται από τον Καβάφη και εδώ σε ερωτικά συμφραζόμενα και, παρόμοια με τη λέξη «πάθης», συνδέεται με το κάλλος και την ηδονή.<sup>7</sup> Ο Σαββίδης

<sup>7</sup> Το Λεξικό της κοινής νεοελληνικής δίνει τις παρακάτω σημασίες στο λήμμα αισθητικός ο [esθitíkos] θηλ. αισθητικός [esθitíkos] ιδίως στη σημ. 2: 1. επιστήμονας που ασχολείται με την αισθητική: Ένας ~ της τέχνης / λογοτεχνίας. Οι σύγχρονοι αισθητικοί διαβλέπουν συγγένειες ανάμεσα στη φιλοσοφία του Πλάτωνα και στην αφηρημένη τέχνη. 2. ειδικός που ασχολείται με την περιποίηση της ομορφιάς του ανθρώπινου σώματος: Πήγε στην αισθητικό για καθάρισμα προσώπου / μασιά.

[λόγ. Ουσιαστικό αρσ. του επιθ. αισθητικός σημδ. γαλλ. esthéticien· λόγ. θηλ. χωρίς διάκρ. γένους] αισθητικός -ή -ό [esθitíkos]: 1. που έχει σχέση με την αισθητική: α. την επιστήμη του ωραίου: Αισθητικοί κανόνες. Αισθητική αγωγή / ποιότητα / αξία / συγκίνηση / έρευνα. Αισθητικές παρατηρήσεις / θεωρίες. Αισθητικό κριτήριο / γούστο. || (ως ουσ.) το αισθητικό, η ομορφιά: Το αληθινά αισθητικό, το ουσιαστικά ωραίο. β. (σπάν.) την ομορφιά ιδίως του ανθρώπινου σώματος: Αισθητική χειρουργική. 2. που έχει σχέση με τις αισθήσεις. α. (φυσiol.) αισθητήριο: Αισθητικές ίνες. Οι αισθητικές θηλές της γλώσσας / ρίζες του νατιαίου μυελού. Αισθητικό νεύρο / κέντρο. Αισθητικά κύτταρα. β. (σπάν.) που αισθάνεται: Αισθητικά όντα. γ. που προέρχεται από τις αισθήσεις: Αισθητική παράσταση. Οι γνώσεις του ανθρώπου είναι νοητικές ή αισθητικές. αισθητικά ΕΠΙΡΡ στη σημ. 1: Ωραίο είναι το ~ αξιόλογο. [λόγ. < αρχ. αισθητικός: που νιώθει, που έχει αντιληπτική ικανότητα, σημδ.: 1. γαλλ. esthétique· 2. γαλλ. sensitif]

Το *Modern Greek-English Dictionary* του Δ. Γεωργακά (Πύλη για τη Νεοελληνική Γλώσσα) καταγράφει τις παρακάτω σημασίες της λέξης «αισθητικός». Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη αναφέρεται ως συνώνυμη της λέξης «καλαισθητικός» και ότι στα χωρία από τις γραμματειακές πηγές της νέας ελληνικής καταγράφεται και ο στίχος από το καθαφικό ποίημα «Δύο νέοι 23 έως 24 ετών»:

αισθητικός [esθitíkos] ο, η: 1. specialist in esthetics, esthetician: ~ της τέχνης art esthetician | λεπτός ~ | ~ δεν υπαγορεύει κανόνες στον καλλιτέχνη | ζητούσαν μερικοί αισθητικοί και συγγραφείς το βαθύ, το αόριστο και το άυλο της μουσικής (Papantoniou) 2. operator of a beauty institute (ινστιτούτο αισθητικής; s. αισθητική 2). 3. of the senses, sensory (syn αισθητήριος): αισθητικό νεύρο sensory nerve | αισθητικό κύτταρο sensory cell | αισθητικά νευρίδια | αισθητικές θηλές της γλώσσας 4. of refinement, sensitive, esthetic (syn καλαισθητικός): η αισθητική επιστήμη esthetics | ~ κριτικός, ~ φιλόσοφος | αισθητική θεωρία esthetic theory | αισθητικές κατηγορίες | αισθητική εμπειρία | η θεωρητική συγκρότηση (του Σολωμού) είναι ... πλούσια σε αισθητικές εμπειρίες (Dimaras) | το αισθητικό αίσθημα είναι μεταδοτό | αισθητική ανάγκη, υποβολή | αισθητικό επίπεδο, φαινόμενο | αισθητικά ενδιαφέροντα | αισθητική βερμπολογία, αντίληψη | αισθητικοί κανόνες | αισθητική ανάλυση, κρίση, αξιολόγηση, ερμηνεία | αισθητικό κριτήριο | αισθητική διείσδυση | αισθητικές παρατηρήσεις | αισθητικό αγαθό, κάλλος | αισθητικά νοήματα, γνωρίσματα | αισθητικό κίνητρο | αισθητική έκφραση, μορφή | αισθητικό γούστο, ήθος, ύφος, αποτέλεσμα, κατόρθωμα | αισθητική αγωγή, καλλιέργεια, μόρφωση, παιδεία | αισθητική αξία | εξάιρει την αισθητική αξία του έργου (Melas) | αισθητικές αξιώσεις | αισθητικό ενδιαφέρον | αισθητικά θέματα | αισθητική θέα, συγκίνηση, χαρά, απόλαυση, ηδονή | ~ ιδεαλισμός | αισθητική ολοκλήρωση, ποιότητα | ~ προσανατολισμός, αισθητική στάση, διάθεση | ~ ρεαλισμός | αισθητική νόηση, σφαίρα | ύψωση της αισθητικής στάθμης | ο πλατωνικός μύθος ... γοητεύει το νου

εξισώνει τη λέξη «αισθητικός» με τη λέξη «αισθησιακός», την οποία επίσης χρησιμοποιεί ο Καβάφης, άπαξ, στα αναγνωρισμένα ποιήματα με περίπου την ίδια σημασία, στο ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα» (1930), όπου περιγράφεται το κάλλος αλλά και η ωριμότητα (πνευματική και ερωτική) του πρωταγωνιστή: *Έμορφος / κι ενδιαφέρων: έτσι που έδειχνε φθασμένος / στην πλήρη του αισθησιακήν απόδοσι. / Τα είκοσι εννιά, τον περασμένο μήνα τα είχε κλείσει.*<sup>8</sup> Λέω «περίπου», διότι εδώ η συνάρτηση της λέξης με το ουσιαστικό «απόδοσι» και την αναφορά στην ηλικία υπογραμμίζει την ερωτική ωριμότητα του προσώπου, ως δρώντος υποκειμένου, και ενδεχομένως σχετίζεται περισσότερο με τις αισθήσεις.

Όσον αφορά τις μεταφράσεις της συγκεκριμένης «μεταφραστικής μονάδας» («translation unit»)<sup>9</sup> «μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός», η μεγαλύτερη μεταφραστική δυσκολία αφορά τη φράση «μέχρι παθήσεως». Είναι κοινή αντίληψη ότι στόχος του μεταφραστή είναι να δημιουργήσει ένα ισοδύναμο αποτέλεσμα, δηλαδή να προκαλέσει στον αναγνώστη μια αντίδραση ανάλογη με εκείνη του πρωτοτύπου.<sup>10</sup> Ασφαλώς, το ποίημα που προκύπτει ποτέ δεν είναι ίδιο με το πρωτότυπο, αλλά αντίστοιχο ή ανάλογο με το πρωτότυπο, κατακτώντας στην καλύτερη περίπτωση την αυτονομία του, και αυτό γίνεται εφικτό μέσω της επιλογής αντίστοιχων ή ανάλογων λέξεων. Επομένως, για να κρίνουμε τις μεταφραστικές επιλογές όσον αφορά τον συγκεκριμένο

μας με το αισθητικό του φως (Theodorakop) | η μοντέρνα τέχνη επιζητεί τους αισθητικούς χτύπους (chocs) που φέρνουν τα ανολοκλήρωτα, τα αποσπασματικά έργα (Michelis) | roem ... τα εξαΐσιά τους νιάτα | η αισθητική αγάπη που είχαν μεταξύ τους | δροσίστηκαν ... (Kavafis). 5. surg pertinent to beautification, corrective of deformity, plastic: αισθητική χειρουργική plastic surgery | αισθητική χειρουργική του προσώπου face lifting | ο ειδικός ~ χειρουργός περιορίζει την εγχείρηση στα όρια μιας μάλλον ακινδύνου επεμβάσεως.

<sup>8</sup> Αντίθετη γνώμη διατυπώνει ο Panagiotis Roilos, *The Economics of Metonymy*, Σικάγο–Urbana, Ill., University of Illinois Press, 2009, σ. 196-197, σχολιάζοντας το ποίημα «Πέρασμα»: θεωρεί ότι η ερμηνεία «αισθησιακός», που προτείνει ο Σαββίδης, είναι ανεπαρκής, καθώς «αναφέρεται επίσης σε συμφοραζόμενα αισθητικής, την απόλυτη και μέχρι εξουθένωσης αφοσίωση του νέου στην αισθητική της ποίησης». Αλλά στο ποίημα ο νέος γίνεται άξιος να περάσει για λίγο στον Υψηλό Κόσμο της Ποιήσεως όχι λόγω της αφοσίωσής του στην τέχνη αλλά λόγω της τέλει ένδοσης στην ηδονή, χάρη στην οποία προσφέρει στον Άλλον, στο ιδεατό πρόσωπο ενός ποιητή, την έμπνευση. Βλ. και τα σχόλια της Diana Haas για τη σχέση του επιθέτου «άνομος» με τις συνέπειες της ερωτικής εμπειρίας και τη σύνδεση πάθους και θυσίας στον βωμό της τέχνης (Diana Haas, «Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», περ. *Μολυβδόκονδυλοπελεκητής*, τ. 7 (2000) 128-130). Για την αλληλεξάρτηση των όρων «αισθητής» και «αισθητικός» βλ. Γιάννης Δάλλας, *Ο Καβάφης και η Δεύτερη Σοφιστική*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σ. 151-161.

<sup>9</sup> J. P. Vinay και J. Dalbelnet, *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*, μτφρ. από τα γαλλικά J. C. Sager και M. J. Hamel, Amsterdam, John Benjamins, 1995, σ. 21.

<sup>10</sup> A. Lefevre, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam–Assen, Van Gorcum, 1975, σ. 103.

στίχο, πρέπει να διερευνήσουμε αν υπάρχει σχέση αναλογίας ή αντιστοιχίας ανάμεσα στις λέξεις «πάθησις» και «αισθητικός» και στις λέξεις που επιλέγουν οι μεταφραστές. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η κατανόηση του στίχου αυτού προϋποθέτει μνημένο στην καβαφική ποίηση αναγνώστη ή, για να το θέσω ακριβέστερα, ο βαθμός αμηχανίας που προκαλεί στον αναγνώστη ο στίχος αυτός είναι αντιστρόφως ανάλογος της εξοικειώσής του με την κοσμοθεωρία του ποιητή. Σχολιάζοντας τις προϋποθέσεις της μετάφρασης της ποίησης ο John Simon παρατηρεί ότι η βαθειά γνώση και των δύο γλωσσών είναι βασικός παράγοντας, διότι «ο καλός μεταφραστής πρέπει να ξέρει όλα όσα γνωρίζει το καλύτερο λεξικό και, επιπλέον, και όσα δεν γνωρίζει το καλύτερο λεξικό».<sup>11</sup> Με άλλα λόγια, δεν είναι δυνατόν να μεταφράσει κανείς επιτυχώς ένα ποιητικό κείμενο μόνο με τη γνώση των σημασιών που καταγράφουν τα λεξικά. Χρειάζεται και τριβή με την ποιητική χρήση της γλώσσας, δηλαδή με την ποίηση και των δύο γλωσσών.

Ας εξετάσουμε, λοιπόν, τις επιλογές εννέα έγκριτων μεταφράσεων με βάση τις σημασίες των λέξεων που μας απασχολούν στο OED (με τη σειρά που σχολιάζονται):

- (1) He was sensitive until suffering, (Alik Barnstone)
- (2) Sensitive to the point of suffering (Alan L. Boegehold)
- (3) He was sensitive to the point of suffering, (Rae Dalven)
- (4) Aesthetic to the point of affliction (Peter Jeffreys)<sup>12</sup>
- (5) He was voluptuous to an almost painful degree, (Stratis Haviaras & Dana Bonstrom)
- (6) He was sensitive almost to the point of illness, (Edmund Keeley and Philip Sherrard)
- (7) He was sensitive to the point of morbidness, (John Mavrogordato)
- (8) To the point of illness: that's how sensitive he was (Daniel Mendelsohn)
- (9) He was appealing to the point of passion (Evangelos Sachperoglou)

Οι λέξεις «illness»,<sup>13</sup> στις μεταφραστικές επιλογές 6 και 8, και «morbidness» στη μετάφραση 7, εξοβελίζουν την πιο σημαντική διάσταση της λέξης

<sup>11</sup> John Simon, «On Translation», περ. *Poetry*, τ. 178.6 (Σεπτ. 2001) 336.

<sup>12</sup> Η μετάφραση του στίχου περιλαμβάνεται σε τίτλο άρθρου του Peter Jeffreys, «“Aesthetic to the point of affliction”. Cavafy and English Aestheticism», περ. *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 24, τχ. 1 (Μάιος 2006) 57-89.

<sup>13</sup> Παραθέτω τις σημασίες που θησαυρίζει το Λεξικό της Οξφόρδης για τις λέξεις που επιλέγουν οι μεταφραστές:

Illness: n. a disease or period of sickness.

Morbid: adj. 1. characterized by or appealing to an abnormal and unhealthy interest in unpleasant subjects, especially death and disease. 2. Medicine of the nature of or indicative of disease. – DERIVATIVES morbidity n. morbidly adv. morbidness n. – ORIGIN C17: from L. *morbidus*, from *morbis* 'disease'.

«πάθησις»: το πάθος. Η λέξη «*passion*»,<sup>14</sup> πάλι, στην επιλογή 9, είναι μονοδιάστατη, καθώς δεν αποδίδει την συνδήλωση της εξουθενωτικής επίδρασης του πάθους, που υπόκειται στη λέξη «πάθησις». Οι λέξεις «*suffering*»<sup>15</sup> και «*affliction*»,<sup>16</sup> στις μεταφράσεις 1, 2, 3 και 4 αντίστοιχα, συνθλιβουν τη διάσταση του πάθους με την έννοια με την οποία ενέχεται στην καβαφική εκδοχή της λέξης «πάθησις», αλλά σε συνδυασμό με τη λέξη «*aesthetic*», στη μετάφραση 4, μπορεί η λέξη να λειτουργήσει προς μια κατεύθυνση, ανάλογη με αυτή του πρωτοτύπου. Η περιφραση «*to an almost painful degree*» στη μετάφραση ε αποτυπώνει το μεταφραστικό αδιέξοδο.

Όσον αφορά τη λέξη «*αισθητικός*», οι έξι από τις εννέα μεταφράσεις (1, 2, 3, 6, 7, 8) προκρίνουν τη λέξη «*sensitive*»,<sup>17</sup> η οποία είναι μόνο ένα συστατικό της λέξης «*αισθητικός*», όχι το σημαντικότερο. Η επιλογή της λέξης «*appealing*»,<sup>18</sup> στη μετάφραση 9, αποδίδει μόνο τη διάσταση του κάλλους, μάλλον υποτονικά και δίχως τις συνδηλώσεις της λέξης «*αισθητικός*». Η επιλογή της λέξης «*voluptuous*»,<sup>19</sup> στη μετάφραση 5, υποτιμά την πολύ σημαντική για το ποίημα και την καβαφική μυθολογία έννοια της πνευματικότητας που ενέχεται στο κάλλος. Η λέξη «*aesthetic*»,<sup>20</sup> στη μετάφραση 4, κοινή και

<sup>14</sup> *Passion*: n. 1. strong and barely controllable emotion / an outburst of such emotion. 2. intense sexual love. 3. an intense enthusiasm for something. 4. (the Passion) the suffering and death of Jesus. / a musical setting of this. – DERIVATIVES *passional* adj. (rare). *passionless* adj. – ORIGIN ME: from OFr., from late L. *passio(n-)*, from L. *pati* 'suffer'.

<sup>15</sup> *Suffer* v.: 1. experience or be subjected to (something bad or unpleasant). / (suffer from) be affected by or subject to (an illness or ailment). / become or appear worse in quality. / archaic undergo martyrdom or execution. 2. archaic tolerate. allow (someone) to do something. – DERIVATIVES *sufferable* adj. *sufferer* n. – ORIGIN ME: from Anglo-Norman Fr. *suffrir*, from L. *sufferre*, from *sub-* 'from below' + *ferre* 'to bear'.

<sup>16</sup> *Afflict*: v. cause pain or suffering to. – DERIVATIVES *affliction* n. *afflictive* adj. (archaic). – ORIGIN ME: from L. *afflictare* 'knock about, harass', or *afflict-, affligere* 'knock down, weaken'.

<sup>17</sup> *Sensitive*: adj. 1. quick to detect, respond to, or be affected by slight changes, signals, or influences. / (of photographic materials) responding rapidly to the action of light. 2. quickly and delicately appreciating the feelings of others. 3. easily offended or upset. 4. kept secret or with restrictions on disclosure. – DERIVATIVES *sensitively* adv. *sensitiveness* n. – ORIGIN ME (in the sense 'sensory'): from OFr. *sensitif, -ive* or med. L. *sensitivus*, formed irregularly from L. *sentire* 'feel'.

<sup>18</sup> *Appeal*: n. 1. an act of appealing. 2. Law an application to a higher court for a decision to be reversed. 3. the quality of being attractive or interesting. – DERIVATIVES *appealable* adj. *appealer* n. *appealing* adj. *appealingly* adv. – ORIGIN ME (in legal contexts): from OFr. *apel* (n.), *apeler* (v.), from L. *appellare* 'to address'.

<sup>19</sup> *Voluptuous*: adj. 1. relating to or characterized by luxury or sensual pleasure. 2. (of a woman) curvaceous and sexually attractive. – DERIVATIVES *voluptuously* adv. *voluptuousness* n. – ORIGIN ME: from OFr. *voluptueux* or L. *voluptuosus*, from *voluptas* 'pleasure'.

<sup>20</sup> *aesthetic* (US also *esthetic*): adj. concerned with beauty or the appreciation of beauty. / of pleasing appearance. / (Aesthetic) relating to or denoting a literary and artistic movement in England during the 1880s, devoted to 'art for art's sake' and rejecting the notion that art should have a social

στις δύο γλώσσες, ίσως είναι καλύτερη επιλογή, παρόλο που ο Καβάφης την χρησιμοποιεί με τον δικό του τρόπο, γεγονός που οδήγησε τον Σαββίδη να την εξηγήσει και για το ελληνόφωνο κοινό. Το γεγονός ότι η εξήγηση που πρότεινε δεν έμεινε δίχως αντίλογο αποτυπώνει την πολυπλοκότητα και την ιδιαιτερότητα των λέξεων και στο πρωτότυπο.<sup>21</sup>

Είναι γνωστό ότι η μετάφραση είναι μια ανάγνωση του κειμένου και προϋποθέτει την ερμηνεία του. Συγχρόνως, η μετάφραση είναι ένας τρόπος διαχείρισης της ετερότητας, που σημαίνει ότι ο μεταφραστής πρέπει να συμμετέχει όχι μόνον στο σύστημα της γλώσσας του πρωτοτύπου αλλά και στην κοσμοθεωρία του λογοτεχνικού κειμένου.<sup>22</sup> Ασφαλώς, όλοι οι παραπάνω έγκριτοι μελετητές του Καβάφη γνωρίζουν καλά τις ιδιαιτερότητες του καβαφικού κόσμου και τις λεπτές αποχρώσεις των εννοιών. Οπωσδήποτε, για να καταλήξει κανείς σε ασφαλή συμπεράσματα, θα πρέπει να ερευνήσει με ποιον τρόπο χρησιμοποιούν τις λέξεις τις οποίες σχολιάσαμε άγγλοι ποιητές τους οποίους ο Καβάφης γνωρίζει, διαδικασία που για την ώρα μένει εκ των πραγμάτων έξω από τα όρια αυτής της μελέτης. Ωστόσο, είναι φανερό ότι κάποιες μεταφραστικές επιλογές δικαιώνουν όσους υποστηρίζουν το ανέφικτο της ποιητικής μετάφρασης ή επισημαίνουν ότι η μεταφρασμένη ποίηση είναι προϊόν δύο συγγραφέων.<sup>23</sup>

«Καλή μετάφραση», επισημαίνει ο John Simon σχολιάζοντας την ποιητική μετάφραση, «είναι εκείνη που για έναν ευαίσθητο και επαρκή αναγνώστη, ακόμη και για έναν ειδικό, διαβάζεται πρώτα σαν ένα πρωτότυπο [ποίηση] και έπειτα σαν το πρωτότυπο».<sup>24</sup> Αναρωτιέμαι όμως πώς αντιλαμβάνεται ένας αγγλόφωνος αναγνώστης που προσλαμβάνει το ποίημα σαν πρωτότυπο το δίστιχο *He was sensitive almost to the point of illness / and this highlighted his expression*. Μήπως ένας επαρκής αναγνώστης, ο οποίος γνωρίζει τον Καβάφη, αλλά δεν διαβάσει ελληνικά, θεωρήσει ότι το δίστιχο αυτό προέρχεται από την πρώιμη φάση του Καβάφη; Και ένας αναγνώστης που δεν γνωρίζει τον Καβάφη μήπως μεταφερθεί σε συμφραζόμενα του φθίνοντος ρομαντισμού;

Το δεύτερο παράδειγμα προέρχεται από αγγλόφωνες και γαλλόφωνες με-

or moral purpose. – DERIVATIVES aesthetically adv. aestheticism n. aestheticize (also aestheticise) v. – ORIGIN C18: from Gk *aisthUtikos*, from *aisthUta* 'perceptible things', from *aisthesthai* 'perceive'.

<sup>21</sup> Βλ. πιο πάνω σημ. 8.

<sup>22</sup> Octavio Paz, «Interview», στο Edwin Honig (επιμ.), *The Poet's Other Voice. Conversations on Literary Translation*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1985, σ. 159, Raffell Burton, «Translating Medieval European Poetry», στο John Biguenet και Rainer Shulte (επιμ.), *The Craft of Translation*, Σικάγο, Chicago University Press, 1989, σ. 53.

<sup>23</sup> Για το θέμα της συν-συγγραφής («coauthoring») βλ. Honig (επιμ.), ό.π., σ. 3.

<sup>24</sup> Simon, ό.π. (σημ. 12) 337.

ταφράσεις του καθαφικού ποιήματος «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον» και αφορά τη μεταφραστική μονάδα των στ. 7 και 8:<sup>25</sup>

*Σαν έτοιμος από καιρό, σα θαρραλέος,  
αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που φεύγει.*

Θυμίζω ότι ο στ. 7 (*Σαν έτοιμος από καιρό, σα θαρραλέος,*) επαναλαμβάνεται αυτούσιος ως στ. 12 του ποιήματος. Παραθέτω πρώτα τις πέντε αγγλικές και ακολούθως τις πέντε γαλλικές μεταφράσεις και σχολιάζω αμέσως παρακάτω κάποιες σημαίνουσες για την οπτική της εργασίας μου μεταφραστικές επιλογές:

1. As one prepared long since, as fits the brave,  
bid now farewell to the departing city,  
farewell to the Alexandria you love. (J. C. Cavafy)
2. Rather, with foreknowledge and boldness,  
bid farewell to the departing Alexandria (Stratis Haviaras)

As if long prepared, and ever courageous

3. As one long prepared, and full of courage,  
say goodbye to her, to Alexandria who is leaving. (Edmund Keeley and Philip Sherrard).
4. As one prepared long since, courageously,  
Say farewell to her, to Alexandria who is leaving. (John Mavrogordato)
5. As if you 've been ready for some time, as if you had courage,  
Bid farewell to the Alexandria that's leaving. (Evangelos Sachperoglou)

As if ready for some time, as if with courage

6. En homme prêt de longue date, en homme de cœur,  
salue-la, cette Alexandrie qui s' éloigne. (Gilles Ortlieb et Pierre Leyris)
7. En homme prêt depuis longtemps, en homme courageux,  
fais tes adieux à Alexandrie qui s' éloigne. G. Papoutsakis)
8. Homme prêt depuis longtemps, homme courageux  
fais adieu à cette Alexandrie qui s' en va. (Ange S. Vlachos)
9. Comme un homme courageux qui serait prêt depuis longtemps ;  
salue Alexandrie qui s' en va. (M. Yourcenar et K. Th. Dimaras)
10. En homme averti de longtemps, en homme courageux,  
fais tes adieux à cette Alexandrie qui s' en va. (Socrate C. Zervos et Patricia Portier)

<sup>25</sup> Για έναν συστηματικό σχολιασμό της μετάφρασης του ποιήματος από τη Μ. Yourcenar και τον Κ. Θ. Δημαρά βλ. Κακναβάτος, ό.π. (σημ. 1) 123. Ευχαριστώ πολύ τον Χρήστο Παπάζογλου για τις γόνιμες συζητήσεις μας σχετικά με τις γαλλικές μεταφράσεις του στίχου.



(α) Στη μετάφραση 1 ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει τους δύο στίχους με τρεις. Καταρχήν, η παρήχηση τόσων αιχμηρών συμφώνων, κυρίως του τ, στον δεύτερο στίχο («to the departing city») δεν έχει τίποτε από τον αισθησιασμό των υγρών συμφώνων λ και ρ του πρωτοτύπου («την Αλεξάνδρεια που φεύγει»), και, επιπλέον, δημιουργεί μια επιτάχυνση ασύμβατη με την αργή, νωχελική κίνηση του ελληνικού στίχου. Ο τρίτος στίχος («farewell to the Alexandria you love») προσθέτει αναφορά στην συναισθηματική φόρτιση του πρωταγωνιστή προς την πόλη. Έτσι όμως χάνεται η πολύπλοκη, πολύσημη και μαγική σχέση που υποβάλλει η αποσιώπηση του συναισθήματος στο πρωτότυπο, της οποίας αποσιώπησης η συστηματική χρήση από τον ποιητή την καθιστά βασικό στοιχείο της Ποιητικής του.

(β) Στη μετάφραση 2 στην απόδοση του στ. 8 («Rather, with foreknowledge and boldness») χάνεται η ψυχολογική διάρκεια της προετοιμασίας και της προσπάθειας που υponοείται καθώς και ο θρηνητικός παλμός της φράσης του πρωτοτύπου. Η φράση «στην Αλεξάνδρεια που φεύγει» αποδίδεται επιτυχώς και νοηματικά και ως προς τον ρυθμό στις μεταφράσεις 3 και 4 («to Alexandria who is leaving»). Ελάχιστη, ωστόσο σημαντική διαφορά με τη μετάφραση 5 («to the Alexandria that's leaving»): χάνεται η προσωποποίηση και ατονεί το συναίσθημα. Στη μετάφραση 2 η απομάκρυνση των γειτονικών, νοηματικά και τυπογραφικά, στο ποίημα εννοιών του αποχωρισμού και της πόλης («bid farewell to the departing Alexandria») αδυνατίζει τη σύνδεσή τους και χαλαρώνει την ένταση του αποχωρισμού. Αλλά η μεγαλύτερη αυθαιρεσία για έναν ποιητή στου οποίου την ποιητική η επανάληψη παίζει πολύ σημαντικό ρόλο είναι η διαφοροποίηση του πανομοιότυπου στο πρώτο-τυπο στ. 12: «As if long prepared, and ever courageous».

(γ) Η επιλογή της φράσης «Alexandrie qui s'en va», στις μεταφράσεις 8, 9 και 10, αν και νοηματικά ορθή, προδίδει τον ρυθμό και διαταράσσει τον παλμό της ανάγνωσης, καθώς η φωνηεντική απόληξη με το ανοικτό «a» δημιουργεί της αίσθηση ενός απότομου σταματήματος, για δεύτερη φορά λόγω της επίσης οξείας απόληξης της αμέσως προηγούμενης λέξης (Alexandrie), που δεν αποδίδει τον αργόσυρτο επώδυνο αποχωρισμό, την ψυχολογική διάρκεια του πρωτοτύπου. Αντίθετα, στην επιλογή «Alexandrie qui s'éloigne» η συμφωνική κατάληξη «aj» δημιουργεί τον απόηχο κάποιου απόμακρου φωνηεντικού ήχου και είναι πιο κοντά στον ρυθμό και την αίσθηση του ελληνικού κειμένου.

(δ) Η επιλογή της λέξης «comme» στη μετάφραση 9, που αντιστοιχεί στην ελληνική λέξη «όπως» (που μπορεί να σημαίνει η λέξη «σαν») είναι επιτυχής, αφού αποδίδει την αβεβαιότητα που ενέχεται στη φράση του πρω-

τοτύπου («Σαν έτοιμος... σαν θαρραλέος»). Αντιθέτως, η επιλογή της λέξης «εν», στις μεταφράσεις 6, 7, και 10, που αντιστοιχεί στην ελληνική λέξη «ως», εκφράζει ιδιότητα και άρα βεβαιότητα που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Τέλος η επιλογή της μετάφρασης 8 είναι ατυχής, λόγω του ότι με την παράλειψη της λέξης «σαν» ο τόνος γίνεται προστακτικός και απομακρύνεται πολύ από το πρωτότυπο. Επιπλέον, η φράση «de longtemps» της μετάφρασης 10 είναι λαθεμένη· η σωστή φράση είναι «depuis longtemps».

(ε) Η επιλογή της φράσης «faire ses adieux» = «αποχαιρετώ για πάντα», στις μεταφράσεις 7, 8, 10, είναι επιτυχέστερη της επιλογής «saluer» = «χαιρετώ», στις μεταφράσεις 6 και 9, αφού η δεύτερη δεν αποδίδει τον οριστικό χαρακτήρα της απώλειας.

Ασφαλώς, οι παραπάνω ατυχείς στιγμές δεν αλλοιώνουν το νόημα, αλλά διαφοροποιούν τη θερμοκρασία, τους λεπτούς ιριδισμούς και τα σκοτεινά ρήγματα του ποιήματος. Παράλληλα, αποτυπώνουν όχι μόνον τον βαθμό ικανότητας των μεταφραστών αλλά και την ποικίλη πρόσληψη των καβαφικών ποιημάτων.

Η διαδικασία της μετάφρασης δυσκολεύει ή και ακυρώνεται κυρίως όταν συναντά την απουσία κοινού μυθολογικού υποστρώματος ή κοινών ποιητικών και πολιτισμικών συμφραζομένων. Αυτή είναι η αιτία, κατά τον David Ricks, για την οποία δεν υπάρχουν μεταφράσεις του έργου του Σολωμού. Αλλά ακόμη και αν ξεπεράσει κανείς αυτό το εμπόδιο με πλούσια πραγματολογικά και ερμηνευτικά σχόλια, «πώς ο μεταφραστής να αποδώσει στα αγγλικά τη σολωμική ανάπλαση του κρητικού δεκαπεντασύλλαβου;» αναρωτιέται ο μελετητής, θεωρώντας «τον μεταφραστικό στόχο μάλλον ανέφικτο».<sup>26</sup> Στην παραπάνω καίρια διαπίστωση θα ήθελα να προσθέσω ένα ακόμη σύνθετο και δυσεπίλυτο μεταφραστικό πρόβλημα: τα ειρωνικά διακείμενα, τα οποία διαστέλλουν τις ερμηνευτικές δυνατότητες. Π.χ., ακόμη και σε ποιήματα των οποίων το μέτρο δεν συνιστά πρόβλημα για τον επίδοξο μεταφραστή του στην αγγλική γλώσσα, όπως π.χ. «Το όνειρο» του 1826, όπου ο μετρικός βηματισμός είναι κοινός με τον βηματισμό της αγγλικής ποίησης (τροχαϊκός οκτασύλλαβος), πώς να αποδώσει κανείς την ειρωνική σύσταση στίχων, όπου η διακειμενική αναφορά σε συνεργασία με την αμφισημία των λέξεων δημιουργεί πυκνούς πυρήνες ειρωνικής έντασης; Οι παρακάτω στίχοι που εισάγουν στο ποίημα το προσωπείο του Κουτούζη συνιστούν ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα:

<sup>26</sup> David Ricks, «Η νέα ελληνική ποίηση, μεταφρασμένη και αμετάφραστη», στο *Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης. Πρακτικά ημερίδας*, Θεσσαλονίκη 24 Μαΐου 1997, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, σ. 117.

Ό,τι ελόγισα πως θάναι  
 από τόσους ένας κάνε  
 που ελυπήθηκε και σκούζει ...  
 Να σου ο ίσκιος του Κουτούζη!

Ασφαλώς το ιστορικό γεγονός στο οποίο αναφέρεται το ποίημα (η κηδεία δημοσία δαπάνη του τοκογλύφου και συνωμότη πολιτικού Ιωάννη Μαρτινέγκου στις 25 Οκτωβρίου του 1826) και το εγκιβωτισμένο προσωπείο του ιερωμένου και σατιρικού ποιητή Νικολάου Κουτούζη μπορούν να πλαισιωθούν με πραγματολογικά και ερμηνευτικά σχόλια. Η πρόσληψή τους ασφαλώς δεν θα έχει την δραστικότητα του πρωτοτύπου, ωστόσο εύκολα παρέχονται και προσλαμβάνονται ως απαραίτητος ερμηνευτικός εξοπλισμός. Αυτό όμως που θα χαθεί, εκτός από το σημαντικό για την πρόσληψη του ποιήματος παρηχητικό παιχνίδι, είναι η ειρωνεία που προκύπτει από τη συνεργασία της παιγνιώδους και σημαίνουσας ομοιοκαταληξίας, της αμφισημίας της λέξης «σκούζει» («θρηνεί» και «διαμαρτύρεται» στα ελληνικά, «συγνώμη» στα ιταλικά που ήταν συστατικό της καθημερινής γλώσσας στη Ζάκυνθο της εποχής) με το δίστιχο του ίδιου του Κουτούζη, που αντηχεί πίσω από τη λέξη «σκούζω», «Όλοι βρίζουν τον Κουτούζη που στ' αλήθεια πάντα σκούζει», το οποίο κυκλοφορούσε από στόμα σε στόμα εκείνη την εποχή και δημοσιεύτηκε το 1886.<sup>27</sup>

Τα διακείμενα, όταν προέρχονται από το «εθνικό» πολιτισμικό περιβάλλον και παρελθόν, δημιουργούν συστάδες αντίστασης στην πολιτισμική διασπορά. Όπως έγραφε ο Κωστής Παλαμάς το 1930, «η γλώσσα των [των ποιητών] ξέρει μονάχα πατρίδα, δεν έχει σχεδόν τίποτε κοσμοπολιτικό», εξαίροντας την έντονη εθνική ταυτότητα της ποίησης, η οποία προβάλλει αντίσταση όταν μεταφράζεται.<sup>28</sup> Θα σταθώ σε άλλη μια περίπτωση παρόμοιας απώλειας. Σχολιάζοντας τις μεταφράσεις ποιημάτων του Καρυωτάκη στα αγγλικά, ο David Ricks επισημαίνει ότι οι ελάχιστες στιχουργικές μεταφράσεις του Καρυωτάκη χαρακτηρίζονται από «στιχουργική αδράνεια». «Απογοητευμένος», όπως γράφει, «από τη χαμηλή ποιότητα των μεταγλωττισμένων ποιημάτων του Καρυωτάκη, και, προπάντων, από τη δειλία των μεταφραστών του», επιχειρεί μια «απόδοση» του ποιήματος του Καρυωτάκη «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο» με στόχο τη διατήρηση του ρυθμού και της στι-

<sup>27</sup> Βλ. Κατερίνα Κωστήου, «Πίσω από το σατιρικό Όνειρο του Σολωμού», στο Χ. Λ. Καραόγλου (επιμ.), *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 25-27 Απριλίου 1997, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1998, σ. 277-291.

<sup>28</sup> Κωστής Παλαμάς, *Ξανατονισμένη μουσική*, Αθήνα, Κολλάρος, 1930, σ. 7.

χουργικής μορφής του πρωτοτύπου.<sup>29</sup> Ο ίδιος εξηγεί ότι ακολουθεί μια μεταφραστική πρακτική à la manière de Karyotakis, ο οποίος, ως γνωστόν, υπήρξε ευρηματικός μεταφραστής αντιμετωπίζοντας με ελεύθερο τρόπο το πρωτότυπο και μεταφέροντας τον τόνο και το μετρικό σχήμα του κάθε ποιήματος, αλλά επιτρέποντας στον εαυτό του παρεκκλίσεις από το νόημα. Ο Ricks εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο «τροποποιεί», όπως επισημαίνει, το υλικό κάθε στροφής, «με τον όρο να παραμένει ίδια η στιχουργική και νοηματική δομή του συνόλου», ερμηνεύοντας συνάμα το ποίημα. Δεν θα μείνω στις πολλές και ποικίλες «ριζικές και προκλητικές», όπως ο ίδιος τις χαρακτηρίζει, αλλαγές που πράγματι επιφέρει στο ποίημα ο μεταφραστής του, επιχειρώντας μια «εθνοκεντρική» μετάφραση, κατά τον γνωστό διαχωρισμό του Antoine Berman.<sup>30</sup> Θα αναφερθώ μόνο σε ένα σημείο της μετάφρασης που σχετίζεται με την οπτική της ανακοίνωσής μου· ένα σημείο που υπερβαίνει όλες, πιστεύω, τις μεταφραστικές δυνατότητες:

*Η ευτυχία μου, σκέφτομαι,  
θάνατι ζήτημα ύψους.*

*Happiness, I reflect,  
Must be uplifting.*

Τι διατηρείται και τι χάνεται στην παραπάνω μετάφραση; Ασφαλώς, διατηρείται ο ρυθμός σύμφωνα με την πρόθεση και την πραγμάτωση του μεταφραστή. Χάνεται όμως η ειρωνική διαστρωμάτωση του κρίσιμου για την ερμηνεία του ποιήματος τέταρτου στίχου (θάνατι ζήτημα ύψους), η οποία καθιστά αισθητή στον Έλληνα αναγνώστη, εκτός από τη δυνατότητα της διπλής κίνησης, πτώσης και ανάτασης, κυρίως την αμφισημία της λέξης «ύψους»· η λέξη αυτή εκτός από τη συγκεκριμένη κατακόρυφη διάσταση συνδηλώνει στα ελληνικά και το υψηλό ύψος, αφού ανασύρει στο νου του επαρκούς αναγνώστη τη γνωστή πραγματεία «Περί ύψους» του Λογγίνου. Με άλλα λόγια, χάνεται η δυνατότητα της διπλής ερμηνείας που προβάλλει ως όχημα της ευτυχίας, από τη μια μεριά, μέσα από την κυριολεκτική πρόσληψη της λέξης ύψους, τον απαγχονισμό και, αντιθέτως, από την άλλη, μέσα από τη μεταφορική πρόσληψη της λέξης, την κατάκτηση του πολυπόθητου για τον ποιητή ύψους.<sup>31</sup> Όπως επεσήμανε ο

<sup>29</sup> Ricks, ό.π. (σημ. 26), σ. 115-123.

<sup>30</sup> Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, η μετάφραση μπορεί να είναι είτε «εθνοκεντρική», δηλαδή μετάφραση που ισοπεδώνει τα σημάδια της ετερότητας του κειμένου, είτε «φιλόξενη», δηλαδή μετάφραση που φιλοξενεί την ετερότητά του δίχως να το αφομοιώνει (βλ. αναλυτικότερα Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Παρίσι, Gallimard, 1984).

<sup>31</sup> Πρβ. Peter Mackridge, «Ζητήματα ύψους και ύψους στην ποίηση του Καρυωτάκη», στο Μέμη Μελισσαράτου (επιμ.), *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Πρέβεζα 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, Πρέβεζα, Δήμος Πρέβεζας, 1990, σ. 64. Για τη μετάφραση βλ. Ελίζα Κουτούπη-Κητή, «Μια αντιπρόταση για την ποιητική μετάφραση», περ. *Μετάφραση*, τχ. 5 (1999) 173-182. Η ίδια απώλεια παρατηρείται και στη

Παύλος Ζάννας, δεινός μεταφραστής ο ίδιος, «η δυσκολία ή και η αδυναμία της μετάφρασης βρίσκεται στο ότι δεν μιλάμε για το ίδιο ακριβώς πράγμα κι ως έχει η ομιλία μας το ίδιο αντικείμενο, όταν μιλάμε σε διαφορετικές γλώσσες».<sup>32</sup>

Ας εξετάσουμε ένα ακόμη παράδειγμα ποιήματος που αντιστέκεται σθεναρά στους επίδοξους μεταφραστές του, αποδεικνύοντας την ορθότητα της παρατήρησης του Ζάννα. Πρόκειται για το ποίημα του Ανδρέα Εμπειρικού «Των επιπτώσεων αι πτώσεις» από τη συλλογή *Οκτάνα* (1980):

*Ως πτώσεις αγγέλων εις βάραθρα των ουρανών, ως κεραυνοί ή ως πλήγματα επάλληλα ραγδαίως πίπτοντα της Μοίρας, έπιπταν επί των πτώσεων αι πτώσεις και έτσι ανέβλυσαν (μοιραίως) στα χείλη των Ελλήνων με καθαράν και πλήρη προφοράν, με ακατάσχετον ορμήν, ως πάθους φλογερού εκσπέρματώσεις, αι λέξεις: ε π ί π τ ω σ ι ς και ε π ι π τ ώ σ ε ι ς.*

Το ποίημα αυτό μέσα από την προοπτική του χιούμορ – που αναδεικνύει τις εγγενείς αντιφάσεις της λέξης και του περιβάλλοντός της, και ισορροπεί τις αντίρροπες εννοηματώσεις διευρύνοντας τις δυνατότητες του νοήματος – θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα είδος όψιμου μανιφέστου του υπερρεαλισμού, μια νηφάλια και έμμεση διακήρυξη-καταγγελία. Μια καταγγελία σύμφωνη με το πνεύμα της συλλογής, εφόσον θεματοποιεί την κατεξοχήν ποιητική του υπερρεαλισμού και διατυπώνει, σε ένα δεύτερο επίπεδο λόγου που υποστηρίζεται από την πολυσημία της λέξης «πτώσις», με τρόπο παιγνιώδη αλλά διόλου γι' αυτό λιγότερο σοβαρό, ένα βασικό στόχο του υπερρεαλισμού: την ανατροπή της λογοκρατίας. Με άλλα λόγια, για να θυμηθούμε την άποψη του Octavio Paz, το παιγνιώδες ποίημα του Εμπειρικού δεν είναι «δωρεάν ασκήσεις αισθητικού χαρακτήρα», αλλά έχει κυρίως στόχο ανατρεπτικό. Ταυτόχρονα, η μεταγλωσσική διάσταση του ποιήματος αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο της κρατούσας «κανονιστικής» αντίληψης για τη γλώσσα και της κυρίαρχης προσήλωσης σ' έναν απολιθωμένο λόγο ή έστω ένα ειρωνικό σχόλιο για την λογοκρατούμενη, μη υπερρεαλιστική ποίηση.<sup>33</sup>

Η γλώσσα του ποιήματος είναι ιδιαίτερα φροντισμένη καθαρεύουσα, η εκφορά του λόγου αποφθεγματική, με κυρίαρχο γνώρισμα το παρηχητικό παιχνίδι και την παρετυμολογία· μια παρετυμολογία εικονογραφική («πτώσις πτώσεως επί πτώσεων = επίπτωσις») και ταυτόχρονα χιουμοριστική – καθότι αυθαίρετη και υπερρεαλιστική –, η οποία εξακτινώνει το νόημα προς δια-

μτφ. *My happiness will be, I sense / a matter of height* (Kostas Karyotakis, *Battered Guitars. Poems and Prose*, μτφ. William W. Reader και Keith Taylor, Birmingham, University of Birmingham, 2006, σ. 135.

<sup>32</sup> Παρατίθεται από τον Κακναβάτο, ό.π. (σημ. 1) 124.

<sup>33</sup> Το ποίημα σχολιάζεται εκτενέστερα στη μελέτη μου «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και “το ανιδιοτελές παιχνίδισμα της σκέψης”», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 5 (2006) 229-240.

φορετικές κατευθύνσεις, και μια παρήχηση που επιτείνει την αίσθηση της πτωτικής κίνησης δημιουργώντας έναν ρυθμό-όχημα της πτώσης, μέσα στον οποίον ξεχωρίζει η ιδιαίτερα δραστική, ειρωνική εσωτερική ομοιοκαταληξία: «πτώσεις-εκσπερματώσεις-επιπτώσεις». Έτσι, όχι μόνον προβάλλεται ρητά η αντίθεση «έρως-λογική», αλλά και συνδηλώνεται ειρωνικά η ερωτική ανικανότητα και άρα η έκπτωση της ερωτικής συνεύρεσης, εφόσον δημιουργείται αιτιοκρατική σχέση μεταξύ των πτώσεων, των εκσπερματώσεων και των επιπτώσεων. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και ο καθοδικός ιαμβικός ρυθμός του ποιήματος, σε συνδυασμό με την παρήχηση των υγρών συμφώνων λ και ρ, που δημιουργεί την αίσθηση μιας απρόσκοπτης ροής και άρα την προσδοκία μιας ερωτικής κορύφωσης η οποία προσκρούει βάνουσα στη «σκληρή» παρήχηση του π στην τελευταία αράδα· διακόπτεται έτσι και με ποιητικά μέσα η ερωτική ολοκλήρωση και κορυφώνεται δραματικά η ειρωνεία.

Σύμφωνα με τον Freud, η «μεταφραστική ατέλεια» είναι πάντα παρούσα και δεδομένη, δηλαδή το μεταφραστικό ενέργημα ποτέ δεν πραγματώνεται πλήρως, ακόμη και όταν κάτι τέτοιο είναι δυνατόν.<sup>34</sup> Στο συγκεκριμένο ποίημα του Εμπειρικού δεν γίνεται λόγος για «μεταφραστική ατέλεια» αλλά για σθεναρή αντίσταση στη μετάφραση είτε αυτή είναι διεργασία επί του γράμματος είτε ελεύθερη: η διαστρωμάτωση της γλώσσας, οι παρηχήσεις, οι παρετυμολογήσεις, οι αμφισημίες και ο παιγνιώδης ρυθμός του, δηλαδή τα στοιχεία που ορίζουν την ερμηνεία του, είναι βαθιά ριζωμένα στη γλώσσα όπου ανήκουν και στον πολιτισμικό της χώρο.<sup>35</sup> Σχολιάζοντας τις δυσκολίες της μετάφρασης του υπερρεαλιστικού κειμένου, ο David Connolly επισημαίνει την ελληνική ιδιοπροσωπία του υπερρεαλισμού που «επιδεικνύει την πρωτοτυπία του μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής κουλτούρας, ιστορικά καθώς και γλωσσικά, κάνοντας πλήρη χρήση όλων των εκδοχών της ελληνικής γλώσσας: της λόγιας, της δημοτικής, της καθομιλουμένης, της εκκλησιαστικής, της αρχαίας», μείγμα που «δεν μπορεί να αναπαραχθεί στην αγγλική γλώσσα».<sup>36</sup>

Θα μπορούσε να φέρει κανείς πλήθος παραδείγματα λογοτεχνικών κειμένων που αντιστέκονται, με οριακό, ενδεχομένως, παράδειγμα τα έργα του Γιάννη Σκαρίμπα, ελάχιστα από τα οποία έχουν μεταφραστεί· δικαιολογημένα, ίσως, αφού ο συγγραφέας εξαρθρώνει τη γλώσσα σε όλα τα επίπεδα, με στόχο

<sup>34</sup> S. Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Παρίσι, PUF, 1979, σ. 156.

<sup>35</sup> Για την εμπειρία της μετάφρασης του έργου του Εμπειρικού βλ. Jacques Bouchard, «Le son, les sens et le silence en traduction poétique. Le cas Empiricos», περ. *Μετάφραση* '95, τχ. 1 (Σεπτ. 1995) 106-113.

<sup>36</sup> David Connolly, *Μετα-ποίηση. 6+1 μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997, σ. 109.

την επίτευξη μιας σύνθετης ειρωνικής γλώσσας. Επιπλέον, υπονομεύει όχι μόνον τη γλώσσα ως εργαλείο επικοινωνίας και ως όχημα της λογοτεχνίας αλλά και το ίδιο το εγχείρημα της μετάφρασης, παρουσιάζοντας έναν ήρωά του – επίδοξο συγγραφέα – να καταλαμβάνεται από «μεταφραστική μανία», να μεταφράζει τα σπίτια, τους δρόμους, τα πουλιά, τα δέντρα, τους ήχους και να πηγαίνει «λατινικά περπατώντας».<sup>37</sup> Το εγχείρημα φαίνεται ακατόρθωτο. Τουλάχιστον θεωρητικά.<sup>38</sup>

Αλλά, όπως έχει παρατηρήσει η Susan Bassnett-McGuire, παρόλο που κάποιοι θεωρητικοί πάντα θρηνούν για το ανέφικτο της μετάφρασης, «εις πείσμα αυτού του δόγματος, οι μεταφραστές συνεχίζουν να μεταφράζουν».<sup>39</sup> Ή, όπως επισημαίνει ο James Holmes, «η αγριομέλισσα, θεωρητικά τουλάχιστον, δεν είναι ικανή να πετάει, μιας και το σώμα της είναι πολύ βαρύ για τα μικρά σε μέγεθος φτερά της. Όμως η αγριομέλισσα δεν το ξέρει αυτό και έτσι πετάει. Αντίστοιχα, επί αιώνες οι μεταφραστές πέταγαν όπως ακριβώς και οι αγριομέλισσες, χωρίς να έχουν συνειδητοποιήσει ότι, θεωρητικά τουλάχιστον, δεν είχαν αυτή τη δυνατότητα, ότι έχουν καταφέρει κάτι το οποίο είναι πρακτικά αδύνατο».<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Γιάννης Σκαρίμπας, *Το σόλο του Φίγκαρω* [1939], επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σ. 27-28, 30, 52.

<sup>38</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι εκδόθηκε πρόσφατα η μετάφραση του μυθιστορήματος *Μαριάμπας* στα αγγλικά: Yannis Skarimbas, *Mariambas*, μτφρ. Leo Marshall, πρόλ. Dimitris Tziouvas, Centre for Byzantine, Ottoman & Modern Greek Studies, University of Birmingham, 2015.

<sup>39</sup> Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, Λονδίνο, Routledge, 1991, σ. 135.

<sup>40</sup> J. S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, σ. 97 (παρατίθεται από τον David Connolly, «Λογοτεχνική μετάφραση. Σε τι χρησιμεύει η θεωρία;», στο Ricks (επιμ.), ό.π. (σημ. 26), σ. 22).





## Η μετάφραση της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ από τον Ιάκωβο Πολυλά

Τα μεταφράσματα, μικρά και μεγάλα, είναι μόνο ένα μέρος από το μεγάλο έργο που άφησε ο Ιάκωβος Πολυλάς ανάμεσα σε ποιήματα, διηγήματα, κριτικά κείμενα, παραμύθια και διαλόγους, διδαχές, λόγους, πολιτικά κείμενα, επιστολές. Ο Πολυλάς ασχολήθηκε με τη θεωρία και την πράξη της μετάφρασης, ωστόσο, όπως και αρκετοί άλλοι επτανήσιοι λόγιοι του 19ου αιώνα, δεν υπήρξε αποκλειστικά μεταφραστής. Και το ίδιο το μεταφραστικό του έργο, ωστόσο, γνωρίζει διαφορετικές εκφάνσεις. Πρώτον, είναι «μεταφραστικός αναγνώστης» του Σολωμού (ο όρος ανήκει στον Βαλέτα), καθώς τα χρόνια της ακμής του ο Σολωμός, σύμφωνα με τον Βαλέτα, «έχει τον Πολυλά, προχωρημένο πια στα γερμανικά, και του μεταφράζει “με υπομονή κι αγάπη ακούραστη” σ’ ώρες βαθιάς πνευματικής περισυλλογής κι ανάτασης τα αισθητικά του Σίλλερ, του Γκαίτε, Έγκελο κ.λπ.».<sup>1</sup> Δεύτερον, είναι επιμελητής των λογοτεχνικών μεταφράσεων του Σολωμού, καθώς άλλοτε διορθώνει, άλλοτε αντικαθιστά τη γραφή στο μετάφρασμα (βλ. π.χ. την «Άνοιξη» του Metastasio), άλλοτε τη συμπληρώνει με στίχους που τους θυμάται από τις εκφωνήσεις του Σολωμού κτλ. (βλ. π.χ. τη μετάφραση της ραψωδίας Σ της *Ιλιάδας*).<sup>2</sup> Τρίτον, παράγει πρωτότυπο λογοτεχνικό μεταφραστικό έργο.

Εντοπίζουμε μια πολυπραγμοσύνη και ευχέρεια τόσο ως προς το μεταφραστικό έργο του Πολυλά σε σχέση με άλλες πνευματικές δράσεις του όσο και ως προς τις πτυχές του ίδιου του μεταφραστικού του έργου: μεταφράζει για τον ίδιο αλλά και για άλλους, μεταφράζει πρωτότυπο έργο, αλλά κάνει και επιμέλεια μετάφρασης ή, ως προς το πρωτότυπο μεταφραστικό έργο, μεταφράζει από ελληνικές και ξένες, παλιές και λιγότερο παλιές γλώσσες και ποικιλία κειμενικών ειδών, από τα αισθητικά και φιλοσοφικά κείμενα για τον Σολωμό έως τα λογοτεχνικά για τον ίδιο καθώς και μια ποικιλία λογοτεχνικών ειδών, από το έπος και την ελεγεία έως την ερωτική ποίηση και το θέατρο, αλλά και συγ-

<sup>1</sup> Γ. Βαλέτας (επιμ.), *Πολυλάς. Άπαντα τα λογοτεχνικά και κριτικά*, Αθήνα, Νίκας, 1959, σ. ιζ'.

<sup>2</sup> Λίνος Πολίτης (επιμ.), *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα. Τόμος πρώτος: Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1986 (<sup>1</sup>1948), σ. 372, 373.

γραφέων, από τον Όμηρο και τον Τυρταίο έως τον Τίβουλλο και από τους Goethe, Schiller και Matthison έως τον Shakespeare. Και δεν είναι ο μόνος με αυτό ή ανάλογο φιλολογικό-μεταφραστικό πρόγραμμα στα Επτάνησα του 19ου αιώνα: πρόκειται ουσιαστικά για τη θέση και τη σημασία αυτής της πολυσχιδούς πνευματικής δράσης σε μια σειρά λογίων της Επτανησιακής Σχολής και ειδικότερα της Κερκυραϊκής Σχολής, της οποίας ιδρυτής και θεμελιωτής είναι ο Πολυλάς. Οι Επτανήσιοι μετέφρασαν, διασκεύασαν, μιμήθηκαν από ξένες γλώσσες (αλλά και από τα αρχαία ελληνικά) λόγω της ευνοϊκότερης πρόσβασης τους στον δυτικό κόσμο, και τα παραδείγματα δεν είναι καθόλου λίγα ήδη από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα, αλλά προπαντός τον 19ο αι. το μεταφραστικό έργο, θεωρώ, γίνεται βάσει γλωσσικής (Σολωμός) και μεταφραστικής (Πολυλάς) θεωρίας. Και ο Σολωμός μεταφράζει από τα αρχαία ελληνικά και από ξένες γλώσσες, αλλά ο Πολυλάς μέσα από τη μεταφραστική του δραστηριότητα εισηγείται ένα συστηματικό μεταφραστικό πρόγραμμα με στόχο τη διαμόρφωση της ελληνικής ως φιλολογικής γλώσσας, με συνεργάτες μια ομάδα συγχρόνων και μεταγενεστέρων του της Κερκυραϊκής Σχολής (Γεώργιος Καλοσγούρος, Πόντιος Γλαύκος, Λορέντζος Μαβίλης, Κωνσταντίνος Θεοτόκης), που σκοπεύω να παρουσιάσω σε μονογραφία.

Για το μεταφραστικό έργο του Πολυλά έχουν διατυπωθεί χρήσιμες επισημάνσεις σε μελέτες για την Επτανησιακή Σχολή (Θεοδόσης Πυλαρινός, Ευριπίδης Γαραντούδης κ.ά.),<sup>3</sup> για το έργο του Πολυλά συνολικά (Δημήτρης Πολυχρονάκης)<sup>4</sup> ή ειδικά για την *Τρικυμία* (Κ. Γ. Κασίνης),<sup>5</sup> ωστόσο σίγουρα υπάρχει περιθώριο για επιπλέον κριτική, προκειμένου να παρουσιαστεί στο σύνολό της αυτή η σύνθετη πτυχή της Επτανησιακής Σχολής. Μέχρι τώρα έχουν μεν καταγραφεί μεταφράσματα (Πάνος Καραγιώργος, Κ. Γ. Κασίνης),<sup>6</sup> έχουν γίνει μορφολογικές παρατηρήσεις και συγκριτικές αναγνώσεις, αλλά όλα αυτά σε στενή σχέση με το πρωτότυπο έργο ή με άλλα μεταφράσματα του

<sup>3</sup> Θεοδόσης Πυλαρινός, *Επτανησιακή Σχολή*, Αθήνα, Εκδόσεις Σαββάλας, 2003, Ευριπίδης Γαραντούδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007 (12001).

<sup>4</sup> Δημήτρης Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά. Ερμηνευτική παρουσίαση του αισθητικού και του γλωσσικού του συστήματος*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2002.

<sup>5</sup> Κ. Γ. Κασίνης, «*Η Τρικυμία του Πολυλά και οι άλλες μεταφράσεις του έργου*», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 84-85 (1998) 275-312.

<sup>6</sup> Πάνος Καραγιώργος, «*Το έργο των επτανήσιων μεταφραστών*», <http://www.translatum.gr/journal/2/ionian-translators.htm>, Κ. Γ. Κασίνης (επιμ.), *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ'-Κ' αιώνας. Αυτοτελείς εκδόσεις, Τόμος πρώτος: 1801-1900*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2006.

πρωτότυπου έργου (Κ. Γ. Κασίνης)<sup>7</sup> και από τη διαδικασία αυτή πολλά από τα επτανησιακά μεταφράσματα βγαίνουν αδικημένα. Νομίζω ότι τα μεταφράσματα αυτά θα πρέπει να τα δούμε με μεγαλύτερη προσοχή σε σχέση με την εποχή τους, σε σχέση με το υπόλοιπο έργο των μεταφραστών και των συγχρόνων τους, σε σχέση με τις ιδεολογικές και γλωσσικές θεωρίες και πράξεις των Επτανησίων και των Αθηναίων του 19ου αιώνα, όχι για να επαληθεύσουμε για ακόμη μία φορά τι χάνεται στην ποιητική μετάφραση, αλλά για να εξηγήσουμε το τι και το πότε, το πώς και το γιατί μεταφράζεται αυτό που μεταφράζεται και τι ενδεχομένως σημαίνει αυτό κατά τη δεδομένη χρονική στιγμή για τη νεοελληνική γλώσσα και γραμματεία. Σε ερωτήματα όπως τα παραπάνω θα προσπαθήσω να απαντήσω με κάποια συντομία στην παρούσα μελέτη με ειδική αναφορά στη μετάφραση της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ από τον Πολυλά, που πρωτοδημοσιεύθηκε στην Κέρκυρα από το Τυπογραφείον Σχερία το 1855 και στη συνέχεια στην Αθήνα από τον Εκδοτικό Οίκο Γεωργίου Φέξη, «με σπανίας παραλλαγές, σύμφωνα με τας γλωσσικάς αντιλήψεις του Πολυλά» (βάσει του σημειώματος του εκδότη), το 1913.<sup>8</sup>

Η *Τρικυμία* δεν είναι η πρώτη δημοσιευμένη μετάφραση του Πολυλά. Το 1851 κυκλοφόρησε σε ξεχωριστό φυλλάδιο μία κριτική για τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Αντώνιου Μανούσου (1850) και προσκολλήθηκε με τη μορφή προλόγου στο δεύτερο τεύχος της συλλογής. Και ο Πολυλάς την ίδια περίπου εποχή συγκέντρωνε λαογραφικό υλικό (παροιμίες, παραδόσεις, τραγούδια, γλωσσικό υλικό, μύθους, παραμύθια) σε μια συλλογή που μπορεί μεν να έμεινε ανέκδοτη και να χάθηκε, ωστόσο ο γλωσσικός της θησαυρός αξιοποιήθηκε στις ομηρικές μεταφράσεις του (αλλά το θέμα αυτό δεν θα το θίξουμε εδώ). Ο πρόλογος του Πολυλά επαινεί τη συλλογή του «φωτισμένου από την ανάγνωση του υψηλού φιλόλογου Φωριέλ» Μανούσου και επισημαίνει τη «χρεία να μαζώξει τες νοητικές δυνάμεις του προς το καλό του έθνους, και τέλος ν' αναπνέει εθνικά, ώστε από την ατομική καλοπροαίρετη σύντρεξη να λάβει η Ελλάδα, καθώς μία και την αυτή γλώσσα, μία και την αυτή ηθι-

<sup>7</sup> Κασίνης, ό.π.

<sup>8</sup> Η *Τρικυμία*, Δράμα Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Μετάφρασις Ι. Πολυλά Κερκυραίου, Κέρκυρα, Τυπογραφείον Σχερία, 1855, Ιάκωβος Πολυλάς, Σαίξπηρ, Η *Τρικυμία*. Δράμα εις πράξεις 5. Μετάφρασις Ιακώβου Πολυλά, εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη, 1913. Οι «σπάνια παραλλαγαί» περιλαμβάνουν τη νέα ορθογράφηση των ονομάτων του μεταφραστή και του συγγραφέα του πρωτότυπου έργου καθώς και άλλα κυρίως μορφολογικά στοιχεία (π.χ. η κατάληξη -όνω αποδίδεται ως -ώνω, η χρήση της αποστρόφου περιορίζεται κτλ.). Στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιούμε αναφορές από την έκδοση του 1855 (στο εξής: Η *Τρικυμία*).

κή ζωή».<sup>9</sup> Σε αυτό το ύφος αιτήματος για γλωσσική και ηθική ομοιογένεια ο Πολυλάς τοποθετεί ως μότο στο κριτικό αυτό κείμενο ένα μεταφρασμένο από τον ίδιο σχεδιάσμα από τον Φάουστ του Γκαίτε:

*Το πνεύμα είμαι που πάντοτες αρνιέται, και με δίκην.  
Τι κάθε πράγμα ως γεννηθή του πρέπει να χαλιέται.  
Έτσι καλλιό 'ταν τίποτις να μην γεννιέται. Μάθε  
κειο που αμαρτιά, κειο που φθορά, κειο που κακό σεijs λέτε  
της ύπαρξής μου είναι πνοή και της ουσιάς μου ρίζα.<sup>10</sup>*

Ο Γκαίτε επιλέγεται σε πρώτο επίπεδο λόγω του θαυμασμού του για τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια (το 1815 μετέφραζε κάποια από αυτά και τα παρουσίαζε), αλλά το αρνητικό πνεύμα των λόγων του Μεφιστοφελή (καλύτερα να χαλάει κάτι, να αμαρτάνει, να φθείρεται, να είναι κακό παρά να μη γεννιέται) συνάδει με το «πατριωτικό κι εθνικόν αίσθημα ριζωμένο μέσα σε κάθ' ευγενική ψυχή» που διαποτίζει τον πρόλογο, στο πνεύμα της ανάγκης για μόρφωση του «νοητικά νεκρού» έθνους.

Το πρώτο αυτό μεταφραστικό σχεδιάσμα του Πολυλά είναι δηλωτικό, νομίζω, του τι θα ακολουθήσει. Ο Πολυλάς θα συνδυάζει τη μετάφραση με κριτικά κείμενα και μελέτες που θα «τοποθετούν» τα μεταφράσματα, μικρά και μεγάλα, στον πνευματικό κόσμο του μεταφραστή και θα αναδεικνύουν τις γλωσσικές και φιλολογικές αρχές του. Αυτό θα το δούμε να γίνεται σε όλη την πορεία, πρώιμη και ώριμη, ενασχόλησης του Πολυλά με τη μετάφραση με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τη μετάφραση της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ και τη «Μελέτη εις την Τρικυμίαν» (που θα δούμε σε λίγο), τη μετάφραση του Άμλετ επίσης του Σαίξπηρ και τα δύο συνοδευτικά κείμενα, το «Προοίμιον στην μετάφραση του Αμλέτου» και τη «Μελέτη στον Αμλέτο» (1889), τη μετάφραση του «Ελεγείου Γ'» του Τίβουλλου και το προλόγισμα με τίτλο «Η ποιητική μετάφρασις» (1891) κτλ.

Τα δύο κείμενα, το μετάφρασμα και το συνοδευτικό κριτικό κείμενο (δεν είναι πάντα με αυτή τη σειρά), θα πρέπει να συνεξετάζονται. Το κριτικό κείμενο για την *Τρικυμία*, π.χ., εισέρχεται ήδη από την πρώτη του παράγραφο στην καρδιά των νοημάτων του πρωτότυπου έργου με την παραδοχή ότι το μετάφρασμα είναι κατώτερο:

Ενώ προσφέρω εις τους ομογενείς μου την μετάφρασιν αξιολόγου δράματος του μεγάλου Σείκσπηρ, μου συμφέρει να παρακινήσω τον αναγνώστη να

<sup>9</sup> Βαλέτας (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 86.

<sup>10</sup> Ό.π., σ. 85.

εμβαθύνει εις την ουσία του, ίσως, μαγεμένος από τα κάλλη της ιδέας, οπου το ζωογονεί, μου γνωρίσει χάρη ότι τον έκαμα μέτοχο του πολύτιμου θησαυρού, και μου συγχωρέση τα πολλά ελαττώματα της μεταφράσεως, έως να κάμη άλλος άλλη καλύτερη.<sup>11</sup>

Η τελευταία αυτή αναφορά δεν είναι απλώς δείκτης μετριοφροσύνης του νεαρού λόγιου, αλλά και της προσδοκίας ότι θα υπάρξει συνέχεια σε αυτό το εγχείρημα και ότι το μετάφρασμα του θα επιδέχεται βελτιώσεις όσο θα βελτιώνεται και η ελληνική φιλολογική γλώσσα, που είναι και το ζητούμενο. Το τελευταίο αυτό λέγεται με ευκρίνεια στο ώριμο κριτικό του κείμενο με τίτλο «Η ποιητική μετάφρασις», όπου η δημοτική (για την οποία μιλούσε στο κριτικό κείμενο του 1851) φαίνεται να εισέρχεται σε ένα «αγώνα», μία αναμέτρηση, με «τας μορφωμένας γλώσσας των αρχαίων και των νεωτέρων» προκειμένου να αποδειχθεί κατά πόσο μπορεί να αποτελέσει «όργανον φιλολογικόν»:

Σήμερον δε όταν ήδη πολλοί αισθάνωνται την ανάγκην να δοθή εις την γλώσσαν μας άλλη φιλολογική διαμόρφωσις, συμφωνοτέρα προς την φύσιν της και τον οργανισμόν της, θα ήταν καλόν να εννοήσωμεν, ότι εις την λύσιν του προβλήματος τούτου ολίγον θα ωφελήση η ξερή και ψυχρά θεωρία, έως ου δεν ανευρεθούν και δεν χρησιμοποιηθούν τεχνικώς οι αφανείς θησαυροί της δημοτικής μας γλώσσης, διότι τότε μόνο θα αποδειχθή το ζητούμενον, δηλαδή κατά πόσον αυτή έχει μέσα της την ικανότητα να γίνη όργανον φιλολογικόν. Εάν πιστεύωμεν εις τον προορισμόν της τούτον, ας έχωμεν και το θάρρος να την μεταχειρισθώμεν εις αγώνα με τας μορφωμένας γλώσσας των αρχαίων και των νεωτέρων.

Εις τούτο αποβλέπει η προκείμενη μετάφρασις [...].<sup>12</sup>

Ζητούμενο λοιπόν είναι η ελληνική ως «όργανον φιλολογικόν», και σε αυτό, σύμφωνα με τον Πολυλά, μπορούν να συνδράμουν οι «αφανείς θησαυροί της δημοτικής γλώσσας».

Το εγχείρημα της *Τρικυμίας* του Πολυλά αποτελεί ένα τρόπον τινά μανιφέστο για την εποχή ως προς την πράξη της λογοτεχνικής μετάφρασης, καθώς επιχειρούνται μέσω αυτής αρκετά πράγματα για πρώτη φορά. Ειδικότερα, είναι η πρώτη δημοσιευμένη μετάφραση πλήρους έργου του Σαίξπηρ στα ελληνικά γράμματα. Είναι επίσης το ντεμπούτο (με την έννοια της ολοκληρωμένης έκδοσης) του νεαρού προστατευόμενου του Σολωμού, που ήταν για πολλούς ζητούμενο αν μπορούσε να είναι άλλο από φιλολογικός βοηθός του. Το καινούργιο δεν είναι ότι μεταφράζει θέατρο (υπάρχει μια σοβαρή επτανησιακή παράδοση πίσω του στη Ζάκυνθο, στην Κεφαλονιά κ.α.). Το καινούργιο επίσης δεν είναι ότι μεταφράζει Σαίξπηρ (το έκανε και ο Σολωμός μιμούμενος το τραγούδι της Δεσδεμόνας, το έκανε και λίγα χρόνια πριν ο Κερκυραίος Αν-

<sup>11</sup> Η *Τρικυμία*, σ. α'.

<sup>12</sup> Βαλέτας (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 306-307.

δρέας Θεοτόκης μεταφράζοντας στο «κοινό ιδίωμα» τον *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ το 1842, που δημοσιεύεται τελικά το 1862). Το καινούργιο είναι ότι μέσω της επιλογής αυτής τίθεται από τον Πολυλά σε κάποια εφαρμογή το πρόγραμμα του Σολωμού της Κέρκυρας χωρίς τα αρνητικά του Σολωμού, δηλαδή δεν αφήνει αδημοσίευτο το έργο, δεν το αφήνει σε αποσπασματική μορφή και επιπλέον το συνοδεύει με μελέτη (κριτικό κείμενο), δηλαδή «ντύνει και στολίζει» το νέο πνευματικό εγχείρημα, του προσδίδει κύρος και το «εντάσσει» στο νέο του γλωσσικό και λογοτεχνικό περιβάλλον.

Γιατί επιλέγει ο Πολυλάς τον Σαίξπηρ; Για το θέμα αυτό μπορούν να μας διαφωτίσουν οι ακόλουθοι από τους σολωμικούς στοχασμούς που συνοδεύουν τους *Ελεύθερους πολιορκημένους*:

Μελέτησε καλά τη φύση της Ιδέας, και το υπερφυσικό και γεννητικό βάθος της ας πετάξει έξω το φυσικό μέρος, και τούτο ας τεθή αβίαστα εις όργανα εθνικά.

Αλλά όπως φθάση τινάς εις τούτο, ανάγκη να μελετήσει τον υποστατικών ίσκιον, όπου θα βγάλη έξω τα σώματα, μεσ' από τα οποία αυτός θα φανερωθή με εκείνα ενοποιημένους. Και μέσα εις αυτά τα σώματα ας εκφρασθή, εις όλα τα μέρη του έργου, η εθνικότης όσο το δυνατό πλέον εκτεταμένη. Τοιουτοτρόπως η Μεταφυσική έγινε Φυσική.

Πάρε και σύμψηξε δυνατά μίαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαρακτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνωνται εμπράκτως τα πάντα. Σκέψου καλά αν τούτο θα γένη ρωμαντικά, ή, αν είναι δυνατό, κλασσικά, ή εις είδος μιχτό, αλλά νόμιμο. Του δεύτερου είδους άκρο παράδειγμα είναι ο Όμηρος· του πρώτου ο Σείκσπηρ· του τρίτου, δεν γνωρίζω [...].<sup>13</sup>

Προς αυτή τη διαδικασία «σύμψηξης» «μίας πνευματικής δύναμης» ο Πολυλάς θα ξαναμεταφράσει Σαίξπηρ (*Άμλετ*, 1889), αλλά θα μεταφράσει και Όμηρο – το ώριμο πλέον μετά το 1870 έργο του, πάλι με δημοσιεύσεις, πάλι με πλήρη κείμενα, πάλι με μελέτες. Και δεν θα είναι ο μόνος που θα κάνει αυτό από τους σύγχρονους και μεταγενέστερους της Κερκυραϊκής Σχολής. Χαρακτηριστικά θα αναφέρω το μεταφραστικό εγχείρημα του διαδόχου του Πολυλά Κωνσταντίνου Θεοτόκη να ξαναμεταφράσει τα έργα του Σαίξπηρ που μετέφρασε ο Πολυλάς, ενθαρρύνοντας έτσι έναν ενδοκερκυραϊκό διάλογο μέσω της λογοτεχνικής μετάφρασης, που όμως δεν θα προλάβουμε να δούμε εδώ.

Και γιατί η *Τρικυμία* από τα έργα του Σαίξπηρ; Το έργο, λέει ο Πολυλάς, αναφέρεται σε «ένα παλαιό μεγάλο αδίκημα [που] έμεινε ατιμώρητο». Η «λύσις» επέρχεται μέσα από «ένα υπερφυσικόν όργανον», τη μαγεία, «αλλά», λέει, «θέλει φανή ότι, εάν από ένα μέρος τούτο το φοβερό εργαλείο ημπορή

<sup>13</sup> Πολίτης (επιμ.), ό.π. (σημ. 2), σ. 209.

να θεωρηθή ως το μέτρον του ύψους του υποκειμένου, οπού το μεταχειρίζεται, από τ' άλλο, αυτό δεν βιάζει διόλου τα φυσικά ιδιώματα του ανθρώπου· επειδή, ενώ φαίνεται ότι όλα τα υποκείμενα του δράματος υποτάσσονται εις εκείνη την παντοδύναμη και μυστική μαγεία, αυτά πραγματικώς ενεργούνε σύμφωνα με τη φύσι». <sup>14</sup> Νομίζω ότι ο Πολυλάς επιλέγει την *Τρικυμία*, συνειδητά ή ασυνειδητά, ακριβώς επειδή είναι τόσο κοντά στους σολωμικούς στοχασμούς και σε ώριμα σολωμικά ποιήματα με αποκορύφωμα φυσικά τον *Κρητικό*. Η τρικυμία, η ακτή που δεν ονομάζεται, η επικοινωνία του κεντρικού ήρωα με το μεταφυσικό στοιχείο (Φεγγαροντυμένη-Άριελ), η σχέση του ιδιωτικού με το δημόσιο, η αποκατάσταση της ηθικής τάξης είναι μόνο κάποια από τα κοινά θεματικά στοιχεία. Φέρω ενδεικτικά το ακόλουθο απόσπασμα ως παράδειγμα θεματικής σύγκλισης:

ΦΕΡΔΑΙΝ: Τούτ' η μουσική πού να 'ναι; 'ς τον αέρα τάχα, ή 'ς την γη; πλια δεν αχάει· – και βέβαια κάποιον θεόν του νησιού συνοδεύει. Σε βράχο απάνου καθούμενος, και ξανακλαίοντας του πατρός μου, του βασιλέα, το καταπόντισμα, άκουσα κ' εισηγοσίμωσε κοντά μου αυτή η μουσική απάνου 'ς τα κύματα, ημερόνοντας το θυμό τους και το πάθος μου με τον γλυκό της ήχο. Από 'κει την ακολούθησα, ή, κάλλιο, μ' έσυρ' εκείνη. – Άλλ' έχαθη· όχι· αρχίζει πάλι. <sup>15</sup>

Ο Πρόσπερος, στον επίλογο του έργου, λέει: «Τώρα τα μάγια μου είν' όλα χαλασμένα, και δεν έχω παρά τη δική μου δύναμη, και αυτή είναι ολίγη», στοιχείο που θυμίζει, από το χωρίο των στοχασμών του Σολωμού, την αναφορά «Τοιουτοτρόπως η Μεταφυσική έγινε Φυσική».

Επίσης, ο Πολυλάς επιλέγει, θεωρώ, την *Τρικυμία* και για τον κεντρικό του ήρωα:

Ποτέ ίσως η ποίησις δεν έπλασε έναν χαρακτήρα τόσο βαθύν και υψηλόν, όσο είναι εκείνος του Πρόσπερου: ενώ εις την ψυχή του δεν κοιμούνται, αλλά μάλιστα ευρίσκονται εις όλην την ενέργειάν τους τ' ανθρώπινα πάθη, αυτά υποτάσσονται όλα εις τον λόγον, και από τούτον τον θρίαμβον του λόγου πηγάζει μία πράξις, η οποία μετέχει της θείας δυνάμεως και μακροθυμίας. <sup>16</sup>

Είναι μια ιδέα περισσότερο διαισθητική, αλλά ίσως ο Πολυλάς διαβλέπει στον εμβληματικό αυτό χαρακτήρα με τις μαγικές ιδιότητες τον ίδιο τον Ποιητή (όχι απαραίτητα τον Σολωμό), που καταφέρνει να διασώσει από την «τρικυμία» τις ηθικές αξίες και να τις μετουσιώσει σε ποιητικό λόγο. Προς αυτό τη συνειρμό με οδήγησε η αναφορά του Παναγιώτη Μουλλά ότι ο Πολυλάς «δημιουργεί ένα πρόσωπο-προσωπείο, τον τσαγκάρη Λάζαρο» (με αναφορά

<sup>14</sup> Η *Τρικυμία*, σ. β'.

<sup>15</sup> Η *Τρικυμία*, σ. 21.

<sup>16</sup> Η *Τρικυμία*, σ. θ'.

στον *Κώδωνα*), που συνυποστηρίζεται θεωρώ από μια αναφορά του ίδιου του Πολυλά για το θέμα της (σιλλερικής) εξάλειψης της προσωπικότητας, όπως διατυπώνεται στο «Πόθεν η μυστικοφοβία του κ. Σπ. Ζαμπελίου» (1860): «Εξάλειφει ο καλός ποιητής (και γενικώς ο μέγας συγγραφέας) την προσωπικότητά του εις την απόλυτη αλήθεια, την οποίαν προσπαθεί να εκφράσει εις τα πλάσματά του». <sup>17</sup> Κατ' αναλογία, δεν θα απέκλεια συσχετισμούς του Πρόσπερου με τον Ποιητή, καθώς και οι δύο, για τον Πολυλά, «υποτάσσονται εις τον λόγον, και από τούτον τον θρίαμβον του λόγου πηγάζει μία πράξις, η οποία μετέχει της θείας δυνάμεως και μακροθυμίας».

Και πώς μεταφράζονται όλα αυτά; Σε έμμετρο ή πεζό λόγο; Σε ποια μορφή της ελληνικής γλώσσας; Ο Πολυλάς αξιοποιεί την παράδοση ευρωπαϊκών μεταφράσεων έργων του Σαίξπηρ σε πεζό λόγο και ειδικότερα στα γερμανικά και τα ιταλικά. Το 1766 δημοσιεύονται στα γερμανικά έργα του Σαίξπηρ σε πεζό λόγο από τον Wieland, έργο που ολοκληρώνεται την επόμενη δεκαετία από τον Eschenburg, ενώ το 1831 δημοσιεύεται το σύνολο των έργων του Σαίξπηρ στα ιταλικά, επίσης σε πεζό λόγο, από τον Carlo Rusconi. Ίσως είναι και μια ασφαλέστερη επιλογή για τον νεαρό και φοβισμένο Πολυλά: επιλέγοντας τον πεζό λόγο αντί για τον έμμετρο (π.χ. τον δεκαπεντασύλλαβο) αποφεύγει οποιαδήποτε σύγκριση με τον Σολωμό (ειδικά εφόσον αποδεχτούμε ότι ο Κρητικός θυμίζει κατά σημεία την *Τρικυμία*). Ωστόσο, άσχετα αν το παραπάνω ισχύει ή όχι, η ώριμη μετάφραση του *Άμλετ* τριάντα πέντε περίπου χρόνια αργότερα θα είναι έμμετρη (σε δεκατρισύλλαβο), όπως έμμετρες θα είναι και οι μεταφράσεις του Ομήρου (σε δεκαπεντασύλλαβο), αλλά και άλλες, κι έτσι ο Πολυλάς εμφανίζεται και ως προς το θέμα της μορφής πολυπράγμων (ευέλκτος), καθώς εναλλάσσει σε βάθος χρόνου την έμμετρη ή πεζή μορφή των μεταφρασμάτων του, αναδεικνύοντας τον δυναμικό χαρακτήρα της μετάφρασης, από τη μια, και επικοινωνώντας, από την άλλη, μέσω του έμμετρου ή πεζού λόγου με διαφορετικές παραδόσεις κάθε φορά.

Ο Peter Mackridge λέει ότι «τη δεκαετία του 1850, σημειώθηκε μια αναζωπύρωση στην υποστήριξη της γραπτής χρήσης της προφορικής γλώσσας από τους Επτανήσιους» και αναφέρει ως παραδείγματα πρώτον έναν φανταστικό διάλογο του οποίου οι βασικοί χαρακτήρες είναι ο Εκδότης και ένας Σοφολογίτατος («ως σιωπηρός φόρος τιμής στον Σολωμό»), που λειτουργεί ως πρόλογος στη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Μανούσου, που

<sup>17</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, «Ιάκωβος Πολυλάς. Πανοραμική θέα», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 84-85 (1998) 148, 150.



ανέφερα προηγουμένως, και δεύτερον τη μετάφραση της *Τρικυμίας* «σε δημώδη πεζό λόγο».<sup>18</sup> Πράγματι, στο μετάφρασμα του Πολυλά αποτυπώνονται σε γραπτό λόγο και κάποια στοιχεία προφορικότητας, όπως π.χ. ιδιωματικά γλωσσικά στοιχεία, αλλά και αποσπασματικές μετρικές φράσεις που ο προφορικός λόγος στα νέα ελληνικά δεν αποκλείει εύκολα (π.χ. τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, αυτούσιο ή τα ημιστίχιά του). Αυτό όμως που αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον είναι ότι το μετάφρασμα και το συνοδευτικό του κριτικό κείμενο δεν παρουσιάζουν μεγάλες γλωσσικές αποκλίσεις. Ο Πολυλάς, τριάντα περίπου χρόνια μετά τον σολωμικό *Διάλογο*, στην προσπάθειά του να εγκαθιδρύσει την προφορική γλώσσα της εποχής ως φιλολογική, αντλεί και για τα δύο κειμενικά είδη, το μετάφρασμα του θεατρικού έργου και το συνοδευτικό κριτικό κείμενο, από τους «αφανείς θησαυρούς της δημοτικής γλώσσας».

Θα επικεντρωθώ στους δύο παραπάνω εκφραστικούς τρόπους που βρίσκουμε στο μετάφρασμα και όχι στο κριτικό κείμενο, ώστε να αναδειχθεί η μερική γλωσσική και εκφραστική απόκλιση ανάμεσα στα δύο κειμενικά είδη. Έμμετρο στίχο θα βρούμε στο μετάφρασμα στα σύντομα εμβόλιμα τραγούδια, του Άριελ και του Στέφανου. Κατά το πρότυπο των πρώιμων σολωμικών μεταφρασμάτων και ποιημάτων,<sup>19</sup> ο Πολυλάς θα δοκιμάσει να μεταφράσει τα σύντομα αυτά τραγούδια σε ιδιότυπα μετρικά σχήματα με ομοιοκαταληξία (βλ. π.χ. το τραγούδι του Άριελ που αποτελείται από δύο τρίστιχα των 8+8+6 συλλαβών ή το τραγούδι του Στέφανου που αποτελείται από επτά δίστιχα των 8+6 συλλαβών).<sup>20</sup> Επιπλέον, μπορεί μεν να παραδεχόμαστε ότι το μετάφρασμα δεν είναι σε έμμετρο στίχο (όπως το πρωτότυπο), αλλά θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι δεν αποφεύγει τις σκόρπιες μετρικές φράσεις, που συχνότερα σχηματίζουν τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο ή τα ημιστίχιά του, τα οποία έχουν ήδη παγιώσει τη θέση τους στον ελληνικό προφορικό λόγο. Για παράδειγμα, στον λόγο της Μιράντας «Αχ! ίσια κατά την καρδιά μου ήρθε κ' έκρουσ' εκείν' η βοή! Οι άμοιροι εχαθήκαν!» βρίσκουμε στη σειρά (εδώ με πλάγια στοιχεία) τα δύο ημιστίχια του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, ενώ στα λόγια του Πρόσπερου στο παράδειγμα «Στραβός είναι 'ς τα ήθη του καθώς εις τη μορφή του» ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι πλήρης.<sup>21</sup> Έτσι, από τη μια μεριά,

<sup>18</sup> Peter Mackridge, *Γλώσσα και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα, 1766-1976*, μτφρ. Γρηγόρης Κονδύλης, επιμ. Peter Mackridge και Κώστας Σίμος, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 219.

<sup>19</sup> Βασίλης Λέτσιος, «Ο Σολωμός ως μεταφραστής των ποιητικών μορφών», στο *Πρακτικά Ι' Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ακαδημίας Αθηνών, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών*, Κέρκυρα 30 Απριλίου-4 Μαΐου 2014 (υπό έκδ.).

<sup>20</sup> *Η Τρικυμία*, σ. 40, 44.

<sup>21</sup> *Η Τρικυμία*, σ. 4, 92.

σε μια εποχή καταγραφής και δημοσίευσης της προφορικής ποίησης (και από τον ίδιο τον Πολυλά), επαληθεύεται η αυτονόητη σχέση προφορικού και γραπτού λόγου ως προς την αποτύπωση του τελευταίου, ενώ προοικονομούνται κατά κάποιο τρόπο οι μεταγενέστερες έμμετρες μεταφράσεις του Σαίξπηρ από τον Πολυλά, τον Θεοτόκη κ.ά.

Τα ιδιωματικά γλωσσικά στοιχεία (που δεν θα βρούμε στο συνοδευτικό κριτικό κείμενο) είναι επίσης σποραδικά, ενώ τα περισσότερα είναι συγκεντρωμένα σε συγκεκριμένους χαρακτήρες (π.χ. τον Στέφανο), χρησιμοποιώντας έτσι, κατά το πρότυπο της Βαβυλωνίας του Χατζή-Ασλάν Βυζάντιου (1836), την ήδη γνωστή στο ελληνικό θέατρο σχέση της προφορικής ομιλίας και των ιδιωματικών-διαλεκτικών χρήσεων με το κωμικό στοιχείο. Σε μία σκηνή με τον Στέφανο, τον Τρίνκουλο και τον Κάλιμπαν, π.χ., θα συναντήσουμε συγκεντρωμένους ιδιωματικούς τύπους όπως «βουτσι» (βαρελάκι κρασιού), «πριχού» (πρωτού), «προβατήτε» (περπατήστε), «δεν φελάει» (δεν ωφελεί), «Ε το, ε το» (νάτο, νάτο), «σόνει» (φτάνει), «μου πονεί» (λυπάμαι) κτλ.<sup>22</sup> Αυτό πάντως που θα πρέπει να συνεκτιμηθεί σε σχέση με την παραπάνω διαπίστωση είναι ότι ιδιωματικά γλωσσικά στοιχεία δεν θα βρούμε μόνο στον λόγο λαϊκών ή κωμικών τύπων, αλλά και στον σοφό Πρόσπερο, του οποίου ο λόγος αντιπροσωπεύει την πνευματική ηγεσία και τις ηθικές αρχές, π.χ. «ξεβουβάσου» για το «speak», «βαργομάς;» για το «moody?» ή «ο κίσσερας» για το «the ivy», που συνδυάζονται όμως με λογιότερους τύπους όπως «τwόντι» κτλ.,<sup>23</sup> στοιχείο που για την εποχή του Πολυλά μπορεί να διαβαστεί ως ένδειξη γλωσσικής προσέγγισης με τη λογιοσύνη της Αθήνας, ενώ για τη δική μας εποχή προοικονομεί τη σύγχρονη αντίληψη της ελληνικής γλώσσας που ελεύθερα αντλεί από τις μορφές της ανάλογα με το μορφωτικό επίπεδο του χρήστη και την περίσταση. Πράγματι, ιδιωματικές αναφορές όπως οι παραπάνω («ξεβουβάσου», «βαργομάς;») αναπαριστούν την κατά σημεία υποτιμητική διάθεση του ηγετικού Πρόσπερου σε βάρος του Άριελ, που ωστόσο στο τέλος του έργου αποκαθίσταται.

Ο Πολυλάς, λίγα χρόνια πριν από τον θάνατο του Σολωμού, θα ακολουθήσει στο νεανικό αυτό μετάφρασμα τα γλωσσικά μαθήματα του μέντορά του και μάλιστα, κατά σημεία, αυτό αποτυπώνεται και γλωσσικά. Το «with a charm» που συναντάμε στα λόγια του Άριελ αποδίδεται από τον Πολυλά ως «μ' ένα μάγευμα»,<sup>24</sup> θυμίζοντας χρήσεις της λέξης «μάγεμα» από τον Σολωμό στους

<sup>22</sup> Η Τρικυμία, σ. 54, 55, 55, 55, 56, 56, 59 αντίστοιχα.

<sup>23</sup> Η Τρικυμία, σ. 18, 14, 8, 8 αντίστοιχα.

<sup>24</sup> Η Τρικυμία, σ. 14.

Ελεύθερους πολιορκημένους («Μάγεμα η φύσις κι όνειρο στην ομορφιά και χάρη»). Η φράση του Στέφανου «Out o' th' Moon I do assure thee» αποδίδεται από τον Πολυλά «Φεγγαροκατέβατος, σε βεβαιώνω»,<sup>25</sup> απηχώντας το πρώτο συνθετικό της Φεγγαροντυμένης που βρίσκουμε στον *Κρητικό*, ή το «what strange fish / Hath made his meal on thee?» μεταφράστηκε ως «ποίο τέρας του πελάου σ' εχορτάσθη;»,<sup>26</sup> που σε αυτό το πλαίσιο συζήτησης ενθαρρύνει συσχετισμούς με τον σολωμικό «Πόρφυρα» («τρανό θεριό πελάγου», «ο τίγρης του πελάγου»).

Συνοψίζοντας, το εγχείρημα *Τρικυμία* του Πολυλά συνδυάζει πολλές πρωτοβουλίες που αντλούν μεν από το παρελθόν και το παρόν (Σολωμός), αλλά αντιπροτείνουν και νέες πνευματικές πρακτικές: ολοκληρώνουν, συνοδεύουν με κριτικά κείμενα, δημοσιεύουν. Είδαμε ότι μεταφραστικά εγχειρήματα όπως η *Τρικυμία* μπορούν να διαβαστούν σε σχέση με τις πνευματικές τάσεις της εποχής, αλλά και σε σχέση με το έργο, μεταφραστικό και πρωτότυπο, του ίδιου του μεταφραστή αλλά και προγενέστερων και συγχρόνων του. Προσπαθήσαμε να εξηγήσουμε βάσει ποιου σκεπτικού επιλέγεται από τον Πολυλά ο Σαίξπηρ και το συγκεκριμένο έργο, αλλά και πώς διαβάζονται οι μορφολογικές επιλογές του μεταφραστή στα συμφραζόμενα της εποχής. Ερωτήματα του τύπου αν η μετάφραση ήταν καλή ή πιστή στο πρότυπο έργο δεν συζητήθηκαν, όμως μέσω αυτού το εγχειρήματος οι «αφανείς θησαυροί της δημοτικής γλώσσας» έγιναν λιγότερο «αφανείς», ο «αγών με τας μορφωμένας γλώσσας των αρχαίων και των νεωτέρων» εντατικότερος και γονιμότερος, και αυτό αποτέλεσε κέρδος για τη φιλολογική μας γλώσσα.

<sup>25</sup> Η *Τρικυμία*, σ. 47.

<sup>26</sup> Η *Τρικυμία*, σ. 31.



Η «ερμηνεία» της «ερμηνείας».  
Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης ως μεταφραστής  
και ως αναγνώστης μεταφράσεων

Όταν τον Νοέμβριο του 1926 ξεκινούσε μια επιστολή προς τον Χαρίλαο Σακελλαριάδη με το ποίημα «Lettre» του Francis Carco<sup>1</sup> ο Κ. Γ. Καρυωτάκης επέλεγε να δώσει την αίσθηση οικειοποίησης του ξένου κειμένου, μεταφράζοντας και όχι απλώς παραθέτοντάς το,<sup>2</sup> και να ανατρέψει στη συνέχεια την αρχική εντύπωση με την αναφορά του μεταφρασμένου τίτλου και του ονόματος του ποιητή. Με την ιδιοποίηση του ξένου κειμένου ώστε να μη διαχωρίζεται από τη φωνή του και ταυτόχρονα (υποδεικνύοντας με την κατά λέξη μετάφραση την ξενότητα) με την ηθική απομάκρυνση από αυτό,<sup>3</sup> φανέρωνε εναργέστερα την καινοφάνεια του ξένου και αναδείκνυε το ίδιο το μεταφραστικό ενέργημα. Μερικά χρόνια νωρίτερα είχε εμμέσως προσδιορίσει και την αναγνωστική πρακτική του: Το 1920 στο αφιερωμένο στον μεταφραστή του μυθιστορήματος του Θεοβάντες στα ελληνικά Κ. Καρθαίο ποίημα «Δον Κιχώ-

<sup>1</sup> Βλ. την επιστολή με ημερομηνία 22.11.1926 (Γ. Π. Σαββίδης, Ν. Μ. Χατζιδάκη και Μ. Μητσού, *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1989, σ. 116-119).

<sup>2</sup> Όπως παρατηρεί η Βασιλική Τοκατλίδου για τη μετάφραση του ποιήματος του Carco, «πρόκειται για κατά λέξη μετάφραση χωρίς αξιολογικές παρεκκλίσεις» (βλ. Βασιλική Τοκατλίδου, *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη. Ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 184).

<sup>3</sup> Η ηθική διάσταση συνίσταται, σύμφωνα με τον Antoine Berman, στο να αναγνωρίζεις και να δεξιώνεσαι το(ν) Άλλο ως Άλλο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «έχει ειπωθεί ότι η μετάφραση είναι η “επικοινωνία μιας επικοινωνίας”. Αλλά, είναι παραπάνω από αυτό. Είναι, στον τομέα των έργων (που μας αφορά εδώ), η φανέρωση μιας φανέρωσης. Γιατί; Διότι ο μοναδικός δυνατός ορισμός ενός έργου δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο με όρους φανέρωσης. Σε ένα έργο, ο “κόσμος” είναι αυτός που, με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, φανερώνεται στην ολότητά του. Κάθε επικοινωνία αφορά κάτι το μερικό, το τομιακό. Η φανέρωση που είναι το έργο αφορά πάντοτε μια ολότητα. Επιπλέον, είναι φανέρωση ενός πρωτότυπου, ενός κειμένου που δεν είναι πρώτο μόνο σε σχέση με τα διαγλωσσικά παράγωγά του, αλλά και πρώτο στον ίδιο τον γλωσσικό του χώρο. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι κάθε έργο είναι συνδεδεμένο με τα προηγούμενα εντός του γλωσσικού πολυσυστήματος, είναι και καθαρή καινοφάνεια, καθαρή ανάδυση, είναι αυτό που ο Β. Λαρμπώ ονόμαζε “πριγκιπικό προνόμιο”. Η ηθική, ποιητική και φιλοσοφική στόχευση της μετάφρασης συνίσταται στο να φανερώσει στη γλώσσα της αυτή την καθαρή καινοφάνεια, διαφυλάσσοντας το καινοφανές της πρόσωπο. Και μάλιστα, όπως έλεγε ο Γκαίτε, να της προσδίδει μια καινή καινοφάνεια όταν, στην προσίδια γλωσσική περιοχή της, έχει εκλείψει η αίσθηση καινοφάνειας που το έργο είχε δημιουργήσει» (Α. Berman, *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*, μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση-Μαργέλλου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σ. 72-73).

της»<sup>4</sup> τόνιζε εμφαιτικά, εντός του ποιήματος, τη διαφοροποίησή του από το κοινώς αποδεκτό (μέσω της μετάφρασης του Καρθαίου στις στήλες του *Νουμά*) νόημα.<sup>5</sup> Και αν αρχικά υπογράμιζε την αναγνωστική απόκλισή του από το μεταφρασμένο πρωτότυπο, με τη μετατροπή του *Έτσι ας το θέλει ο Θερβαντές* στο υποθετικό *Έτσι αν το θέλει ο Θερβαντές* στους «*Δον Κιχώτες*», όπως δημοσιεύονται στα *Νηπενθή*,<sup>6</sup> διαφοροποιούνταν εντονότερα από την αναγνωστική ερμηνεία και την ποιητική πρόσληψη του κειμένου στις αρχές της δεκαετίας του 1920 στην Ελλάδα· προϋπέθετε, παράλληλα, για την αναγνωστική συμπεριφορά του απέναντι σε πρωτότυπα και μεταφρασμένα κείμενα.

Κατά τη διάρκεια του όποιου μεταφραστικού ενεργήματος ο Καρυωτάκης, όπως κάθε μεταφραστής, είναι πρωτίστως αναγνώστης. Καθώς όμως δεν βαδίζει σε μια μεταφραστική *terra incognita*, ο Καρυωτάκης είναι συγχρόνως και αναγνώστης μεταφράσεων άλλων μεταφραστών και μάλιστα μια σύνθετη περίπτωση αναγνώστη· ως αναγνώστης-λογοτέχνης διαφοροποιείται από τον κοινό αναγνώστη,<sup>7</sup> έχοντας επιπλέον δυνατότητα ανάγνωσης του πρωτότυπου.<sup>8</sup> Αν η ανάγνωση κάθε μεταφραστή αποβλέπει στη μετάφραση, είναι

<sup>4</sup> Για το ευρύτερο πλαίσιο εντός του οποίου τοποθετείται και για τις διακειμενικές σχέσεις που αναπτύσσει το ποίημα του Καρυωτάκη με άλλα σύγχρονά του ποιήματα βλ. αναλυτικά Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ιδalgός της Ιδέας. Η περιπλάνηση του Δον Κιχώτη στην ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις, 2007, σ. 142-164.

<sup>5</sup> Βλ. τους στίχους: *Έτσι ας το θέλει ο Θερβαντές. Εγώ τους είδα, μέσα / στην ιστορία μιας Ζωής, τους μανιακούς ιππότες / αποσταμένοι να σταθούν και, με πικρήν ανέσα, / με μάτια οργά τις χίμαιρες ναπαρηθούν τις πρώτες* (Κ. Γ. Καρυωτάκης, «*Δον Κιχώτης*», περ. *Ο Νουμάς*, τ. 17, τχ. 692 (11.7.1920) 20).

<sup>6</sup> Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σ. 48.

<sup>7</sup> Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Νάσος Βαγενάς, «ο ποιητής ως αναγνώστης διαφέρει από τον κοινό αναγνώστη κατά τούτο: ότι διαβάζοντας το ποίημα ενός άλλου διαβάζει περισσότερο τον εαυτό του» (Ν. Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, Αθήνα, Στιγμή, 2004 (1989), σ. 97).

<sup>8</sup> Οι ιδιαίτερες περιπτώσεις αναγνωστών της μετάφρασης δεν έχουν απασχολήσει συστηματικά τη μεταφραστική θεωρία παρά μόνο ως προς τον αναγνώστη-μεταφραστή (για τη σχέση ανάγνωσης και μετάφρασης βλ. αναλυτικά F. Plassard, *Lire pour traduire*, Παρίσι, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. Για μια σύνοψη της θεωρίας γύρω από τη σχέση ανάγνωσης και μετάφρασης βλ. Τιτίκα Δημητρούλια, «Η ανάγνωση στη μετάφραση και ο μεταφραστής ως αναγνώστης. Μια επαγγελματική πρακτική;», περ. *Intercultural Translation Intersemeiotic*, τ. 2, τχ. 1 (2013) 1-24, [ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/3885/3914](http://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/3885/3914)). Θα μπορούσαμε, ωστόσο, με βάση τη δυνατότητα πρόσβασης του αναγνώστη στο πρωτότυπο κείμενο να προβούμε σε κάποιες γενικές παρατηρήσεις για την παρουσία του. Όταν η γλώσσα του κειμένου αφετηρίας δεν είναι διαδεδομένη, ή όταν ο αναγνώστης την αγνοεί πλήρως, ή ακόμα και όταν ο αναγνώστης αγνοεί το πρωτότυπο κείμενο ή δεν έχει πρόσβαση σε αυτό, η ίδια η μετάφραση διαδραματίζει καθοριστικό και αποκλειστικό ρόλο στην πρόσληψη και ο αναγνώστης περιορίζεται σε αυτήν. Η αντικειμενική άγνοια οδηγεί αναπόφευκτα σε μονοδιάστατη ανάγνωση του μεταφράσματος το οποίο μπορεί να προσληφθεί ακόμη και ως πρωτότυπο. Στους αντίποδες θα μπορούσε να τοποθετηθεί ο επαρκής γνώστης όχι μόνο της γλώσσας του πρωτότυπου, αλλά και του ιστορικό-κοινωνικού πλαισίου του (ενδεχομένως ένας διγλωσσος αναγνώστης). Σε αυτή την περίπτωση η ανάγνωση της μετάφρασης είναι αναπόφευκτα συγκριτική (βλ. και M. Morel, «*Lecture, traduction, axiologie*», περ.

επομένως μια προμετάφραση (pretraduction),<sup>9</sup> η ανάγνωση του αναγνώστη της μετάφρασης-λογοτέχνης θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μετα-μετάφραση, τα ίχνη της οποίας ενδέχεται να αποτυπώνονται στη γραφή του.<sup>10</sup> Η γραφή, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Καρυωτάκη, απολήγει σε νέα μετάφραση ή σε πρωτότυπο ποίημα. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται ουσιαστικά για αναμετάφραση, δηλαδή για νέα μετάφραση «στην ίδια γλώσσα, ενός κειμένου ήδη μεταφρασμένου, στο σύνολό του ή εν μέρει».<sup>11</sup> Μια αναμετάφραση, όταν είναι ενεργητική, όταν αναπτύσσει διακειμενικό διάλογο με προηγηθείσες μεταφράσεις, λειτουργεί ερμηνευτικά ως προς το πρωτότυπο όσο και ως προς τη μετάφραση ή τις (ανα)μεταφράσεις του. Και από τη στιγμή που κάθε μετάφραση είναι ερμηνευτική ανάγνωση, η αναμετάφραση συνιστά διπλή ερμηνεία, ερμηνεία της ερμηνείας.

Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιου είδους αναμετάφρασης είναι η αναμετάφραση από τον Καρυωτάκη του δωδέκατου ποιήματος («Les morts m'écoutent...») από το «Πρώτο Βιβλίο» των *Stances* του Jean Moréas, (ανα)μεταφρασμένου από τον Αργύρη Εφταλιώτη (1911), τον Μιλτιάδη Μαλακάση,<sup>12</sup> τον Γεώργιο Σημηριώτη και τον Τέλλο Άγρα (1921). Από μια σύγκριση των μεταφράσεων, που γίνεται συνήθως για να ανιχνευθούν οι αποκλίσεις του Καρυωτάκη από το πρωτότυπο και τις (ανα)μεταφράσεις του,<sup>13</sup>

*Palimpsestes*, 9 (1995) 13-24, ιδίως 13). Ακόμη περισσότερο, ο αναγνώστης που είναι σε θέση να διαβάσει μεταφράσεις και σε άλλες γλώσσες (μαζί με το πρωτότυπο ή, οπότε μιλάμε για μία ακόμη περίπτωση αναγνώστη, χωρίς αυτό) προβαίνει σε διαφορετική ανάγνωση φορτίζοντάς την με τις γλωσσικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες ενός αλλότριου κοινωνικού πλαισίου. Και βέβαια η υπόσταση και η προσέγγιση του αναγνώστη διαφοροποιούνται όταν είναι ο ίδιος λογοτέχνης.

<sup>9</sup> Βλ. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Παρίσι, Gallimard, 1984, σ. 248.

<sup>10</sup> Στη μεταφραστική θεωρία η ίδια η ποιητική μετάφραση προσδιορίζεται ενίοτε ως μεταποίημα (metapoem) (βλ. σχετικά J. Holmes, «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, εισ. Raymond van den Broeck, Amsterdam–Atlanta, Ga., Rodopi, 1994, σ. 23-33, ιδίως 24-25). Για τη σχέση της μετάφρασης-μεταποιήματος με το πρωτότυπο (μιμητική, αναλογική, οργανική, αποκλίνουσα) βλ. ό.π., σ. 9-22.

<sup>11</sup> Βλ. Y. Gambier, «La Retraduction, retour et détournement», περ. *Meta. Translator's Journal*, τ. 39, τχ. 3 (1994) 413. Σε έναν πιο διευρυνμένο ορισμό αναμετάφραση είναι η μετάφραση κειμένων κάποιου συγγραφέα του οποίου άλλα κείμενα έχουν ήδη μεταφραστεί. Με αυτή την έννοια, σχεδόν κάθε μετάφραση είναι αναμετάφραση (βλ. σχετικά A. Berman, «Η αναμετάφραση ως χώρος της μετάφρασης», μτφρ.–σμ. Β. Μπιτωόρης, περ. *Μετάφραση '98* (1998) 147-154, ιδίως 150). Για τη νοηματοδότηση του όρου αναμετάφραση στη μεταφραστική θεωρία βλ. περισσότερα στο Μαρία Παπαδήμα, *Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης*, Αθήνα, Νεφέλη, 2012, σ. 13-50.

<sup>12</sup> Η μετάφραση του Μαλακάση περιλαμβάνεται στη συλλογή *Ωρες*, όχι ωστόσο στην πρώτη έκδοση του 1903, αλλά σε αχρονολογητή επανέκδοση (πιθανόν πριν από το 1920) (βλ. Μ. Μαλακάσης, *Ωρες*, Αθήνα, Σιδέρης, χ.χ., σ. 71-72).

<sup>13</sup> Για μια σύγκριση των μεταφράσεων των Μαλακάση, Εφταλιώτη, Άγρα, Καρυωτάκη και (τη με-

προκύπτει ότι η αναμετάφραση του Καρυωτάκη πέρα από τις εύλογες λεξιλογικές διαφορές παρουσιάζει ομοιότητα με τη μετάφραση του Μαλακάση: πρόκειται για τις μόνες μεταφράσεις από τις οποίες αφαιρείται το ερωτηματικό του τελευταίου στίχου του ποιήματος του Μορέας (*Μου φτάνει εμέ κάθε φορά, λύρα Απολλώνεια, να χτυπάς, / Καθώς σ' αγγίζω, πιο σοφή και πιο καθαρία ακόμη*<sup>14</sup> και: *Αρκεί μόνο που, όσες φορές το χέρι μου σε αδράζει, / ολόενα πιο τερπνά αντηχείς, ω λύρα μου απολλώνια*<sup>15</sup>). Με τον τρόπο αυτό και οι δύο, με νηφάλια βεβαιότητα,<sup>16</sup> καταργούν την αμφιβολία του Μορέας και αναδεικνύουν τη λυτρωτική δύναμη του ποιητικού λόγου.

Όσο κι αν η επιλογή του Καρυωτάκη είναι παρεπόμενο της σχεδόν πάγιας, έντονης στα *Ελεγεία και σάτιρες*, τάσης μετασχηματισμού του πρωτοτύπου,<sup>17</sup> δεν παύει να συμπορεύεται με τη μεταφραστική επιλογή του Μαλακάση. Η μετατροπή του προβληματισμού για την επάρκεια της ποίησης σε απόλυτη πίστη στη δύναμή της,<sup>18</sup> αν και απομακρύνεται – υφολογικά και σημασιολογικά – από τη «λέξη», δεν είναι αυθαίρετη, αφού στην πραγματικότητα ανα-

ταγενέστερη) του Κλέωνος Παράσχου βλ. Ε. Α. Κοκόλης, *Μικροσκόπηση μεταφράσεων. Lorca, Apollinaire, Moréas*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2018 (1977), σ. 55-72. Επίσης, Alexandra Motsenigou-Kladaki, *Constantin Karyotakis traducteur. Un médiateur entre cultures*, αδημ. διδ. διατριβή, Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier 2007, σ. 456-467 και 498-499. Για τη σύγκριση της μετάφρασης του Καρυωτάκη με εκείνη του Σημηριώτη βλ. Τοκατλίδου, ό.π. (σημ. 2), σ. 48-51.

<sup>14</sup> Βλ. Μ. Μαλακάσης, *Τα ποιήματα*, εισ.-φιλολ. επιμ. Γ. Παπακώστας, Αθήνα, Πατάκης, 2005, σ. 227.

<sup>15</sup> Βλ. Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 190.

<sup>16</sup> Όπως παρατηρεί ο Κοκόλης: «Όσο για τον Κ[αρυωτάκη], κλείνει κι αυτός (όπως και ο Μ[αλακάσης]) το κείμενό του με τελεία (κι όχι με ερωτηματικό, όπως το πρωτότυπο και οι άλλοι τρεις μεταφραστές), κερδίζοντας μια νηφαλιότητα που το πρωτότυπο δεν έχει (και που, ίσως, δεν τη θέλει)» (Κοκόλης, ό.π. (σημ. 13), σ. 72).

<sup>17</sup> Βλ. ενδεικτικά όσα παρατηρεί ο Διονύσης Καψάλης: «Το μεταφραζόμενο ποίημα θα εννοησθεῖ διαφορετικά, σχεδόν εξ' υπαρχής. Μια υποταγμένη τονικότητα στο πρωτότυπο θα ακουστεί δεσποζούσα στη μετάφραση, μια συμφωνία θα αποβεί κατά τη μεταγραφή της σε διαφωνία. Η καρωτακική μετάφραση είναι ριζική. Νιώθει ότι ανάγεται στην ιδρυτική δυναμική του πρωτοτύπου, αναζητώντας την ενερκήτριά υπόθεσή του· ότι κατεβαίνει στο άρρητο βάθος του, για να ξεχωρίσει τους δραματικότερους πυρήνες του: συμπλέγματα εκφοράς όπου τα νοήματα δεν ξεχωρίζουν από τον ρηματικό τους τρόπο» (Δ. Καψάλης, «Ο Καρυωτάκης και η τέχνη της ποιητικής μετάφρασης» [1994], *Τα μέτρα και τα σταθμά. Δοκίμια για τη λυρική ποίηση*, Αθήνα, Άγρα, 1998, σ. 172).

<sup>18</sup> Είναι χαρακτηριστική η παρατήρηση του Κώστα Στεργιόπουλου ότι τα τρία μεταφρασμένα ποιήματα του Μορέας στα *Ελεγεία και σάτιρες* «εκφράζουν μια πίστη στην ποίηση και το ιδανικό της τέχνης» σε αντίθεση με τις υπόλοιπες μεταφράσεις της συλλογής που «παρουσιάζουν απόλυτη αντιστοιχία με το πνεύμα και το κλίμα του βιβλίου» (Κ. Στεργιόπουλος, «Ο Καρυωτάκης μεταφραστής», *Νέα Εστία*, τχ. 1655 (15 Ιουν. 1996) 791). Βλ. επίσης την παρατήρηση του Καψάλη σχετικά με τις μεταφράσεις του Μορέας από τον Καρυωτάκη: «Αλλά, εάν στην περίπτωση του Viele-Griffin ο Καρυωτάκης μεταφράζει *προληπτικά* ότι δεν θα μπορούσε *ακόμη* να γράνει ο ίδιος, σε άλλες περιπτώσεις - όπως του Μωρέας *κατέξοχην* - *μοιάζει* να μεταφράζει *αναδρομικά* ότι δεν μπορούσε *πια* να γράψει ο ίδιος» (Καψάλης, ό.π., σ. 174).



κτά το «πνεύμα» της πρωτότυπης ποίησης του Μορέας.<sup>19</sup> Το «πνεύμα» αυτό συνίσταται στην κυρίαρχη, συνεπικουρούμενη από τη δύναμη του ποιητικού λόγου,<sup>20</sup> στωικότητα απέναντι στα δεινά του πεπρωμένου.<sup>21</sup> Η υποκειμενική ανάγνωση του πρωτοτύπου εκ μέρους του Καρυωτάκη δεν είναι αποκομμένη από τον ελληνικό ορίζοντα πρόσληψης των *Stances* του Μορέας, διαμορφωμένο σε μεγάλο βαθμό από τις μεταφράσεις και τα κριτικά σημειώματα του Μαλακάση, ως εκ τούτου δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνει ένα ποσοστό υπερκειμενικού μετασχηματισμού.<sup>22</sup> Κι αν ο Καρυωτάκης ενδιαφερόταν να γράψει «ένα δικό του ποίημα “πάνω σ’ ένα δοσμένο θέμα”, παίρνοντας το ξένο κείμενο σαν αφορμή και μόνο»,<sup>23</sup> την αφορμή ενισχύει και η ανάγνωση της μετάφρασης. Αφορμές άλλωστε για να γράψει δικά του ποιήματα φαίνεται ότι βρήκε, μεταξύ άλλων, και σε μεταφράσεις.

Έτσι, στη δεύτερη περίπτωση μετα-μεταφραστικής ανάγνωσης, παράγωγο της οποίας είναι ένα πρωτότυπο κείμενο, θα μπορούσε να υπαχθεί π.χ. το ποίημα «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα ...]»,<sup>24</sup> καθώς μοιάζει να διαλέγεται με το μεταφρασμένο στα ελληνικά σονέτο του Μορέας «Intimité» από τη συλλογή *Les Cantilènes*. Το σονέτο μεταφράζεται από τον Άγρα ως «Οικειότητα», δημοσιεύεται στο περιοδικό *Μούσα* τον Μάρτιο του 1923<sup>25</sup> και αναδημοσιεύεται το 1926 στον τόμο μεταφράσεων του Άγρα *Jean Moreas (Ι. Παπαδιαμαντόπουλος), Εκλογή από το ποιητικό του έργο*.<sup>26</sup> Η ατμόσφαιρα και το χρονικό πλαίσιο ανάπτυξης του «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα ...]» (καλοκαιρινή νύχτα), η συναισθηματική κατάσταση του υποκειμένου (*Και στην καρδιά / αιφνίδια κα-*

<sup>19</sup> Για το ότι η μετάφραση του Καρυωτάκη αν και απομακρύνεται από το γράμμα είναι κοντά στο πνεύμα του ποιήματος του Μορέας βλ. και Motsenigou-Kladaki, ό.π. (σημ. 13), σ. 498-499.

<sup>20</sup> Την «ιερότητα» της ποίησης τονίζει ο Καρυωτάκης στη μετάφραση του ποιήματος VIII από το «Τέταρτο Βιβλίο» των *Stances* (βλ. *Μην το πιστεύεις. Έχουνε ο Απόλλωνας για σένα, / κ’ οι Μούσες έπαθλο ιερό*, Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 192) στη θέση της ομορφιάς του πρωτοτύπου: *Va, ne l’écoute point: Apollon et les Muse / Ont bien quelque beauté* (J. Moréas, *Les Stances*, Παρίσι, Mercure de France, 1917 (1899), σ. 131).

<sup>21</sup> Για την αγέρωχη αποδοχή των δεινών του πεπρωμένου στις *Stances* βλ. J. D. Butler, *Jean Moreas. A Critique of His Poetry and Philosophy*, Χάγη, Mouton, 1967, σ. 165.

<sup>22</sup> Εξετάζοντας κριτικά τις κυρίαρχες μορφές λογοτεχνικής μετάφρασης, την εθνοκεντρική και την υπερκειμενική, ο Berman παραδέχεται ότι «κάθε μετάφραση περιλαμβάνει ένα ποσοστό υπερκειμενικού μετασχηματισμού, ειδήλλως κινδυνεύει να είναι αυτό που η ισπανική γλώσσα ονομάζει *traducción servile*, στο μέτρο που η μετάφραση πραγματώνεται με αφετηρία έναν λογοτεχνικό ορίζοντα. Τον ορίζοντα της προσίδιας κουλτούρας της, την τάδε ή τη δείνα ιστορική στιγμή» (Berman, ό.π. (σημ. 3), σ. 40).

<sup>23</sup> Βλ. Κοκόλης, ό.π. (σημ. 13), σ. 66.

<sup>24</sup> Βλ. Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 135.

<sup>25</sup> Βλ. J. Moréas, «Οικειότητα», μτφρ. Τ. Άγρας, περ. *Μούσα*, τχ. 32 (Μάρ. 1923) 141.

<sup>26</sup> Βλ. *Jean Moreas (Ι. Παπαδιαμαντόπουλος), Εκλογή από το ποιητικό του έργο. Les Syrtes–Les cantilènes–Le pèlerin passionné–Poèmes et sylves*, μτφρ.-πρόλ. Τ. Άγρας, Αθήνα, Ζηκάκης, 1926, σ. 48.

λοσύνη), η θέση και η συμμετοχή του στην περιγραφόμενη ατμόσφαιρα με την ενατένιση της σελήνης (Στα χέρια το παλτό, / στ' ανεστραμμένο πρόσωπο η σελήνη), αλλά και η προσδοκία και η ονειρική διάθεση της τελευταίας στροφής είναι στοιχεία παρόντα και στο μεταφρασμένο ποίημα του Μορέας, ενώ χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα ακόμη και στη διατύπωση των περιγραφόμενων καταστάσεων (η λέξη «δέσμη», άλλωστε, είναι στο έργο του Καρυωτάκη άπαξ):

*Των ανθρώπων ο αγός και των πραγμάτων,  
σαν κύμα που ξεπνέει, έχουν σωπάσει.  
–Τους πάγκαλους σκοπούς σου, που προδίνεις,  
λογάριασε, αν το δύνεσαι, καρδιά μου!*

*Δέσμες από τριαντάφυλλα σπασμένες  
μυρώνουν τες περιλυπές τις αύρες.  
–Μέτρησε τες ορμές σου, που έχουν στέρξει,  
τις πτήσεις σου, που εκλείσαν τις φτερούγες.*

*–Μα ο γλυκός ουρανός θερινής νύχτας  
της πολιτείας ευλογάει τον ύπνο·  
ας πάμε όπου βολεί και δίχως μίσος!*

*Μιας που η ζωή είναι ασήμαντη κι' ανάξια,  
κατάντικρυ ας καπνίσω στη σελήνη  
την πίπα μου την αγριοκερασένια.<sup>27</sup>*

Ορισμένες λεξιλογικές επιλογές του Άγρα λειτουργούν ερμηνευτικά και διαφοροποιούν νοηματικά το πρωτότυπο. Η απόδοση του *tes beaux desseins* ως τους πάγκαλους σκοπούς σου εγκαθιστά (με την αμφισημία της λέξης «σκοπός») μια ποιητολογική αναφορά στο σονέτο, ανύπαρκτη στο πρωτότυπο.

Η προδοσία των «σκοπών» της μετάφρασης, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το «βάρος περιττό» των σκέψεων και των ποιημάτων του «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα ...]», καθώς και στις δύο περιπτώσεις προκρίνεται η βίωση της απολαυστικής στιγμής. Το ποιητικό βάρος προκαλεί μια ορισμένη θέαση των πραγμάτων, όπως δείχνει η χρήση του αισθητικού ρήματος στον δεύτερο στίχο (Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα / είδα το βράδυ αυτό), αλλά και τη συναίσθηση ότι έπειτα από μια τέτοια θέαση γίνεται περιττό. Στην τελευταία στροφή αναπτερώνεται η ονειρική διάθεση και διασταυρώνεται με την μποέμικη διάθεση του μορεαδικού ποιήματος, παρότι αυτή δεν αποδίδεται ευκρινώς

<sup>27</sup> Βλ. ό.π., σ. 48. Βλ. και το πρωτότυπο J. Moréas, *Les cantilènes* (1883-1886). *Nouvelle édition*, Παρίσι 1897, σ. 53-54.

στη μετάφραση του Άγρα, αφού το *puisque la vie est un sottisier* μεταφράζεται περιφραστικά, και απολύτως στοχαστικά, ως μιας που η ζωή είναι ασήμαντη κι' ανάξια, αποστερώντας την αίσθηση της παιγνιώδους ματαιότητας, που προκύπτει από τη θεώρηση της ζωής ως έγγραφη συλλογή συγγραφικών ανοησιών και κοινοτοπιών (*sottisier*). Η μεταφραστική επιλογή του Άγρα εξαλείφει την υποδμία ειρωνεία του πρωτοτύπου αναδεικνύοντας τη μελαγχολική του υφή, αλλά δεν ακυρώνει την ενατένιση. Ο Καρυωτάκης, αντί της ενατένισης, συναισθανόμενος τη δυσκολία της πτήσης με τα μπωντλαιρικά σπασμένα φτερά του και το ποιητικό βάρος, επιλέγει την απομόνωση<sup>28</sup> η ωραία «πίπα» του Μορέας όμως θα επιστρέψει «φαρμακερή» από αλλού, για να εξανείσει το ποιητικό βάρος, στη μετάφραση του «Ainsi j'ai dans ma belle pipe...» του Carco.<sup>29</sup>

Το περίπλοκο πλέγμα διακειμενικών σχέσεων που μπορεί να πυροδοτήσει ένα κείμενο ενυπάρχει εξ ορισμού σε κάθε μετάφραση.<sup>30</sup> Κατ' επέκταση το διαλεγόμενο με μια μετάφραση κείμενο μπορεί να ανακαλεί πληθώρα άλλων κειμένων. Το ποίημα «Επίκλησις»<sup>31</sup> είναι από αυτή την άποψη χαρακτηριστικό.<sup>32</sup> Η αποστροφική συγκρότησή του στοιχειοθετεί διακειμενικές σχέσεις με ποικίλα κείμενα, τόσο μεταφρασμένα<sup>33</sup> όσο και προερχόμενα από την πρωτότυπη ελληνική λογοτεχνική παράδοση, όπως οι πλήρεις αποστροφών και επικλήσεων ωδές του Ανδρέα Κάλβου, με αποκορύφωμα την καρβικής προέ-

<sup>28</sup> Όπως σχολιάζει η Έλλη Φιλοκύπρου, «Η έλευση του καλοκαιριού συνοδεύεται για τους άλλους από την αίσθηση της ευτυχίας και την ερωτική ευφορία· ο ποιητής απομονώνεται, καθώς κουβαλά τα σπασμένα φτερά του και το βάρος της ποιητικής του ιδιότητας» (Ε. Φιλοκύπρου, *Η γενιά του Καρυωτάκη φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, σ. 133).

<sup>29</sup> Βλ. Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 193.

<sup>30</sup> Η μετάφραση αποτελεί μια μορφή διακειμενικότητας. Στην πραγματικότητα ενεργοποιεί τρία είδη διακειμενικών σχέσεων: τις σχέσεις του ξένου κειμένου με τα υπόλοιπα κείμενα στη γλώσσα του και σε άλλες γλώσσες, τις σχέσεις του ξένου κειμένου με τη μετάφρασή του, παραδοσιακά θεωρημένες έως σήμερα ως σχέσεις ισοδυναμίας, και τις σχέσεις της μετάφρασης με τα άλλα κείμενα στη γλώσσα της ή σε άλλες γλώσσες. Η διακειμενικότητα δεν είναι απλώς μια λεκτική σχέση, αλλά μια ερμηνεία η οποία διαταράσσει το παιχνίδι της (λεκτικής) ισοδυναμίας και δεν αφήνει ανέπαφο ούτε το ξένο κείμενο ούτε τον πολιτισμό της γλώσσας της μετάφρασης (βλ. σχετικά L. Venuti, «Traduction, intertextualité, interprétation», περ. *Palimpsestes* 18 (2006) 17-42, ιδίως 17-18, και Τιτίκα Δημητρούλια, «Διακειμενικότητα και μετάφραση. Μεταφράζοντας αρχαιοελληνικούς μύθους από τα γαλλικά στα ελληνικά», στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης και Ερασμία Σταυροπούλου (επιμ.), *Τριαντάφυλλα και γαισεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, Αθήνα, Gutenberg, 2012, σ. 361-377, ιδίως 364.

<sup>31</sup> Βλ. Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 145.

<sup>32</sup> Χαρακτηριστικό είναι επίσης το ποίημα «[Τι να σου πω, φθινόπωρο...]». Για τις διακειμενικές σχέσεις του ποιήματος, και με ελληνικές μεταφράσεις ξένων ποιημάτων βλ. Θάλεια Ιερωνυμάκη, «“Τι να σου πω, φθινόπωρο...” Η ποιητική αυτοσυνειδησία: Η ανάγνωση και η κατάκτησή της από τον Κ. Γ. Καρυωτάκη», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 143 (Απρ.-Ιούν. 2012) 43-51, ιδίως 45-46.

<sup>33</sup> Τέτοιο θα μπορούσε να είναι π.χ. το ποίημα του P. B. Shelley, «Στη Νύχτα», μτφρ. Δ. Σταύρου, περ. *Ζωή*, τχ. 2 (Ιαν.-Φεβρ. 1921) 55-56.

λευσης τελευταία αποστροφή *ω Νύχτα αιώνων!*. Κύρια αφετηρία διακειμενικών αναφορών όμως μοιάζει να είναι το μεταφρασμένο ποίημα του Nikolaus Lenau «Bitte». Μετάφρασή του από τον Λέοντα Κουκούλα με τίτλο «Παράκληση» είχε δημοσιευθεί τον Αύγουστο του 1921 στο περιοδικό *Μούσα*. Το ποίημα του Lenau ήταν αρκετά διαδομένο και θα μπορούσε να είναι γνωστό και στο πρωτότυπο, το γεγονός ωστόσο ότι στην ίδια σελίδα του περιοδικού υπάρχει συνεργασία του Καρυωτάκη, η μετάφραση του ποιήματος «Ultima» του Emile Desprax, καθιστά πιθανή την υπόθεση ότι ο Καρυωτάκης γνώριζε τη μετάφραση του Κουκούλα.

Η προσωποποίηση της Νύχτας, η επίκληση και η καταληκτική αξίωση της αιώνιας παραμονής της συνιστούν κοινό άξονα των δύο ποιημάτων. Στο μεταφρασμένο ποίημα του Lenau η «πράξη» του υποκειμένου εκπορεύεται από την άγνοια της δύναμής της Νύχτας που παρουσιάζεται στη μαγική, ονειρική της διάσταση ως λύτρωση:

*Πάνω μου, μάτι σκοτεινό, εσύ μείνε,  
Τη δύναμή σου να αιστανθώ βαθείά,  
Αμίλητη, απαλή κι' ονειροπλέχτρα,  
Ανείπωτα γλυκειά Νυχτιά.*

*Στο μαγικό σου μέσα πνίξε σκότος  
Τον κόσμο ετούτο, που με τυραννά,  
Κι απλώσου αέρια πάνω απ' τη ζωή μου  
Παντοτεινά, παντοτεινά.<sup>34</sup>*

Στο «Επίκλησις» το αίτημα αντιστρέφεται αφού διατυπώνεται επικλητικά, με απόλυτη γνώση της έλευσης της Νύχτας, η αναβολή της. Η γνώση πηγάζει από την ίδια την εκφορά του ποιητικού λόγου: Η διατύπωσή της έπεται της αποστροφής (*Ζοφερή Νύχτα, ξέρω, πλησιάζεις*), χάρη στην οποία η Νύχτα έρχεται στην ύπαρξη<sup>35</sup> ως απειλητικά παρόν υποκείμενο. Και αν το υποκείμενο του «Παράκληση» αντιμετωπίζει λόγω αδυναμίας τη Νύχτα ως καταφύγιο για να προφυλαχθεί από τη σκληρότητα του κόσμου, το καρυωτακικό υποκεί-

<sup>34</sup> Βλ. N. Lenau, «Παράκληση», μτφρ. Α. Κουκούλας, περ. *Μούσα*, τχ. 13 (Αύγ.1921) 10. Βλ. και το πρωτότυπο N. Lenau, *Gedichte*, I, Στουτγάρδη-Τυβίγγη 1840, σ. 23.

<sup>35</sup> Για τη λειτουργία της αποστροφής βλ. J. Culler, «Apostrophe», *The Pursuit of Sings. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Λονδίνο, Routhledge & Kegan Paul, 1981, σ. 135-154, ιδίως 140. Όπως παρατηρεί και ο T. M. Green, «Στον βαθμό που η ποιητική γλώσσα φέρνει στην ύπαρξη κάτι προηγουμένως ανύπαρκτο ή άγνωστο, εμφανίζει μία μαιευτική δύναμη [...] δεδομένου ότι δεν υπάρχει τίποτα για να καλεστεί πριν από το κάλεσμα» («Poetry as Invocation», περ. *New Literary History*, τ. 24, τχ. 3 (καλοκαίρι 1993) 507).

μενο έχει συναίσθηση της υπεροχής του έναντι της χαρούμενης άγνοιας των άλλων. Η αρχέγονη φυσική χαρά, αποτέλεσμα της άγνοιας του θανάτου, δεν μπορεί να καλλιεργηθεί σε ένα υποκείμενο που προνομιακά (συνομιλώντας σε α' ενικό πρόσωπο με τη Νύχτα) και συγχρόνως βασανιστικά, γνωρίζει. Ζητά όμως λίγο καιρό, ώστε να επιτύχει την ψευδαισθητική χαράς, σύμφυτη με την ανθρώπινη ιδιότητα. Η Νύχτα ως επικρεμάμενη απειλή προσεγγίζει το υποκείμενο στον θάνατο και συγχρόνως το απομακρύνει από αυτόν, ώστε να συνειδητοποιήσει την ανθρώπινη υπόστασή του (με την επιθυμία του ανεκπλήρωτου πάθους και της γαλήνης: *Το πάθος όχι, το ίνδαλμά του μόνον, / ή τη γαλήνη, θέλω ν' αντικρίσω / μια φορά*). Αν υπήρχε άγνοια της έλευσης (αν το υποκείμενο δεν «ήξερε» ότι η Νύχτα «πλησιάζει») θα ήταν ανέφικτη η συνειδητοποίηση, όπως και αν είχε ήδη συντελεστεί η έλευση, όπως συμβαίνει σε κάποιο βαθμό στο «Παράκληση». Η σταδιακή διατύπωση του αιτήματος (*Δώσ' μου λίγο καιρό, Νύχτα μεγάλη!*, στη συνέχεια: *Και τότε κάποια πρόφαση θα μείνει, και τέλος: Κ' ύστερα πάρε με πίσω / και καλά τύλιξέ με, ω Νύχτα αιώνων!*) αντικατοπτρίζει την εν προοδω συνειδητοποίηση της ανέφικτης επιθυμίας, της αναγκαιότητας των ψευδαισθήσεων ως ύστατου προσχήματος του βίου και εντέλει της αναπόφευκτης συμφιλίωσης με την επελαύνουσα Νύχτα. Με την τελευταία αποστροφή εγκαταλείπεται οριστικά η προληπτική αφήγηση των προηγούμενων στροφών, διακόπτεται η χρονική ακολουθία του αιτήματος και το υποκείμενο επανέρχεται στο τώρα της γραφής. Η αποστροφή προκαλώντας και επισφραγίζοντας το γεγονός<sup>36</sup> επικυρώνει την ίδια τη δύναμή της. Καλώντας στην ύπαρξη μια οντότητα και διατυπώνοντας προς αυτή αιτήματα με την προσδοκία εκπλήρωσής τους, το υποκείμενο παρουσιάζεται εξίσου αναγκαίο για την παντοδυναμία της Νύχτας, όσο αναγκαία είναι η ίδια για τη δική του αυτοσυνειδησία.

Με αυτούς τους όρους, η συνδρομή της Νύχτας διεκδικείται με ευθύτητα, άρα αποτελεσματικότερα σε σύγκριση με το ποίημα του Lenau και την αφηγηματική συνεκδοχική προσέγγισή της (*μάτι σκοτεινό*). Η προφανής απόδοση του «Bitte» ως «Παράκληση» στη μετάφραση του Κουκούλα, κυρίως όμως η απόδοση του «Ernste» ως «αμιλητή» αντί για «σοβαρή», αποδυναμώνει την επικοινωνία με τη Νύχτα, αφενός υποβαθμίζοντας τη διεκδικητική δυνατότητα του υποκειμένου και αφετέρου μετασχηματίζοντας τη Νύχτα σε μια ισχυρότερη του, ανεξιχνίαστη, άφωνη φιγούρα. Η εξαρχής εφικτή επικοινωνία

<sup>36</sup> Όπως αναφέρει ο Culler, «Η αποστροφή δεν είναι η αναπαράσταση ενός γεγονότος: εάν λειτουργεί, παράγει ένα πλασματικό, λεκτικό γεγονός» (Culler, ό.π., σ. 152-153).

νία στο «Επίκλησις», αντίθετα, θεμελιώνει μια διακειμενική σχέση με το μεταφρασμένο ποίημα του Lenau αναπόφευκτα ανατρεπτική. Γιατί, αν το 1921 ο Καρυωτάκης προσέχει και διαβάξει στη Μούσα ένα αντιπροσωπευτικό του Weltschmerz ποίημα, ενός ύστερου ρομαντικού αυστριακού ποιητή, ο Καρυωτάκης των *Ελεγείων και Σατιρών* δεν θα αρκούσαν να γράψει ένα ποίημα του Weltschmerz· γράφει ένα ποίημα που παρά την ελεγειακή του διάθεση συναντά σχεδόν ανεπαίσθητα (με την παρενθετική υπόμνηση της χαμένης μάχης και με την εικόνα της σαρκοβόρας ως πτηνό Νύχτας) τον τραγικό σαρκασμό του Lenau, όπως διοχετεύεται στο μεταφρασμένο από τον ίδιο ποίημα «Οι τρεις».<sup>37</sup>

Ο Καρυωτάκης μοιάζει να διαλέγεται με μεταφράσεις ποιητών στη μετάφραση ποιημάτων των οποίων επιδίδεται και ο ίδιος. Έτσι, ενδέχεται να πρόσεξε, λίγο πριν από την έκδοση της συλλογής *Ελεγεία και σάτιρες*, δύο ποιήματα του Jean Paul Toulet, δημοσιευμένα με τον κοινό τίτλο «Τετράστιχα» στην *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος* στις 13 Νοεμβρίου 1927.<sup>38</sup> Στην ανώνυμη μετάφραση σχεδόν ενοποιούνται αντικριστά δύο διαφορετικά τετράστιχα (το εξηκοστό πέμπτο και το πρώτο) από την ενότητα «Couples» της συλλογής του Toulet *Les Contrerimes*. Η ενότητα συντίθεται από εναλλασσόμενα τετράστιχα και δίστιχα ποιήματα χωρίς νοηματική ή μετρική συνάφεια.<sup>39</sup> Στα δύο επιλεγμένα μεταφρασμένα τετράστιχα δίδεται η αίσθηση της αμεταβλητότητας των πραγμάτων και ταυτόχρονα της παντοδυναμίας της αγάπης:

*Να μη φοβάσαι ότι ο καιρός μπορεί όλα να τα σπάσει  
ούτε κι ότι στα χέρια του Βασίλεια κι' άνθη αλλάζουν:  
Όλα είνε ίδια. Οσφραίνεσαι το ίδιο πάντα κρίνο  
που η Κλεοπάτρα – και φιλιά τόνα με τ' άλλο μοιάζουν.*

*Αδιάφορο κι αν έτριξε το βήμα μας στον άμμο,  
κι η δόξα, ο πλούτος, το ψυχρό του φθινοπώρου βράδυ  
φτάνει η Αγάπη πλάι μου να μου χαμογελάη  
σαν ένα ρόδο πορφυρό μεσ' από το σκοτάδι.<sup>40</sup>*

<sup>37</sup> Βλ. τη μετάφραση Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 197-198.

<sup>38</sup> Η εκτύπωση της συλλογής *Ελεγεία και σάτιρες* ίσως είχε τελειώσει τον Νοέμβριο του 1927, πάντως πρέπει να κυκλοφόρησε μετά τις 18 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους (βλ. τις εκτιμήσεις του Γ. Π. Σαββίδη στο Καρυωτάκης, ό.π., σ. 334).

<sup>39</sup> Κάποιες υποενότητες βέβαια είναι αναγνωρίσιμες, αφιερωμένες στο όπιο ή τα ταξίδια, ενώ ο τόνος είναι πιο σαρκαστικός από τις «Contrerimes», επειδή η συντομία απαιτεί το ευφυολόγημα (βλ. σχετικά Jean Paul Toulet, *Les Contrerimes. Nouvelles Contrerimes*, παρουσίαση-σημ. Jean-Luc Steinmetz, Παρίσι, Flammarion, 2008, σ. 13).

<sup>40</sup> Βλ. «Τετράστιχα. Του Γάλλου ποιητή Toulet», περ. *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 49 (13

Αυτή ακριβώς την αίσθηση ανατρέπει το επίγραμμα του Καρυωτάκη «Φθορά».<sup>41</sup> Ο πιθανός διάλογος με την ανώνυμη μετάφραση φέρνει στην επιφάνεια και τα πρωτότυπα τετράστιχα του Toulet (όπου π.χ. ο μεταφρασμένος «καιρός» είναι προσωποποιημένος «Χρόνος»/ *Temps*) και μάλιστα όλη τη σχετική ενότητα της συλλογής του. Το μοναδικό δίστιχο επίγραμμα στην ποίηση του Καρυωτάκη, με το οποίο ολοκληρώνεται η σειρά των «Ελεγείων», πιθανόν σχετίζεται με τις δίστιχες, αλεξανδρινές κατά πλειοψηφία, «Coples» του Toulet, για να ανατρέψει με εξίσου επιγραμματικό όσο κι εκείνες τρόπο τη μάλλον υπερφίαλη αίσθηση κυριαρχίας του ανθρώπινου μεγέθους, ασύμβατη με την οικεία στον Καρυωτάκη, συχνά ειρωνική και επιγραμματικά ουσιαστική ποίηση του Toulet. Ένας τέτοιος διάλογος του επιγράμματος «Φθορά» με τις «Coples», αν δεχτούμε ότι είναι βάσιμος, δεν θα είχε ενδεχομένως πραγματοποιηθεί χωρίς τον διαμεσολαβητικό ρόλο της μετάφρασης.

Σε γενικές γραμμές οι μεταφράσεις άλλων λειτουργούν είτε διαθλαστικά,<sup>42</sup> τροφοδοτώντας κατά τη στιγμή της ανάγνωσής τους την ποιητική έμπνευση, είτε αντανακλαστικά, συμβάλλοντας στη σχηματοποίηση μιας προϋπάρχουσας έμπνευσης, όπως συμβαίνει και με άλλες αναγνώσεις. Οι αναγνώσεις των μεταφράσεων όμως, καθώς, όσο και αν αυτονομούνται από το πρωτότυπό τους, δεν παύουν να το προϋποθέτουν, προσελκύουν τον αναγνώστη-ποιητή σε μια διπλή, ενδεχομένως και ταυτόχρονη, ερμηνευτική ανάγνωση που κρυσταλλώνεται σε μεταφράσεις/ αναμεταφράσεις ή μεταβάλλεται καλειδοσκοπικά σε πρωτότυπα ποιήματα. Η ίδια η μετάφραση ως ερμηνεία του πρωτοτύπου προσανατολίζει στη διακειμενική ανάγνωση και την τροποποιητική επανεγγραφή του, απλή («[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα ...]»), μετασχηματισμένη («Επίκλησις»), ακόμη και αντιρρητική («Φθορά»). Οι κειμενικές ανατροπές διά της μετάφρασης, τόσο ως ενεργήματος και αποτελέσματος όσο και ως αναγνώσματος και εφαλτηρίου δημιουργίας, δεν αποκλείεται να ενίσχυσαν τις παράλληλα επιχειρούμενες, σαφώς διαφορετικής στόχευσης, υπερκειμενικές σχέσεις της ενότητας των «Σατιρών», από το παράθεμα και τον υπαινιγ-

Νοεμβρίου 1927) 8. Βλ. και τα πρωτότυπα J. P. Toulet, *Les Contrerimes. Poèmes*, Παρίσι, Emile-Paul Frères, 1929 (1921), σ. 141 και σ. 125 αντίστοιχα.

<sup>41</sup> Βλ. Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 6), σ. 147.

<sup>42</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο «διάθλαση» αποϊδεολογικοποιημένο, όχι δηλαδή με την έννοια που του αποδίδει ο André Lefevere («Διάθλαση είναι ένα οποιοδήποτε κείμενο το οποίο έχει παραχθεί βάσει κάποιου άλλου, με σκοπό την προσαρμογή αυτού του κειμένου σε μια συγκεκριμένη ιδεολογία. Οι διαθλάσεις γίνονται με σκοπό να επηρεάσουν τον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες προσλαμβάνουν ένα κείμενο»). Βλ. την απόδοση του όρου «refraction» στα ελληνικά και το παράθεμα στο D. Connolly, *Μετά-ποίηση. 6 (+1) μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997, σ. 160.

μό έως την παρωδία-pastiche, σχέσεις ευκρινέστερα αναγνωρίσιμες από τον αναγνώστη λόγω της ίδιας της ταυτότητάς τους. Τα διακειμενικά ίχνη από μεταφράσεις, αν και λιγότερο εμφανή ή σε ορισμένες περιπτώσεις επισκιασμένα από την πρωτότυπη πηγή, αφού η ανάγνωση μεταφράσεων εκ μέρους του Καρωτάκη διαπεραιώνει συνήθως στο πρωτότυπο, δεν είναι λιγότερο δραστικά. Ως εκ τούτου, οι διαπιστωμένες «επιδράσεις» της ξενόγλωσσης ποίησης στο έργο του<sup>43</sup> οφείλουν να διευρυνθούν και να διανοιχθούν και προς την κατεύθυνση των ελληνικών μεταφράσεων αυτής.

<sup>43</sup> Βλ. Κ. Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρωτάκη*, Αθήνα, Σοκόλης, 1972.



Η κριτική της μετάφρασης.  
Το παράδειγμα της σεφερικής μετάφρασης  
*Η έρημη χώρα* του T. S. Eliot

Το 1993 ο Ξενοφών Κοκόλης δημοσιεύει ένα μελέτημα κριτικού ελέγχου, όπως το ονομάζει ο ίδιος, με τον τίτλο «Ο Σεφέρης μεταφραστής του Έλιοτ».<sup>1</sup> Στο μελέτημα αυτό καταγράφει μια σειρά αδυναμιών που διαπιστώνει στις σεφερικές μεταφράσεις ποιημάτων του T. S. Eliot, κυρίως της *Έρημης χώρας*, με τον κίνδυνο να παρεξηγηθεί ως σχολαστικός, ιερόσυλος ή λαθοθήρας. Πρόκειται για μια αναλυτική αρνητική αποτίμηση των μεταφράσεων αυτών που δεν έχει προηγούμενό της, αν εξαιρέσει κανείς τις αρνητικές κρίσεις που το 1984 διατύπωσε ο Νάσος Βαγενάς για τη σεφερική μετάφραση της *Έρημης χώρας*<sup>2</sup> και τις οποίες γνωρίζει και λαμβάνει υπόψη του ο Κοκόλης. Οκτώ χρόνια μετά τη δημοσίευση του μελετήματός του θα επανέλθει με την έκδοση *Ο μεταφραστής Σεφέρης. Αρνητική κριτική*,<sup>3</sup> στην οποία αξιολογεί αρνητικά, όπως δηλώνεται ήδη από τον υπότιτλο της έκδοσης, τόσο τις διαγλωσσικές όσο και τις ενδογλωσσικές μεταφράσεις του Γιώργου Σεφέρη. Ως προς τις μεταφράσεις από το έργο του Eliot, ο Κοκόλης αναδημοσιεύει το προηγούμενο μελέτημά του ενισχυμένο με δύο μεταγενέστερες ανακοινώσεις του σε συνέδρια (στις Πλάτρες της Κύπρου και στην Ερμούπολη της Σύρου).<sup>4</sup> Πέρα από τα λάθη κατανόησης του πρωτοτύπου από τον μεταφραστή που επισημαίνονται στα κείμενα αυτά, μεταφραστικές ασυνέπειες και άλλες αδυναμίες, ο Κοκόλης ελέγχει, σε ένα επίπεδο μικροανάλυσης του κειμένου, τις λεξιλογικές και υφολογικές ισοδυναμίες της μετάφρασης με το πρωτότυπο.<sup>5</sup> Στις μελέτες του για

<sup>1</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, «Ο Σεφέρης μεταφραστής του Έλιοτ», *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993, σ. 359-382. Το κείμενο γράφτηκε το 1991.

<sup>2</sup> Νάσος Βαγενάς, «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής της αγγλικής ποίησης», περ. *Πολίτης*, τχ. 67-68 (Οκτ.-Δεκ. 1984) 65-66. Το άρθρο αναδημοσιεύτηκε στον τόμο του ίδιου *Ποίηση και μετάφραση*, Αθήνα, Στιγμή, 1989, σ. 95-100, όπου περιλήφθηκε και το γραμμένο ήδη από το 1973 αδημοσίευτο κείμενό του «Σχόλια στον Σεφέρη» (σ. 107-116). Ο Κοκόλης έχει υπόψη του και τα δύο κείμενα.

<sup>3</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, *Ο μεταφραστής Σεφέρης. Αρνητική κριτική*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001.

<sup>4</sup> Πρόκειται για τα άρθρα: «Ο Σεφέρης μεταφραστής του Έλιοτ. Αρνητικές επισημάνσεις και απορίες – όχι μόνο σεφερολογικές» (σ. 11-21) και «Η στάση της κριτικής απέναντι στις σεφερικές μεταφράσεις (Έλιοτ, βιβλικά κείμενα)» (σ. 97-105).

<sup>5</sup> Τη μέθοδο ανάλυσης στο μικροεπίπεδο του κειμένου ακολουθεί και στη συγκριτική μελέτη του

τις σεφερικές μεταφράσεις ο Κοκόλης διερωτάται γιατί η κριτική υποδοχή τους, στη μακρά διαδρομή της από το 1937 και την πρώτη δημοσιευμένη κριτική του Κλέωνα Παράσχου μέχρι και τη δεκαετία του 1990, δεν επεσήμανε με τη δέουσα προσοχή και έμφαση τις αδυναμίες των μεταφράσεων αυτών. Έστρεψε αλλού το βλέμμα της; Προτίμησε να σιωπήσει; Ασφαλώς μπορεί να αναρωτηθεί κανείς για τυχόν δεσμεύσεις της κριτικής ή στάση παραγνώρισης των σφαλμάτων και αδυναμιών του μεταφραστή έναντι του μεγέθους του ποιητή και στοχαστή Σεφέρη. Εκείνο που με ενδιαφέρει εδώ δεν είναι η αναζήτηση της ενοχής ή της ανοχής της κριτικής, αλλά η θέση και το πλαίσιο μέσα στο οποίο η κριτική προσεγγίζει τις μεταφράσεις αυτές, πώς ενδεχομένως διαφοροποιείται ανά περίπτωση, ποια συμπεράσματα θα μπορούσαν να συναχθούν για την εξέλιξη της στον χρόνο και πού και πώς τοποθετείται μέσα σε αυτή την πορεία η αρνητική κριτική του Κοκόλη. Προηγουμένως θα σταθώ στην παρουσίαση του θεωρητικού μου πλαισίου.

### Κριτική της μετάφρασης. Το θεωρητικό πλαίσιο

Η κριτική της μετάφρασης,<sup>6</sup> κινούμενη στον χώρο μεταξύ της θεωρίας και της πράξης της μετάφρασης, παρακολουθεί αφενός τις διάφορες μεταφρασεολογικές θεωρίες, που μπορεί να αποτελούν προϋπόθεση ή απόβλεψη στην άσκηση της κριτικής, και αφετέρου συντονίζεται με τις ποικίλες εκδοχές της μεταφραστικής πρακτικής όπως εντυπώνονται στο κρινόμενο κάθε φορά μετάφρασμα. Έτσι, η κριτική της μετάφρασης, κινούμενη και συνδιαμορφούμενη στο ενδιάμεσο δύο χώρων, αυτόν της θεωρίας και εκείνον της πράξης, σημειώνει, αρκετές φορές, τη συνθετότητα της κατάστασης και επιχειρεί να οργανώσει μεθόδους ανάλυσης, αξιολόγησης και κριτικής, να δημιουργήσει τις έννοιες-κλειδιά για την προσέγγιση της μετάφρασης, να διακρίνει λειτουργίες και στάδια στην πορεία ανάπτυξής της, να προσδιορίσει ονόματα, όρους και ορισμούς, με άλλα λόγια, να βάλει τάξη στο χάος.

Ότι πρωτίστως καθιστά ιδιαίτερη την κριτική της μετάφρασης και τη διαφοροποιεί από την κριτική πρωτότυπων κειμένων έγκειται στον εξ ορισμού

για διαφορετικές μεταφραστικές εκδοχές ποιημάτων των F. G. Lorca, G. Apollinaire και J. Moréas: Ξ. Α. Κοκόλης, *Τρεις μελέτες για μεταφράσεις (Lorca, Apollinaire, Moréas)*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία (Τραμ), 1977. Κυκλοφόρησε σε δεύτερη έκδοση: *Μικροσκόπηση μεταφράσεων. Lorca, Apollinaire, Moréas*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1985.

<sup>6</sup> Όπως προκύπτει και από τον τίτλο της ανακοίνωσης, με τη λέξη μετάφραση αναφέρομαι στη λογοτεχνική μετάφραση, δηλαδή στη μετάφραση κειμένων που διαβάζονται ως λογοτεχνικά κείμενα στη γλώσσα προέλευσης και των οποίων οι μεταφράσεις στη γλώσσα στόχο διαβάζονται (ή επιδιώκουν να διαβαστούν) επίσης ως λογοτεχνικά κείμενα.

διττό χαρακτήρα του αντικειμένου της: η μετάφραση είναι ένα κείμενο που συστήνεται ως δευτερεύον, ως μεταφορά στη γλώσσα στόχο ενός πρωτότυπου κειμένου από τη γλώσσα πηγή και, την ίδια στιγμή, είναι ένα κείμενο που διεκδικεί, αυτοδικαίως, να διαβαστεί ως πρωτότυπο, αυθύπαρκτο στη λογοτεχνία της γλώσσας στόχου. Τον διπλό αυτό χαρακτήρα παρακολουθεί και η κριτική της μετάφρασης επιλέγοντας, συνειδητά ή όχι, με ή χωρίς ομολογημένη πρόθεση, να εστιάσει είτε στη μετάφραση προσδίδοντας σε αυτή το κύρος του πρωτοτύπου, σαν να ήταν πρωτότυπο, είτε στη σύγκριση με το πρωτότυπο για να ελέγξει τις όποιες αξιώσεις της για μια μετάφραση πιστή, ελεύθερη, λειτουργική, ή όποιον άλλο αξιολογικό χαρακτηρισμό θέλει να δώσει.<sup>7</sup> Στην πραγματικότητα όμως η θέση της μετάφρασης και η σχέση της με το πρωτότυπο καθώς και η θέση και σχέση των δρώντων υποκειμένων τους, συγγραφέας, μεταφραστής, αναγνώστης, κριτικός, είναι περισσότερο πολύπλοκη και διαρκώς μεταβαλλόμενη από όσο αφήνει να φανεί η σταθερή διάκριση πρωτότυπο – μεταφρασμένο κείμενο με τη μονοσήμαντη λογική της εκπόρευσης του δεύτερου από το πρώτο. Ειδικότερα, η θέση του κριτικού της μετάφρασης, που με ενδιαφέρει εδώ, είναι η τελευταία στη μακρά πορεία που ξεκινά με τον συγγραφέα του πρωτότυπου κειμένου και την πράξη της συγγραφής του για να φτάσει μέχρι την κριτική ανάγνωση του μεταφράσματος.

Για το θέμα αυτό, θα παρακολουθήσω τη θεώρηση που αναπτύσσει ο Lance Hewson στη μελέτη του *An Approach to Translation Criticism*,<sup>8</sup> επειδή, χωρίς να της προσδίδω κάποιο προνόμιο αποκλειστικότητας, με βοηθά να εξετάσω στη συνέχεια την κριτική των σεφερικών μεταφράσεων. Ο Hewson ενδιαφέρεται να προσδιορίσει τη θέση και τη σχέση του κριτικού της μετάφρασης με τα υπόλοιπα στάδια της διαδικασίας και τα υποκείμενα που μετέχουν σε αυτά. Σημείο εκκίνησής του είναι ο σύνθετος χαρακτήρας του πρωτοτύπου και του τρόπου που αυτό αποκτά νόημα κατά την ανάγνωσή του εντός της γλώσσας προέλευσης. Για τον λόγο αυτό δανείζεται την ερμηνευτική θεωρία του Jean-Jacques Lecercle<sup>9</sup> σύμφωνα με την οποία ο συγγραφέας συντάσσει το κείμενο που θέλει αλλά η σχέση δημιουργού και δημιουργήματος διαμεσολαβείται από τη γλώσσα. Η τελευταία δεν καθορίζει το κείμενο, αλλά ορίζει ένα εύρος

<sup>7</sup> Βλ. Cees Koster, «The Translator in between Texts. On the Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Translation Description», στο Alessandra Riccardi (επιμ.), *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, σ. 24-37.

<sup>8</sup> Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam–Philadelphia, Pa., John Benjamins Publishing Company, 2011.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, Λονδίνο, Macmillan, 1999.

δυνατοτήτων μέσα στο οποίο κινείται ο συγγραφέας για να συντάξει το κείμενό του. Από την άλλη πλευρά, ο αναγνώστης διαβάξει το κείμενο και του δίνει νόημα, αλλά και αυτός κινείται μέσα σε ένα εύρος δυνατοτήτων που ορίζεται από την εγκυκλοπαίδεια, έναν όρο που χρησιμοποίησε ο Umberto Eco για να αποδώσει το σύνολο των γνώσεων που διαμείβονται εντός ενός πολιτισμού μια δεδομένη χρονική στιγμή, εντός του πολιτισμού μέσα στον οποίο συντελείται η ανάγνωση. Με τον τρόπο αυτό ανατρέπεται ασφαλώς η προγενέστερη θεώρηση του νοήματος ως εμπρόθετης ενέργειας του συγγραφέα που μέσω του κειμένου του διοχετεύεται στον αναγνώστη του. Η σχέση (Σ)συγγραφέας-(Κ)κείμενο-(Α)αναγνώστης επαναπροσδιορίζεται ως (Σ)συγγραφέας-(Γ)γλώσσα-(Κ)κείμενο-(Ε)εγκυκλοπαίδεια-(Α)αναγνώστης.<sup>10</sup>

Επανερχόμενοι, τώρα, στον συγγραφέα και την πρόθεσή του αλλά και το ενέργημα να δώσει νόημα στο κείμενό του, μπορούμε να διακρίνουμε τον «πραγματικό» συγγραφέα, τον ενδοκειμενικό συγγραφέα, προθέσεις και λειτουργίες του οποίου δηλώνονται ρητά στο κείμενο, αλλά και έναν υποθετικό συγγραφέα τον οποίο εννοεί ο αναγνώστης και του αποδίδει προθέσεις τις οποίες διαβάξει στο κείμενο καθώς το ερμηνεύει. Κάθε ανάγνωση μπορεί να απαιτεί έναν διαφορετικό υποθετικό συγγραφέα, με την προϋπόθεση βέβαια ότι η ανάγνωση διαφοροποιείται ισχυρά από άλλες, σύγχρονες ή προγενέστερες αναγνώσεις. Ο Lecerclε υποστηρίζει πως, σε μια τέτοια θεώρηση, ο συγγραφέας είναι ένας τόπος που κάθε φορά πληρώνεται ή δύναται να πληρωθεί από τα πρόσωπα του «πραγματικού», του ενδοκειμενικού, του υποθετικού, ή, ακριβέστερα, τις λειτουργίες που επιτελούν. Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και για τον αναγνώστη. Μας είναι γνωστό ότι υπάρχει ένας υποθετικός αναγνώστης (implied reader) όπως τον προϋποθέτει το κείμενο, και ένας «πραγματικός» αναγνώστης (ή μάλλον πολλοί «πραγματικοί» αναγνώστες), ο οποίος στη διαλογική του σχέση με το κείμενο επινοεί τη λειτουργία του συγγραφέα του κειμένου.<sup>11</sup>

Επομένως, δεν πρόκειται για μια πορεία διαδοχικών σταδίων ή ενεργημάτων, αλλά για ένα σύνθετο πλέγμα δυνατοτήτων από τις οποίες άλλες πραγματώνονται και άλλες δύνανται να πραγματοποιηθούν στο μέλλον ή και ποτέ. Στο σχήμα, λοιπόν, (Σ)συγγραφέας-(Γ)γλώσσα-(Κ)κείμενο-(Ε)εγκυκλο-

<sup>10</sup> Το ακρωνύμιο που σχηματίζεται στην αγγλική γλώσσα, A(Author)-L(Language)-T(Text)-E(Encyclopedia)-R(Reader), ταυτίζεται με το ρήμα που δηλώνει την ενέργεια της μεταβολής ή μετατροπής (alter) και, ως ευφυολόγημα, υποδηλώνει και αυτό τις διαρκείς μεταβολές ή μετατοπίσεις του νοήματος (βλ. Hewson, ό.π. (σημ. 8), σ. 20-23, Lecerclε, ό.π., σ. 61-76).

<sup>11</sup> Lecerclε, ό.π., σ. 89-151.

παίδια-(Α)αναγνώστης, δεν μας ενδιαφέρουν τα υποκείμενα ως πρόσωπα αλλά μας αφορά η δυναμική των σχέσεών τους και οι λειτουργίες τους.

Η εμφάνιση του μεταφραστή και της μετάφρασης διπλασιάζει το πλέγμα αυτών των σχέσεων καθώς μετακινούμαστε από τη γλώσσα πηγή στη γλώσσα στόχο. Ο Hewson<sup>12</sup> συμπληρώνει το προηγούμενο σχήμα ως εξής:

$$(Σ) \longrightarrow (Γ) \longrightarrow (Κ) \longleftarrow (Ε) \longleftarrow (Α) \} \text{ γλώσσα πηγή}$$

$$\text{γλώσσα στόχος} \{ (Μ/Α') \longrightarrow (Γ') \longrightarrow (Κ') \longleftarrow (Ε') \longleftarrow (Α'')$$

(Μ/Α'): μεταφραστής, (Γ'): γλώσσα στόχος, (Κ'): μετάφραση, (Ε'): εγκυκλοπαίδεια, (Α''): αναγνώστης/κριτικός μετάφρασης

Οι αναλογίες με όσα ισχύουν για την ανάγνωση του κειμένου στο πρωτότυπο είναι προφανείς. Στα δύο άκρα του κάτω μέρους του σχήματος, μεταφραστής και αναγνώστης της μετάφρασης αναπτύσσουν συνθετότερες λειτουργίες από αυτές στο πρωτότυπο κείμενο. Ο μεταφραστής είναι, πρώτα απ' όλα, ένας αναγνώστης του κειμένου στη γλώσσα του πρωτοτύπου,<sup>13</sup> αλλά όχι ένας από τους αναγνώστες που μετέχουν αποκλειστικά στον πολιτισμό της γλώσσας του πρωτοτύπου.<sup>14</sup>

Την ίδια στιγμή, ο μεταφραστής είναι και συγγραφέας, ο οποίος δημιουργεί στη γλώσσα της μετάφρασης το νέο κείμενο, το μετάφρασμα, πάντα μέσα από το εύρος των δυνατοτήτων που δίνει η γλώσσα (εδώ η γλώσσα της μετάφρασης) σε κάθε συγγραφέα, όπως είδαμε στο προηγούμενο σχήμα αναφορικά με το πρωτότυπο κείμενο. Αλλά και πάλι, δεν είναι ένας σαν τους άλλους συγγραφείς δεδομένου ότι είναι μεταφραστής· με κάποιον τρόπο μεταφέρει

<sup>12</sup> Hewson, ό.π. (σημ. 8), σ. 23.

<sup>13</sup> Εδώ γίνεται λόγος για μετάφραση απευθείας από τη γλώσσα του πρωτοτύπου, χωρίς, δηλαδή, τη μεσολάβηση μιας τρίτης γλώσσας μετάφρασης. Είναι επόμενο να πολλαπλασιαστούν οι σχέσεις, εάν η μετάφραση γίνεται από διάμεση γλώσσα.

<sup>14</sup> Η πραγματικότητα είναι συνθετότερη. Ένας μεταφραστής μπορεί να έχει οικειωθεί τον πολιτισμό της γλώσσας του πρωτοτύπου σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό και, επομένως, να συμμετέχει ανάλογα στην εγκυκλοπαίδεια των αναγνωστών που διαβάζουν με μητρική γλώσσα τη γλώσσα του πρωτοτύπου. Αλλά και σε αυτές τις περιπτώσεις, ο μεταφραστής-αναγνώστης δεν προσεγγίζει το πρωτότυπο κείμενο με το εύρος των δυνατοτήτων που παρέχει η εγκυκλοπαίδεια του αναγνώστη-φυσικού ομιλητή της γλώσσας του πρωτοτύπου. Διαβάζει το κείμενο με το εύρος που ορίζει η διφυής σύνθεση (όχι κατ' ανάγκην το άθροισμα) της δικής του εγκυκλοπαίδειας, στη δική του μητρική γλώσσα (τη γλώσσα της μετάφρασης), και της εγκυκλοπαίδειας που μοιράζονται οι αναγνώστες-φυσικοί ομιλητές της γλώσσας του πρωτοτύπου. Για τη «θέση» και το φάσμα δυνατοτήτων του μεταφραστή βλ. τον τρόπο που αξιοποιεί ο Antoine Berman την έννοια του «ορίζοντα του μεταφραστή» (*L'horizon du traducteur*) στην πρότασή του για μια «δημιουργική κριτική» (*La critique productive*) (Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Παρίσι, Gallimard, 1995, σ. 79-83).

στη γλώσσα της μετάφρασης το δημιούργημα ενός άλλου συγγραφέα. Έτσι, επιστρέφουμε στο σημείο του διττού χαρακτήρα της μετάφρασης που σημειώναμε προηγουμένως: να είναι, ή να μπορεί να θεωρηθεί, ταυτόχρονα και μετάφραση άλλου κειμένου και πρωτότυπο ανάγνωσμα.

Ο μεταφραστής-ως-συγγραφέας είναι ασφαλώς ένα «πραγματικό», ιστορικό πρόσωπο. Μπορεί όμως να λειτουργεί και ενδοκειμενικά, όπως είδαμε ότι μπορεί να συμβαίνει σε κάθε πρωτότυπο κείμενο. Συνήθως, ο μεταφραστής-ως-συγγραφέας δηλώνει άμεσα τη δική του παρουσία στο κείμενο της μετάφρασης σε παρακειμενικά σημεία: σχόλια, εισαγωγή κτλ. Περισσότερο μας ενδιαφέρει ο υποθετικός μεταφραστής-ως-συγγραφέας και η λειτουργία του: οι αναγνώστες αποδίδουν σε αυτόν προθέσεις σύμφωνα με την ερμηνεία της δικής τους ανάγνωσης.

Ένας αναγνώστης της μετάφρασης είναι και ο κριτικός της. Μόνο που αυτός, με την ιδιότητα του κριτικού, έρχεται αντιμέτωπος με όλο το πλέγμα σχέσεων και δυνατοτήτων που αναπτύσσονται. Κάθε φορά επιλέγει πού θα εστιάσει και οι επιλογές του καθορίζουν (και καθορίζονται από) τις προθέσεις του κριτικού του κειμένου και οδηγούν σε ανάλογα συμπεράσματα ερμηνείας, αξιολόγησης, κριτικής. Κυρίως έρχεται αντιμέτωπος με τη συγκριτική προσέγγιση των ερμηνευτικών δυνατοτήτων των δύο κειμένων, πρωτότυπου και μεταφρασμένου, το εύρος των ερμηνειών που μπορεί να ασκηθεί στα δύο κείμενα μέσα στο πλέγμα συγγραφής και γλώσσας, ανάγνωσης και εγκυκλοπαίδειας που είδαμε προηγουμένως. Με αυτά ως προϋπόθεση, απώτερος στόχος της κριτικής της μετάφρασης είναι να συμβάλει στην ενθάρρυνση νέων αναγνώσεων των δύο κειμένων και νέων μεταφράσεων του πρωτοτύπου.<sup>15</sup>

### Κριτική της μετάφρασης. Η σεφερική μετάφραση της *Έρημης χώρας*

Επανερχόμενοι τώρα στη σεφερική μετάφραση της *Έρημης χώρας* και την κριτική της υποδοχή, μπορούμε να εξετάσουμε τις κριτικές που δημοσιεύθηκαν υπό το πρίσμα όσων προηγήθηκαν.

Ο Σεφέρης ως μεταφραστής-αναγνώστης του πρωτότυπου και ως μετα-

<sup>15</sup> Σε μια τέτοια οπτική θεώρησης του ρόλου της κριτικής της μετάφρασης, εφάπτεται ο *χώρος* της μετάφρασης όπως τον περιγράφει ο Antoine Berman: «Δεν υπάρχει η μετάφραση (όπως το θέτει η θεωρία της μετάφρασης), αλλά μια πλούσια και αποπροσανατολιστική πολλαπλότητα, που διαφεύγει κάθε τυπολογία, οι μεταφράσεις, ο *χώρος των μεταφράσεων*, που επικαλύπτει το χώρο του παντού και πάντοτε *προς-μετάφρασιν*.» (Antoine Berman, *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*, μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση Μαργέλλου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σ. 23), ή και η *διπλή χρονικότητα* της μετάφρασης: «Η μετάφραση εκτυλίσσεται λοιπόν σε μια διττή γλωσσική χρονικότητα: δίνει στη γλώσσα τη μνήμη της ιστορίας της έως την απαρχή της και της ανοίγει ένα μέλλον ανύποπτων δυνατοτήτων.» (ό.π., σ. 134).

φραστής-συγγραφέας που συντάσσει το μετάφρασμα με ορισμένες προθέσεις νοηματοδότησης του κειμένου, ασκεί λειτουργίες που διαδραματίζουν κομβικό ρόλο στο πλέγμα σχέσεων και δυνατοτήτων που περιγράφηκε προηγουμένως. Η παρακειμενική παρουσία του μεταφραστή-συγγραφέα είναι αρκούντως ισχυρή και αναλυτική για να παραγνωριστεί από την κριτική. Ο Σεφέρης εφοδιάζει την έκδοση των μεταφράσεών του με πρόλογο, εισαγωγή και σημειώσεις που τον αναδεικνύουν όχι μόνο προσεκτικό και επαρκή αναγνώστη του πρωτοτύπου αλλά και έναν άξιο κριτικό της ποίησης του Eliot και εισηγητή της στα νεοελληνικά γράμματα. Γιατί στόχος των μεταφράσεων του Σεφέρη, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι να δοκιμάσει τις αντοχές της νεοελληνικής, να διερευνήσει, διευρύνοντάς τα ως ποιητής-μεταφραστής, τα όρια και τις αντοχές της γλώσσας που διαμεσολαβεί στη δημιουργία του κειμένου στη γλώσσα της μετάφρασης.<sup>16</sup> Όρια και αντοχές που δοκιμάζονται για την υποδοχή και αποτύπωση ενός νέου τρόπου ποιητικής έκφρασης, της μοντέρνας ποίησης, πολύ περισσότερο που οι δοκιμές ασκούνται στο πεδίο της νεαρής κοινής δημοτικής γλώσσας. Συντονιζόμενη η κριτική με αυτή τη στόχευση θα επέμενε περισσότερο στη μετάφραση ως ένα νέο κείμενο στη γλώσσα στόχο και στις μεταβολές που υφίσταται το κείμενο κατά τη διαδικασία μεταφοράς (ή επινόησης αντιστοιχών) νοημάτων, τεχνικών, εκφραστικών και υφολογικών τρόπων στο νέο γλωσσικό περιβάλλον.

Ο Σεφέρης αποσκοπεί στη γνωριμία του ελληνικού αναγνωστικού κοινού με τους τρόπους και τη γλώσσα, το ύφος και τις τεχνικές της ποίησης του Eliot, της ποίησης που συγγενεύει τόσο με τη δική του και θα μπορούσε να την νομιμοποιήσει πιο στέρεα μέσα στο ευρωπαϊκό πλαίσιο του ελιοτικού παραδείγματος. Γι' αυτό και η ισχυρή, αναλυτική και σαφής διαμεσολάβηση του μεταφραστή Σεφέρη ως αναγνώστη ή/και κριτικού στην παρακειμενική περιοχή των σχολίων και της εισαγωγής. Η κριτική των σεφερικών μεταφράσεων εστιάζει στη συγγένεια αυτή των δύο ποιητικών τρόπων, του μεταφραζόμενου και του μεταφραστή ποιητή, διατυπώνοντας όλο το φάσμα ερμηνειών και αξιολογήσεων, από την περισσότερο ουδέτερη συμπίεση δύο ομότροπων ποιητικών μέσα στα ίδια ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα μέχρι τη χρέωση μιμητικής στάσης στον Έλληνα μεταφραστή-ποιητή. Ο λόγος της κριτικής

<sup>16</sup> Βλ. τους προλόγους του ποιητή και μεταφραστή στην πρώτη (1936) και τη δεύτερη έκδοση (1949): Θ. Σ. Έλιοτ, *Η έρημη χώρα και άλλα ποιήματα*, εισ.-σχόλια-μτφρ. Γιώργος Σεφέρης, οριστική έκδοση (με διορθώσεις και προσθήκες), Αθήνα, Ίκαρος, 1973. Πρβ. τις ανάλογες τοποθετήσεις του Αντρέα Καραντώνη, «Ο Σεφέρης μεταφραστής», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 92 (Οκτ. 1972) 1468-1476. Για την αναδημοσίευση του άρθρου βλ. Αντρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Παπαδήμας, 7 1990, σ. 271-288.

για τη σχέση των δύο ποιητών και ο κριτικός λόγος για τις σφαιρικές μεταφράσεις ποιημάτων του Eliot συχνά διαπλέκονται τόσο που ορισμένα κριτικά κείμενα που πραγματεύονται τη συνάντηση Eliot–Σεφέρη να συγκαταλέγονται στην κριτική υποδοχή των σφαιρικών μεταφράσεων και, αντίστροφα, κριτικές της μετάφρασης να αφορούν άμεσα τη σχέση των δύο ποιητών και του έργου τους (όπως συμβαίνει με την κριτική του Philip Sherrard).<sup>17</sup>

Ο Κλέων Παράσχος το 1937 στη *Νέα Εστία*, στην πρώτη κριτική που δημοσιεύτηκε, εστιάζει στη μετάφραση ως πιστή μεταφορά του πρωτοτύπου στη νεοελληνική θεωρώντας δεδομένη την επίτευξη αυτής της πιστότητας από τον Σεφέρη.<sup>18</sup> Η κριτική του εστιάζεται στο κείμενο της μετάφρασης, την οποία αντιμετωπίζει σαν μια ιδεατή, αδιαμεσολάβητη μεταφορά του πρωτοτύπου. Μολονότι, τη δεδομένη ιστορική στιγμή, ο Eliot έχει διανύσει μια μικρή διαδρομή στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (η προγενέστερη μεταφραστική επαφή με την ποίησή του απαριθμεί τον Τάκη Παπατσώνη, τον Νικήτα Ράντο και τον Καίσαρα Εμμανουήλ), το ενδιαφέρον της γνωριμίας μαζί του είναι αρκετά ισχυρό για να απορροφά την κριτική προσοχή.

Έναν χρόνο αργότερα, ο Nicholas Bachtin δημοσιεύει σε συνέχειες (στα 1938 και 1939) στο περιοδικό *The Link. A Review of Medieval and Modern Greek*, μια επιθεώρηση για τη μεσαιωνική και σύγχρονη ελληνική που εξέδιδε ο ίδιος στην Οξφόρδη, ένα μακροσκελές άρθρο στο οποίο, έχοντας ως παράδειγμα τη μετάφραση της *Έρημης χώρας* από τον Σεφέρη, εξετάζει ποικίλες γλωσσικές παραμέτρους της μεταφοράς από το ποιητικό ιδίωμα της σύγχρονης αγγλικής σε εκείνο της σύγχρονης νεοελληνικής και συζητά ιδιαιτερότητες, διαφορές και δυσκολίες που απαντώνται κατά τη μεταφορά αυτήν.<sup>19</sup> Υπογραμμίζει εισαγωγικά τη σημασία της μετάφρασης για τις συγκριτολογικές σπουδές αλλά και την άδικη παραμέλησή της ως κρίσιμου πεδίου για τη μελέτη των πολιτισμών, τη φιλολογία, τη γλωσσολογία, και αποτελεί μια αξιοσημείωτη πρώιμη συνεισφορά στις μεταφρασιολογικές σπουδές. Το άρθρο του έμεινε ημιτελές και στο δημοσιευμένο μέρος του εστιάζεται περισσότερο στη γλωσσική ανάλυση της γλώσσας του πρωτοτύπου. Ο Bachtin είναι ο αδερφός

<sup>17</sup> Philip Sherrard, «Η ποίηση του T. S. Eliot και του Γ. Σεφέρη. Μια αντίθεση», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 5 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1951) 306-311 [= Philip Sherrard, *Δοκίμια για τον νέο ελληνισμό*, Αθήνα, Αθηνά, 1971, σ. 166-195].

<sup>18</sup> Κλέων Παράσχος, «Θ. Σ. Έλιοτ, μτφρ. Γ. Σεφέρη, Ίκαρος, Αθήνα 1936», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 21 (Ιαν. 1937) 149-151.

<sup>19</sup> Nicholas Bachtin, «English Poetry in Greek (Notes on a Comparative Study of Poetic Idioms)», περ. *The Link. A Review of Medieval and Modern Greek*, τχ. 1 (Ιούν. 1938) 77-84, τχ. 2 (Ιούν. 1939) 49-63, αναδημ. στο περ. *Poetics Today*, τ. 6, τχ. 3 (1985) 333-356.



του γνωστότερου μας Michael Bakhtin, μετανάστης στη Βρετανία και καθηγητής της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και της γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο του Birmingham. Σε αντίθεση με την εγχώρια οπτική του Παράσχου που αντιμετωπίζει τη μετάφραση με τη σημασία πρωτοτύπου, ο Bachtin κινείται αντίστροφα, και σε μια συγκριτική προοπτική δεσμεύεται να παρακολουθήσει τις μετατοπίσεις που συντελούνται κατά τη μετάβαση από το πρωτότυπο προς το μετάφρασμα.

Παρόμοια και ο Robert Liddell συζητά τις μεταφράσεις του Σεφέρη από την πλευρά της γλώσσας και του πολιτισμού του πρωτοτύπου, στην κριτική που δημοσιεύει στα *Νεοελληνικά Γράμματα* τον Ιανουάριο του 1941.<sup>20</sup> Ο Liddell διαβάσει τις μεταφράσεις του Σεφέρη ως μια καλοδεχόμενη σύνδεση της Αγγλίας με την πνευματική Ελλάδα. Η κριτική του ανάγνωση είναι έντονα καθορισμένη από την ιστορική συγκυρία μέσα στην οποία πραγματώνεται, στις αρχές του 1941. Ο Liddell, όπως ο Παράσχος, αντιμετωπίζει τη μετάφραση ως ένα επίτευγμα πιστής μεταφοράς του πρωτοτύπου στη νεοελληνική.

Η δεύτερη έκδοση της μετάφρασης (1949) θα σταθεί αφορμή για έναν δεύτερο κύκλο κριτικών αντιδράσεων. Το 1951 ο Τίμος Μαλάνος εκδίδει στην Αλεξάνδρεια τη μελέτη του *Η ποίηση του Σεφέρη*, στην οποία δεν ασχολείται άμεσα με τις σεφερικές μεταφράσεις ποιημάτων του Eliot.<sup>21</sup> Ο κριτικός ενδιαφέρεται για τη σχέση του Έλληνα και του Άγγλου ποιητή και διαβάσει το *Μυθιστόρημα* υπό το φως της επίδρασης που ασκεί σε αυτό η *Ερημη χώρα* για να συμπεράνει ότι «Ο Σεφέρης δεν εδημιούργησε αλλά μετέφερε στη γλώσσα μας ένα καινούργιο γούστο». Τόσο ο Μαλάνος όσο και κριτικοί που σχολίασαν τη μελέτη του (Νικηφόρος Βρεττάκος, Βάσος Βαρίκας, Γιώργος Δέλιος, Πέτρος Σπανδωνίδης, Γιάννης Χατζίνης) προϋποθέτουν, ως προς τον μεταφραστή και τη λειτουργία του που μας ενδιαφέρουν, τον ελάχιστο ρόλο του μετακενωτή της μοντέρνας ποίησης του Eliot. Φαίνεται πως στις αρχές της δεκαετίας του 1950 έχει πλέον παγιωθεί η γνώμη πως ο Σεφέρης είναι, με τα λόγια του Σπανδωνίδη, ο «απόστολος της ελιοτικής ποίησης».<sup>22</sup> Και το βάρος αυτής της εκτίμησης σκιάζει κάθε οπτική κριτικής αναζήτησης για τη μετάφραση του Σεφέρη ως μια πιο δημιουργική εργασία με όποιες δυσκολίες αντιπαρήλθε ή όποιες αδυναμίες είχε.

Την ίδια χρονιά, το 1951, ο Sherrard δημοσιεύει, στην *Αγγλοελληνική Επι-*

<sup>20</sup> Robert Liddell, «Ο Θ. Σ. Έλιοτ σε μετάφραση», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 217 (27.1.1941) 5.

<sup>21</sup> Τίμος Μαλάνος, *Η ποίηση του Σεφέρη*, Αλεξάνδρεια, Τυπ. Ν. Μητσάνη, 1955 (1951).

<sup>22</sup> Ραδιοφωνική ομιλία του Σπανδωνίδη στις 13.7.1951 (βλ. «Παράρτημα», στο Μαλάνος, ό.π., σ. 125-129 (η συγκεκριμένη έκφραση στη σ. 125)).

θεώρηση, ένα άρθρο στο οποίο διαβάζει αντιστικτικά τους δύο ποιητές επιμένοντας στα σημεία που αποκλίνουν οι αντιλήψεις τους και οι παραδόσεις από τις οποίες αρδεύεται η ποίηση του καθενός, χωρίς να εστιάζει στις μεταφράσεις του Σεφέρη.<sup>23</sup> Στην ίδια ευρεία κατεύθυνση της συνεξέτασης των δύο ποιητών κινείται και ο Edmund Keeley σε άρθρο του που δημοσιεύεται το 1956 στο περιοδικό *Comparative Literature*.<sup>24</sup> Το ερώτημα για τον κριτικό είναι εάν η σεφερική ποίηση ευεργετείται και πώς από τη συνάντηση του αναγνώστη και μεταφραστή Σεφέρη με τον Eliot. Ο Keeley, απαντώντας στις αιτιάσεις Μαλάνου και επιμένοντας στην εξέταση του σεφερικού *Μυθιστορηματος*, επισημαίνει τα κοινά γνωρίσματα της συγχρονίας στην οποία ζουν οι δύο ποιητές και υποστηρίζει ότι εκεί οφείλεται σημαντικό μέρος της κοινότητας του έργου τους.

Μέχρι αυτό το σημείο και με την εξαίρεση της λαμπρής αλλά ημιτελούς εργασίας του Bachtin, φαίνεται ότι η κριτική αντιμετωπίζει τη μετάφραση ως αυτονόητα ικανή να μεταφέρει το πρωτότυπο «ακέραιο», ως πειστήριο για να τοποθετηθεί στη σχέση των δύο ποιητών και στη συζήτηση περί επίδρασης, αφομοίωσης ή πιο ουδέτερης συμπόρευσής τους.

Όσες κριτικές έπονται δημοσιεύονται μετά τον θάνατο του Σεφέρη. Το 1972 ο Καραντώνης δημοσιεύει, στη *Νέα Εστία*, ένα άρθρο με το οποίο, αναφερόμενος στην *Έρημη χώρα*, εκτιμά το μεταφραστικό έργο του Σεφέρη ως ισάξιο του ποιητικού του.<sup>25</sup> Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η μετάφραση ποιημάτων του Eliot από τον Σεφέρη επέφερε μια σημαντική αλλαγή στην πορεία της νεοελληνικής ποίησης καθώς διεμβόλισε τον παλαιό λυρισμό και διέχυσε τις «ελιοτικές παραστάσεις» του μοντερνισμού στη «νέα (μας) ποίηση». Η αναμφισβήτητη αυτή σημασία των σεφερικών μεταφράσεων, που προσδιορίζει λειτουργίες της μετάφρασης περισσότερο «συστημικές» για τη νεοελληνική ποίηση, φαίνεται ότι άφησαν στο περιθώριο κάθε πρόθεση ή διάθεση για έλεγχο της μετάφρασης και των αδυναμιών της.

Την ίδια χρονιά με τον Καραντώνη, αλλά μακριά από τα επετειακά συμφραζόμενα της *Νέας Εστίας*, η Rowena Fowler σε άρθρο της για τη μετάφραση της *Έρημης χώρας*, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Comparative Literature Studies*, μας δίνει – για πρώτη φορά – την πιο εμπειριστατωμένη προσέγγιση φτάνοντας στο μικροκείμενο της μετάφρασης σε μια προοπτική σύγκρισης

<sup>23</sup> Sherrard, ό.π. (σημ. 17).

<sup>24</sup> Edmund Keeley, «T. S. Eliot and the Poetry of George Seferis», περ. *Comparative Literature*, τχ. 8 (καλοκαίρι 1956) 214-226.

<sup>25</sup> Καραντώνης, ό.π. (σημ. 16).

με το πρωτότυπο.<sup>26</sup> Εξετάζει τεχνικές πτυχές της γλώσσας μετάφρασης και, μεταξύ άλλων, επισημαίνει πως το ουσιαστικότερο και πολύ δύσκολο να μεταφραστεί είναι ο ρυθμός και, στη συγκεκριμένη μετάφραση, και ο ελεύθερος στίχος. Η μετάφραση, σημειώνει, είναι μια πρόκληση για τον Σεφέρη για να βρει γλωσσικά ισοδύναμα στη δημοτική προκειμένου να αποδώσει ειδικότερα τον διαλογικό και πολυφωνικό χαρακτήρα του πρωτοτύπου και των ιδιωμάτων που χρησιμοποιεί. Αυτή η άσκηση στη γλωσσική ισοδυναμία είναι ένα μέρος, σύμφωνα πάντα με την Fowler, της γενικότερης μεταφραστικής τακτικής του Σεφέρη, μέρος και αυτή της δοκιμής της αντοχής της γλώσσας και μέρος της ποιητικής του εξέλιξης. Η Fowler είναι η πρώτη που επισημαίνει αδυναμίες στις μεταφραστικές επιλογές του Σεφέρη, ωστόσο το πρόσημο της αποτίμησής της παραμένει έντονα θετικό. Ίσως είναι ακόμη νωρίς και για την ίδια αλλά και για την κριτική να φτάσει σε έναν συνολικότερο και ανατρεπτικότερο αρνητικό κριτικό έλεγχο των σεφερικών μεταφράσεων.

Την ίδια περίπου εποχή (1973) ο Βαγενάς σε ένα κείμενό του, που δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα (1989), επεκτείνει τον έλεγχο και σε άλλες μεταφράσεις ποιημάτων του Eliot, εκτός από την *Έρημη χώρα*, για να διαπιστώσει σε αρκετά σημεία πως λείπει από τον Σεφέρη η «απαιτούμενη προσοχή» στην αναζήτηση των γλωσσικών ισοδύναμων για την ακριβή μεταφορά του πρωτοτύπου.<sup>27</sup> Το 1984 θα δημοσιεύσει στον *Πολίτη* το άρθρο του «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής της αγγλικής ποίησης», στο οποίο διατυπώνεται για πρώτη φορά από την κριτική μια σαφής αρνητική αποτίμηση των σεφερικών μεταφράσεων. Ο Βαγενάς, αναφερόμενος στην *Έρημη χώρα*, κάνει λόγο για «ασθενική ποιητικότητα της μετάφρασης» και για «συντηρητική» στάση του μεταφραστή, μια προσκόλληση στην κατά λέξη ανάγνωση του πρωτοτύπου που έχει ως αποτέλεσμα μια μετάφραση περισσότερο «δύσκαμπτη».<sup>28</sup>

Φαίνεται πως με την κριτική αναζήτηση των ισοδύναμων στη γλώσσα της μετάφρασης, σε μια οπτική σύγκρισης με το πρωτότυπο, αρχίζουν να διαφαίνονται οι αδυναμίες στις σεφερικές μεταφράσεις. Οι αρχικές αρνητικές επισημάνσεις της Fowler για τη μετάφραση της *Έρημης χώρας* ακολουθούνται από τον πιο συστηματικό και σε μεγαλύτερο βάθος έλεγχο του Βαγενά για όλο το εύρος των σεφερικών μεταφράσεων ποιημάτων του Eliot και κορυφώνονται

<sup>26</sup> Rowena Fowler, «*Η έρημη χώρα*. Seferis' Translation of *The Waste Land*», περ. *Comparative Literature Studies*, τ. 9, τχ. 4 (Δεκ. 1972) 443-454.

<sup>27</sup> Βλ. ό.π. (σημ. 2).

<sup>28</sup> Βλ. ό.π.

με την αρνητική κριτική που ασκεί ο Κοκόλης.<sup>29</sup> Ο τελευταίος επιδίδεται σε έναν λεπτομερή έλεγχο του μικροκειμένου της μετάφρασης, επισημαίνει και καταγράφει λάθη κατανόησης του πρωτοτύπου, λανθασμένες επιλογές για την απόδοσή του και μεταφραστικές ασυνέπειες.

Ωστόσο, για να θυμηθούμε το πλέγμα σχέσεων και λειτουργιών που παρουσιάστηκε νωρίτερα, ο κριτικός Κοκόλης δεν κάνει μια ουδέτερη ανάγνωση του κειμένου της μετάφρασης. Ως αναγνώστης-κριτικός δίνει νόημα στο κείμενο αναθέτοντας στον υποθετικό μεταφραστή-ως-συγγραφέα προθέσεις μέσα από τη δική του ερμηνεία. Δυο πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα από την αρνητική κριτική ανάγνωση του Κοκόλη για τη μετάφραση της *Έρημης χώρας* μπορούν να δείξουν και τον τρόπο και τα όρια αυτής της λειτουργίας του αναγνώστη-κριτικού. Το πρώτο αφορά τη φράση «London Bridge» από τον στίχο *London Bridge is falling down*, ένα άκουσμα παιδικού τραγουδιού στην πολυφωνική *Έρημη χώρα*, μια φράση που ο Σεφέρης μεταφράζει «Γιοφύρι της Λόντρας». Ο Κοκόλης, αποδίδοντας στον μεταφραστή την πρόθεση να χρησιμοποιήσει δημοτικοφανείς τύπους για να επιτύχει ανάλογο αισθητικό αποτέλεσμα, χρεώνει τη συγκεκριμένη μεταφραστική δοκιμή στις λανθασμένες επιλογές του Σεφέρη. Η ανταπόκριση του κριτικού όμως και η εκτίμηση περί λανθασμένης επιλογής εξαρτάται από την προθετικότητα που ο ίδιος ως αναγνώστης προσθέτει στο κείμενο της μετάφρασης και χρεώνει στον μεταφραστή-ως-συγγραφέα.

Ο Peter Mackridge, σε επιστολή του προς τον Κοκόλη, με την οποία συμπληρώνει τις αρνητικές επισημάνσεις του δεύτερου και ενισχύει την άποψή του για τις αδυναμίες των σεφερικών μεταφράσεων, χαρακτηρίζει επιτυχημένη τη συγκεκριμένη μεταφραστική επιλογή του Σεφέρη, «Γιοφύρι της Λόντρας». Ο Mackridge, αναγνώστης-κριτικός και αυτός της μετάφρασης, δίνει τη δική του ερμηνεία αναγνωρίζοντας διαφορετική πρόθεση από μέρους του μεταφραστή-ως-συγγραφέα. Ο Σεφέρης, κατά την ανάγνωση Mackridge, με το άκουσμα της φράσης «Γιοφύρι της Λόντρας» ήθελε να θυμίσει στον Έλληνα αναγνώστη το γιοφύρι της Άρτας και να επιτρέψει τη λειτουργία μιας ισοδυναμίας μεταξύ πρωτοτύπου και μετάφρασης στο κοινό έδαφος του θρύ-

<sup>29</sup> Και μετά το πρώτο μελέτημα του Κοκόλη «Ο Σεφέρης μεταφραστής του Έλιοτ» του 1993, δημοσιεύτηκαν μελέτες (διδακτορικές διατριβές και οι δυο) που, μεταξύ άλλων, εξετάζουν τις ελιοτικές μεταφράσεις του Σεφέρη τις αφήνω εκτός της σύζήτησης: Angela Bilia, *The Poetic Transformation of T. S. Eliot's The Waste Land into Greek. A study of George Seferis' Translation of The Waste Land*, αδημ. διδ. διατριβή, Kent State University, Kent 1996, και Irene Loulakaki-Moore, *Seferis and Elytis as Translators*, Οξφόρδη-Βερολίνο-Νέα Υόρκη, Peter Lang, 2010.

λου για το γκρέμισμα της γέφυρας του Λονδίνου στην αγγλική παράδοση και του γιοφουριού της Άρτας στη νεοελληνική. Και οι δυο ερμηνείες της συγγραφικής πρόθεσης είναι δυνατές, και οι δυο αξιολογήσεις για τη συγκεκριμένη μεταφραστική επιλογή είναι ορθές, με τον περιορισμό ότι βρίσκονται σε απόλυτη συνέπεια με τις ερμηνείες που προϋποθέτουν. Οι ερμηνείες, βέβαια, μπορεί να είναι ορθές και λειτουργικές εφόσον κινούνται μέσα στο πλαίσιο των αντιλήψεων και ιδεών που διαμείβονται εντός του πολιτισμού μέσα στον οποίο παράγεται και διαβάζεται το κείμενο της μετάφρασης, με άλλα λόγια, εντός της εγκυκλοπαιδείας κατά το σχήμα του Lecerle.

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά τον ίδιο τον τίτλο της μετάφρασης της *Έρημης χώρας*. Για τον Κοκόλη, η συγκεκριμένη επιλογή του Σεφέρη, αναμφίβολα προτιμότερη του παπατσωνικού «ερημότοπου», δεν ανταποκρίνεται στο πρωτότυπο καθώς το επίθετο «έρμη» δεν μπορεί να συνάδει με το τόσο πυκνοκατοικημένο από φωνές και πρόσωπα ποίημα του Eliot, αλλά και το ουσιαστικό «χώρα» δεν μπορεί να χωρέσει το γεωγραφικά πολυσυλλεκτικό ποίημα. Προτιμά την απόδοση, *Ρημαγμένη γη*, της πιο πρόσφατης μετάφρασης του Κλείτου Κύρου στα 1990.<sup>30</sup> Εδώ ο κριτικός εγγράφει στο κείμενο μια ερμηνεία και αποδίδει στον συγγραφέα μια πρόθεση σε δυο επίπεδα: τόσο ως προς τον συγγραφέα του πρωτοτύπου και το κείμενό του (*The Waste Land*) όσο και ως προς τον μεταφραστή και τη μετάφρασή του (*Έρημη χώρα*). Ο Mackridge, από την πλευρά του, φαίνεται να προβληματίζεται πάνω στην πολυσημία του ουσιαστικού και επιθέτου του πρωτοτύπου «waste» και της συγγραφικής πρόθεσης, για να καταλήξει στην ερμηνεία «μια έκταση γης που πάει χαμένη επειδή δεν αξιοποιείται». Ο ίδιος υποστηρίζει ότι στην προκειμένη περίπτωση έχουμε τη συχνά απαντώμενη στην ποίηση ανοικείωση του σημαίνοντος, δεδομένο που ανοίγει τη βεντάλια των δυνατών ερμηνειών του τίτλου πέρα από τις λεξικογραφικά καταγραμμένες σημασίες και χρήσεις των συγκεκριμένων αγγλικών λέξεων. Έτσι, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο τίτλος του πρωτοτύπου ανήκει στην περιοχή του μη μεταφράσιμου και, επομένως, τα περιθώρια για εναλλακτικές αποδόσεις είναι ευρύτερα, στο πλαίσιο των οποίων αξιολογεί ως ανώτερη την επιλογή του Σεφέρη από την εναλλακτική του Κύρου.

Κατά τα άλλα βέβαια, η επιστολή του Mackridge, η οποία δημοσιεύεται από τον Κοκόλη στον τόμο του *Ο μεταφραστής Σεφέρης*, προσκομίζει σειρά ευρημάτων που υποδεικνύουν αδύναμα σημεία των σεφερικών μεταφράσεων

<sup>30</sup> Τόμας Στεβεν Έλιοτ, *Η ρημαγμένη γη*, μτφρ.-σημειώσεις Κλείτου Κύρου, δίγλωσση έκδοση, Αθήνα, Ύψιλον, 1990.

ή λανθασμένες επιλογές και, ασφαλώς, στηρίζουν την αρνητική κριτική του Κοκόλη.

Αλλά γιατί αυτή η επιμονή του Κοκόλη στην αναλυτική καταγραφή των αδυναμιών, ασυνεπειών, λαθών και λανθασμένων επιλογών του μεταφραστή Σεφέρη; Για τους καλοπροαίρετους σίγουρα η αιτία δεν βρίσκεται σε μια ιδιοτροπία λαθοθηρίας και η εξήγηση σε μια ιερόσυλη πρόθεση. Απώτερος στόχος της κριτικής της μετάφρασης, σημείωνα προηγουμένως, είναι να συντείνει προς μια κατεύθυνση αναθεώρησης των υπάρχουσών μεταφράσεων, προς μια ενθάρρυνση νέων μεταφραστικών δοκιμών. Στην προκειμένη περίπτωση, η κριτική των σεφερικών μεταφράσεων, όπως την παρακολούθησαμε συνοπτικά προηγουμένως, προσπέρασε, κατά κανόνα, τις όποιες αδυναμίες και εστίασε στην, κάθε άλλο παρά ασήμαντη, υποδοχή της νέας ποιητικής έκφρασης του Eliot στην ιστορία της νεοελληνικής ποίησης, αναγνωρίζοντας επανειλημμένα ως καταξιωμένες τις μεταφράσεις του Σεφέρη. Με την επαλληλία των θετικών εκτιμήσεων της κριτικής εμπεδώθηκε η κυριαρχία του σεφερικού μεταφραστικού παραδείγματος και, με τις οριστικές, μεταθανάτιες εκδόσεις των μεταφράσεων από τον Γιώργο Σαββίδη στη δεκαετία του 1970,<sup>31</sup> που δεν εξάλειψαν όλα τα λάθη όπως επισημαίνει ο Κοκόλης, και οι οποίες παγίωσαν το σώμα των σεφερικών μεταφράσεων, θα ήταν πλέον εξαιρετικά δύσκολο να απελευθερωθεί ο δρόμος για νέες μεταφράσεις ποιημάτων του Eliot και να απενοχοποιηθούν οι νέοι μεταφραστές. Προς την κατεύθυνση αυτή φαίνεται πως λειτουργεί η αρνητική κριτική στάση του Κοκόλη, πέρα από τις άλλες δηλωμένες προθέσεις και τις απορίες του για τη σιωπή ή ανοχή της κριτικής.

Έτσι νομίζω ότι ερμηνεύεται και ο ασυνήθιστος για τα φιλολογικά ήθη τρόπος του Κοκόλη να εντάξει στο αρχικό μελέτημά του για τον μεταφραστή Σεφέρη (1993) μια βιβλιοκρισία ως τελευταίο μέρος της αρθρωτής δομής του μελετήματός του.<sup>32</sup> Η βιβλιοκρισία του, δημοσιευμένη νωρίτερα (1991) και αυτόνομα στο περιοδικό *Εντευκτήριο*, υποδέχεται πανηγυρικά τη νεότερη μετάφραση της *Έρημης χώρας*, ως *Ρημαγμένης γης*, από τον Κλείτο Κύρου. Ο Κοκόλης δηλώνει ευθέως πως, μεταξύ άλλων λόγων, επιφυλάσσει ενθουσιώδη υποδοχή στη νέα μετάφραση «επειδή αυτή η δουλειά έχει το θάρρος να αντι-

<sup>31</sup> Eliot, *Η έρημη χώρα και άλλα ποιήματα*, ό.π. (σημ. 16), Θ. Σ. Eliot, *Φονικό στην εκκλησιά*, μτφρ. Γιώργος Σεφέρης, οριστική έκδοση (με διορθώσεις και προσθήκες), Αθήνα, Ίκαρος, 1974.

<sup>32</sup> Το άρθρο του Κοκόλη «Ο Σεφέρης, μεταφραστής του Eliot» δημοσιεύτηκε στον τόμο του *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π. (σημ. 1), σ. 359-382· η βιβλιοκρισία (Ε. Α. Κοκόλης, «Περί μεταφράσεων, ανταμοιβών (και αποσιωπήσεων);», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 15 (Ιούν. 1991) 136-137) προστέθηκε ως «μικρό παράρτημα» στις τελευταίες τρεις σελίδες του άρθρου. Το άρθρο, μαζί με το «συμπλήρωμα» της βιβλιοκρισίας, περιλήφθηκε στον μεταγενέστερο τόμο του ίδιου *Ο μεταφραστής Σεφέρης*, ό.π. (σημ. 3), σ. 25-57.

παράτιθεται στην ηλικίας πενήντα πέντε ετών μετάφραση του Γιώργου Σεφέ-  
ρη [...]· να αντιπαράτιθεται σεμνά και σιωπηλά· και, αν όχι να κερδίζει σε όλα  
ή σε πολλά επίπεδα [...], όμως να βελτιώνει αναμφισβήτητα την προκάτοχό  
της σε αρκετά σημεία· να βελτιώνει ή και να διορθώνει». <sup>33</sup> Έχουμε νομίζω  
κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι η παράδοξη ένταξη αυτής της βιβλιοκρισίας,  
ενός άλλου κειμενικού είδους, μέσα στο μελέτημα για τον μεταφραστή Σεφέ-  
ρη αποβλέπει στο να δημιουργηθεί από την πλευρά και με την ευθύνη της  
κριτικής ο ζωτικός χώρος για νέες μεταφράσεις.

Οφείλουμε εδώ να συνυπολογίσουμε τη σταθερή συνομιλία κριτικού και  
μεταφραστή αλλά και την πολύχρονη, φιλική συμπόρευσή τους, στο πλαίσιο  
της οποίας εντάσσεται η κριτική προσοχή του Κοκόλη στη μετάφραση του  
Κύρου. Και οι δυο παρακολουθούν από πολύ νωρίτερα τις μεταφραστικές τύ-  
χες του ελιοτικών ποιημάτων. Η ποίηση του Eliot κέντρισε το ενδιαφέρον του  
Κύρου ήδη από την εποχή δημοσίευσης των πρώτων σεφερικών μεταφράσεων  
(1936), μέσω των οποίων ήρθε σε επαφή με τον Άγγλο ποιητή και το έργο του.  
Το αναγνωστικό και μεταφραστικό ενδιαφέρον του, ένα «ασίγαστο πάθος»,  
όπως το χαρακτήριζε ο ίδιος, τον οδήγησε, για τέσσερις περίπου δεκαετίες, να  
ασκηθεί στη μετάφραση ελιοτικών ποιημάτων με αποκορύφωμα την έκδοση  
της *Ρημαγμένης γης* το 1990. <sup>34</sup> Στη διαδρομή του αυτή εμφανίζεται προσηλω-  
μένος σε μια διορθωτική παρέμβαση στις σεφερικές μεταφράσεις και βέβαιος  
ότι η δική του μεταφραστική πρόταση τις υπερβαίνει πλησιάζοντας περισσό-  
τερο το αγγλικό πρωτότυπο. Αλλά και το ενδιαφέρον του φίλου και συνομι-  
λητή του Κοκόλη είναι προγενέστερο της δημοσίευσης της *Ρημαγμένης γης*.  
Ενδεικτικά αναφέρω ότι παρακολουθεί με προσοχή την έντονη συζήτηση που  
προκάλεσε η έκδοση των *Απάντων* του Έλιοτ σε μετάφραση Αριστοτέλη Νι-  
κολαΐδη το 1984. <sup>35</sup> Μπορούμε, νομίζω, να υποθέσουμε ότι διεξαγόταν μια διαρ-  
κής συζήτηση μεταξύ των δύο με συγκλίνουσες εκτιμήσεις για την ποίηση του  
Έλιοτ και τη μεταφραστική της δεξίωση στη νεοελληνική λογοτεχνία με έμ-

<sup>33</sup> Κοκόλης, ό.π. (σημ. 3), σ. 55.

<sup>34</sup> Βλ. Κλείτος Κύρου, *Οπισθοδρομήσεις. Αναδρομή ζωής*, Αθήνα, Άγρα, 2001, σ. 127-128, «Το χρο-  
νικό μιας πλάνης ή Το μεγάλο διαμέτρημα», περ. *Η λέξη*, τχ. 53 (Μάρτ. 1986) 269-271, «Το “αιθαλιές  
φυτό” της Ποίησης στη Θεσσαλονίκη», συνέντευξη στον Χρίστο Ζαφείρη, περ. *Ο Παρατηρητής*, τχ.  
15-16 (1990) 17-21.

<sup>35</sup> Τ. Σ. Έλιοτ, *Άπαντα τα ποιήματα*, μτφρ.–εισ. Αριστοτέλης Νικολαΐδης, Αθήνα, Κέδρος, 1984.  
Όπως προκύπτει από το υπό ταξινόμηση αρχείο του Κοκόλη, που απόκειται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό  
και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ), ο κριτικός  
παρακολούθησε τη συγκεκριμένη συζήτηση και κράτησε αποκόμματα των σχετικών δημοσιεύσεων.  
Ευχαριστώ θερμά το ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ για την πρόσβαση που μου έδωσε στο αρχείο αυτό όπως και σε εκεί-  
νο του Κύρου.

φαση στην αντίστιξη των μεταφράσεων Κύρου και Σεφέρη.<sup>36</sup> Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εκτίμηση και των δύο για την πιστότερη απόδοση του τίτλου «wasteland» ως «ρημαγμένη γη», στο οποίο δόθηκε προεξάρχουσα σημασία από τον Κύρου.<sup>37</sup> Στην ανάγκη, λοιπόν, να αποτιναχθεί το βάρος των σφαιρικών μεταφράσεων και να διανοιχθεί ο δρόμος για άλλες μεταφράσεις δεν μπορούσε παρά να ανταποκριθεί η κριτική ως καθ' ύλην αρμόδια. Σε αυτή την κατεύθυνση ασκείται ο κριτικός λόγος του Κοκόλη.<sup>38</sup>

Αλλά, για να επανέλθουμε στο θεωρητικό πλαίσιο ανάγνωσης της κριτικής της μετάφρασης, και αυτή η τοποθέτηση δεν είναι παρά μια υπόθεση που, από τη θέση του αναγνώστη των κειμένων του Κοκόλη, αναγνωρίζουμε ως δική του πρόθεση και σύμφωνα με την οποία ερμηνεύουμε την κριτική του. Δεν ξέρω πόσο έχουμε προσεγγίσει τις δικές του προθέσεις. Όπως και αν είναι, και με την ελπίδα ότι δεν απέχουμε πολύ, τον ευχαριστούμε για την ευεργετική αρνητική κριτική του.

<sup>36</sup> Αν και η έρευνα στο αρχείο και των δύο, Κοκόλη και Κύρου, δεν προσκόμισε στοιχεία πέρα από τα ήδη γνωστά, δημοσιευμένα σχόλια και κριτικές επισημάνσεις.

<sup>37</sup> Βλ. και όσα επισημαίνει ο Νίκος Δαββέτας στο άρθρο του «Περί τίτλων και άλλων δαιμονίων...», εφ. *Η Καθημερινή*, 27.7.2014.

<sup>38</sup> Πρόκειται για την άσκηση μιας «δημιουργικής» κριτικής της μετάφρασης, όπως την ορίζει και την αξιοποιεί ο Bergman, ό.π. (σημ. 14), σ. 96-97, η οποία αποτιμά τις υπάρχουσες μεταφράσεις (μία ή περισσότερες) ως πεπαλαιωμένες ή μη ικανοποιητικές, και αποζητά μια νέα μετάφραση, προσφέροντας, ως κριτική πράξη, το αναγκαίο αναζωογονητικό περιθώριο για τη νέα μεταφραστική δημιουργία. Μόνο που εδώ τα πράγματα λειτουργούν πρωθύστερα: ο κριτικός έπεται του μεταφραστή.



## Μεταφράζοντας τον Έλιοτ· προκλήσεις και αντιρρήσεις. Οι περιπτώσεις των Γ. Σεφέρη και Χ. Βλαβιανού

Η μεταφραστική διαδικασία και πράξη είναι μία γλωσσική περιπέτεια που ενέχει άγχη και επικίνδυνες αρκετά συχνά ακροβασίες, κόπωση μα και ικανοποίηση· ένας αδιάκοπος πνευματικός μόχθος που λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ των πολιτισμών, ανάμεσα στη γλώσσα αφετηρίας και στη γλώσσα προορισμού. Αναντίρρητα, κλειδί για μια επιτυχημένη προσέγγιση αποτελεί η κουλτούρα, το γνωστικό και πολιτιστικό υπόβαθρο του μεταφραστή, ο οποίος είναι ουσιαστικά ο πρώτος αναγνώστης της νέας μορφής του μεταφρασμένου έργου, ένας αναγνώστης με επάρκεια αλλά και γνώση των δύο όψεων του ίδιου κειμένου.<sup>1</sup> Τέλεια μετάφραση, όμως, δεν υπάρχει. Κατά τον Steiner, η άψογη πραγμάτωσή της θεωρείται ανέφικτη, ένα ιδεώδες του οποίου η προσέγγιση μόνο νοητά είναι δυνατό να συντελεστεί,<sup>2</sup> ακόμη κι αν ο μεταφραστής φέρει την ιδιότητα του λογοτέχνη.

Τα έργα του Έλιοτ γοήτευαν τόσο σύγχρονους όσο και μεταγενέστερους ομοτέχνους του, που αποπειράθηκαν να τα μεταφράσουν στη δική τους γλώσσα, μεταξύ των οποίων τον Γιώργο Σεφέρη και τον Χάρη Βλαβιανό. Η παρούσα εργασία επιχειρεί να ανιχνεύσει τη θέση του μεταφραστή-δημιουργού μέσα από τις προκλήσεις που αντιμετώπισε κατά την επίμοχθη μα σαγηνευτική προσπάθεια να καταστήσει πιο προσιτό στον αναγνώστη της εποχής του το έργο ενός από τους σημαντικότερους λογοτέχνες του 20ού αι., καθώς και να σκιαγραφήσει μια υπό το πρίσμα της κριτικής μεταφρασεολογική-συγκριτολογική εξέταση αυτών των δύο περιπτώσεων με κοινό άξονα την ποίηση του Έλιοτ.

1. Το 1936 ο Σεφέρης φέρνει σε επαφή το ελληνικό κοινό με το ποιητικό έργο του Τόμας Έλιοτ μεταφράζοντας τα έργα *Η έρημη χώρα* (1922),<sup>3</sup> *Οι κούφιοι*

<sup>1</sup> Ο Άρης Μπερλής, «Συγγραφείς και μεταφραστές», περ. *Διαβάζω*, τχ. 156 (3.3.1986) 34, υποστηρίζει πως οι μεταφραστές δεν έχουν να πουν πολλά με τον συγγραφέα, γιατί λογοδοτούν κατευθείαν στο κείμενο, και ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει σχέση μεταξύ συγγραφέα και μεταφραστή, παρά μόνο μεταξύ των κειμένων.

<sup>2</sup> G. Steiner, *Μετά τη Βαβέλ. Όψεις της γλώσσας και της μετάφρασης*, μτφρ. Γ. Κονδύλης, επιμ. Α. Μπερλής, Αθήνα, Scripta, 2004, σ. 27, Ν. Βαγενάς, «Η μετάφραση ως πρωτότυπο», *Ποίηση και μετάφραση*, Αθήνα, Στιγμή, 1989, σ. 44.

<sup>3</sup> Το ίδιο έργο μετέφρασε το 1990 ο Κλείτος Κύρου, δίνοντάς του τον τίτλο *Ρημαγμένη γη*, και το

άνθρωποι (1925), «Μαρίνα» (1930) και «Δυσκολίες πολιτευομένου» (1932).<sup>4</sup> Ο ίδιος ο ποιητής-μεταφραστής με ειλικρίνεια μας πληροφορεί πως η τριβή με την ποίηση του Έλιοτ, στον οποίο παραδέχεται πως χρωστάει πολλά, τον βοήθησε να γνωρίσει την αγγλική γλώσσα και λογοτεχνία διανοίγοντας τους ορίζοντές του. Η «Μαρίνα» ήταν η πρώτη πόρτα μέσα από την οποία πέρασε στον ποιητικό κόσμο του Έλιοτ παραμονές Χριστουγέννων του 1931, προσφέροντάς του με το στοιχείο της τραγωδίας άπλετη συγκίνηση. Πρωτίστως αυτήν ακριβώς την αίσθηση ένωσε την ανάγκη να εκφράσει μέσα από τη μετάφραση και έπειτα να δοκιμάσει τα όρια και τις αντοχές της ελληνικής γλώσσας<sup>5</sup> ταυτόχρονα με τις δικές του, αφού ο λόγος του Έλιοτ αποτέλεσε αφορμή για άσκηση και μαθητεία με σκοπό τη βελτίωση· η ουσιαστικά δραματική – όπως την ονομάζει – ποίηση του, πολιτογραφημένου Άγγλου, μοντερνιστή, που τυλίγεται και ξετυλίγεται γύρω από τον άξονα της ιστορίας, καθώς και η ενσωμάτωση άλλων κειμένων στο δικό του σε συνδυασμό με τον δύσκολο ελιοτικό λόγο δέλεασαν τον Σεφέρη και τον έφεραν αντιμέτωπο με την πρόκληση τόσο της μετάφρασης όσο και της προσωπικής ποιητικής του τέχνης.<sup>6</sup> Ορθώς, λοιπόν, ο Βαγενάς κάνοντας αναφορά στη χρονική περίοδο της συγκεκριμένης μεταφραστικής πράξης διατείνεται πως θα ήταν αδύνατο να είχε μεταφράσει αυτά τα ποιήματα νωρίτερα, μια που η μετάφρασή του έλαβε χώρα σε μια δεδομένη χρονική συγκυρία κατά την οποία αναζητούσε τρόπους να αναπτύξει τους ποιητικούς του ρυθμούς και να λύσει ορισμένα εκφραστικά προβλήματα τελειοποιώντας το ύφος της γραφής του.<sup>7</sup>

Για να θεωρηθεί η μετάφραση ενός ποιήματος επιτυχής, είναι απαραίτητο να λειτουργεί σε σημασιολογικό, υφολογικό, πραγματολογικό και «ποιητικό» ή κανονιστικό επίπεδο με τέτοιες μεθόδους, οι οποίες να ανταποκρίνονται στις αντίστοιχες του πρωτοτύπου, αλλά χωρίς να παρουσιάζει τάσεις παραμόρφωσης και αλλοίωσης.<sup>8</sup> Ο προσεκτικός μεταφραστής στροβιλίζεται στις

1996 ο Ηλίας Λάγιος, επιλέγοντας να το ονομάσει *Έρημη γη*, έναν συνδυασμό των τίτλων που είχαν δώσει οι Σεφέρης και Κύρου.

<sup>4</sup> Θ. Σ. Έλιοτ, *Η έρημη χώρα και άλλα ποιήματα*, εισ.-μτφρ.-σχόλια Γ. Σεφέρης (οριστική έκδοση με διορθώσεις και προσθήκες), Αθήνα, Ίκαρος, 1973 (στο εξής: *Η έρημη χώρα*). Στο παρόν μελέτημα δεν γίνονται αναφορές στο *Φονικό στην εκκλησιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1963 (οριστική έκδοση: 1979), θεατρικό έργο του Έλιοτ, το οποίο επίσης μετέφρασε ο Σεφέρης.

<sup>5</sup> Γ. Σεφέρης, «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο», *Δοκιμές, Β'* (1948-1971), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>5</sup>1984, σ. 9-12, 19 [= *Η έρημη χώρα*, σ. 43-45, 51].

<sup>6</sup> Γ. Σεφέρης, «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», *Δοκιμές, Α'* (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>7</sup>1999, σ. 38-44 [= *Η έρημη χώρα*, σ. 36-41].

<sup>7</sup> Βαγενάς, «Η μετάφραση ως πρωτότυπο», ό.π. (σημ. 2), σ. 45-46.

<sup>8</sup> D. Connolly, «Η μετάφραση της ποίησης. Η κριτική κρινόμενη: Δυνητικά κριτήρια για την αξιο-

μουσικές προσταγές του ποιητή, χορεύει ακολουθώντας τα νοήματα εκείνου και εναρμονίζει τα βήματά του εστιάζοντας στον ρυθμό του αρχικού κειμένου. Ο Σεφέρης μετέφρασε αντιμετωπίζοντας με δέος το πρωτότυπο κείμενο σαν να ήταν εύθραστο, φοβούμενος μήπως η δική του προσέγγιση το κατακερματίσει. Στην εν λόγω ελληνική έκδοση των ποιημάτων του Έλιοτ, όμως, ο παρατηρητικός αναγνώστης θα προσέξει στο εξώφυλλο κιόλας πως ο Τόμας Έλιοτ εξελληνίζεται και αποδίδεται ως Θ(ωμάς) Έλιοτ. Μάλιστα, ο Σεφέρης ως προς τα κύρια ονόματα παρουσιάζεται μεταφραστικά ασυνεπής, αφού άλλα τα διατηρεί μεταγράφοντας τα απλώς στα ελληνικά και άλλα διαφοροποιώντας τα πλήρως, όπως τον συχνά εμφανιζόμενο Albert που τον αποδίδει ως Γιάννη! Αυτό που λείπει ακόμη και από την οριστική έκδοση των μεταφρασμένων ποιημάτων του Έλιοτ (1973) είναι το πρωτότυπο κείμενο, για να σταθεί εφικτή για τον σύγχρονο αναγνώστη ή μελετητή μια άμεση, ταυτόχρονη αντιπαραβολή των δύο κειμένων.

Βέβαια, ήδη από το 1972 η Rowena Fowler εξέφρασε σε περιορισμένο βαθμό τις δικές της ενστάσεις.<sup>9</sup> Εστίασε στη μερική ή ολική μετάφραση ή διαφοροποίηση των κύριων ονομάτων ενισχύοντας τη μεταγενέστερη τοποθέτηση του Ξενοφώντα Κοκόλη περί αυθαίρετης μεταφραστικής διάστασης. Επιπλέον, έδωσε έμφαση στην επιλογή των πιο απλοϊκών δημοτικών τύπων που αποδυναμώνουν το νόημα και χαλαρώνουν τη γενικότερη ατμόσφαιρα του ποιήματος, επειδή ατονούν τα λεκτικά παίγνια, τα σχήματα λόγου, οι συντακτικές δομές και οι ρυθμικές εντάσεις ή αποσιωπήσεις. Επιπρόσθετα, επισήμανε την ιδιότητα της σεφερικής μεταφραστικής μεθόδου με την εμμονή της στον ελεύθερο στίχο να εξαφανίζει τις διαφορές που ενυπάρχουν στο αρχικό κείμενο μεταξύ πρωτότυπων στίχων και παραθεμάτων. Παράλληλα, ενώ παρουσίασε ως πολύ σημαντικό πρόβλημα τη λανθασμένη πρόκριση μιας διττής έννοιας (π.χ. στ. 243), το τελικό της συμπέρασμα ήταν πως τα λάθη δεν θεωρούνται αξιοσημείωτα σε σύγκριση με την ευρύτερη προσπάθεια του Σεφέρη να δαμάσει την ελληνική γλώσσα σφραγίζοντας το μετέπειτα έργο του με το ελιωτικό αποτύπωμα.

Μια δεκαετία περίπου αργότερα (1984) ο Βαγενάς<sup>10</sup> τάσσεται υπέρ της

λόγηση μεταφράσεων ποίησης», περ. *Ποίηση*, τχ. 16 (φθινόπωρο-χειμώνας 2000) 190-191, 193, Α. Ber-  
man, *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*, μτφρ. Σεσίλ Ιγγλέση-Μαργέλλου, Αθή-  
να, Μεταίχμιο, 2005, σ. 51-64.

<sup>9</sup> R. Fowler, «*Η Έρημη Χώρα*. Seferis' translation of *The Waste Land*», περ. *Comparative Literature Studies* (University of Illinois, USA), τ. 9, τχ. 4 (Δεκ.1972) 443-454.

<sup>10</sup> Ν. Βαγενάς, «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής του Έλιοτ» (1984) και «Σχόλια στον Σεφέρη», *Ποίηση και μετάφραση*, ό.π. (σημ. 2), σ. 95-100 και 107-116 αντίστοιχα.

αυστηρής αποτίμησης της απόδοσης του Έλιοτ στα ελληνικά από τον Σεφέρη και τον ψέγει για την πεποιθήσή του πως η μετάφραση πρέπει να λειτουργεί όπως η ποίηση, ισχυριζόμενος πως δεν θα πρέπει ο μεταφραστής να φοβάται μήπως το μεταφραστικό αποτέλεσμα προσιδιάζει περισσότερο στο δικό του πρόσωπο και όχι σε εκείνο του ποιητή,<sup>11</sup> παρόλο που και ο ίδιος είχε χαρακτηρίσει τη μετάφραση της *Έρημης χώρας* ως αποτέλεσμα ευτυχισμένης συνάντησης των δύο δημιουργών.<sup>12</sup> Ωστόσο, φρονώ πως στο σύνολό της η κριτική του είναι αρνητική καταδεικνύοντας τον συντηρητισμό μα και ορισμένα από τα ολισθήματα του Σεφέρη. Εκτιμά, μάλιστα, ότι η δεύτερη και αναθεωρημένη έκδοση του 1949 αποτελεί την πλέον εύστοχη κριτική της πρώτης.<sup>13</sup>

Αναμφίλεκτα, η πιο εμπεριστατωμένη αρνητική κριτική προήλθε από την επί σειρά ετών μελέτη του σεφερικού έργου στο σύνολό του<sup>14</sup> που διεξήγαγε ο Ξενοφών Κοκόλης αγγίζοντας τα όρια του έρωτα και της συμβίωσης, μιας σεφερομανίας, όπως ο ίδιος την είχε ονομάσει.<sup>15</sup> Κατέδειξε λοιπόν – αυστηρά και συνάμα ορθά – μέσα από πλήθος εμπεριστατωμένων παραδειγμάτων ότι ο ποιητής επιδίωξε να φέρει το κείμενο στα μέτρα του Έλληνα αναγνώστη απλοποιώντας και εξελληνίζοντας πολυάριθμα στοιχεία, αποδίδοντάς τα, όμως, λαϊκότερα και πολλές φορές άστοχα ή και λανθασμένα, καθιστώντας έτσι τις μεταφράσεις του αδύναμες, γεμάτες αχλύ. Συνακόλουθα, αποκαθήλωσε τον ποιητή από τον μεταφραστικό του θρόνο, αφήνοντάς τον γυμνό μπροστά στα μάτια του ανήσυχου ερευνητή μα και του υποψιασμένου και διαβασμένου αναγνώστη. Προς επίρρωση των λεγομένων του Κοκόλη, παρατίθεται στο τέλος του μελετήματός του μια επιστολή του Peter Mackridge.<sup>16</sup> Στα ίδια συμπεράσματα καταλήγει και όποιος παρατηρήσει προσεκτικά τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις δημοσιεύσεις και στις εκδόσεις των μεταφράσεων. Για παράδειγμα, στην οριστική έκδοση του ολιγόστιχου σε σχέση με την *Έρημη χώρα* ποιήματος «Μαρίνα» παρατηρούνται από τον 3ο ως τον 23ο στίχο έξι ειδών διαφορές συγκριτικά με την πρώτη δημοσίευσή του το 1948.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Βαγενάς, ό.π. (σημ. 2), 40-41.

<sup>12</sup> Ό.π., σ. 39.

<sup>13</sup> Βαγενάς, «Σχόλια στον Σεφέρη», ό.π. (σημ. 10), σ. 108.

<sup>14</sup> Ειδικά ως προς τις μεταφράσεις: Ξ. Α. Κοκόλης, «Ο Σεφέρης, μεταφραστής του Έλιοτ», *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993, σ. 361-382, και *Ο μεταφραστής Σεφέρης. Αρνητική κριτική*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001.

<sup>15</sup> Κοκόλης, «Ο Σεφέρης, μεταφραστής του Έλιοτ», ό.π., σ. 11.

<sup>16</sup> Κοκόλης, *Ο μεταφραστής Σεφέρης*, ό.π. (σημ. 14), σ. 109-115.

<sup>17</sup> Γ. Σεφέρης, «Τ. S. Eliot, *Η Έρημη Χώρα*. Αποσπάσματα», περ. *Νέα Εστία*, τ. 44, τχ. 514 (1.12.1948) 1500-1501 (στ. 3: *μέσα στον δάσους την καταχνιά > μέσα στην καταχνιά*, στ. 10: *απόμειναν χωρίς ουσία > έγιναν ανυπόστατοι*, στ. 13: *ποιο είναι αυτό το πρόσωπο > τι πρόσωπο είναι αυτό*, στ. 20: *θυμά-*

Το 1997 ο Τάκης Καγιαλής τονίζει πως το πρόβλημα δεν έγκειται στη σχέση του Σεφέρη με την ξένη ποίηση, αλλά στη στάση του προς το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο που χρειάζεται μεταφράσεις, με άλλα λόγια αντιγραφές (δικός του όρος) ξενόγλωσσων κειμένων, έργο το οποίο ασμένως αναλαμβάνει. Η τακτική του Σεφέρη να μεταφράζει για να ασκηθεί ισοδυναμεί ουσιαστικά με άρνηση από τη μεριά του να λειτουργήσει ως «διαμεσολαβητής ή παραγγελιοδόχος με σκοπό την κάλυψη υπαρκτών παιδευτικών αναγκών του αναγνωστικού κοινού».<sup>18</sup> Η πιο πρόσφατη αντίρρηση στη μετάφραση της Έρημης χώρας από τον Σεφέρη εκφράστηκε από τον Μπερλή,<sup>19</sup> που τη χαρακτήρισε κακή και «οπωσδήποτε όχι έγκυρη». Γράφει: «Υπάρχουν πολλά λάθη, αστοχίες, αγγλισμοί, αλλά και δημοτικιστικές εμμονές. Ήδη στους πρώτους στίχους της μετάφρασης του έχουμε στραμπουληγμένα ελληνικά, αφού οι μετοχές breeding-mixing-stirring δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν στα ελληνικά σε αυτά τα συμφραζόμενα ως αιτιολογικές και να αποδοθούν ως γεννώντας-μίγοντας-ταράζοντας». Προτείνει την ανάλυσή τους ή τη μετατροπή σε ενεστωτικούς τύπους. Παραμένοντας πιστός στην ειρωνική γραμμή που είχε χαράξει ο Ρένος Αποστολίδης, υιοθετώντας την παλαιότερη εμπαιθέστατη κριτική του τελευταίου<sup>20</sup> προς απόδειξη της μίμησης του Έλιοτ από τον Σεφέρη, κλείνει την τοποθέτησή του προτρέποντας τους αναγνώστες να μην εμπλακούν με τα σεφερικά μεταφραστικά κατορθώματα, που δεν έχουν τελειωμό.

Ας επισημανθεί πως η πλειοψηφία των κριτικών της εποχής του Σεφέρη – και όχι μόνο – υποδέχτηκε τη μετάφραση του Έλιοτ από τον σπουδαίο Έλληνα ποιητή ένθερμα και ζωηρά,<sup>21</sup> παραβλέποντας ακόμη και τη διαφορά στη μορφή του κειμένου· η Έρημη χώρα δεν είναι γραμμένη σε ελεύθερο στίχο όπως η μετάφραση του Σεφέρη. Άραγε έχει το δικαίωμα ο μεταφραστής, ενώ φαινομενικά κατατρύχεται από φόβο και μεταφραστικό συντηρητισμό,<sup>22</sup> να

μαι > θυμούμαι, στ. 23: το έκανα αυτό ανήξερως, μισοασυνείδητος, άγνωστος, δικό μου > το έκανα αυτό μισοασυνείδητος, ανήξερως, άγνωστος, δικό μου).

<sup>18</sup> Τ. Καγιαλής, «Η μετάφραση της ποίησης στον μοντερνισμό. Κέντρο και περιφέρεια», στο *Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης. Πρακτικά ημερίδας*, 24 Μαΐου 1997, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, σ. 62.

<sup>19</sup> Α. Μπερλής, «Ο Τόμας Στερνς Έλιοτ–Αναδρομές σε μέρες κρίσης», περ. *The Athens Review of Books*, τχ. 39 (Απρ. 2013) 6-9.

<sup>20</sup> Ρ. Αποστολίδης, «Εισαγωγή στο πρόβλημα Σεφέρη-Έλιοτ», περ. *Τα Νέα Ελληνικά*, τχ. 12 (Δεκ. 1966) 922-923, Α. Μπερλής, «Ο κύριος Σεφέρης-Έλιοτ», περ. *Τα Νέα Ελληνικά*, τχ. 12 (Δεκ. 1966) 924-928. Στο δεύτερο άρθρο επιχειρήθηκε σύγκριση της Έρημης χώρας με το *Μυθιστόρημα*. Ο Βαγενάς, όμως, πιστεύει πως το ελληνικό αντίστοιχο του ποιήματος του Έλιοτ είναι η *Κήλη* (Βαγενάς, «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής του Έλιοτ», ό.π. (σημ. 10), σ. 99).

<sup>21</sup> Κοκόλης, *Ο μεταφραστής Σεφέρης*, ό.π. (σημ. 14), σ. 102-103.

<sup>22</sup> Βαγενάς, «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής του Έλιοτ», ό.π. (σημ.10), σ. 100.

διαφοροποιεί το κείμενο σε τέτοιο βαθμό, αλλοιώνοντας τον ορισμένο από τον δημιουργό του ποιητικό ρυθμό; Λογικά, όχι, εφόσον πρόκειται για αγγλική ποίηση τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς τη σύλληψη και τη σκιαγράφηση των μορφών. Συνεπώς, καλό θα ήταν να διατηρηθεί η αγγλοπρέπεια και στη γλώσσα της μετάφρασης, μια και με τη μέθοδο που προκρίθηκε ο Έλληνας αναγνώστης – κατά την κρίση μου – δεν κατανόησε καλύτερα τις γλωσσικές διαφορές ούτε προσέγγισε ευκολότερα τα αγγλικά πολιτιστικά ύδατα.

2. Ο Σεφέρης ομολογεί πως διστάζει, μολονότι θα ήθελε, να αναμετρηθεί μεταφραστικά με τα *Τέσσερα κουαρτέτα* του Έλιοτ, τα οποία χαρακτηρίζει πολύ δυσκολότερα ποιήματα αναλογικά με τα υπόλοιπα. Ζητήματα ακρίβειας και πύκνωσης, όμως, του έθεσαν φραγμούς κι έτσι απέφυγε να προβεί στη μετάφρασή τους και, συνεπώς, να ασκήσει υπερβολική βία στην ελληνική γλώσσα, θεωρώντας την ανέτοιμη για την πρόσληψη ενός τέτοιου έργου.<sup>23</sup> Με αυτήν ακριβώς την ποιητική σύνθεση του Έλιοτ τολμάει να αντιπαρατεθεί ως μεταφραστής το 2012 ο Χάρης Βλαβιανός.<sup>24</sup> Δεν υπάρχει αμφιβολία πως οι δυο μεταφραστές εκκινούν από διαφορετική βάση. Ο Βλαβιανός, κοσμοπολίτης και πολύγλωσσος, όπως άλλωστε και ο Σεφέρης, γνώστης της ευρωπαϊκής μα και της αμερικανικής λογοτεχνίας και κουλτούρας, παρά τις για πολλά χρόνια αναβολές – η ολοκλήρωση του έργου διήρκησε περισσότερο από δύο δεκαετίες –, αποφάσισε να ασχοληθεί συστηματικά με τα *Κουαρτέτα*, δοκιμάζοντας τις μεταφραστικές του αντοχές, όχι για να εξασκηθεί και να αποκτήσει λεκτική και λογοτεχνική σκευή, αλλά επειδή αισθανόταν πως είχε έρθει πια το πλήρωμα του χρόνου και η ποίηση του Έλιοτ είχε για εκείνον προσλάβει νέες αποχρώσεις και διαφορετική βαρύτητα, στα νοήματα της οποίας ήθελε να καταστήσει κοινών και το ελληνικό αναγνωστικό κοινό.<sup>25</sup>

Παρουσιάζει μια μετάφραση σε δίγλωσση έκδοση. Μάλιστα, προτάσσει μια εκτενή κατατοπιστική εισαγωγή, της οποίας τη μεγαλύτερη έκταση καταλαμβάνει αυτόσυο, όπως επισημαίνει ο μεταφραστής, το δοκίμιο «Τέσσερα Κουαρτέτα. Μουσική, λέξη, νόημα και αξία» του έγκριτου μελετητή του Έλιοτ

<sup>23</sup> *Η έρημη χώρα*, σ. 13-14, Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.), *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου (1948-1968)*, Αθήνα, Δόμος, σ. 48: Γράφει ο Σεφέρης σε επιστολή του προς τον Λορεντζάτο στις 7.2.1949: «Λυπούμαι που δεν μπόρεσα να προσθέσω κι ένα τουλάχιστο κουαρτέτο. Αλλά νομίζω, εκτός αν κάνει κανείς μεταφράσεις, όπως ο φίλος μου ο Παπατζώνης, πως η γλώσσα μας, στη γενιά μου τουλάχιστο, δεν είναι ώριμη (σε ακρίβεια τουλάχιστο) για τέτοιες δουλειές».

<sup>24</sup> Τ. Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα κουαρτέτα* [Δίγλωσση έκδοση], εισ.-μτφρ.-σχόλια Χ. Βλαβιανός, Αθήνα, Πατάκης, 2012.

<sup>25</sup> Βλαβιανός, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 9-10.

David Moody, μια εξαιρετικά εμβριθή και διεισδυτική αναγνωστική και κριτική προσέγγιση. Ακολουθούν – σε επίμετρο – πραγματολογικά σχόλια και διευκρινίσεις, δίνεται ένα σύντομο εργοβιογραφικό του ποιητή, υπάρχει ένα μικρό παράρτημα με φωτογραφίες καθώς και ένας κατάλογος με επιλεγμένη βιβλιογραφία. Τέλος, η έκδοση περιλαμβάνει ένα cd στο οποίο ακούγεται ο ίδιος ο Έλιοτ να απαγγέλλει τα *Τέσσερα κουαρτέτα*. Έτσι ο αναγνώστης αποκτά μια πιο σφαιρική εικόνα για τον ποιητή, το έργο και το περιβάλλον του.<sup>26</sup>

Ο Βλαβιανός έχει ανοιχτούς λογαριασμούς και ιδιαίτερη αγάπη σε Αμερικανούς και μη ποιητές, όπως οι Γουίτμαν, Μπλέικ, Πάουντ, Στήβενς, Κάμμινγκς, Μέρρυλ, Άσπερυ, Μοντάλε, Μπέρρυμαν, Κάρσον, Λόνγκκλεϊ, ενώ μέσα στο ποιητικό του έργο γίνεται αντιληπτός ο διάλογος με την ποίησή τους. Έχοντας αντίληψη των πνευματικών αναγκών της σημερινής εποχής καθώς και της σχέσης των Ελλήνων αναγνωστών με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή και παγκόσμια ποιητική δημιουργία, χαράσσει τον δικό του μεταφραστικό δρόμο για τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, που διαφέρει λίγο ή πολύ από τις μεταφράσεις που προηγήθηκαν, οι οποίες ακολούθησαν τη σφαιρική γραμμή ή και παρέκκλιναν από αυτήν.<sup>27</sup> Απαλλαγμένος ο μεταφραστής τόσο από την επιμονή στην ατέλεια της διαγλωσσικής μετάφρασης όσο και από το δέος απέναντι στην ακεραιότητα του πρωτοτύπου – αντίθετα από τον Σεφέρη –, προσδίδει στη δική του μετάφραση νέτες μοντερνισμού και εκσυγχρονισμού. Έχοντας επίγνωση των σφαιρικών ολισθημάτων, αποφεύγει τους σκοπέλους των εξελλητισμένων τύπων, διατηρεί αυτούσια ορισμένα χωρία που είναι γραμμένα σε άλλη γλώσσα και αποδίδει με ξεχωριστό ύφος κάθε διακριτή φωνή.

Ειδικότερα, αυτό στο οποίο εστιάζει φανερά η μετάφραση του Βλαβιανού είναι η προσαρμογή στα μέτρα της γλώσσας. Τον ενδιαφέρει να διαφαίνεται μέσα από την ελληνική μετάφραση πως πρόκειται για ένα ξένο κείμενο. Δεν τον απασχολεί να εξαφανίσει το πρωτότυπο ή απλώς να το μεταγράψει παρουσιάζοντας ένα δικό του, εντελώς διαφορετικό, γιατί τότε το αρχικό κείμενο θα είναι αδύνατο να εξελιχθεί και συνάμα να ανελιχθεί με τη συνδρομή της ελληνικής γλώσσας. Από τη μετάφρασή του απουσιάζουν τα πολλά επίθετα και ο μελοδραματικός τόνος και γίνεται αντιληπτή η εκλεκτική συγγένεια που τον συνδέει γενικά με τους Αγγλοσάξονες και συγκεκριμένα με τον ίδιο τον Έλιοτ,

<sup>26</sup> Σημειωτέον, τόσο το κείμενο της συγκεκριμένης έκδοσης όσο και των παραρτημάτων είναι σε πολυτονικό, χωρίς κάτι τέτοιο διόλου να ενοχλεί την αισθητική του σύγχρονου αναγνώστη.

<sup>27</sup> Πρόκειται για τις μεταφράσεις των: Δεκαβάλλε (1952 και επανέκδ. 1993), Αθανασίου (1978), Κότσαπα (1981), Νικολαΐδη (1983), Κύρου (1988 και επανέκδ. το 2012 σε συλλογικό τόμο), Βατάκα (1994), Παμπούδη (2002), Τσελέντη (2004). Ο Μπερλής, ό.π. (σημ. 19), κάνει λόγο και για δική του μετάφραση «καμωμένη εδώ και πολλά χρόνια», προφανώς ανέκδοτη.

αφού – σύμφωνα με τη Ναούμ – επιχειρεί γενναία την «απόσβεση της προσωπικότητάς του», όπως την υπαγόρευε ο ίδιος ο Έλιοτ στην επαφή με τη λογοτεχνική παράδοση, χωρίς μάλιστα να μπαίνει στον πειρασμό να υποκαταστήσει ποιητικά το πρωτότυπο.<sup>28</sup> Κύριο μέλημά του θεωρείται η διατήρηση τόσο του ύφους όσο και της φωνής του ποιητή, η εγγύτητα στο αρχικό κείμενο. Στόχος του Βλαβιανού, για τον οποίο η μετάφραση ισοδυναμεί με πράξη αγάπης που προϋποθέτει τη δεξίωση του συγγραφέα εκ μέρους του μεταφραστή, την αποδοχή και την υποδοχή της ξενότητάς του και όχι την αγωνιώδη υποταγή της στον τοπικό γλωσσικό και λογοτεχνικό κανόνα,<sup>29</sup> είναι να φαίνονται μέσα από τον καθρέφτη της μετάφρασης όλοι οι συνδαιτυμόνες· ποιητής, ο μεταφραστής, η μουσικότητα, οι ήχοι και οι ρυθμοί κάθε γλώσσας, τα νοήματα, τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα.

Ακριβώς επειδή η μεταφραστική του προσπάθεια διαφέρει από τα συνήθη και παγιωμένα συστήματα, η ελευθερόστιχη, σχεδόν κατά λέξη και φαινομενικά πεζή μα μεστή περιεχομένου απόδοση του Βλαβιανού, αν και σε γενικές γραμμές έτυχε ευμενούς υποδοχής, στάθηκε αδύνατο να μην εγείρει τις αντιρρήσεις μιας μερίδας του κριτικού κόσμου.

Πρώτη φωνή διαμαρτυρίας ύψωσε ο Σπύρος Γιανναράς,<sup>30</sup> παρόλο που αναγνώρισε την πολύχρονη ιδιαίτερα απαιτητική και επίμοχθη πνευματική εργασία του Βλαβιανού. Αν και από την αρχή της κριτικής του υπογραμμίζει τη δική του ανεπάρκεια ως προς τα μεταφραστικά ζητήματα, καταδικάζει την κατά λέξη μετάφραση και την ακριβή μεταφορά της στίξης, που, κατά την κρίση του, δεν διαφωτίζει το πρωτότυπο έργο. Δεν διστάζει να χαρακτηρίσει τη μετάφραση προσχέδιο, αλλά και να υποστηρίξει πως μοιάζει να είναι λεκτικά ορθή και ποιητικά φτωχή, χωρίς ωστόσο να δίνει κάποιο ενισχυτικό των λεγομένων του παράδειγμα. Καταδικάζει, επίσης, την απομάκρυνση του Βλαβιανού από τη μεταφραστική πρακτική που είχε καθιερωθεί από τις προηγούμενες γενιές, προκρίνοντας την απαλοιφή της καταγωγής του κειμένου. Τονίζοντας τη θρησκευτική αίσθηση του κειμένου, ισχυρίζεται πως ο μεταφραστής μοιάζει να απέχει από τον χριστιανικό κόσμο καθώς και από τη μεταφρ-

<sup>28</sup> Ι. Ναούμ, «Four Quarters Revisited. Ασυνέχεια και διάρκεια», περ. *The Athens Review of Books*, τχ. 34 (Νοέμβρ. 2012) 48.

<sup>29</sup> Μ. Φάις, «Βλαβιανός Χ. Η μετάφραση πρέπει να μπορεί να υποδέχεται την ξενότητα του πρωτοτύπου», εφ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 3.3.2014, <https://www.efsyn.gr/?p=178582>, Π. Σπίνου, «Τ. Σ. Έλιοτ, παρόν σε μέλλοντα χρόνο», εφ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 7.12.2012, <http://www.efsyn.gr/?p=7171>.

<sup>30</sup> Σ. Γιανναράς, «Επίπονος μεταφραστικός μόχθος», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.5.2012, <http://www.kathimerini.gr/457061/article/politismos/arxeio-politismoy/epiponos-metastastikos-moxthos>.



σική αλλά και ποιητική διάσταση του έργου που μεταφράζει και συμπεραίνει πως τα θεολογικά, βιβλικά και χριστιανικά στοιχεία που ενέπνευσαν τον Έλιοτ στάθηκαν ικανά να αποτρέψουν τον Σεφέρη από τη μετάφραση των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*. Θεωρητικά σωστή φαίνεται να είναι η παρατήρηση για την αδόκιμη απόδοση ορισμένων όρων, αν και, όπως εύστοχα διατείνεται ο Χάρης Ψαρράς,<sup>31</sup> στην εκφραστική αυτοκυριαρχία του Βλαβιανού οφείλεται ορισμένες φορές ο αποχρωματισμός των υποδηλώσεων του πρωτοτύπου και, επομένως, συνειδητά επιλέγει να μη μεταφέρει στα ελληνικά με το θρησκευτικό τους ένδυμα όρους θεολογικής καταγωγής. Μάλιστα, και ο Ψαρράς εντοπίζει μια αδυναμία του μεταφραστή αναφορικά με την εκδήλωση της ρυθμικής ποικιλίας, μα θεωρεί τη μετάφραση συνολικά επιτυχημένη.

Έντονες και ιδιαίτερα αυστηρές ήταν οι αντιρρήσεις που εξέφρασε ο Κώστας Κουτσουρέλης στα δύο κριτικά σημειώματά του που δημοσιεύθηκαν στην εφημερίδα *Αυγή*.<sup>32</sup> Αξίζει στο σημείο αυτό να τις παραλληλίσουμε με τις εξαιρετικά σκληρές κρίσεις του Κοκόλη για τον μεταφραστή Σεφέρη και να εξάρουμε τη μέθοδο της συγκέντρωσης παραδειγμάτων που υιοθέτησε ο νεοελληνιστής μελετητής, τα οποία και ενδυνάμωσαν τους ισχυρισμούς του πείθοντας το ερευνητικό και αναγνωστικό κοινό για την ορθότητα των λεγομένων του. Αντίθετα, ο Κουτσουρέλης απλώς κρίνει με αυστηρότητα που αγιρίζει τα όρια της εμπάθειας απέναντι στον μεταφραστή, χωρίς να αξιοποιεί ούτε ένα χωρίο ούτε μία λέξη από το κείμενο. Αρχικά, από τον τίτλο που επέλεξε («Η αποτυχία του μεταφραστή I/II») προκαταβάλλει τον αναγνώστη για την αποτυχία της μεταφραστικής απόπειρας και την ένδεια του μεταφράσματος. Κατά τη γνώμη του, ο μεταφραστής απέχει από το έργο και τις ιδέες του, τις παραστάσεις, τις δηλώσεις και τις υποδηλώσεις του. Προσπαθεί να φέρει στα δικά του μέτρα τον κόσμο του συγγραφέα προδίδοντάς τον. Μα στην περίπτωση του Βλαβιανού – ούτε και του Σεφέρη βέβαια – δεν βρίσκει εφαρμογή η φράση *traduttore traditore*, ένας ρητορικός κατά τον Βαγενά ορισμός!<sup>33</sup> Έπειτα, καταδικάζει αβάσιμα την εν λόγω μετάφραση σε αποτυχία, επειδή το πρωτότυπο κείμενο είναι ιδιαίτερα απαιτητικό και κρίνεται δύσκολο να βρεθεί ικανός μεταφραστής, για να παλέψει με τους δαίμονες του αρχικού έργου. Στη

<sup>31</sup> Χ. Ψαρράς, «Μια νέα μετάφραση των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*», περ. *Φρέαρ*, τχ. 1 (Μάιος-Ιούν. 2013) 87-88.

<sup>32</sup> Κ. Κουτσουρέλης, «Η αποτυχία του μεταφραστή I», εφ. *Αυγή*, 17.3.2013, <http://archive.avgi.gr/ArticleActionshow.action?articleID=759672>, και «Η αποτυχία του μεταφραστή II», εφ. *Αυγή*, 24.3.2013, <http://archive.avgi.gr/ArticleActionshow.action?articleID=761579>.

<sup>33</sup> Βαγενάς, ό.π. (σημ. 2), σ. 14.

συνέχεια, τονίζει την αδυναμία του μεταφραστή να συλλάβει το πνεύμα του δημιουργού, αφού δεν αντιλαμβάνεται τίποτα από την ποιητική του διάσταση, ούτε καν τα εκφραστικά μέσα που υπηρετούν το αρχικό έργο. Ξεχνάει, όπως φαίνεται, ότι η γλώσσα-πηγή και η γλώσσα-στόχος αποτελούν δύο εντελώς διαφορετικά συστήματα, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολο – και προφανώς ανέφικτο – τα μέσα και τα τεχνάσματα της μίας να βρίσκουν απόλυτη εφαρμογή στην άλλη. Κάνει, επίσης, λόγο για απουσία έμπνευσης και αναφέρεται στην τάση του μεταφραστή να επιλέγει την πιο κοινή λύση από όσες έχει στη διάθεσή του διανθίζοντας το κείμενό του με απονευρωμένα νοήματα και αγγλισμούς, όρο που είχε χρησιμοποιήσει ο Μπερλής για τη μεταφραστική προσπάθεια του Σεφέρη. Το αξιοπρόσεκτο είναι πως ο ανεπιεικής ως προς τον Σεφέρη Μπερλής θεωρεί «πολύ καλή, οπωσδήποτε έγκυρη» τη μετάφραση του Βλαβιανού.<sup>34</sup> Ο Κουτσουρέλης καταλήγει στην ακραία θέση πως ο μεταφραστής-ποιητής παρουσιάζει στους αναγνώστες τον Έλιοτ σύμφωνα με τις δικές του επιθυμίες, κομμένο και ραμμένο στα μέτρα του, ώστε να τον απομυθοποιήσει, στοχεύοντας έτσι στην προσωπική του ποιητική ανάταση.

Συμπερασματικά, πρώτα από όλα διαφαίνεται ξεκάθαρα η διαχρονική αξία του έργου του Έλιοτ, που συγκινεί δημιουργούς, αναγνώστες και κριτικούς ακόμη και στη σημερινή εποχή. Η ποίηση δεν χάνεται όταν μεταφράζεται, αρκεί ο μεταφραστής να μην προσπαθήσει με τις πρακτικές του να εξαφανίσει ή έστω να περιορίσει τη μορφή, την ύπαρξη και την ουσία του ποιητή με το έργο του οποίου καταπιάνεται. Στην περίπτωση, μάλιστα, που ο μεταφραστής είναι και ποιητής, θα εντοπίσει με μεγαλύτερη ευκολία τη δυναμική της γλώσσας και θα την αξιοποιήσει καθιστώντας τη συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην ποίηση και στη μετάφραση. Ίσως να μην είναι καθόλου τυχαίο που από την εποχή του ρομαντισμού σχεδόν όλοι οι μεγάλοι ποιητές της Εσπερίας ήταν και μεταφραστές.<sup>35</sup> Η διπλή ιδιότητα καθιστά πιο εύκολη την επεξεργασία του κειμένου και συμβάλλει στην προσήλωση σ' ένα παιχνίδι σημειώντων, αποτρέποντας τόσο ένα πιστό αποτύπωμα όσο και ένα ανούσιο και ανυπόστατο αντίγραφο.<sup>36</sup> Ο Βλαβιανός υποστηρίζει<sup>37</sup> πως ο κλήρος των μεταφραστών είναι

<sup>34</sup> Μπερλής, ό.π. (σημ. 19).

<sup>35</sup> Berman, ό.π. (σημ. 8), σ. 25.

<sup>36</sup> Ό.π., σ. 16.

<sup>37</sup> Χ. Βλαβιανός, «Μεταφραστής, “αδέξια μέλισσα”;», κείμενο εισήγησης στο συνέδριο του ΕΚΕΜΕΛ στις 20-21.2.2010 με θέμα «Το μεταφραστικό εύρημα», το οποίο στη συνέχεια δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα περί μετάφρασης του ηλεκτρονικού περιοδικού *Απηλιώτης* (Σεπτ. 2010) (Με το ίδιο κείμενο συμμετείχε ως εισηγητής στο 2ο συνέδριο του ΕΚΕΜΕΛ με θέμα «Ο μεταφραστής και οι άλλοι» στις 19-20.3.2011).

δύσκολος, γιατί καλούνται να εντοπίσουν στη γλώσσα τους ένα ποιητικό ισοδύναμο του πρωτοτύπου. Συμπεριφέρονται ως «αδέξιες μέλισσες» με κεντρί που παραμένει ισχυρό και αναγκαίο και πετούν γύρω και πάνω από το αρχικό κείμενο κεντρίζοντάς το με τέτοιο τρόπο, ώστε να φτάσουν στην πηγή του και να αξιοποιήσουν την ουσία του, προσφέροντας με άλλα λόγια την καλύτερη δυνατή μετάφραση. Συμπληρώνει ως ένα σημείο τη θέση του Σεφέρη πως ο ποιητής έρχεται προς εμάς με τις δικές του εμπειρίες κι εμείς πηγαίνουμε προς αυτόν, όπως μπορούμε, με τις δικές μας.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Σεφέρης, ό.π. (σημ. 5), σ. 21 [= *Η έρημη χώρα*, σ. 52].



Λογοτεχνική μετάφραση και Αριστερά.  
Έντυπα, τομές, ρεπερτόριο (1901-1950)  
(πρόδρομη ανακοίνωση)

Ως προς τη μόλις πρόσφατα σχετικά βιβλιογραφημένη περίοδο 1901-1950, κάθε προσπάθεια για χαρτογράφηση των λογοτεχνικών μεταφράσεων και για συναγωγή συμπερασμάτων μπορεί να έχει μόνο αξιώσεις μερικότητας και να οδηγήσει στη διατύπωση υποθέσεων εργασίας.<sup>1</sup> Το θέμα είναι προφανώς και μεγάλο και σύνθετο, χρειάζεται πολλαπλές προσεγγίσεις και θα έπρεπε να αποτελέσει αντικείμενο πολυετούς έρευνας και συλλογικής εργασίας. Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσω μια πρώτη κατάθεση στοιχείων, για να συνδέσω στη συνέχεια τα λογοτεχνικά μεταφράσματα με την επίδραση ιδεολογικών παραμέτρων. Στόχος μου δεν είναι μια αναλυτική καταλογογράφηση των έργων ούτε ένας κατά προσέγγιση χάρτης μεγάλης κλίμακας, αλλά μια απλή επισήμανση γενικών αρχών.

Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής έχουν ήδη μελετηθεί από αρκετούς ερευνητές.<sup>2</sup> Αντικείμενο της δικής μου συμβολής είναι να εξεταστούν όχι τα ίδια τα κείμενα και οι αισθητικές αρχές τους, αλλά οι πιθανές χρήσεις τους. Κατά συνέπεια, δεν θα εστιάσω στους συγγραφείς, αλλά μόνο στην υποδιαίρεση του έργου τους που επιλέγεται προς μετάφραση· και αυτό πάλι θα το προσεγγίσω όχι μεμονωμένα και κειμενοκεντρικά αλλά συνολικά, στο πλαίσιο μιας διανοητικής και εκδοτικής ιστορίας. Πέρα από την παρουσία των κειμέ-

<sup>1</sup> Η ανακοίνωση αποτελεί μέρος της μεταδιδακτορικής μου έρευνας («Τύπος και Λογοτεχνία») στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, η οποία χρηματοδοτείται από το Ίδρυμα Παιδείας και Ευρωπαϊκού Πολιτισμού.

Παρά τις ελλείψεις της, η πρόσφατη βιβλιογραφία του Κ. Γ. Κασίνη *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄ αι. Αυτοτελείς εκδόσεις 1901-1950*, τ. Β΄, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2013, αποτελεί ένα εξαιρετικά χρήσιμο βοήθημα.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά: Παναγιώτης Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, 4 τ., ιδίως τ. 3, Αθήνα, Γνώση, 1990, Δημήτρης Κόκορης, *Η εισαγωγή κανονιστικών αρχών στο λογοτεχνικό πεδίο. Η παρέμβαση της ελληνικής αριστεράς του Μεσοπολέμου (1930-1936)*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1995, Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, Τάκης Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, Χ. Λ. Καραόγλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης 1901-1940. Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, τ. 1: 1996, τ. 2: 2002, τ. 3: 2007.

νων, ο ρόλος του εκδότη, του μεταφραστή, του εντύπου που τα φιλοξενεί, και με κριτήρια την πατρωνία, το ρεπερτόριο, τη λειτουργία της μετάφρασης, μπορεί να αποτελέσει δείκτη για τον προσανατολισμό των ζητήσεών μας.

Αν επιχειρούσαμε να ανατάσουμε, υπό αυτό το πρίσμα, την περίοδο 1901-1950, θα καταλήγαμε, σε γενικές γραμμές, στην ακόλουθη αδρή περιοδολόγηση:

1900-1910: Οι απαρχές. Εκδίδονται τα πρώτα σοσιαλιστικά ημερήσια φύλλα του 20ού αιώνα.

1910-1920: Η προδρομική δεκαετία και η «εποχή των ανακαλύψεων». Κάποια πρώτα ψήγματα προβληματικής ανιχνεύονται στον *Νουμά*, σε χαρακτηριστική μαρτυρία του Ταγκόπουλου αμέσως μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση.<sup>3</sup>

1920-1930: Η εποχή της έκρηξης και του ενθουσιασμού. Μια δεκαετία εξαιρετικά σημαντική, όχι μόνο γιατί εκδίδονται τα πρώτα ακραιφνώς λογοτεχνικά περιοδικά, αλλά και γιατί παρατηρείται μια εκδοτική έκρηξη που συνδυάζεται με την πρώτη στοχευμένη και μαζική παραγωγή «εναλλακτικών» μεταφράσεων: Βασιλείου, Ζηκάκης, Άγκυρα, σειρά του Ελευθερουδάκη, Γκοβόστης.

1930-1940: Η εποχή της περιχαράκωσης και του περιορισμού. Υποταγή στο δόγμα, αντιδιανοουμενισμός και εκ νέου ανακάλυψη της λογοτεχνίας, ιδίως στα χρόνια της Δικτατορίας.

1940-1950: Εποχή αναδίπλωσης, ανάτασης και διαχείρισης του τραύματος. Το σάστισμα και το άνοιγμα. Επιστροφή του Γκοβόστη, το κλίμα του ΕΑΜ, η διεύρυνση του πνευματικού ορίζοντα. Μετά το 1945, ποικίλες εκδόσεις στο εσωτερικό και επιβεβλημένοι περιορισμοί από το εξωτερικό, ειδικότερα στα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου.

## Συγγραφείς

Πριν επισκοπήσουμε την παρουσία «αριστερών» συγγραφέων, ας επανέλθουμε στον γενικό κανόνα όσον αφορά το ρεπερτόριο των μεταφράσεων: χρήσιμο είναι συχνά να εξετάζεται, όπως ήδη ειπώθηκε, όχι οι συγκεκριμένοι συγγραφείς και τα κείμενα που μεταφράζονται, αλλά η χρήση τους. Η ιστορία της μετάφρασης τον 19ο αι. είναι, από αυτή την άποψη, διδακτική: ελάσσονα έργα μεταφράζονται λόγω της θεματικής τους, αλλά πάλι ως επιβιώσεις ενός παλαιότερου πνεύματος. Σημαντικοί ξένοι συγγραφείς υπηρετούν στοχευμένες χρήσεις και στενά προγράμματα,<sup>4</sup> άλλοι υπόκεινται σε ευρύτερες προδιαγραφές. Αρκετά λογοτεχνικά έργα μεταφράζονται μόνο και μόνο ως αρχαιοθέμα, συγγραφείς επιλέγονται για να δοθεί έμφαση στην κλασικιστική διάσταση του έργου τους, ενώ προτάσσεται σταθερά η ψυχωφέλεια.<sup>5</sup> Ανάλογα εξωλογοτε-

<sup>3</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει ολόκληρη η ύλη του *Νουμά* την περίοδο μετά το 1917.

<sup>4</sup> Βλ. *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το νέο ελληνισμό. Επιστημονικό συμπόσιο*, 14-15 Απριλίου 2000, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002.

<sup>5</sup> Στην υπό έκδοση διδ. διατριβή μου (*Ο διάλογος της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες μέσω των μεταφράσεων (1830-1909)*), Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο

χνικά κριτήρια φαίνεται να υπερτερούν και στην επιλογή μεταφράσεων το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με τη διαφορά ότι το ιδεολογικό πλαίσιο έχει τώρα μετατεθεί. Και στις δυο περιπτώσεις, η «χειραγώγηση» της λογοτεχνίας – για να θυμηθούμε τον André Lefevere – συντελείται με τη σύνδεση μιας ορισμένης ποιητικής με μια συγκεκριμένη ιδεολογία, που και οι δύο αποδεικνύονται σημαντικότερες από την ίδια τη λογοτεχνία.<sup>6</sup>

Από τις αρχές του 20ού αι., πάντως, τα πεδία των λογοτεχνικών ειδών είναι πλέον διακριτά: η πεζογραφία στεγάζεται, σε μεγάλο βαθμό, στις επιφυλλίδες των εφημερίδων, η ποίηση στα περιοδικά, ενώ ανεξάρτητα από τον Τύπο λειτουργούν οργανωμένοι εκδοτικοί οίκοι, που συναιρούν οικονομικά και αισθητικά κριτήρια. Κάθε συζήτηση για τη βλαπτικότητα ή μη του μυθιστορηματος έχει βέβαια κοπάσει, από τη στιγμή που αυτό νομιμοποιήθηκε μέσω των επιφυλλίδων. Τα πρώτα χρόνια δεσπόζουν οι εκδοτικές σειρές Φέξη και Μαρασλή, και εισάγονται τα αστυνομικά μυθιστορήματα.

Ασφαλώς η Οκτωβριανή Επανάσταση πρέπει να θεωρηθεί ορόσημο, καθώς προκαλεί, συγκυριακά ή συστηματικότερα, ένα καινούργιο ρεύμα μεταφράσεων από τα ρωσικά. Έτσι, το 1919 εκδίδεται στη σειρά «Σοσιαλιστικά διηγήματα» το έργο του Βσιέβολοντ Γκάρτσιν *Τέσσαρες μέρες*, συσταχωμένο με το κείμενο του Μαξίμ Γκόρκυ «Ε, σύντροφε».<sup>7</sup> Από αυτό το χρονικό σημείο και πέρα παρατηρείται μια πρωτόγνωρη έκρηξη μεταφράσεων του Γκόρκυ, ο οποίος θα αναδειχθεί στον περισσότερο μεταφρασμένο, σε απόλυτους αριθμούς, ξένο συγγραφέα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.<sup>8</sup> Τα ίδια χρόνια, το έργο συγγραφέων όπως ο Ρομαίν Ρολάν, ο Αντρέ Ζιντ, ο Αντρέ Μαλρώ και ο Ανρί Μπαρμπύς (κυρίως αυτός) προσλαμβάνεται μέσα από το φίλτρο της πολιτικής ή/και κομματικής τους ένταξης. Η βιογραφία τους εξηγεί εν μέρει αυτό το φαινόμενο: ο Ρολάν ήταν θαυμαστής του Στάλιν αλλά ειρηνιστής, ο Ζιντ προσέγγισε τον κομμουνισμό τη δεκαετία του 1930 χωρίς να του μείνει για πολύ πιστός, ο Μαλρώ είναι εχθρός της αποικιοκρατίας και του φασισμού, ενώ ο Μπαρμπύς γίνεται μέλος, στις αρχές της δεκαετίας του 1920, του Γαλλικού Κομμουνιστι-

2012) διατυπώνεται η υπόθεση ότι πολλοί ελάσσονες συγγραφείς επανεγγράφονται στην ελληνική εκδοτική σκηνή με αφορμή τα αρχαιόθεμα μυθιστορήματά τους (π.χ. Telfy, Hessling, Neale, Kingsley, Pichat), ενώ σε άλλους τονίζεται το συναφές με την αρχαιότητα θέμα ή μέτρο (Γκαίτε, Βολταίρος, Μίλτον, ακόμη και Σαίξπηρ).

<sup>6</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Routledge, 1992, σ. 51.

<sup>7</sup> M. Gartchin, *Τέσσαρες μέρες*, Αθήνα 1919.

<sup>8</sup> Με βάση τη *Βιβλιογραφία* του Κασίνη, ό.π. (σημ. 1) εκδίδονται 57 τ. με έργα του Ρώσου συγγραφέα, από τους οποίους έχουν ταυτιστεί οι 49.

κού Κόμματος. Από την άλλη, γαλλικά κοινωνικά μυθιστορήματα παλαιότερης χρήσης, όπως του Εμίλ Ζολά και του Βικτόρ Ουγκό, επανεισάγονται με άλλη πλαισίωση.<sup>9</sup> Αν στους παραπάνω συγγραφείς προσθέσουμε τους αγγλόφωνους Τζακ Λόντον και Τζον Στάνιμπεκ, η εικόνα συμπληρώνεται επαρκώς από λογοτέχνες στρατευμένους, όπως ο Παναΐτ Ιστράτι και ο Ναζίμ Χικμέτ.

Σε μια γενική θεώρηση και με γνώμονα τη *Βιβλιογραφία* του Κ. Γ. Κασίνη, η σύγκριση των συγκεκριμένων επιλογών με όλες τις υπόλοιπες μεταφράσεις οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα: Πράγματι, αν από το σύνολο των μεταφρασμάτων αφαιρεθούν η παιδική λογοτεχνία, οι επανεκδόσεις και ανατυπώσεις, οι αναμεταφράσεις και οι χωρίς εμπορικό αντίκρισμα ποιητικές μεταφράσεις (των Μπωντλαίρ, Ζαν Ζουβ, Βαλερύ, Συπερβιέλ, Έλιοτ, Λόρκα, Μαγιακόφσκι), τα ποικίλα θεατρικά έργα, απομένει μια μάλλον περιορισμένη συγκομιδή, ιδίως τα χρόνια ως το 1920 και ανάμεσα στη Δικτατορία του Μεταξά και την Απελευθέρωση.

## Εκδότες

Η δεκαετία του 1920 σηματοδοτείται από τη συγκροτημένη εμφάνιση εκδοτικών οίκων με τη σημερινή τους εκδοχή, μετά την εποχή των τυπογραφείων και τη δημιουργία των σειρών Μαρασλή και Φέξη στις αρχές του 20ού αιώνα: Πέρα από την αύξηση της βιβλιοπαραγωγής, παρατηρούνται πλέον συγκεκριμένες επιλογές και διαφοροποιήσεις. Ειδικότερα μας ενδιαφέρουν τρεις περιπτώσεις: οι εκδόσεις Γκοβόστη, ο φιλελεύθερος εκδοτικός οίκος του Ελευθερουδάκη και ο επιτυχημένος και μαζικός Βασιλείου,<sup>10</sup> που αποκτούν ρόλο εμπορικό αλλά και καθοδηγητικό. Λαμβάνοντας υπόψη την έκρηξη των εκδοτικών οίκων και παραμερίζοντας για την ώρα την οικονομική συνιστώσα της πατρονίας,<sup>11</sup> εξαιτίας της πολιτικά ταραγμένης εποχής και των ιδιαίτερων πρωτοβουλιών που αναλαμβάνουν διάφοροι ρέκτες εκδότες, τι συμπεράσματα μπορεί να συναχθούν;

Από τις εκδόσεις Γκοβόστη κυκλοφορούν ποικίλα μαρξιστικά έργα, αλλά η έμφαση του εκδοτικού προγράμματος βρίσκεται στη λογοτεχνία (λ.χ. στον Ντοστογιέφσκι το 1926, και πάλι το 1946).<sup>12</sup> Ρώσοι συγγραφείς εκδίδονται

<sup>9</sup> Victor Hugo, *Οι άθλιοι*, μτφρ. Μάρκος Αυγέρης, Αθήνα, Βασιλείου, 1922, Αιμίλιος Ζολά, *Το αμάρτημα του Αββά Μουρέ*, μτφρ. Πέτρος Πικρός, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ.

<sup>10</sup> Βλ. Κώστας Χατζιώτης, *Εκδοτικός οίκος-βιβλιοπωλείο Γεωργίου Βασιλείου. 100 χρόνια από την ίδρυσή του, 1913*, Αθήνα, Εκδόσεις Παρισσιανού, 2013.

<sup>11</sup> Lefevere, ό.π. (σημ. 6).

<sup>12</sup> Για το εκδοτικό πρόγραμμα του Γκοβόστη βλ. Γιώργος Καραηλίας, *Ο εκδοτικός οίκος Γκοβόστη*, αδημ. μεταπτ. εργασία, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2002.



επίσης στις σειρές του Γ. Βασιλείου (Εκλεκτά Έργα/Αντρέγεφ), από τον Ζηκάκη και βεβαίως τον Φέξη. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο Κώστας Ελευθερουδάκης, ο εκδότης των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* (1935-1941), ο οποίος ιδρύει τη δεκαετία του 1920 μια φιλοσοφική σειρά, στην οποία συμπεριλαμβάνεται το *Κεφάλαιο* του Μαρξ. Από τον Βασιλείου εκδίδονται, ανάμεσα σε μια μεγάλη ποικιλία έργων, η *Νεοελληνική πολιτική ιστορία* (1925) του Γιάννη Κορδάτου και κάποια μαρξιστικά βιβλία. Στους γνωστούς εκδοτικούς οίκους ας προστεθούν το κατάστημα Θεοφανίδη-Λαμπαδαρίδη, και μικρότερα καταστήματα όπως το Λαϊκό Βιβλιοπωλείο.<sup>13</sup>

Η επόμενη τομή τοποθετείται τη δεκαετία του 1940. Μετά το 1943, αλλά κυρίως μετά την Απελευθέρωση, πολλαπλασιάζονται οι λογοτεχνικές εκδόσεις συγγραφέων που συνδέονται με την Αριστερά: εβδομήντα τέσσερις τίτλοι καταγράφονται το 1944, εξήντα δύο το 1945 και εξήντα πέντε το 1946. Από τους γνωστότερες ας σημειωθούν οι ακόλουθες: *Με το Μαχαίρι στα δόντια* του Μπαρμπύς από τον Γκοβόστη το 1932 (και αργότερα από το Πρωτοποριακό Βιβλιοπωλείο), η *Μάνα* του Γκόρκυ σε μετάφραση Άρη Αλεξάνδρου επίσης από τον Γκοβόστη (1946) και οι *Μικροαστοί* από τον Καραβία (1946), οι *Καταχτητές* και τα *Χρόνια καταφρόνιας* του Μαλρό (1946), το *Άνθρωποι και ποντίκια* του Στάινμπεκ, σε μετάφραση Κοσμά Πολίτη (1944).<sup>14</sup> Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ζιντ: από τους *Νέους Πρωτοπόρους* εισάγεται ως κομμουνιστής, μεταπολεμικά προσλαμβάνεται με πιο ανοικτά κριτήρια, ενώ δεν παραλείπεται το οδοιπορικό του στην ΕΣΣΔ (*Τι είδα στη Ρωσία*), που κυκλοφορεί σε μετάφραση της Κατίνας Παππά (1945).<sup>15</sup> Επίσης, μεταφράσεις έργων του Ρομαίν Ρολάν πρωτοεμφανίζονται τη δεκαετία του 1920 και πυκνώνουν από τη δεκαετία του 1940, ενώ η παρουσία του Μπαρμπύς είναι διαρκής στα περιοδικά και σε αυτοτελείς εκδόσεις.<sup>16</sup>

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 εγκαινιάζεται η παραγωγή εκδοτικών οίκων της υπερορίας, που συνοψίζεται στα αναμενόμενα ευρήματα: πολιτικά

<sup>13</sup> Βλ. σχετικά Κασίνης, ό.π. (σημ. 1).

<sup>14</sup> Henri Barbusse, *Με το μαχαίρι στα δόντια*, μτφρ. Στ. Τσάκας, Αθήνα, Γκοβόστης, 1932, André Malraux, *Οι καταχτητές*, μτφρ. Κ. Μεραναίος, Αθήνα, Γκοβόστης, 1946, και *Χρόνια καταφρόνιας*, μτφρ. Άρης Νικολετόπουλος, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ., Μαξίμ Γκόρκυ, *Η μάνα*, μτφρ. από τα ρωσικά Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, 1946, και *Οι μικροαστοί ή η οικογένεια Μπετζεμένωφ*, μτφρ. Ελένη Ρομπάκη, Αθήνα, Καραβίας, 1946, John Steinbeck, *Άνθρωποι και ποντίκια*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, Αθήνα, Οι Φίλοι του Βιβλίου, 1944.

<sup>15</sup> Περισσότερα στοιχεία για τις μεταφράσεις του Ζιντ από την Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1998, σ. 42.

<sup>16</sup> Με βάση τη *Βιβλιογραφία* του Κασίνη, ό.π. (σημ. 1), κυκλοφορούν αυτοτελώς από τρία έργα του Ρολάν και Μπαρμπύς.

κείμενα και μανιφέστα, σοβιετική λογοτεχνία σχετική με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η οποία ενδεχομένως αναπληρώνει εν μέρει την ελληνική λογοτεχνική αμηχανία, αλλά και έργα συγγραφέων που έγιναν αργότερα γνωστοί, όπως ο Βιτάλι Γκρόσμαν, ή που διέρρηξαν τα όρια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως ο Σολόχοφ.<sup>17</sup>

### Περιοδικά και εφημερίδες

Οι λογοτεχνικές μεταφράσεις στα έντυπα της Αριστεράς δεν έχουν ιδιαίτερο βάρος αν συγκριθούν με την υπόλοιπη ύλη. Προέχουν οι θεωρητικές συζητήσεις και η κατάθεση αισθητικών προδιαγραφών, περιγραφές του «συγγραφέα μηχανοδηγού» και παραλλαγές της προλεταριακής λογοτεχνίας. Έτσι στους *Νέους Βωμούς* ξεχωρίζουν τα ονόματα των Μπαρμπύς, Ρολάν, Αντρέγεφ και ελασσόνων Ρώσων συγγραφέων. Στη *Νέα Επιθεώρηση* δημοσιεύονται πολλά κείμενα του Παναίτ Ιστράτι, αλλά και των Αντρέγεφ, Γκόρκι και Λόντον, καθώς βεβαίως και του Τρότσκι, του Λουννατσάρσκι και του Πλεχάνοφ. Οι *Νέοι Πρωτοπόροι* φιλοξενούν στις στήλες τους αναρίθμητους Σοβιετικούς συγγραφείς, τον Ναζίμ Χικμέτ, θεωρητικά κείμενα για την τέχνη (Ένγκελς, Ρόσι, Κρουπτσάγια, Λένιν) και, όπως είναι γνωστό, ένα πλήρες αφιέρωμα στο σενέδριο που θεμελίωσε τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό.<sup>18</sup>

Η επιφυλλιδική πολιτική του *Ρίζοσπάστη* δεν συντονίζεται ωστόσο με τα υπόλοιπα αριστερά έντυπα αυτής της περιόδου: Η αγνόηση της λογοτεχνίας είναι ενδεικτική. Στη μόνη ακραιφνώς κομματική εφημερίδα του Μεσοπολέμου δεσπόζει ο ορθόδοξος κομμουνισμός, με βαριά τη σκιά της ΕΣΣΔ, και οι επιφυλλίδες σπανίζουν. Με εξαίρεση ορισμένα σύντομα σοβιετικά διηγήματα, σπάνια και αυτά, δεν φιλοξενούνται λογοτεχνικές επιφυλλίδες παρά μόνο κριτικές. Η επιφυλλιδική πολιτική του *Ρίζοσπάστη*, με κύριους συντελεστές τον Γληνό και τον Βάρναλη, υπόκειται σε συγκεκριμένους περιορισμούς.<sup>19</sup> Τα χαρακτηριστικά του, όπως έγραφε ο Άγγελος Ελεφάντης ήταν ο αντιπνευματισμός και ο αντιδιανοουμενισμός.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Βλ. Άννα Ματθαίου και Πόπη Πολέμη, *Η εκδοτική περιπέτεια των Ελλήνων Κομμουνιστών 1947-1968. Από το βουνό στην υπερορία*, Αθήνα, Βιβλιόραμα-Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, 2003.

<sup>18</sup> Βλ. το αδημοσίευτο δεύτερο μέρος της διδ. διατριβής της Χριστίνας Ντουνιά *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς στο μεσοπόλεμο, 1924-1936*, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ, 1988, <http://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/0971>.

<sup>19</sup> Η διαπίστωση αυτή στηρίζεται σε μια ενδεικτική περιπλάνηση στα φύλλα του *Ρίζοσπάστη* που είναι αναρτημένα στο <http://efimeris.nlg.gr> της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

<sup>20</sup> Άγγελος Ελεφάντης, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης. ΚΚΕ και αστισμός στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1979.

Στο πλαίσιο αυτό ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Δημήτρη Φωτιάδη. Τα *Νεοελληνικά Γράμματα*, τα οποία διευθύνει μετά τον θάνατο του πατέρα του, είναι ένα υβριδικό έντυπο, μεταξύ περιοδικού και εφημερίδας, θαλαρά την εποχή της επιτήρησης (1935-1941), με πλούσιο ποικίλο ρεπερτόριο και προοδευτικούς συνεργάτες. Με την επίδραση του κλίματος της Αντίστασης, ο Φωτιάδης αναλαμβάνει διευθυντής και στα *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1950), που επίσης ξεχωρίζουν με την ύλη τους. Στο εκδοτικό σημείωμα του πρώτου τόμου του περιοδικού τονίζεται η σημασία της ιστορίας και της κοινωνικής στόχευσης. Στις σελίδες του εντύπου συνυπάρχουν προβλήματα σοβιετικά διηγήματα με τη γαλλική πρωτοπορία, ορθόδοξες απόψεις και ευρύτερες προσεγγίσεις, όπως η συζήτηση Γκαροντί και Τορέζ, συστεγάζονται ο Ρώτας και ο Αυγέρης με τον Κ. Θ. Δημαρά και τον Τερζάκη. Η διαφορά είναι πλέον έντονη: από τη μια ο ανοιχτός δυτικός κόσμος και από την άλλη η στενότητα του σταλινικού καθεστώτος, η χαοτική, έστω, δυτική ελευθερία έναντι επιβεβλημένων δεσμεύσεων και περιορισμών. Έχουμε περάσει σε μια άλλη εποχή, και η πρόσδεση της χώρας στη Δύση φαίνεται να έχει αποτελέσματα. Από αυτή την άποψη, η μορφή του εκδότη ως μέσου όρου της εποχής του είναι πολυδιάστατη. Η παρέμβαση του Φωτιάδη, στη δεύτερη φάση της εκδοτικής του δραστηριότητας, είναι εξαιρετικά εύγλωττη: το περιοδικό του καθρεφτίζει τους περιορισμούς της Ανατολής και της υπεροχής, ενώ ο ίδιος παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ως διευθυντής, διαμεσολαβητής και δημιουργός. Θυμίζει το πορτραίτο του συγγραφέα που περιγράφει ο Μπερλίν ως δείγμα μεταπολεμικού κομμουνιστή: είναι απλός, εύπεπτος, αφελής, δημοσιογραφικός.<sup>21</sup>

### Μεταφραστές

Τις δεκαετίες που εξετάζουμε οι μεταφραστές έχουν αρχίσει να γίνονται επαγγελματίες με συγκεκριμένη αποστολή, που επιτρέπει τη σύνδεση μεταφραστικής δραστηριότητας και βιοπορισμού, σε σαφή αντιδιαστολή προς την τυχαιότητα και τη σποραδικότητα του 19ου αιώνα. Κινούνται πλέον μεταξύ ιδεολογίας και σταθερής επαγγελματικής συνεργασίας με εκδοτικούς οίκους. Η αλλαγή αυτή σημειώνεται γύρω στα 1920 και συνεχίζεται ως τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών. Στους εκπροσώπους αυτής της νέας τάξης μεταφραστών ανήκουν, μεταξύ πολλών άλλων, οι Πέτρος Πικρός, Κοσμάς Πολίτης,

<sup>21</sup> Βλ. Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans from 1800 to Present*, Λονδίνο, Harper Collins, 2006, σ. 1203.

Άρης Αλεξάνδρου, Αλεξάνδρα Αλαφούζου, Μάρκος Αυγέρης, Αιμίλιος Χουρμούζιος κ.ά.<sup>22</sup>

### Ένα πρώτο συμπέρασμα

Κάθε φορά που εντείνεται η επίδραση του κόμματος, και το πρόταγμα γίνεται στενά πολιτικό, όπως στον *Ριζοσπάστη*, η λογοτεχνία συνήθως απουσιάζει από τον εκδοτικό ορίζοντα της Αριστεράς – και όχι μόνο στο αισθητικό επίπεδο. Η σχέση αυτή είναι ανάλογη με την ιστορία της ίδιας της Αριστεράς: Μικρή κομματική επίδραση, μεγάλη διανοητική· δογματισμός από τη μια, ευρύτερη πολιτισμική έλξη από την άλλη· κυριαρχία στο λογοτεχνικό πεδίο και στο συμβολικό κεφάλαιο, αλλά θετική επίδραση της δυτικής αντιπολιτευτικής εκδοχής της. Η ανατολική παράδοση καταγράφεται ιστορικά ως δογματική, αυταρχική, κεντρικά ελεγχόμενη και εντέλει αποτυχημένη. Η δυτική εμφανίζεται πρωτοποριακή, πιο πληθωρική, με ανησυχίες, ποικιλία και διακρίσεις. Κάπου στη μέση των δυο αυτών κόσμων συναντήθηκαν ο Γκρόσμαν με τον Ζιντ, ο Σπέρμπερ με τον Κέστλερ, ο Σερζ με τον Ιστράτι.

Μικρογραφία του κομμουνισμού, οι αριστεροί διανοούμενοι μπολιάζουν, όπως σημειώνουν αρκετοί ιστορικοί, περισσότερο πολιτισμικά παρά βαθιά πολιτικά το σύστημα υποδοχής, εκφράζοντας μια μορφή άτυπης σύγκρουσης της τριτοδιεθνιστικής ορθοδοξίας και της μπολσεβικοποίησης με τις νεοελληνικές ιδιαιτερότητες και τις ισχυρές δυτικές επιδράσεις. Το αποτέλεσμα είναι συνηθέστερα η συνύπαρξη και σπανιότερα η σύγκρουση ενός περικλειστού με έναν ανοιχτό κόσμο, οδηγώντας σε ένα, λίγο ως πολύ, αυτονόητο συμπέρασμα: όταν ο εναγκαλισμός του δογματισμού είναι ασφυκτικός, ο ορίζοντας στενεύει, γίνεται προβλέψιμος, και η λογοτεχνία περιθωριοποιείται. Ενδεικτικές είναι αντίθετα οι πλάγιες ή μέσες οδοί: είτε ως ρεπερτόριο είτε ως ενισχυτικό πρόσημο, η ιδεολογική ένταξη ασκεί έλξη, πέρα από τον στενό κομματικό χώρο, σε εκδότες, μεταφραστές και λογίους.

Σε ένα τόσο παρθένο έδαφος ίσως δεν είναι αβάσιμος ο ισχυρισμός πως αν λογοτεχνία και συγγραφείς ξεταστούν αποκομμένα από το διανοητικό κλίμα και την εκδοτική πολιτική της εποχής τους, δεν ανιχνεύονται, τουλάχιστον με σχετική ακρίβεια, οι όροι υποδοχής. Μια στενά ιδεολογική προσέγγιση αποκλείει τη (βιβλιογραφική) καταγραφή της λογοτεχνίας, μια στενά γραμματολογική εξαιρεί την ιδεολογία (και την ερμηνεία της). Επομένως, το ζητούμε-

<sup>22</sup> Στέφανος Στεφάνου, *Ένας απ' τους πολλούς της ελληνικής Αριστεράς 1941-1971*, επιμ. Χριστίνα Αλεξοπούλου, Αθήνα, Θεμέλιο, 2013.

νο της έρευνας δεν μπορεί να είναι τα κείμενα καθαυτά, δεν είναι οι μεμονωμένοι μεταφραστές και οι επιμέρους μεταφράσεις, αλλά το σύνθετο πλην εξιχνιάσιμο δίκτυο που συγκροτείται από έντυπα, χρήσεις και διαμεσολαβητές και που απλώνεται πέρα από την επικράτεια του προβλέψιμου και του καταγραμμένου. Κάθε μεταφρασμένο κείμενο, όταν συνδέεται με την εποχή, τον μεταφραστή, τον εκδότη και το έντυπο που το στεγάζει, και παραπέρα με τους ορίζοντες προσδοκιών, τις εκδοτικές πολιτικές, τον κομματικό έλεγχο και τις μεταφραστικές ελευθερίες, νοηματοδοτείται με πολλαπλούς τρόπους. Πρόκειται για ένα πεδίο που κρύβει δυνάμει πολλά ευρήματα για τον νεοελληνιστή, ένα πολυδιάστατο θέμα που αποτελεί διαρκή πρόκληση για διεπιστημονική έρευνα και ξετύλιγμα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, και που θέτει πολλά ανοιχτά ακόμα ερευνητικά και ερμηνευτικά ζητήματα.



Ο μεταφραστής Κοσμάς Πολίτης.  
Εισήγηση για μια νέα ώθηση σε ένα παλαιό  
όσο και παραμελημένο ζήτημα

Εξετάζοντας ο Ξενοφών Κοκόλης, στο οικείο δοκίμιο του τόμου *Μικροσκόπηση μεταφράσεων. Lorca, Apollinaire, Moréas*, τη μετάφραση ενός ποιήματος του Federico Garcia Lorca από επτά διαφορετικούς μεταφραστές, συμπεριλαμβανομένου του Κοσμά Πολίτη, χωρίς να αποφαίνεται, συνολικά, ούτε θετικά ούτε αρνητικά για το μετάφρασμα του εμβληματικού πεζογράφου της γενιάς του '30, προβαίνει, πάντως, σε μία από τις ελάχιστες, αν όχι στη μοναδική, συγκριτική μελέτη ενός αποσπάσματος, έστω, της ποιητικής, μεταφραστικής εργασίας του Κοσμά Πολίτη.<sup>1</sup> Οι πεζές, από την άλλη πλευρά, μεταφράσεις του τελευταίου έχουν συζητηθεί κάποιες φορές στο παρελθόν, ενώ η πιο ολοκληρωμένη σχετική έρευνα (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποφεύγονται εντελώς τα λάθη) είναι η μελέτη του Στέφανου Μπεκατώρου, ενταγμένη πλέον ως «Επίμετρο» στον τ. Έδγαρ Άλλαν Πόε, *Αφηγήματα. Οι ιστορικές μεταφράσεις από τον Κοσμά Πολίτη*. Εκεί, ο ποιητής, δοκιμογράφος και μεταφραστής Στέφανος Μπεκατώρος, τόσο στα «Σχόλια» όσο και στο «Επίμετρο», αναφέρεται, αφενός, στα λάθη, στις ανακρίβειες, στις παραλείψεις και, γενικότερα, στις παρεμβάσεις του μεταφραστή Κοσμά Πολίτη στα μεταφραζόμενα κείμενα (κάποιες δε από αυτές τις παρεμβάσεις αποτελούσαν, όπως μας διαβεβαιώνει και ο Μπεκατώρος, πάγια τακτική των παλαιότερων μεταφραστών), αλλά, βέβαια, και στις ευτυχείς στιγμές του Κοσμά Πολίτη ως μεταφραστή, και, αφετέρου, αναφέρεται στην εν γένει μεταφραστική σταδιοδρομία του «κορυφαίου», όπως τον χαρακτηρίζει, πεζογράφου της γενιάς του '30, στην πληθώρα τής αντίστοιχης παραγωγής του (η οποία, πιθανότατα, έδινε μια διέξοδο στην δημιουργική του ροπή), στη γλωσσική του επάρκεια (και ως προς την μητρική και ως προς τις ξένες γλώσσες), καθώς και στη γνωστή φημολογία σχετικά με τον τρόπο της δουλειάς του, χωρίς, μάλιστα, να διστάζει, ο Στέφανος Μπεκατώρος, να διαφωνήσει (με), να διορθώσει ή να

<sup>1</sup> Βλ. στο Ε. Α. Κοκόλης, *Μικροσκόπηση μεταφράσεων. Lorca, Apollinaire, Moréas*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, <sup>2</sup>1985, σ. 9-35.

συμπληρώσει εργασίες άλλων, συστηματικών ή μη, ερευνητών, όπως ο Peter Mackridge και η Τζένη Μαστοράκη.<sup>2</sup>

Η ως άνω εκτενής μελέτη παραπέμπει, μεταξύ άλλων, και στην, παλαιότερα διατυπωμένη, άποψη του πεζογράφου Μένη Κουμανταρέα, σύμφωνα με την οποία ανάμεσα στις καλύτερες μεταφράσεις του Κοσμά Πολίτη συγκαταλέγεται και μία που αφορά απόσπασμα και όχι ένα βιβλίο ή σε ένα κείμενο συνολικά· πρόκειται, συγκεκριμένα, για την μετάφραση του κεφ. με τον τίτλο «Η Συμφωνία» (αλλά όχι μόνον αυτού, όπως θα δούμε στη συνέχεια) από τον *Μόμπυ Ντικ* του Χέρμαν Μέλβιλ.<sup>3</sup> Αυτό το μετάφρασμα αποτελεί το αντικείμενο εξέτασης της παρούσας ανακοίνωσης, με τον τρόπο, κατά το δυνατόν, του Ξενοφώντα Κοκόλη, δηλαδή μέσω της σύγκρισης/αντιπαραβολής με άλλες μεταφράσεις του ίδιου κειμένου.

Η πρόσβαση, ωστόσο, στο προαναφερθέν απόσπασμα από τον *Μόμπυ Ντικ* δεν ήταν εύκολη, καθώς βρίσκεται ενταγμένο σε έναν δυσπρόσιτο τόμο, στην *Ανθολογία αμερικανικής πεζογραφίας* του Albert Harkness, Jr, από τις εκδόσεις Κακουλίδης. Στην εν λόγω *Ανθολογία* ο Κοσμάς Πολίτης είχε μεταφράσει, μάλιστα, τα δώδεκα<sup>4</sup> από τα είκοσι εφτά συνολικά κείμενα (ενώ τα υπόλοιπα μεταφράσματα ανήκουν στους: Ιουλία Ιατρίδη, Δέσπω Διαμαντίδου, Λεωνίδα Ζενάκο, Γιάννη Μπεράτη, Βασιλή Καζαντζή, Γεωργία Ταρσούλη, Χάρη Λαμπίδη, Νινίλα Παπαγιάννη)· συγκεκριμένα, κείμενα των Ναθαναήλ Γουάρντ, Ιωνάθαν Έντουαρντς, Μπέντζαμιν Φράνκλιν, Ε. Α. Πόου, Φράνσις Πάρκμαν, Ναθαναήλ Χώθορν, Όλιβερ Ουέντελ Χολμς, Ουίλλιαμ Ντην Χάουελς, Χένρυ Νταίηβιντ Θωρό, Χένρυ Τζαίμς και, βέβαια, Χέρμαν Μέλβιλ.<sup>5</sup> Αξίζει, δε να επισημανθεί ότι, πιθανότατα λόγω της προορηθείσας δύσκολης πρόσβασης στο συγκεκριμένο βιβλίο, στο *Σχεδιάσμα βιβλιογραφίας Κοσμά Πολίτη (1930-2006)* του Γιώργου Καλλίνη η *Ανθολογία αμερικανικής πεζογραφίας* αναφέρε-

<sup>2</sup> Βλ. στο Έδγαρ Άλλαν Πόε, *Αφηγήματα. Οι ιστορικές μεταφράσεις από τον Κοσμά Πολίτη*, επιμ.–επιμέτρο Στέφανος Μπεκατώρος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2006 («Επιμέτρο του επιμελητή», σ. 377-460, «Στόλια», σ. 343-375· η μελέτη του Στέφανου Μπεκατώρου είχε δημοσιευθεί αρχικά στο περιοδικό *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 29 (Μάιος-Αύγ. 2005) 110-155).

<sup>3</sup> Βλ. Πόε, ό.π., σ. 402-403.

<sup>4</sup> Ο Στέφανος Μπεκατώρος αναφέρει, λανθασμένα, δεκατέσσερα – βλ. Πόε, ό.π., σ. 345.

<sup>5</sup> Βλ. Albert Harkness, Jr, *Ανθολογία αμερικανικής πεζογραφίας*, Αθήνα, Κακουλίδης, 1969. Για το ενδιαφέρον ιστορικό της εν λόγω έκδοσης βλ. Πόε, ό.π., σ. 403-405. Να σημειωθεί ότι οι υπόλοιποι μεταφραστές τού τόμου απέδωσαν στην ελληνική, εκτός των προαναφερθέντων συγγραφέων, και κείμενα των Albert Harkness, Ουίλλιαμ Μπράντφορντ, Ρότζερ Ουίλλιαμς, Θωμά Τζέφφερσον, Τζαίμς Μάντισον, Ουάσινγκτον Έρβιν, Ραλφ Ουάλντο Έμερσον, Ουώλτ Ουίτμαν, Χένρυ Άνταμς, Μπρετ Χαρτ, Μαρκ Τουάιν, Τζωρτζ Γ. Κέημπελ, Σάρα Όρνε Τζιόουετ.



ται μόνον ως τίτλος,<sup>6</sup> παρατεθειμένος, μάλιστα, από την παλαιότερη σχετική καταγραφή του Peter Mackridge στο περ. *Διαβάζω*.<sup>7</sup> Η πρώτη «λεπτομερέστερη εμφάνιση», λοιπόν, στην παρούσα ανακοίνωση της εν λόγω *Ανθολογίας* έχει, συν τοις άλλοις, και το ευχάριστο αποτέλεσμα να προσκομίζει νέους τίτλους και συγγραφείς στη βιβλιογραφική κατηγορία του «Μεταφραστικού έργου» του Κοσμά Πολίτη, κατηγορία, ούτως ή άλλως, εξαιρετικά πολυπληθής, βέβαια, εφόσον περιλαμβάνει ήδη εκατόν δεκατρείς διαφορετικούς τίτλους, χωρίς μάλιστα η καταγραφή να είναι ακόμη πλήρης.<sup>8</sup>

Η μετάφραση των έργων του Χέρμαν Μέλβιλ στην ελληνική γλώσσα δεν έχει την μακρά ιστορία που ίσως θα περίμενε κανείς, λαμβάνοντας υπ' όψιν το γεγονός ότι ο *Moby Dick*, το έκτο μυθιστόρημά του, αλλά και «το κορυφαίο και πλατύτερα φιλόδοξο έργο τής συγγραφικής σταδιοδρομίας του»,<sup>9</sup> γράφτηκε (και εκδόθηκε) στο διάστημα των ετών 1850-1851.<sup>10</sup> Εξάλλου, ο *Moby Dick*, αντίθετα από ό,τι θα πίστευε ο σημερινός αναγνώστης, στάθηκε η αιτία της κάμψης της δημοφιλίας του συγγραφέα του, δημοφιλία κερδισμένη χάρη στα προηγούμενα περιπετειώδη μυθιστορήματά του, όπως το *Tyree* και το *White-Jacket*.<sup>11</sup> Το κοινό του Μέλβιλ, το οποίο προσδοκούσε μια αντίστοιχη

<sup>6</sup> Βλ. Γιώργος Καλλίνης, *Σχεδιασμός βιβλιογραφίας Κοσμά Πολίτη (1930-2006)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2008, στο λήμμα Γ 63, σ. 75.

<sup>7</sup> Βλ. Peter Mackridge, «Το μεταφραστικό έργο του Κοσμά Πολίτη (Μια πρώτη καταγραφή)», περ. *Διαβάζω*, τχ. 116 (10 Απριλίου 1985), αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη, 38-39.

<sup>8</sup> Βλ. σχετικά Σταυρούλα Γ. Τσουπρού, «Ο Κοσμάς Πολίτης και το υφολογικό και ιδεολογικό ίχνος του ως μεταφραστή, με αφορμή και την συλλογή *Σκλαβιά και μεγαλείο του Λουί Αραγκόν*», στο *Μορφές μεταφραστών στον ελληνογαλλικό χώρο (19ος-21ος αιώνας)*. Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2014 (Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ), Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή (ΕΦΑ), Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος (IFG)), Αθήνα, Gutenberg, υπό έκδ., καθώς και Stavroula G. Tsourou, «Kosmas Politis. Known and Unknown Information on His work – His Relation to the Theatre», λήμμα υπό ανάρτηση στην ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια *The Literary Encyclopedia* του Πανεπιστημίου East Anglia, [www.litencyc.com](http://www.litencyc.com). Βλ. επίσης την έκδ. William Shakespeare, *Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέττας Ριάλδη, 1971-1972*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, επιμ.–σημειώσεις–επίμετρα Σταυρούλα Γ. Τσουπρού, Αθήνα, Νεφέλη, 2014.

<sup>9</sup> Βλ. σχετικά Χέρμαν Μέλβιλ, *Τρεις απόκληροι. Μπάρτλεμπυ ο γραφιάς–Ο βιολιστής–Τζίμυ Ρόουζ. Διηγήματα*, πρόλ.–αναθ. μτφρ. Μένης Κουμανταρέας, Αθήνα, Καστανιώτης, 2010, σ. 148 («Χρονολόγιο»).

<sup>10</sup> Σχετικά με τον χρόνο συγγραφής και το έτος έκδοσης του *Moby Dick* βλ. Herman Melville, *Μπάρτλεμπυ, Ο Γραφέας. Μια ιστορία της Ουάλλ Στρητ*, μτφρ.–επιλογή συνοδευτικών κειμένων–σημείωμα επιμέτρο Αθηνά Δημητριάδου, επιμέτρο Gilles Deleuze και Giorgio Agamben (μτφρ. Νίκος Ηλιάδης), Αθήνα, Άγρα, 2011, στην «Εργοβιογραφία Herman Melville», σ. 161-171 (εδώ σ. 165).

<sup>11</sup> Οι πλήρεις τίτλοι αυτών των μυθιστορημάτων, μεταφρασμένοι στα ελληνικά, είναι, σύμφωνα με την καταγραφή του Μένη Κουμανταρέα (βλ. Μέλβιλ, ό.π. (σημ. 9), σ. 146, 148): *Ταϊπί. Μια ματιά στη ζωή τής Πολυνησίας κατά την περίοδο τεσσάρων μηνών διαμονής στην κοιλάδα των Μαρκίζες και Το λευκό χιτώνιο*, ή *Ο κόσμος ενός πολεμιστή*. Η Αθηνά Δημητριάδου, από την πλευρά της, αποδίδει στα ελληνικά την ονομασία «*Marquesas*» του πρωτοτύπου ως «*Μαρκεΐζας*» (βλ. Melville, *Μπάρτλεμπυ*,

συνέχεια, εξεπλάγη δυσάρεστα και απογοητεύθηκε από την περίτεχνη γραφή και την πολυσύνθετη θεματολογία της *Φάλαινας* (ο πλήρης τίτλος είναι *Μόμπυ Ντικ ή Η φάλαινα*), όπως αυτή αποτυπώθηκε από τον καμακιστή Ισμαήλ, ναύτη στο φαλινοθηρικό «*Requod*» («Πίκουοντ») του πλοίαρχου Αχαάβ. Έτσι, λίγα χρόνια αργότερα, ο συγγραφέας, απογοητευμένος από τις κριτικές, παύει να ασχολείται με την πεζογραφία· για ένα διάστημα είκοσι τριών περίπου ετών, ο Μέλβιλ θα σιωπήσει, γράφοντας τώρα αποκλειστικά ποίηση, η οποία ενίοτε συνοδεύεται από μικρές πρόζες. Και μόνον όταν, τριάντα και πλέον έτη μετά τον θάνατό του, το 1891, τα έργα του εκδίδονται από τον οίκο Constable του Λονδίνου σε δεκαέξι τόμους, «ο Μέλβιλ επανέρχεται στη συνείδηση της εθνικής αμερικανικής λογοτεχνίας». Ο Μένης Κουμανταρέας το διατυπώνει πυκνά και εύστοχα: το 1940 «αρχίζει το κύμα των θαυμαστών του Μέλβιλ να κατακλύζει την Αμερική και τον κόσμο. Ύστερα από 6 χρόνια στη θάλασσα, 19 χρόνια ως επιθεωρητής στα τελωνεία, 23 χρόνια σιωπή σαν πεζογράφος και άλλη μια περίοδο νεκροφάνειας περίπου 40 χρόνων, από τον θάνατό του έως τον μεσοπόλεμο, ο Χέρμαν Μέλβιλ επιτέλους νικά».<sup>12</sup>

Ο *Γραφέας*, ό.π., σ. 91), ενώ, αναφερόμενη στην υποδοχή των έργων του Melville, τοποθετεί αυτή την αλλαγή αντιμετώπισης εκ μέρους του κοινού νωρίτερα (βλ. ό.π.), ήδη κατά την έκδοση του τρίτου μυθιστορήματος του συγγραφέα, το 1849, με τον τίτλο *Μάρντι και ένα ταξίδι επέκεινα* (σύμφωνα με την ελληνική απόδοση του Μένη Κουμανταρέα, ό.π., σ. 147), διαφοροποιούμενη, αυτή τη φορά, όχι μόνον από τον Κουμανταρέα (ό.π., σ. 11) αλλά και από το προλογικό σημείωμα των εκδόσεων Penguin, όπου το σημείο καμπής τοποθετείται ευκρινώς στην έκδοση του *Moby Dick* ((βλ. Herman Melville, *Moby Dick* [Penguin Popular Classics], Λονδίνο, Penguin Books, 1994), όπως και από το μικρό εισαγωγικό κείμενο που προηγείται του μεταφράσματος του Κοσμά Πολίτη στην *Ανθολογία* και στο οποίο ο Albert Harkness, Jr συγκαταλέγει ακόμη και το πέμπτο μυθιστόρημα του Μέλβιλ, το *White-Jacket*, σε εκείνα τα οποία βρήκαν «περισσότερη ανταπόκριση στους σύγχρονους» του συγγραφέα (βλ. ό.π. (σημ. 5), σ. 204). Παρεμπιπτόντως, στο περ. *Πλανόδιον*, τχ. 46 (Ιούν. 2009), αφιέρωμα: «Herman Melville, “Ταξίδι στην Ελλάδα. Ποιήματα και Ημερολόγια”», μτφρ.–επίμετρο Στέλλα Αλεξοπούλου, 311-390, η Αλεξοπούλου θεωρεί επίσης ως σημείο καμπής στη δημοφιλία του Μέλβιλ την έκδοση του *Moby Dick*: «Όμως αυτό το κορυφαίο έργο δεν έγινε δεκτό θετικά απ’ τους κριτικούς και το κοινό, μ’ εξαίρεση ελάχιστους αναγνώστες, ανάμεσά τους ο Hawthorne, που έγραψε στον Melville ότι ο *Μόμπυ Ντικ* ήταν το αριστούργημά του» (356) – στο ως άνω αφιέρωμα παρατίθεται χρήσιμη, ξενόγλωσση και ελληνόγλωσση, βιβλιογραφία.

<sup>12</sup> Για τα παραπάνω βλ. στο *Τρεις απόκληροι*, ό.π. (σημ. 9), σ. 152-154. Εύστοχη είναι, επίσης, και η κατακλείδα της Αγλαΐας Μητροπούλου στον «Πρόλογο» ο οποίος και εσήμανε την έναρξη της δημοσίευσης της μετάφρασης του *Moby Dick* σε συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Εστία* τον Ιανουάριο του 1957 (ο ίδιος «Πρόλογος» επαναλήφθηκε αυτοσίσος στην έκδοση του Πεχλιβανίδη (βλ. παρακάτω), μερικά χρόνια αργότερα): «κοινό και κριτική, με κάθε καινούργια προσπάθεια του Μέλβιλ να πάει βαθύτερα στην ανθρωπινή ψυχή και ν’ αγκαλιάσει θέματα πιο βαθιά κι ανεξερεύνητα, μεταμορφώνοντας σε σύμβολα πνευματικά τις εξωτικές του περιπέτειες, ένοιωθαν έτσι σαν αποξενωμένοι, τον κατηγορούσαν πως χαράμιζε τη γραφικότητα και το παράξενο των περιπετειών του στη μεταφυσική και με την αδιαφορία τους τον έκαναν να νοιώθει πικρά πως ο κόσμος αγαπάει πολύ, στην πνευματική του ζωή τουλάχιστον, τα παλιά πλατειά του παπούτσια και τα ρούχα που ‘χει συνηθίσει από καιρό» (βλ. στο περ. *Νέα Εστία*, τ. 61, τχ. 709 (15 Ιανουαρίου 1957) 120).

Οπότε, όταν, είκοσι ακόμη χρόνια αργότερα, ο Albert Harkness, Jr επιμελείται την *Ανθολογία αμερικανικής πεζογραφίας*, δεν έχει κανέναν λόγο να διατάσει να γράψει τα ακόλουθα: «καμιά ανάλυση, όσο σύντομη και να είναι, της λογοτεχνίας της Νέας Αγγλίας κατά τον 19ο αι. δεν θα ήταν ποτέ πλήρης, αν δεν αναφέραμε τη μορφή του Χέρμαν Μέλβιλ, πιθανόν του μεγαλύτερου από τους μυθιστοριογράφους που παρουσιάστηκαν έως την εποχή αυτή στις Ηνωμένες Πολιτείες. Κι όπως ο Χώουθορν αντιπροσωπεύει την πουριτανική παράδοση και ο Πάρκμαν την ιστορική εδαφική εξάπλωση, ο Μέλβιλ αντιπροσωπεύει την επιρροή της θάλασσας – αυτό το άλλο μεγάλο στοιχείο που επιδρά στη νοοτροπία της Νέας Αγγλίας. Αλλά ο Μέλβιλ έκανε κάτι περισσότερο από του να γράψει για τα ναυτικά χρονικά και το κυνήγι της φάλαινας στο Νιου Μπέντφορντ, και για τις περιπέτειες των Αμερικανών στα μαγευτικά νησιά των θαλασσών του νότου. Πραγματικά, στο μεγάλο του επικό μυθιστόρημα *Μόμπυ Ντικ*, χρησιμοποίησε τη θάλασσα και την περιγραφή του κυνηγιού της φάλαινας σαν σκηνικό της σκοτεινής ρομαντικής πάλης του ανθρώπου με τον κρυφό του εαυτό. Κι όπως στον Χώουθορν, το πρόβλημα του εσωτερικού κακού είναι και στον Μέλβιλ παρόν, αλλά με επιπλοκές βαθύτερες και λιγότερο θεολογικές. Ο *Μόμπυ Ντικ*, έργο πυκνό, αόριστο, υποβλητικό, ζει πάντα μέσα στη λογοτεχνία μας σαν ένα επιβλητικό μνημείο του ρομαντικού πνεύματος μιας ηρωικής εποχής».<sup>13</sup>

Επανερχόμαστε τώρα στο ζήτημα των (λίγων, κυρίως παλαιότερα) μεταφράσεων έργων του Μέλβιλ, ειδικότερα δε του *Μόμπυ Ντικ*, στην ελληνική γλώσσα, μέσω του ενδιαφέροντος σχετικού Καταλόγου τον οποίο παρέθετε ο Μένης Κουμανταρέας στην πρώτη του απόπειρα μετάφρασης κάποιων αφηγημάτων του Μέλβιλ, με προεξάρχοντα τον *Μπάρτλεμπυ*, εκδοθείσα το 1981 (και ξανά το 1984) από τον οίκο Οδυσσέας (μετάφραση στην οποία επανήλθε, για τα τρία από τα τέσσερα διηγήματα, το 2010). Στον ως άνω Κατάλογο συναντήσαμε και τις περί των ο λόγος εδώ μεταφράσεις (αποσπασμάτων) του *Moby Dick*, αφενός, από την Αγγλαΐα Μητροπούλου και, αφετέρου, από τον Κοσμά Πολίτη. Μόνον που οι συγκεκριμένες παραπομπές του Κουμανταρέα εμφανίζονται λανθασμένες ή ελλιπείς.<sup>14</sup>

Σε ό,τι αφορά την Αγγλαΐα Μητροπούλου, το λάθος/έλλειψη στην κατα-

<sup>13</sup> Βλ. Harkness, Jr, ό.π. (σημ. 5), Εισαγωγή («Εισήγηση», κατά τη μεταφράστρια του συγκεκριμένου κειμένου Ιουλία Ιατρίδη), σ. 16-17.

<sup>14</sup> Βλ. στο Χέρμαν Μέλβιλ, *Μπάρτλεμπυ, ο Γραφιάς (κι άλλες τρεις ιστορίες)*, μτφρ. Μένης Κουμανταρέας, Αθήνα, Οδυσσέας, <sup>1</sup>1981, <sup>2</sup>1984, σ. 126. Το ίδιο λάθος, σχετικά με τον Κοσμά Πολίτη, επαναλάμβανε ο Κουμανταρέας, λίγα χρόνια αργότερα, στο δοκίμιο με τον τίτλο «Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς», ενταγμένο στο σχετικό αφιέρωμα του περ. *Διαβάζω*, ό.π. (σημ. 7), 19.

γραφή είναι διπλό: διότι, από την μία πλευρά, η Μητροπούλου δεν μετέφρασε σε συνέχειες για το περ. *Νέα Εστία*, κατά τα έτη 1957 έως 1959, αποσπάσματα απλώς, όπως γράφει ο Κουμανταρέας, αλλά ολόκληρο τον *Moby Dick* σε μια σχεδόν αδιάλειπτη συνέχεια, από το τχ. 709, της 15ης Ιανουαρίου 1957, έως το τχ. 770, της 1ης Αυγούστου 1959,<sup>15</sup> ενώ, από την άλλη πλευρά, μια συντομευμένη εκδοχή του ως άνω μεταφράσματος, διασκευασμένη για νεότερους στην ηλικία αναγνώστες, εκδόθηκε και σε βιβλίο από τον οίκο Μ. Πεχλιβανίδης<sup>16</sup> στα τέλη τής δεκαετίας τού '60 ή στις αρχές της δεκαετίας του '70. Όσο για την παραπομπή στον Κοσμά Πολίτη (για την οποία, οφείλω να πω πως, είμαι ευγνώμων στον Μένη Κουμανταρέα, διότι χάρη σε αυτήν τη δική του καταγραφή πληροφορήθηκα την ύπαρξη του συγκεκριμένου μεταφράσματος), είναι λανθασμένη/ελλιπής ως προς το ότι αναφέρει μόνον το Κεφάλαιο «Συμφωνία», ενώ ο Κοσμάς Πολίτης μεταφράζει για την *Ανθολογία αμερικανικής πεζογραφίας* και τα επόμενα τρία κεφάλαια («Η Καταδίωξη<sup>17</sup>–Πρώτη Μέρα», «Η Καταδίωξη–Δεύτερη Μέρα», «Η Καταδίωξη–Τρίτη Μέρα»), τα οποία ολοκληρώνουν το μυθιστόρημα, μαζί με τον (μη μεταφρασμένο από τον Κοσμά Πολίτη) «Επίλογο». Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, δε, ότι ο Κοσμάς Πολίτης, όταν του ανετέθησαν προς μετάφραση τα κείμενα της *Ανθολογίας*, κατά τη δεκαετία του 1960, είχε τη δυνατότητα να συμβουλευθεί την αντίστοιχη εργασία της Αγγλαίας Μητροπούλου στην πρώτη της εκδοχή (της, σε συνέχειες, μετάφρασης στις σελίδες της *Νέας Εστίας*).

Πριν προχωρήσουμε σε μια, αναγκαστικά, σύντομη αντιπαραβολή τόσο των δύο μεταφρασμάτων της Αγγλαίας Μητροπούλου όσο και της σύγχρονης μας μετάφρασης του *Moby Dick* από τον Α. Κ. Χριστοδούλου με το αποτέλεσμα της μεταφραστικής δουλειάς τού Κοσμά Πολίτη, να σημειώσουμε ότι η μόνη από τις παραπάνω μεταφράσεις που έχει υποβληθεί μέχρι τώρα σε συστηματικότερη κριτική είναι εκείνη του Α. Κ. Χριστοδούλου, μέσα από τις σελίδες τού περιοδικού *Χάρτης*<sup>18</sup> – η εν λόγω κριτική, ωστόσο, αφορούσε την

<sup>15</sup> Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνάς μου στους τόμους του περ. *Νέα Εστία*, δεν συμπεριελήφθησαν μεταφράσματα από τη σειρά του *Μόμπυ Ντικ* στα τχ. 710, 731, 746 και 755.

<sup>16</sup> Πρόκειται για το Herman Melville, *Μόμπυ Ντικ*, μτφρ. Αγγλαία Μητροπούλου, εικονογράφηση Ι. Δραγώνα [Κλασική Βιβλιοθήκη Νέων], Αθήνα, Μ. Πεχλιβανίδης, χ.χ.έ.

<sup>17</sup> Στην μετάφραση της Αγγλαίας Μητροπούλου, και στις δύο εκδοχές της, το «The Chase» του πρωτοτύπου αποδίδεται στο πρώτο εκ των τριών κεφαλαίων ως «Η Καταδίωξη» και στα άλλα δύο κεφάλαια ως «Το Κυνήγημα», ενώ στη μετάφραση του Α. Κ. Χριστοδούλου, τη μόνη σε κυκλοφορία σήμερα όπου περιλαμβάνεται το πλήρες κείμενο (βλ. πιο κάτω), το «The Chase» αποδίδεται ως «Το Κυνήγι».

<sup>18</sup> «Πολεμικό» χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο περιοδικό ο Ξενοφώντας Κοκόλης, με μια αντίστοιχη ευκαιρία, ενώ το συγκεκριμένο είδος κριτικής το τοποθετεί στην «κατεύθυνση της επίκαιρης και «εν θερμώ» σημειωματογραφίας» (Κοκόλης, ό.π. (σημ. 1), σ. 7 και σημ. 2).

πρώτη εκδοχή της μεταφραστικής εργασίας του Χριστοδούλου, όπως αυτή είχε κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Ζώδιο το 1983 (και το 1985), συγκεκριμένα στον πρώτο τόμο, όπου είχαν μεταφραστεί μόνον οι 68 πρώτες σελίδες από τις συνολικά 612 του αγγλικού κειμένου.<sup>19</sup> Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ότι σε συνέντευξή του στην εφ. *Το Βήμα*, στις 29.6.1997, και αφού είχε ήδη κυκλοφορήσει το *Μόμπι-Ντικ* ή *Η Φάλαινα* από τις εκδόσεις Gutenberg, ο Χριστοδούλος εξομολογείτο ότι η πρώτη του έντυπη συνάντηση με τον *Moby Dick*, ύστερα από την παρακολούθηση της ομώνυμης κινηματογραφικής ταινίας του Τζον Χιούστον, είχε γίνει μέσω της μετάφρασης της Αγλαΐας Μητροπούλου στις εκδόσεις Πεχλιβανίδη. Στην εν λόγω συνέντευξη, μάλιστα, γινόταν και μια ενδιαφέρουσα αναφορά στη γλώσσα τού Μέλβιλ, με αφορμή την «ανακολουθία» στην απόδοση ορισμένων όρων, την οποία είχε παρατηρήσει ο Χριστοδούλος στην μετάφραση της Μητροπούλου, αλλά και μια προαναγγελία της πεντάτομης<sup>20</sup> εκδοχής του *Moby Dick* από τις εκδόσεις Gutenberg, στην οποία, βέβαια, θα υπήρχε και το πρωτότυπο κείμενο.<sup>21</sup> Για τα αγγλικά της εποχής του Μέλβιλ, το προσωπικό του, «όχι πάντα βατό» ύφος και τη συνακόλουθη δυσκολία στο να αποδοθούν αυτή η γλώσσα και το ύφος στην νεοελληνική γράφει συνοπτικά και ο Μένης Κουμανταρέας, ο οποίος, παρεμπιπτόντως, χαρακτηρίζει ως «σωστό άθλο» τη μετάφραση του συγκεκριμένου «φαλαινοθηρικού έπους» από τον Α. Κ. Χριστοδούλου.<sup>22</sup>

Στην συνέχεια θα παρατεθούν προς αντιπαραβολή τρία δείγματα από το αγγλικό πρωτότυπο και τα αντίστοιχα μεταφράσματα των τριών μεταφραστών.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Για αυτή τη «συγκρουσιακή κριτική αλληλογραφία» (για να χρησιμοποιήσω τη διατύπωση του ΞΑΚ), η οποία αναπτύχθηκε μεταξύ του Γιάννη Σταθάτου, από την μία πλευρά, και του Α. Κ. Χριστοδούλου, από την άλλη, βλ. περ. *Χάρτης*, τχ. 9 (Δεκ. 1983) 282-286, και τχ. 10 (Φεβρ. 1984) 410-423.

<sup>20</sup> Σχετικά με αυτό βλ. και Herman Melville, *Μόμπι-Ντικ* ή *Η Φάλαινα*, μτφρ. Α. Κ. Χριστοδούλου [Orbis Literae–Editio Minor, 1], Αθήνα, Gutenberg, 1991, στον «Πρόλογο» του Α. Κ. Χριστοδούλου, σ. ζ'-θ', όπου, όμως, γίνεται λόγος για μια έκδοση των έξι τόμων – τελικά, αυτή η έκδοση δεν πραγματοποιήθηκε.

<sup>21</sup> Για τα παραπάνω βλ. Λώρη Κέξα, «Ασκήσεις ετυμολογίας», εφ. *Το Βήμα*, 29.6.1997.

<sup>22</sup> Βλ. στο *Τρεις απόκληροι*, ό.π. (σημ. 9), σ. 9, 14 και 11 αντίστοιχα.

<sup>23</sup> Να σημειωθεί εδώ ότι: (α) οι δύο εκδοχές της μετάφρασης της Αγλαΐας Μητροπούλου συμπίπτουν (την εξαιρείει τυπογραφικών μικροδιαφορών) ως προς το μέρος αυτό τού λογοτεχνικού κειμένου, το οποίο περιλαμβάνει τα τέσσερα τελευταία κεφάλαια του μυθιστορήματος (πλην του «Επιλόγου»)· (β) για τη μετάφραση του Κοσμά Πολίτη οι παραπομπές γίνονται στο Harkness, Jr, ό.π. (σημ. 5), σσ. 204-247· (γ) για το αγγλικό πρωτότυπο οι παραπομπές γίνονται στο Melville, *Moby Dick*, ό.π. (σημ. 11). Όσο για τη μετάφραση του Α. Κ. Χριστοδούλου βλ. ό.π. (σημ. 20).

ΔΕΙΓΜΑ Α	
Αγγλικό πρωτότυπο (σ. 506)	«From beneath his slouched hat Ahab dropped a tear into the sea; nor did all the Pacific contain such wealth as that one wee drop.»
Κοσμάς Πολίτης (σ. 206)	«Κάτω από τον κατεβασμένο γύρο του καπέλου του, ένα δάκρυ του Αχαάβ έσταξε στη θάλασσα· ολόκληρος ο Ειρηνικός ωκεανός δεν έκλεινε μέσα του έναν τέτοιο θησαυρό, σαν εκείνη τη μικρούτσικη σταγόνα.»
Α. Κ. Χριστοδούλου (σ. 854-855)	«Κάτω από τον κατεβασμένο γύρο του καπέλου του, ένα δάκρυ του Αχαάβ έσταξε στη θάλασσα· ούτε όλος ο Ειρηνικός δεν έκρυβε τόσον πλούτο όσο εκείνη η μικροσκοπική σταγόνα.»
Αγλαΐα Μητροπούλου (περ. <i>Νέα Εστία</i> , τ. 66, τχ. 768 (1 Ιουλίου 1959) 862 / Πεχλιβανίδης, σ. 342)	«Κάτω απ' το κατεβασμένο του καπέλλο ένα δάκρυ του Αχαάμπ κύλησε στη θάλασσα κι όλος ο Ειρηνικός δεν είχε κείνη τη στιγμή άλλο πιο πολύτιμο μέσα του.»

Οφείλουμε να παρατηρήσουμε, κατ' αρχάς, ότι η μετάφραση της Αγλαΐας Μητροπούλου δεν είναι ακριβής, ούτε επιτυχής: το δάκρυ δεν μπορεί να «κύλησε» στην θάλασσα, μάλλον έσταξε, όπως το διατυπώνουν οι άλλοι δύο μεταφραστές, ενώ το δεύτερο μέρος της περιόδου στα ελληνικά αποτυγχάνει να μεταφέρει την σύγκριση που υπάρχει στο πρωτότυπο μεταξύ του ωκεανού και της σταγόνας. Όσο για την απόδοση του ονόματος του Ahab, καθώς πρόκειται για πρόσωπο βιβλικό, το οποίο αναφέρεται στην Παλαιά Διαθήκη, η σωστή μεταφορά του είναι ως «Αχαάβ» ή «Άχααβ».

Τα άλλα δύο μεταφράσματα, τώρα, διαπιστώνουμε ότι, ως προς το πρώτο μέρος της περιόδου, συμπίπτουν απολύτως, πλην της (ορθότερης) αποδόσεως του ονόματος του Αχαάβ με δύο «α» από τον Α. Κ. Χριστοδούλου. Στο δεύτερο μέρος, δε, τολμώ να πω ότι ο Κοσμάς Πολίτης επιτυγχάνει μια πιο αυθεντική ελληνική απόδοση, αποδεσμευμένη από τη συντακτική δομή του πρωτοτύπου (ο Χριστοδούλου επαναλαμβάνει, ακριβώς στην αρχή τής φράσης, το αγγλικό «nor» ως «ούτε») και, θα πρόσθετα, πιο ποιητική, πιο ρυθμική. Επιπλέον, απέδωσε το «such», πιο ορθά εδώ, ως ποιοτικό παρά ως ποσοτικό προσδιορισμό, σε αντίθεση με τον Χριστοδούλου, ενώ τόσο το «θησαυρός» (αντί για το «πλούτος») όσο και το «μικρούτσικη» (αντί για το «μικροσκοπική») συμβάλλουν στο να διατηρηθεί η συγκινησιακή θερμοκρασία του κειμένου και το νοηματικό βάθος του. Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και το «έκλεινε μέσα του», ως απόδοση του «contain» του πρωτοτύπου, αντί για

το «έκρυβε» του Χριστοδούλου. Παρ' όλα αυτά, αναγνωρίζει κανείς πως το ελληνικό κείμενο του τελευταίου είναι, από συντακτικής απόψεως, σαφέστερο, άρα, πιθανόν, και καλύτερα επεξεργασμένο.

Στο επόμενο απόσπασμα ο πλοίαρχος Άχαραβ απευθύνεται, στην πραγματικότητα, στον εαυτό του, αν και παρόντος του υποπλοίαρχου Στάρμπακ, με τον οποίο (υποτίθεται πως) διαλέγεται· κατά τη διάρκεια του «μονολόγου» του Άχαραβ, ο Στάρμπακ αποχωρεί σιωπηλά.

ΔΕΙΓΜΑ Β	
Αγγλικό πρωτότυπο (σ. 508)	«Is Ahab, Ahab? Is it I, God, or who, that lifts this arm? But if the great sun move not of himself; but is as an errand-boy in heaven; nor one single star can revolve, but by some invisible power; how then can this one small heart beat; this one small brain think thoughts; unless God does that beating, does that thinking, does that living, and not I.»
Κοσμάς Πολίτης (σ. 209)	«Είν' ο Αχάβ, ο Αχάβ; Είμ' εγώ, ή ο Θεός, ή ποιος άλλος, που σηκώνει αυτό το μπράτσο; Μα αν ο μέγας ήλιος δεν κινείται από εαυτού του, μα είν' ένα παιδί για θελήματα στον ουρανό, και αν ούτε ένα άστρο δεν μπορεί να περιστραφεί παρά από κάποια αόρατη δύναμη, πώς μπορεί τότε αυτή η μικρή καρδιά να χτυπάει, αυτός ο μικρός εγκέφαλος να σκέφτεται, αν δεν είναι ο Θεός, και όχι εγώ, που κάνει αυτούς τους χτύπους, που κάνει αυτές τις σκέψεις, που κάνει αυτή τη ζωή.»
Α. Κ. Χριστοδούλου (σ. 858-859)	«Είναι ο Αχάαβ, ο Αχάαβ; Είμαι εγώ, ο Θεός ή αυτός που σηκώνει τούτο το χέρι αυτή τη στιγμή; Αν όμως ο επιβλητικός ήλιος δεν κινείται ο ίδιος· αλλά είναι απλά ένα παιδί που κάνει θελήματα στον ουρανό· κι αν ένα άστρο δεν μπορεί να περιστραφεί παρά από κάποια αόρατη δύναμη και μόνο· πώς μπορεί τότε, τούτη δω η μικρή καρδιά να χτυπάει, αυτός εδώ ο μικρός εγκέφαλος να στοχαζέται, αν ο Θεός, κι όχι εγώ, δεν προκαλεί εκείνους τους χτύπους, δεν προκαλεί εκείνες τις σκέψεις, δε δίνει εκείνη τη ζωή;»
Αγλαΐα Μητροπούλου (περ. <i>Νέα Εστία</i> , τ. 66, τχ. 768 (1 Ιουλίου 1959) 863/ Πεχλιβανίδης, σ. 345)	«Είναι ο Αχάμπ, Αχάμπ; Είμαι εγώ, είν' ο Θεός και ποιος είναι που σηκώνει αυτό το χέρι; Μα αν ο μέγας ήλιος δεν κινείται αφ' εαυτού μα είναι ένα παιδί για θελήματα στον ουρανό κι ούτε ένα αστέρι δεν μπορεί να περιστραφεί παρά αν το κινεί μια αόρατη δύναμη, πώς τότε μπορεί τούτη η μικρή καρδιά να πάλλεται, τούτο το μικρό μυαλό να κάνει σκέψεις εκτός αν ο Θεός κάνει αυτόν τον παλμό, τη σκέψη, τη ζωή κι όχι εγώ.»

Κατ' αρχάς, το χωρίο αυτό στο κείμενο του Μέλβιλ, πλην των δύο πρώτων ερωτηματικών προτάσεων, είναι χωρισμένο με άνω τελείες, ενώ στο τέλος του υπάρχει τελεία και όχι ερωτηματικό. Από τους τρεις μεταφραστές, ο Χριστοδούλου είναι εκείνος που επέλεξε να παραμείνει πιο κοντά στο πρωτότυπο ως προς τις άνω τελείες, τις οποίες διατήρησε εν μέρει, αλλά δεν έκανε το ίδιο και με την τελεία, την οποία αντικατέστησε με ερωτηματικό. Η Αγλαΐα Μητροπούλου και ο Κοσμάς Πολίτης, από την πλευρά τους, προτίμησαν να δώσουν μια πιο γρήγορη ροή, ευχάριστη και όχι δυσχεραίνουσα την κατανόηση του μεταφράσματος, αγνοώντας, πάντως, την τρόπο κατάτμησης του πρωτοτύπου, ο οποίος μπορεί και να θεωρηθεί ότι εξέφραζε την αντίληψη του συγγραφέα προκειμένου για τη διαδικασία του σταδιακού σχηματισμού των συλλογισμών στον νου του ήρωα.

Πιο συγκεκριμένα τώρα: Στην πρώτη ερωτηματική πρόταση η Αγλαΐα Μητροπούλου δεν επανέλαβε, λανθασμένα κατά τη γνώμη μου, το οριστικό άρθρο πριν τη δεύτερη αναφορά του ονόματος «Αχάμπ», ενώ στη δεύτερη ερωτηματική πρόταση το «σκοτώνει» (και στις δύο εκδοχές της μετάφρασής της), αντί, προφανώς, του «σηκώνει», είναι πρόδηλο τυπογραφικό λάθος, το οποίο, ατυχώς, δεν διορθώθηκε ούτε στη δεύτερη έκδοση-εκδοχή της μετάφρασης. Για αυτή τη διερώτηση, δε, του ήρωα, «Is it I, God, or who, that lifts this arm?», η απόδοση του Κοσμά Πολίτη φαίνεται να είναι η ευκρινέστερη, αλλά και η πιο «λογοτεχνική», καθώς, αφενός, η διατύπωση του Χριστοδούλου δημιουργεί κάποια σύγχυση και, αφετέρου, η διατύπωση της Μητροπούλου είναι μάλλον άτεχνη· επιπλέον, το «arm» μεταφράζεται από τον Πολίτη με διαφορετική λέξη («μπράτσο»), και όχι ως να επρόκειτο για τη λέξη «hand». Το «επιβλητικός ήλιος», από την άλλη, του Χριστοδούλου, για το «great sun», δεν φαίνεται να είναι καλύτερο από το «μέγας ήλιος» των άλλων δύο, ενώ και το «δεν κινείται ο ίδιος», για το «move not of himself», δεν είναι καλύτερη επιλογή από την, κοινή σχεδόν, επιλογή των άλλων δύο. Όσο για την τελική, σύνθετη απορία/ερώτηση του ήρωα, θεωρώ πως η απόδοση του Πολίτη συνδυάζει ευστοχία και λογοτεχνικότητα, καθώς ο μεταφραστής αντιλήφθηκε, και μετέφερε με επιτυχία στην ελληνική, τη χρήση του ίδιου ρήματος («does» στο πρωτότυπο-«κάνει» στο μετάφρασμα) για λόγους έμφασης, ή, ορθότερα, κλιμάκωσης της έντασης. Οι επιλογές ή οι εναλλακτικές λύσεις των Χριστοδούλου και Μητροπούλου δεν υπηρέτουν καλύτερα την απόδοση του νοήματος και των συνδηλώσεων του πρωτοτύπου (επί παραδείγματι, το ρήμα «κάνω», αν και τετριμμένο και στις δύο γλώσσες, ή, ίσως, ακριβώς για αυτό τον λόγο, εμπεριέχει πλήθος νοηματικές δυνατό-



τητες και, άρα, είναι πολύ πιο λειτουργικό από το περιορισμένο, συγκριτικά, «προκαλώ»), ενώ δεν αποφεύγουν τον κίνδυνο να αποβούν και παραπλανητικές (κάτι τέτοιο συμβαίνει με την επιλογή του Χριστοδούλου να μεταφράσει το επαναλαμβανόμενο «that» με την αντωνυμία «εκείνος» και όχι με την αντωνυμία «αυτός», εξαιτίας, μάλλον, μιας υπερβολικής προσκόλλησης στο αντίστοιχο λήμμα).

ΔΕΙΓΜΑ Γ	
Αγγλικό πρωτότυπο (σ. 525-526)	«What a lovely day again! were it a new-made world, and made for a summer-house to the angels, and this morning the first of its throwing open to them, a fairer day could not dawn upon that world. Here's food for thought, had Ahab time to think; but Ahab never thinks; he only feels, feels; <i>that's</i> tingling enough for mortal man! to think's audacity. God only has that right and privilege. Thinking is, or ought to be, a coolness and a calmness; and our poor hearts throb, and our poor brains beat too much for that.»
Κοσμάς Πολίτης (σ. 233)	«Τι ωραία μέρα και σήμερα! αν είταν ένας κόσμος καινουργιοπλασμένος, φτιαγμένος για θερινή διαμονή των αγγέλων, και τούτο το πρωινό το πρώτο που θ' ανοιγότανε η πόρτα της μπροστά τους, ωραιότερη μέρα δε θα μπορούσε να ξημερώσει σε τούτο τον κόσμο. Ορίστε τροφή για σκέψη, αν ο Αχάβ είχε καιρό για να σκέφτεται: μα ο Αχάβ ποτέ δε σκέφτεται, μονάχα αισθάνεται, αισθάνεται, αισθάνεται – αυτό είν' αρκετό για έναν θνητό! είναι θρασύτητα να σκέφτεσαι. Μονάχα ο Θεός έχει αυτό το δικαίωμα και το προνόμιο. Το να σκέφτεσαι είναι, ή θα 'πρεπε να 'ναι, ψυχραιμία και γαλήνη, και η καημένη η καρδιά μας χτυπάει και το καημένο το μυαλό μας πάλλεται πάρα πολύ για κάτι τέτοιο.»
Α. Κ. Χριστοδούλου (σ. 890)	«Τι υπέροχη μέρα πάλι! αν ο κόσμος αυτός ήταν ένας κόσμος που μόλις είχε πλαστεί, για να χρησιμεύσει σαν καλοκαιρινή έπαυλη των αγγέλων, κι αν τούτο το πρωί ήταν το πρώτο φανέρωμά του σε αυτούς, πιο αίθρια μέρα δε θα μπορούσε να ξημερώσει πάνω σε κείνο τον κόσμο. Να τροφή για περισυλλογή, αν ο Αχαάβ είχε καιρό για να στοχάζεται: ο Αχαάβ όμως δε σκέφτεται ποτέ· μονάχα αισθάνεται, αισθάνεται, αισθάνεται· α υ τ ό και μόνο προκαλεί αρκετό ρίγος στον άνθρωπο! είναι αναίδεια να σκέφτεσαι. Μόνο ο Θεός έχει αυτό το δικαίωμα κι αυτό το προνόμιο. Σκέψη σημαίνει ή θα 'πρεπε να σημαίνει ηρεμία και γαλήνη· όμως οι δυστυχημένες καρδιές μας πάλλουν και τα δυστυχημένα μυαλά μας χτυπούν τόσο δυνατά, που δεν μπορούν να ησυχάσουν.»

<p>Αγλαΐα Μητροπούλου (περ. <i>Νέα Εστία</i>, τ. 66, τχ. 770 (1 Αυγούστου 1959) 1024 / <i>Πεχλιβανίδης</i>, σ. 367)</p>	<p>«Τι ωραία μέρα ξανά, αν ο κόσμος ήταν φρεσκοπλασμένος, θερινή διαμονή των αγγέλων κι αυτό το πρωινό το πρώτο που την άφηναν στη διάθεσή της, ωραιότερη μέρα δε θα μπορούσε να ξημερώσει στον κόσμο. Να τροφή για σκέψη, αν ο Αχάμπ είχε καιρό για να σκεφτεί, μα ο Αχάμπ δε σκέφτεται ποτέ, μόνο αισθάνεται, αισθάνεται, αισθάνεται, αυτό είναι αρκετό για το θνητό, η σκέψη είν' αυθάδεια. Ο Θεός μόνο έχει αυτό το δικαίωμα και προνόμιο. Η σκέψη είναι ή θα 'πρεπε να 'ναι ψυχραιμία και γαλήνη κι οι φτωχές μας καρδιές πάλλουν και τα μηνίγγια μας χτυπούν πολύ για τέτοια δουλειά.»</p>
---	--

Μια πρώτη υφολογική παρατήρηση για τα παραπάνω αποσπάσματα αφορά το γεγονός ότι και οι τρεις μεταφραστές πρόσθεσαν στη διπλή επαναφορά του αγγλικού «feels» και μια τρίτη επανάληψη, προσαρμοζόμενοι, μάλλον αυτοματικά, στη συνήθη, για την ελληνική (λογοτεχνική) γλώσσα, τριπλή αναδίπλωση. Πέραν τούτου, θα πρέπει να εξαιρέσουμε εδώ το μετάφρασμα της Αγλαΐας Μητροπούλου ως εκείνο το οποίο, αφενός, έχει τις λιγότερες επιτυχημένες επιλογές και, αφετέρου, δεν τηρεί σχεδόν καθόλου την στίξη του πρωτοτύπου (ακόμη και αν ο Κοσμάς Πολίτης έλαβε υπ' όψιν του τη δική της μετάφραση, το τελικό δικό του κείμενο παρουσιάζεται πολύ βελτιωμένο). Ο Κοσμάς Πολίτης, από την πλευρά του, διέπραξε εδώ δύο ατοπήματα: πρώτον, δεν μετέφρασε το «tingling» του πρωτοτύπου (χωρίς πολύ σοβαρές, πάντως, επιπτώσεις στο γενικότερο νόημα της φράσης – από την άλλη, η επιλογή της λέξης «ρίγος» από τον Χριστοδούλου ακούγεται, ίσως, κάπως βαρύτερη) και, δεύτερον, μετατόπισε την απόδοση του «throb» ως «πάλλεται», συνδέοντάς το με το μυαλό αντί με την καρδιά (που είναι το φυσιολογικό).

Θεωρώ, ωστόσο, ότι συνολικά το προηγηθέν μετάφρασμα του Πολίτη διαθέτει περισσότερες (λογοτεχνικές) αρετές από εκείνο του Χριστοδούλου. Ο ποιητικός πεζογράφος Κοσμάς Πολίτης, εκτός από το να τηρήσει την στίξη του πρωτοτύπου (με τις άνω τελείες και με τα θαυμαστικά που δεν ακολουθούνται από καινούργια πρόταση) – προσέχοντας, επιπλέον, και τα σημεία της έμφασης από τον Μέλβιλ – κατόρθωσε, παραμένοντας ταυτόχρονα πιστός στο πρωτότυπο, να δώσει εδώ ένα ωραίο μικροκείμενο στη μητρική του γλώσσα, στο οποίο συνδυάζονται η ελληνική ιθαγένεια, η συγκινησιακή χρήση της γλώσσας από τον εμπνευσμένο μεταφραστή ενός υψηλής ποιότητας πρωτότυπου κειμένου και η φιλοσοφική πραγματέυση του συγκεκριμένου θέματος από τον ξένο συγγραφέα. Οι ιδιαίτερες μικρές διαφορές/εναλλακτικές λύσεις του κειμένου του Κοσμά Πολίτη (το «και σήμερα» αντί για το «πάλι» ή το «ξανά», το «ορίστε» αντί για το «να», η ρυθμική σειρά των

λέξεων στο «μα ο Αχάβ ποτέ δε σκέφτεται», η απόδοση του «audacity» ως «θρασύτητας» αντί για τα (συνώνυμα) «αυθάδεια» ή «αναίδεια» των άλλων μεταφραστών, η απόδοση του «thinking» ως ουσιαστικοποιημένου ρηματικού τύπου: «το να σκέφτεσαι» (αντί για το ουσιαστικό «σκέψη»), το οποίο βρίσκεται σε αρμονία με το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο της κτητικής αντωνυμίας που ακολουθεί, ακόμη και η επιλογή της μετακίνησης στον ενικό των ουσιαστικών «καρδιά» και «μυαλό», ίσως για να αποφευχθεί η χρήση των, μάλλον, κακόηχων «μυαλά» ή «μηνίγγια»), αντισταθμίζοντας άλλες πιθανές αδυναμίες του, το καθιστούν το καλύτερο μετάφρασμα εκ των τριών στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Από την παραπάνω «δειγματοληψία» προκύπτει, τελικά, ότι ο μεταφραστής Κοσμάς Πολίτης αναμετρήθηκε επιτυχώς με (τα αποσπάσματα από) το δύσκολο κείμενο του Μέλβιλ και, μάλιστα (ίσως να νομιμοποιούμαστε να προσθέσουμε ότι), έδωσε, λόγω και της ιδιαίτερης πεζογραφικής του φυσιογνωμίας, τις πιο ποιητικές ή, έστω, τις πιο καλλιτεχνικές λύσεις, ανάλογα πάντα με τα συμφραζόμενα. Όσο για τους άλλους δύο μεταφραστές, η προσφορά τους, σε ό,τι αφορά τον μεταφραστικό χώρο εν γένει, είναι, ούτως ή άλλως, πολύ σημαντική. Ο Αθανάσιος Κ. Χριστοδούλου έφερε εις πέρας, με διεξοδική εργασία και αφοσίωση, ένα πολύ δύσκολο έργο, τόσο από τη γλωσσική άποψη του προς μετάφραση κειμένου<sup>24</sup> όσο και από την άποψη της μεγάλης έκτασής του, ενώ η Αγλαΐα Μητροπούλου (1929-1991), φιλόλογος και κριτικός του θεάτρου και του κινηματογράφου, με πολύπλευρη (και επιπλέον βραβευμένη) πολιτιστική δράση, μετέφρασε και παρουσίασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα όχι μόνον τον Μέλβιλ, αλλά και τον Κάφκα, τη Γερτρούδη Στάιν, την Κάθριν Μάνσφελντ.

Τέλος, θέλω να ελπίζω ότι με την παρούσα ανακοίνωση δίνεται μια ώθηση στο εξαιρετικά ενδιαφέρον ζήτημα της μελέτης του μεταφραστικού έργου του Κοσμά Πολίτη, για το οποίο έχουν συχνά διατυπωθεί βιαστικές και, ως επί το πλείστον, μη τεκμηριωμένες απόψεις. Φέτος, σαράντα χρόνια από τον θάνατό του, ίσως να είναι η κατάλληλη στιγμή να γίνει μια καινούργια, σωστή αρχή.

<sup>24</sup> Αυτό το αναγνωρίζει οπωσδήποτε και ο επικριτής του Γιάννης Σταθάτος (βλ. περ. *Χάρτης*, τχ. 9, ό.π. (σημ. 19), 283: «το – γλωσσικά αλλά και συντακτικά – εξαιρετικά δύσκολο κείμενο του Μέλβιλ»).



## Κοινές όψεις για τον καλλιτεχνικό δημιουργό στους Θεοτοκά, Ελύτη, Εμπειρικό και Εγγονόπουλο

Η αφορμή για όσα παρουσιάζονται στη συνέχεια μου δόθηκε όταν έπεσα πάνω σε μια στιχουργική σάτιρα στο περ. *Αντί* (τχ. 763, 17.5.2002), με τον τίτλο «Της γενιάς τα γένια. / Τριχοπτώσεως / επίκλησις και αποστροφή». Το στιχούργημα – αναδημοσιεύεται εδώ στο τέλος της εργασίας – φέρει την ψευδώνυμη υπογραφή Κ. Σενής, και γράφτηκε με αφορμή την έκδοση των δύο πρώτων τόμων της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Καστανιώτης 2002) του Αλέξανδρου Αργυρίου, που αφορούν τις γενιές του 1920 και του 1930. Ο τρόπος με τον οποίο παραδόθηκε το στιχούργημα και η συστατική σημείωση του περιοδικού έδειχναν ότι το όνομα Κ. Σενής ήταν ψευδώνυμο. Με τη συνδρομή της Άντειας Φραντζή οδηγηθήκαμε στην εικασία ότι ο Κ. Σενής που σατιρίζει τη γενιά του '30 – γιατί αυτήνης είναι τα γένια και η τριχόπτωση – ήταν ο Ξ. Α. Κοκόλης, υποψία που επιβεβαιώνεται και από άλλες δύο στιχουργικές παρωδίες του (μία από τις οποίες συνοδεύει το πρόγραμμα της ΙΔ' Επιστημονικής Συνάντησης), τις οποίες υπογράφει ως Ξενής Κοκόλης.<sup>1</sup>

Με αφορμή, λοιπόν, αυτή τη στιχουργική σάτιρα επέλεξα στην Επιστημονική μας Συνάντηση που είναι αφιερωμένη στη μνήμη του Ξενοφώντα Κοκόλη να κινηθώ στον χώρο της γενιάς του '30, αφού ο τιμώμενος παλιός καθηγητής του Τμήματός μας είχε ασχοληθεί με τους μείζονες ποιητές αυτής της γενιάς, τον Σεφέρη και τον Ελύτη, εκφράζοντας όμως και την ενόχλησή του για τις ηγεμονικές της προθέσεις και για την κυρίαρχη θέση που κατέλαβε στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ειδικότερα, το ενδιαφέρον μου στράφηκε σε ένα ζήτημα που εμφανίζεται στο «καταστατικό κείμενο» της γενιάς αυτής (που ενιαία δεν είναι – το ξέρουμε καλά αυτό, και ο Δημήτρης Τζιόβας αφηγήθηκε αναλυτικά τη διαμόρφωση του μύθου της στον ομότιτλο βιβλίο του<sup>2</sup>), το λεγόμενο «μανιφέστο» της, στο *Ελεύθερο πνεύμα* του Γιώργου Θεοτοκά (1929),<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ξενής Κοκόλης, «Δυο καθαφικές παρωδίες», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 20 (φθινόπωρο 2006) 59-60. Οι δύο παρωδίες («Πολύ σπανίως» και «Η καφετέρια») υπογράφονται με το ψευδώνυμο Γκαφάβης, από τις οποίες η πρώτη δημοσιεύτηκε στο περ. *Αντί*, τχ. 862 (10.2.2006) 66.

<sup>2</sup> Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, Αθήνα, Πόλις, 2011.

<sup>3</sup> Οι παραπομπές στην έκδοση: Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, Αθήνα, Ερμής, 1973.

και αφορά την αντίληψη που εκφράζεται εκεί για τον λογοτέχνη και γενικότερα για τον καλλιτεχνικό δημιουργό.

Πράγματι, ανάμεσα στα πολλά ζητήματα που θέτει, αρκετά αξιωματικά και αφοριστικά, ο εικοσιτετράχρονος Θεοτοκάς στο ενδιαφέρον αυτό δοκίμιο είναι και η πεποίθησή του για τη φύση του γνήσιου καλλιτέχνη. Ειδικότερα, στη δεύτερη ενότητα «Εθνικός χαρακτήρας και πνευματικός милитарισμός» ο Θεοτοκάς, απέναντι στις συμπληγάδες του ιδεαλισμού και του εθνικισμού (του Φ. Πολίτη και του Γ. Αποστολάκη, από τη μια) και του μαρξισμού (του Δ. Γληνού και του Κ. Βάρναλη, από την άλλη) και απέναντι στα νοικοκυρόπαιδα και τους φρόνιμους νέους, αντιπροτείνει τους «ανήσυχους ονειροπόλους», που έχει ξυπνήσει μέσα τους ο «έρωτας των υψηλών έργων», τις «ταραγμένες ψυχές», που κουβαλούν μέσα τους το «δαιμόνιο» και το «θείον πυρ». Παραθέτω ένα μικρό απόσπασμα:

Τη φωτιά της δημιουργίας δεν τη συντηρούν οι φυλακισμένοι φύλακες της κληρονομιάς των νεκρών, ούτε οι λογικοί και πρακτικοί που περπατούν πάντα στα σίγουρα και αποφεύγουν να κάνουν ένα βήμα εκεί που το έδαφος κουνιέται κάτω από τα πόδια τους, ούτε οι ήρεμοι επιστήμονες οι φορτωμένοι σοφία μα χωρίς μακρινά οράματα και καμιά ανησυχία στην ψυχή, ούτε οι μικροί φιλόδοξοι, που έταξαν ως σκοπούς της ζωής τους τους επαίνους των πρεσβυτέρων, την κοινωνική υπόληψη κι ένα τιμητικό αξίωμα. Είναι γεμάτοι τέτοιους ανθρώπους οι δρόμοι της Αθήνας κι ωστόσο η Ελλάδα δεν δημιουργεί, η Ελλάδα δεν πραγματοποιεί τίποτα το όμορφο. Η Ελλάδα – ας πω την τρομερή λέξη – δεν επιδιώκει τίποτα το μεγάλο. Τη φωτιά τη συντηρούν οι ανυπόταχτοι, οι ανικανοποίητοι, οι τυχοδιώκτες της ψυχής και του πνεύματος, οι άνθρωποι που τους σέρνει το πλεόνασμα των δυνάμεών τους πιο μακριά από τους ορίζοντες και πιο υψηλά από το επίπεδο του πλήθους. Τη συντηρεί ο Άσωτος Υιός. Αν αυτός λείψει, ο τόπος σας όσο κι αν τον νοικοκυρέψετε δεν θα αξίζει πολλά.<sup>4</sup>

Σήμερα ξέρουμε ότι αυτή η αντίληψη του Θεοτοκά για την ταύτιση του καλλιτεχνικού δημιουργού με τον ανήσυχο νέο, τους ανήσυχους ονειροπόλους, το κακό παιδί, τον άσωτο υιό με την «ταραγμένη ψυχή», προέρχεται κατά βάση από την ισχυρή επίδραση που άσκησε το έργο του André Gide στους νέους αστούς και μεγαλοαστούς καλλιτέχνες που ενηλικιώνονταν στα μέσα της δεκαετίας του 1920, έργο το οποίο γνώρισε νέα άνθηση ύστερα από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Gide δεν επηρέασε τη νεοελληνική λογοτεχνία της εποχής μόνο όσον αφορά την ημερολογιακή γραφή και τεχνική (όπως έδειξε πολύ αναλυτικά η Αλεξάνδρα Σαμουήλ),<sup>5</sup> αλλά την επηρέασε πολύ και στο

<sup>4</sup> Ό.π., σσ. 34-35.

<sup>5</sup> Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, ΠΙΕΚ, 1998.

επίπεδο της ηθικής και της ιδεολογίας. Τα περισσότερα έργα του (*Les nourritures terrestres* [Γήινες τροφές], 1897, *L'immoraliste* [Ο ανηθικολόγος], 1902, *Le retour de l'enfant prodigue* [Η επιστροφή του Ασώτου], 1907 κ.ά.) είχαν γραφεί πριν από τον πόλεμο, αλλά ήρθαν ξανά στην επικαιρότητα μετά τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε το μυθιστόρημά του *Les faux-monnayeurs* [Οι Κιβδηλοποιοί/Οι παραχαράκτες] (1925).

Τη μεγάλη επίδραση του Gide σε «ένα πλήθος ανθρώπων του πνεύματος, από όλα τα έθνη της Ευρώπης, που άρχισαν να σκέπτονται από τα 1925 περίπου»,<sup>6</sup> την καταγράφει ο Θεοτοκάς και στο *Ελεύθερο πνεύμα*, αλλά κυρίως την ομολογεί όταν ο γάλλος συγγραφέας και διανοητής επισκέπτεται την Ελλάδα την άνοιξη του 1939 και συναντά τον ίδιο και τον Σεφέρη στο σπίτι του Κ. Θ. Δημαρά. Ύστερα από την προσωπική του γνωριμία με τον Gide, ο Θεοτοκάς δημοσιεύει ένα άρθρο για να τον παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό, όπου αναφέρει ότι

Το έργο του δεν το μελετήσαμε αλλά το ζήσαμε. Είναι ο πρύτανης της ανησυχίας μας, ο άνθρωπος που μας βοήθησε να ελευθερώσουμε την καρδιά μας και το μυαλό μας, που μας έθεσε καινούργια προβλήματα, που μας τάραξε, μας γοήτευσε ή μας εξόργισε, αλλά ποτέ δεν μας έκανε να τον βαρεθούμε όπως βαρεθήκαμε τόσους και τόσους. Ζήσαμε μαζί του με τη φαντασία, μας μίλησε και του αποκριθήκαμε, του είπαμε ένα σωρό μυστικά με τη γλώσσα της ψυχής.<sup>7</sup>

Πολλές μαρτυρίες νέων της εποχής δείχνουν ότι ο Gide προσφέρει στους Ευρωπαίους αστούς και μεγαλοαστούς την εκδοχή της επαναστατικότητας που διεκδικούν απέναντι στην τάξη τους, σε μια περίοδο που το αίτημα αυτό – το αίτημα της ανατροπής και της αντισυμβατικότητας – είναι διάχυτο, ειδικά ύστερα από την επιτυχία της Οκτωβριανής Επανάστασης. Ένα πλήθος νεαρών διανοουμένων στην Ευρώπη, μεταξύ αυτών και Έλληνες, που δεν είναι ικανοποιημένοι ούτε από τη δέσμη των παραδοσιακών αντιλήψεων που οδήγησε στο αιματοκύλισμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ούτε όμως εκφράζεται και από τα αιτήματα και τις εφαρμογές της μπολσεβίκικης επανάστασης, βρίσκουν στο προκλητικό και αντισυμβατικό κήρυγμα του Gide τον επαναστάτη της τάξη τους, τον εύπορο διανοούμενο μεγαλοαστό, που «έζησε τις ιδέες του» (κατά τον Σαρτρ), και λόγω της προσωπικότητας και της δράσης του ταυτίζουν αυτόν τον ιδιότυπο επαναστάτη με τον καλλιτεχνικό δημιουργό.<sup>8</sup> Έτσι,

<sup>6</sup> Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, «Συνάντηση με τον Αντρέ Ζιντ», *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, εισ.–επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, Εστία, 2005, σ. 287.

<sup>7</sup> Ο.π.

<sup>8</sup> Βλ. την ομολογία του μεγαλοαστού Θανάση Πετσάλη στο εμβληματικό κείμενό του «Πνευματική οδοιπορία», περ. *Νέα Εστία*, τ. 42, τχ. 486 (1.10.1947) 1165-1167.

ο Gide ανασύρεται από το παρελθόν και προβάλλεται και διαδίδεται η «ηθική της διαθεσιμότητας» (disponibilité), όπως την είχε εκφράσει ο συγγραφέας σε παλιότερα έργα του, δηλαδή «της απελευθέρωσης από προκατασκευασμένες ιδέες και της άρνησης κάθε οριστικής και αμετάκλητης επιλογής».<sup>9</sup>

Οι αρχετυπικές εικόνες του καλλιτέχνη ως ανήσυχου νέου και ως άσωτου υιού που βλέπουμε στο *Ελεύθερο πνεύμα* του Θεοτοκά από τέτοια κηρύγματα (και από ανάλογα του Stefan Zweig) έλκουν την καταγωγή τους. Από εκεί επίσης έλκει την καταγωγή του και ο πολιτικός φιλελευθερισμός του Θεοτοκά, η αντίδρασή του δηλαδή τόσο απέναντι στον ιδεαλισμό και τον εθνικισμό όσο και απέναντι στον μαρξισμό. Και εμποτισμένος με τέτοιες ιδέες στο τέλος της δεκαετίας του 1920, όσο βρίσκεται στο Παρίσι και το Λονδίνο, παρατηρεί, στοχάζεται και κρίνει τη σύγχρονη πνευματική Ελλάδα και επιλέγει να αναδείξει «ανήσυχα» πνεύματα της παλιότερης αστικής παράδοσης (κυρίως τον Ίωνα Δραγούμη) και να τα προβάλλει ως σηματορούς της νεότερης γενιάς. Και λίγο αργότερα δοκιμάζει αυτές τις αντιλήψεις να τις εφαρμόσει και στην πεζογραφία, στην *Αργώ* (1933) και στο *Δαιμόνιο* (1939), διαπλάθοντας – όχι πάντα με μεγάλη επιτυχία – λογοτεχνικά πρόσωπα που αντιπροσωπεύουν τον «ανήσυχο» καλλιτεχνικό δημιουργό, τον ιδιόμορφο επαναστάτη απέναντι στις αναμονές της τάξης του, που πάλλεται από το «δαιμόνιο» και το «θείο πυρ».<sup>10</sup>

Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι αυτό το αρχέτυπο του «ανήσυχου» καλλιτεχνικού δημιουργού που θα αναπτρώσει την πνευματικά καθηλωμένη Ελλάδα το συναντούμε και σε άλλους μείζονες λογοτέχνες της γενιάς του 1930, που είναι επίσης αστοί ή μεγαλοαστοί. Το συναντούμε κυρίως στους τρεις ποιητές που φλέρταραν αρχικά ή παρέμειναν σταθερά ερωτευμένοι με τον υπερρεαλισμό, τον Ελύτη, τον Εμπειρικό και τον Εγγονόπουλο.

Πράγματι, την αντίληψη αυτή που είδαμε στο *Ελεύθερο πνεύμα*, η οποία δεν είναι εντελώς καινούργια, καθώς ως ένα βαθμό αναπαράγει τη ρομαντικής προέλευσης αντίληψη για τον ποιητή που πηγαίνει κόντρα στις πεποιθήσεις και αναμονές της χρησιμοθηρικής και νοικοκυρεμένης κοινωνίας, μπορούμε να τη δούμε μεταμφιεσμένη σε ποιήματα του Οδυσσέα Ελύτη, στον *Ήλιο τον πρώτο* (1943) και στο *Άξιον εστί* (1959). Οι «αεροβάτες» που τους

<sup>9</sup> Βλ. Νάσος Βαγενάς, «Ημερολογιακή λογοτεχνία» (βιβλιοκρισία για τη μελέτη της Αλ. Σαμουήλ *Ο βυθός του καθρέφτη*), εφ. *Το Βήμα*, 28.2.1999. Βλ. και την πιο πρόσφατη εργασία της Elena Meseguer Paños «André Gide, un héritage bourgeois et protestant», περ. *Estudios Románicos*, τ. 22 (2013) 65-77, όπου και παλιότερη σχετική βιβλιογραφία.

<sup>10</sup> Όσον αφορά την αποτελεσματικότητά του σε αντίστοιχες προθέσεις τους βλ. τις ενστάσεις της Αγγέλας Καστρινάκη, *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 179-226.



λιθοβολούν αλλά αυτοί συνεχίζουν να χτίζουν, να ονειρεύονται και να τραγουδούν στον Ήλιο τον πρώτο,<sup>11</sup> ο «αφελής περιηγητής του αιώνος» που κατά πρόσωπο τον «εχλεύασαν οι νέοι Αλεξανδρείς»<sup>12</sup> στο *Άξιον εστί* είναι μεταμορφώσεις του ίδιου αρχέτυπου. Είναι γνωστό πως ο μεταπολεμικός Ελύτης δεν απολογείται μόνο απέναντι στην Αριστερά για τη «φυγή» του από τους «κοινωνικούς»/«ταξικούς» αγώνες αλλά και απέναντι στην τάξη του, που τον θεωρεί «μαύρο πρόβατο» για τις μη προσοδοφόρες καλλιτεχνικές ενασχολήσεις του.<sup>13</sup>

Τον ερμηνευτικό αυτό άξονα, την αντίδρασή του δηλαδή και προς τις αστικές αντιλήψεις, μας τον αποκαλύπτει ο ίδιος ο Ελύτης στο «Υπόμνημά» του για το *Άξιον εστί*, όπου εκεί αποκρυπτογραφώντας τον Ψαλμό Δ' (*Τις ημέρες μου άθροισα κι έμεινα μόνος. / Είπαν άλλοι: γιατί; κι αυτός να κατοικήσει / το σπίτι με τις γλάστρες και τη λευκή μνηστή. / Άλογα τα πυρρά και τα μαύρα μου άναψαν / γινάτι γι' άλλες, πιο λευκές Ελένες! / Γι' άλλη, πιο μυστικήν αντρεία λαχτάρησα / κι από κει που με μπόδισαν, ο άόρατος, κάλπασα / στους αγρούς τις βροχές να γυρίσω / και το αίμα πίσω να πάρω των νεκρών μου των άθαφτων!*) σημειώνει: «Δικαίωση της ανταρσίας του ποιητή προς όλες τις πλευρές, Θεία, επιστήμες, Κράτος, αστικές συνθήκες, με πλήρη συναίσθηση της εξωκοινωνικής του τοποθέτησης και μοναξιάς. Η ίδια μοναξιά βαραίνει πάντοτε πάνω στην μη πρακτική – στην ιδεαλιστική Ελλάδα». Και αντίστοιχα στον Ψαλμό Θ' (*Αυτός είναι / ο πάντοτε αφανής δικός μας Ιούδας!...*) διευκρινίζει ότι ένας από τους εσωτερικούς κινδύνους του ποιητή είναι «ο τύπος του κοσμοπολίτη μεγαλοαστού που εξαγοράζει τα πάντα και κινείται με άνεση παντού, που μιλά πολλές γλώσσες και έχει πολλές γυναίκες αλλά γι' αυτό καμιά, με τη βαθύτερη έννοια της βιωμένης κατάκτησης». Ενώ στον Ψαλμό Ι' (*Καταπρόσωπό μου εχλεύασαν οι νέοι Αλεξανδρείς: / ιδέστε, είπαν, ο αφελής περιηγητής του αιώνος!...*) επικρίνει τους «αντίποδες των κεφαλαιοκρατών – τους εκφυλισμένους “δήθεν μοντέρνους” νέους, που δεν πιστεύουν σε τίποτε και κηρύττουν ψευδοεπαναστάσεις».<sup>14</sup>

Η περίπτωση του Εμπειρικού είναι πιο σύνθετη. Ξέρουμε από τις νεότερες

<sup>11</sup> Βλ. την ενότητα XVI από τον Ήλιο τον πρώτο στο Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2008, σ. 90.

<sup>12</sup> Βλ. Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π., σ. 152 (Ψαλμός Ι').

<sup>13</sup> Βλ. τις αποκαλυπτικές επιστολές του Ελύτη στον Ε. Τέριαντε στην έκδοση: Δημήτρης Νικορέτζος, *Αγαπητέ μου Τέριαντε. Ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον Ε. Τέριαντε*, Μυτιλήνη, Έκδοση Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Λέσβου—τύποις: εκδόσεις Εντός, 2006.

<sup>14</sup> Βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου (επιμ.), «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για Το Άξιον εστί», περ. *Ποίηση*, τχ. 5 (άνοιξη 1995) 27-65, ιδ. 55 και 57. Για τα παραθέματα από το *Άξιον εστί* βλ. Ελύτης, *Ποίηση*, ό.π. (σημ. 11), σ. 141 (Ψαλμός Δ'), 151 (Ψαλμός Θ') και 152 (Ψαλμός Ι').

αρχαιακές αποκαλύψεις ότι ο μεγαλοαστός αυτός ποιητής ασπάστηκε την κομμουνιστική ιδεολογία στα 1933 και ότι πολύ γρήγορα απομακρύνθηκε από αυτήν<sup>15</sup> (θυμίζω ότι εκτός από τον Breton και άλλους υπερρεαλιστές, πλην του Aragon, που είχαν αντίστοιχη διαδρομή στο κομμουνιστικό κόμμα της Γαλλίας, παρόμοια σχέση με το κομμουνιστικό όραμα βίωσε και ο Gide, ο οποίος στα 1932/33 προσχώρησε στον κομμουνισμό αλλά απομακρύνθηκε απογοητευμένος ύστερα από την επίσκεψή του στη σταλινική Σοβιετική Ένωση το 1936). Στα ποιήματά του, εκτός από όσα έγραψε εν θερμώ στα 1933 («Το θέαμα του Μπογιατιού ως κινούμενου τοπίου» κ.ά.) παρέμεινε «φιλήδονος και σοσιαλιστής»,<sup>16</sup> αντιτιθέμενος όμως στην αστική ηθική περί έρωτος, στάση που τη βλέπουμε ήδη στην *Υψικάμινο* αλλά και στα μεταγενέστερα έργα του.<sup>17</sup>

Είναι γνωστό επίσης ότι οι λογοτέχνες και γενικότερα οι καλλιτεχνικοί δημιουργοί σε πολλά μεταπολεμικά ποιήματα του Εμπειρικού προβάλλονται ως οι «μη ορθολογιστές» και μάρτυρες της ποίησης («Οι μπεάτοι ή της μη συμμορφώσεως οι άγιοι», *Οκτάνα*, 17.8.1963) ή ως οι ελεύθεροι και ατίθασοι «Αίγαγροι», *αυτοί που πήραν τα βουνά, να μην τους φάη ο κάμπος* («Του αιγάγρου», *Οκτάνα*, 12.7.1960). Αξίζει ίσως να συνυπολογίσουμε και πάλι, με αφορμή όψιμα ποιήματα του Εμπειρικού, ότι η παλιότερη θεωρία της «πράξης χωρίς αιτία» (της «*acte gratuit*») του Gide θυμίζει σε πολλά τους μεταπολεμικούς Αμερικανούς «επαναστάτες χωρίς αιτία», το κίνημα των μπίτνικς, με εκφάνσεις του οποίου συντονίζεται ο ποιητής Εμπειρικός της δεκαετίας του 1960.<sup>18</sup>

Ο Εγγονόπουλος δεν ανήκει, κοινωνικά και ταξικά, στους μεγαλοαστούς, δεν έχει την ίδια οικονομική επιφάνεια με τους άλλους τρεις που είδαμε ως τώρα (ο ίδιος παρουσιάζει τον εαυτό του ως σκληρά εργαζόμενο υπάλληλο),<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Βλ. τα βασικά τεκμήρια στις ακόλουθες, πιο πρόσφατες εκδόσεις: Ανδρέας Εμπειρικός, *Γράμματα στον πατέρα, τον αδελφό του Μαράκη και την μητέρα [1921-1935]*, εισ.-φιλολ. επιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, Άγρα, 2009, Νίκος Σιγάλας, *Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού*, Αθήνα, Άγρα, 2012.

<sup>16</sup> Στίχος από το ποίημα «28 Οκτωβρίου 1940», περ. *Ο πολίτης*, τχ. 57 (Οκτ. 1998) 4-5.

<sup>17</sup> Αξίζει, θαρρώ, να μελετηθεί η σχέση του Εμπειρικού με τον Gide. Αποφθεγματικές φράσεις του Γάλλου συγγραφέα στις *Nouvelles nourritures* (1935· είναι η συνέχεια των *Nourritures terrestres*), όπως «*La sagesse n'est pas dans la raison, mais dans l'amour*» ή «*C'est vers la volupté que s'efforce toute la nature*» κ.ά., μοιάζουν να αντανakλώνται σε πολλές αντίστοιχες του Έλληνα ποιητή. Χρησιμοποίησα την ψηφιακή έκδοση του κειμένου του Gide: [http://ebook-gratuit-francais.com/wp-content/uploads/sites/6/ebooks/pdf/gide\\_nouvelles\\_nourritures\\_terrestres.pdf](http://ebook-gratuit-francais.com/wp-content/uploads/sites/6/ebooks/pdf/gide_nouvelles_nourritures_terrestres.pdf).

<sup>18</sup> Για το κίνημα αυτό και την υποδοχή του στην Ελλάδα βλ. Ελισάβετ Αρσενίου, *Νοσταλγοί και πλαστοουργοί. Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2003, σ. 273-293, καθώς και Αντώνης Καρτσάκης, «Beat generation. Η λογοτεχνία των μπητ και η πρόσληψή της από την ελληνική κριτική», περ. *Μπιλιέτο*, τχ. 7-8 (Ιούλ. 2005-Ιούν. 2006) 127-137.

<sup>19</sup> Βλ. τη μαρτυρία του ίδιου του ποιητή στις «Σημειώσεις» του στο Νίκος Εγγονόπουλος, *Ποιήμα-*

ωστόσο η καταγωγή του από παλιά οικογένεια της Κωνσταντινούπολης και η γαλατική του εκπαίδευση (σπούδασε στη Γαλλία κοντά στον θείο του) φαίνεται πως του είχαν μεταδώσει ένα αίσθημα υπεροχής· ένας αριστοκράτης, λόγω καταγωγής και παιδείας και όχι λόγω βαλαντιού.

Και αυτός σε πολλά ποιήματά του βάλει εναντίον της προκατάληψης των αστών προς τους καλλιτέχνες ή, ακριβέστερα, εμφανίζει τον καλλιτεχνικό δημιουργό να καταδιώκεται από (και να συγκρούεται με) τις αστικές προκαταλήψεις. Θυμίζω το «Συμπέρασμα» στον Μπολιβάρ:

Μετά την επικράτησιν της νοτιοαμερικανικής επαναστάσεως στήθηκε στ' Ανάπλι και τη Μονεμβασιά, επί ερημικού λόφου δεσποζόντος της πόλεως, χάλκινος ανδριάς του Μπολιβάρ. Όμως, καθώς τις νύχτες ο σφοδρός άνεμος που φυσούσε ανατάραζε με βία την ρεντιγκότα του ήρωος, ο προκαλούμενος θόρυβος είτανε τόσο μεγάλος, εκκωφαντικός, που στέκονταν αδύνατο να κλείση κανείς μάτι, δεν μπορούσε να γενή πλέον λόγος για ύπνο. Έτσι οι κάτοικοι εξήγησαν και, διά καταλλήλων ενεργειών, επέτυχαν την κατεδάφιση του μνημείου.<sup>20</sup>

Η επεξηγηματική σημείωση του ίδιου του ποιητή («Φυσικά, το σκάνδαλο το καταγγελλόμενο στο “Συμπέρασμα” προεκλήθη από τους ενοικούντας την πόλη “φιλησύχους” αστούς»)<sup>21</sup> κατευθύνει την ανάγνωση του Σίμωνος Μπολιβάρ και ως συμβόλου, μεταξύ άλλων, του καταδιωκόμενου καλλιτέχνη.<sup>22</sup> Ανάγνωση που ενισχύεται και από το ποίημα «Μπαλλάντα της ψηλής σκάλας», όπου στον καιρό «του τραβήγματος της ψηλής σκάλας», ο «αθάνατος» μάρτυρας της τέχνης Θεόφιλος τραυματίζεται και μένει χωλός από τους «αλητόπαιδες» και μέλλοντες «φιλήσυχους αστούς» που του τραβούν την ψηλή σκάλα.<sup>23</sup> Ο υπερρεαλιστής καλλιτέχνης για τον Εγγονόπουλο είναι ο διαρκής επαναστάτης αλλά και ο τύπος του παλιού ρομαντικού ποιητή που βρίσκεται σε δυσαρμονία με την κοινωνία.

Έτσι – για να σταματήσω εδώ την πρώτη αυτή συνοπτική και σχηματική διερεύνηση – από όμοιες αλλά και διαφορετικές διαδρομές διαπιστώνει κανείς σημαντικές ομοιότητες για τον καλλιτεχνικό δημιουργό σε μείζονες λογοτέχνες της γενιάς του '30, που μοιάζει να αξιοποιούν το μοτίβο αυτό για να φανούν επαναστάτες απέναντι στην τάξη τους. Με όσα παρούσιασα δεν επι-

τα, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 (1977), σ. 333, καθώς και τις επισημάνσεις της Φραγκίσκης Αμπατζοπούλου, Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας, Αθήνα, Στιγμή, 1987, σ. 11-19.

<sup>20</sup> Βλ. Εγγονόπουλος, ό.π. (σημ. 19), σ. 156-157.

<sup>21</sup> Βλ. ό.π., σ. 350.

<sup>22</sup> Την ίδια ανάγνωση προτείνει και η Έλλη Φιλοκύπρου στην ευρύτερη μελέτη της «Ο ποιητής στην έρημο της ιστορίας. Από την ηρωική στάση στη διαρκή ένταση», στο Ξένη Σκαρτσή (επιμ.), Η ποίηση χθες και αύριο. Πρακτικά τριακοστού συμποσίου ποίησης, Πάτρα, Το Δόντι, 2011, σ. 223-245, ιδ. 225.

<sup>23</sup> Βλ. Νίκος Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους Ροδώνες, Αθήνα, Ίκαρος, 1992, σ. 54-58.

διώκω να υποστηρίξω ότι οι καταβολάδες της στάσης του Ελύτη, του Εγγονόπουλου και του Εμπειρικού φύτρωσαν αποκλειστικά από τις απόψεις του Θεοτοκά στο *Ελεύθερο πνεύμα* για τον καλλιτεχνικό δημιουργό, αλλά ότι από μια ιστορική προοπτική το δοκίμιο αυτό, καθώς φαίνεται να αποτυπώνει διάχυτες τάσεις νεαρών αστών και μεγαλοαστών καλλιτεχνών της εποχής του, αποδεικνύεται ένα καταστατικό κείμενο για σημαντικούς εκπροσώπους της λογοτεχνικής αυτής γενιάς, και ως προς τις απόψεις τους για την ταυτότητα και τον ρόλο του καλλιτέχνη.

Της Γενιάς τα Γένια

Τριχοπτώσεως  
Επίκλησις και αποστροφή

Κάθε γωνιά,  
φήμης χωνιά:  
«Αιώνια γενιά,  
με πυκνά γένια  
που 'σπασαν χτένια!  
Αιώνια γενιά...»  
(... γενιά ασθένεια,  
ποτέ της νια)

Βέβαια, δεν πίστεψες ποτέ στις ικανότητες του Ελύτη:  
τον αναγνώρισες απλώς του στίχου καταλύτη

–και μη μου πεις πως δε σ' ενόχλησε ποσώς  
που το χαϊδευτικό του Ελύτη ήταν Σωσός...

Σκέφτηκες: «Του άλλου τ' όνομα σαφώς και μας συμφέρει:  
Γιώργος – Γεωργός!» Κι επιμελώς καλλιέργησες Σεφέρη.  
Έτσι, στις σινδονιάδες που ύφαιναν ο Καραντώνης,  
λάγνα κι ανέμελη (μέχρι τινός), πας και ξαπλώνεις.

Μέχρι τινός! Γιατί πολύ σε τάραξεν ο Γιώτα Μυς  
δεινός κι αιφνίδιος αρνητής της μιας κι επίσημης “γραμμής”.  
Πάντως εκείνης της λαγνείας σου απότοκα  
είναι οι ναυπηγικές αποτυχίες του Θεοτοκά.

Μετά είπες: «Απ' τα φρούτα μου ποιον προθώ και τι πουλώ;  
Όχι δα και τον ζόρικο κι ευέξαπτο Εγγονόπουλο!  
Μήπως τον “εμμονάκια” μα αβλαβή Εμπειρικό;  
Θα λένε οι φαύλοι “τον πιο αδύναμο τον κρικό;”...»

ΚΟΙΝΕΣ ΟΥΦΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟ

*Δεν παν να λεν. Είναι μια απλή αλήθεια του Ντελαπαλίσ.  
Αυτήν εξέφραξε με τη μαγκούρα του ο Κατσίμπαλης  
παλαιά ... Και σήμερα, πολλοί – μη λέμε ονόματα.  
Θα πω ΕΤΟΣ ΤΑΔΕ, και θα βρω πρόθυμα στόματα.*

Απρίλιος 2002

Κ. Σενής

*Ντελαπαλίσ:* Jacques de Chabannes, seigneur de La Palice (1470-1525), Γάλλος πολέμαρχος. Οι στρατιώτες του τίμησαν τον ηρωικό του θάνατο με ένα τραγούδι που τελείωνε με τους στίχους «un quart d'heure avant sa mort / il etait encore en vie» (ένα τέταρτο πριν πεθάνει, ήταν ζωντανός). Στα γαλλικά υπάρχει ο όρος «Lapalissade».

**Σημείωση του περιοδικού:** Ο στιχουργός μας είναι άγνωστος. Ο κομιστής του ποιήματος επέμεινε (και μας έπεισε σχεδόν) ότι (α) το *Κ. Σενής* δεν είναι ψευδώνυμο, και (β) «κίνητρο του στιχουργού δεν ήταν η πρόσφατη δίτομη *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας (1918-1940)* του κ. Αλέξανδρου Αργυρίου».

περ. *Αντί*, τχ. 763 (17.5.2002) 44



## Ο ποιητής ως κριτικός, ο κριτικός ως ποιητής. Ο Ελύτης και ο Σεφέρης του Μήτσου Παπανικολάου

Οι γενεαλογίες του μοντερνισμού στη νεοελληνική ποίηση είναι περισσότερο περίπλοκες απ' ό,τι έχει δείξει μέχρι σήμερα η έρευνα. Παρά την πληθώρα σοβαρών μελετών, οι πολλαπλές διαδρομές της μετάβασης από την παραδοσιακή στη μοντέρνα ποιητική γραφή δεν έχουν διερευνηθεί εξαντλητικά και παραμένουν μερικώς αχαρτογράφητες. Η απουσία, άλλωστε, μιας συστηματικής ιστορίας της νεοελληνικής κριτικής – πολύ περισσότερο μιας *κριτικής της κριτικής* – αφήνει κενά γύρω από τους όρους με τους οποίους ειδικά η μεσοπολεμική εποχή δεξιώθηκε το μοντέρνο. Ως μια τέτοια μικρή συμβολή στην κατεύθυνση συμπλήρωσης του μεσοπολεμικού κριτικού πανοράματος θα επιθυμούσε να θεωρηθεί η παρούσα μελέτη για το κριτικό έργο του Μήτσου Παπανικολάου.

Τα τελευταία χρόνια η κριτική φιλολογία πραγματεύεται με αναστοχαστική διάθεση το λογοτεχνικό παρελθόν. Υπό το φως του παρόντος και με νέα ερωτήματα το νεοελληνικό ποιητικό και κριτικό παρελθόν υποβάλλεται σε αναθεώρηση. Η αλλαγή στον τρόπο θεώρησης έχει επιτρέψει την ανασύνθεση ψηφίδων ενός ατελούς λογοτεχνικού παζλ, που συμπληρώνει τη γνώση μας για τη μεσοπολεμική μετάβαση στη μοντέρνα ποίηση. Συχνά, λοιπόν, κριτικές αναγνώσεις που τροφοδοτούνται από σύγχρονες λογοτεχνικές αναζητήσεις ανασκευάζουν τις καθιερωμένες βεβαιότητες των γραμματολογιών και του λογοτεχνικού κανόνα. Η τάση για τη συγκρότηση μιας, έστω αποσπασματικής, ιστορίας της λογοτεχνικής κριτικής, που διαπερνά διαμάχες και διαλόγους του παρελθόντος, προσδιορίζοντας τη φυσιογνωμία και τη διανοητική βιογραφία των κριτικών, είναι αποτέλεσμα του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για τέτοιου είδους μετακριτικές αναθεωρήσεις.<sup>1</sup> Η επιστροφή σε κριτικά κείμενα και διαμάχες που ελάνθαναν ή ενδεχομένως συνθλίβονταν υπό το συμβολικό βάρος ηγεμονικών ερμηνευτικών σχημάτων δημιουργεί σήμερα τις

<sup>1</sup> Το παρόν κείμενο αποτελεί μέρος εκτενέστερης και εν εξελίξει μελέτης για το συνολικό ποιητικό, κριτικό και μεταφραστικό έργο του Μ. Παπανικολάου.

Ενδεικτική της τάσης για μελέτη της ιστορίας της νεοελληνικής κριτικής τα τελευταία χρόνια υπήρξε η πληθώρα σχετικών εργασιών που κατατέθηκαν στην ΙΓ' Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα ΜΝΕΣ του ΑΠΘ προς τιμήν του Παν. Μουλλά (βλ. *Μνήμη Παν. Μουλλά. Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 3-6 Νοεμβρίου 2011, Αθήνα, Σοκόλης-Κουλεδάκης, 2014).

προϋποθέσεις για μια πιο ευρύχωρη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας που θα αναδεικνύει την προοπτική των ελασσόνων<sup>2</sup> μορφών και θα σκιαγραφεί ασυνέχειες και ρήξεις.

Ο κριτικός Παπανικολάου στο λογοτεχνικό πεδίο μιας «θυελλώδους εποχής»

Η περίπτωση του ελάσσονος ποιητή, κριτικού και μεταφραστή Μήτσου Παπανικολάου (1900-1943) δεν καταλαμβάνει εκτενή θέση σε καμία ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας,<sup>3</sup> ενώ η κριτική συμβολή του παραμένει σε σημαντικό βαθμό λανθάνουσα, επιλεκτικά σχολιασμένη και πάντως ουσιαστικά ανεξερεύνητη.<sup>4</sup> Η απώλεια του προσωπικού αρχείου και της βιβλιοθήκης του, πιθανότατα στα δύσκολα χρόνια της γερμανικής κατοχής, η απουσία τυπωμένου βιβλίου

<sup>2</sup> Χρησιμοποίη τον όρο «ελάσσων» όχι τόσο στην αξιολογική όσο στην τεχνική χρήση μιας «*littérature mineure*», όπως περίπου την εννοούσαν οι Ντελέζ και Γκουαταρί. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρηση, η ελάσσων λογοτεχνία κυφορεί τις επαναστατικές συνθήκες που υπονομεύουν τη «μεγάλη» ή «καθιερωμένη» λογοτεχνία. Για τη χρήση του όρου βλ. Ζιλ Ντελέζ και Φελίξ Γκουαταρί, *Κάφκα. Για μια ελάσσονα λογοτεχνία*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, κυρίως σ. 45-81.

<sup>3</sup> Από τις «κλασικές» ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας καμία δεν αφιερώνει στον Παπανικολάου περισσότερο από δύο τρεις γραμμές. Ο Δημαράς, κρίνοντας συνολικά αρνητικά τη γενιά του Καρυωτάκη, βρίσκει ότι «ο Παπανικολάου καλλιέργησε τον ελεύθερο στίχο μ' ένα πνεύμα που εξέφραζε τα τελευταία ξεθυμάσματα του συμβολισμού, ανάκατα με πιο πρόσφατες στιχουργικές αναζητήσεις» (βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση, 2000, σ. 587). Στη συνέχεια ο Λ. Πολίτης, ακολουθώντας τον Δημαρά, εγγράφει τον Παπανικολάου στο κλίμα του «καρυωτακισμού», που προσεγγίζεται αρνητικά ως φιλολογική μόδα της εποχής (βλ. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1978 (11η ανατ. 2002), σ. 249). Με κάπως μεγαλύτερη συμπάθεια αντιμετωπίζεται ο Παπανικολάου από τον Βίττι στο ίδιο κλίμα με τους Ουράνη, Πολυδούρη και Λαπαθιώτη, δηλαδή ως «ποιητές που πίστεψαν στην ελικρίνεια και στη λιτότητα των εκφραστικών μέσων». Το μόνο σχόλιο που αναφέρει ο Βίττι για τον Παπανικολάου είναι ότι «θρηνεί για την αδιαφορία που τον περιβάλλει και μέσα στην οποία είναι καταδικασμένος να ζει» (βλ. Μάριο Βίττι, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1987 (3η ανατ. 1994), σ. 361). Τέλος, στην *Εισαγωγή* του Beaton απουσιάζει εντελώς ακόμα και το όνομα του Παπανικολάου (βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζουργού και Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1996).

<sup>4</sup> Ο κριτικός Παπανικολάου φαίνεται πως είχε κάποια καλύτερη τύχη από τον ποιητή. Ήδη από την νεκρολογία του Άγρα το 1944 έχει διατυπωθεί η άποψη ότι τα κριτικά του κείμενα είναι πιο αξιολογικά από τα ποιήματα, κρίση που γενικώς αναπαράγεται από σχεδόν όλους τους σχολιαστές του (βλ. Τέλλος Άγρας, «Μήτσος Παπανικολάου», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 398 (Ιαν. 1944) 104-106). Την εκτίμησή του στον κριτικό Παπανικολάου δηλώνει και ο Αργυρίου στην *Ιστορία* του. Εκτιμά ότι μαζί με τον Δρίβα είναι οι μόνοι του κύκλου της *Μούσας* που από τον συμβολισμό πέρασαν στη νεωτερική ποίηση. Αν και θεωρεί ότι «πατάει σε δύο βάρκες», υποστηρίζει ότι «η κριτική του ευστοχία είναι αδιαφιλονίκητη» (βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, τ. Β', Αθήνα, Καστανιώτης, 2001, σ. 729). Πολύ θετικά για τον κριτικό Παπανικολάου είναι και τα σχόλια του Στεργιόπουλου (βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, «Ο Κλέων Παράσχος και η κριτική της δεκαετίας του '20», *Περιδιαβάζοντας, Δ'*, Αθήνα, Κέδρος, 1996, σ. 153-167).



όσο ζούσε και ο πολυκερματισμός του έργου του σε πληθώρα εντύπων λειτούργησαν ενδεχομένως αποθαρρυντικά για τους μελετητές. Αυτή η παραμέληση του Παπανικολάου από τη νεότερη κριτική φαντάζει την ίδια στιγμή και παράξενη, αν αναλογιστούμε ότι ένα σοβαρό μέρος της πνευματικής παραγωγής του, που έγινε αισθητή στην εποχή του, κατατέθηκε στην ίσως πιο σχολιασμένη περίοδο της νεοελληνικής λογοτεχνίας, στην κατά τον Καραντώνη «θυελλώδη εποχή (1935-1940)». Σε μια περίοδο, δηλαδή, που η αργοπορημένη επιβολή του μοντέρνου, η γενικότερη ιδεολογική ρευστότητα και η βιωμένη εμπειρία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σφράγισαν τη λογοτεχνία και την πνευματική ζωή.

Στο διάστημα αυτό, και συγκεκριμένα το 1937, ο Μήτσος Παπανικολάου εμφανίζεται ως κριτικός με τακτική και επαγγελματική συστηματικότητα σε σημαντικά περιοδικά της εποχής. Λόγοι προφανώς βιοποριστικοί θα πρέπει να ώθησαν τον γνωστό μέχρι τότε περισσότερο ως ποιητή και μεταφραστή Παπανικολάου σε συστηματική ενασχόληση με την κριτική· αρχικά (1937-1939) στα *Νεοελληνικά Γράμματα* του Δ. Φωτιάδη και ύστερα στη *Νέα Εστία* (1939-1941) του Π. Χάρη. Ο άνθρωπος που, σύμφωνα με τη νεκρολογία του Άγρα, είχε ίσως την πιο μεγάλη γαλλική βιβλιοθήκη στην Ελλάδα,<sup>5</sup> σε όλη του τη σύντομη ζωή, όπως είναι γνωστό, βιοποριζόταν από τη δημοσιογραφία και τις μεταφράσεις. Το όνομά του συνδέθηκε κυρίως με το λαϊκό περιοδικό *Μπουκέτο* (1924-1946), του οποίου διετέλεσε για πολλά χρόνια βοηθός αρχισυντάκτη και προς το τέλος της ζωής του διευθυντής (1941-1943).<sup>6</sup> Ενδιάμεσα είχε διατελέσει αρχισυντάκτης του επίσης λαϊκού περιοδικού *Παναθήναια* (1932-1933).<sup>7</sup> Ο θάνατός του στο τμήμα τοξικομανών του Δημόσιου Ψυχιατρείου, τον Οκτώβριο του 1943, έσβησε σχεδόν τα ούτως ή άλλως δυσδιάκριτα ίχνη μιας

<sup>5</sup> Βλ. Άγρας, ό.π.

<sup>6</sup> Για τη συνεργασία του Παπανικολάου στο *Μπουκέτο* βλ. την πολύ κατατοπιστική και ηλεκτρονικά αναρτημένη μεταπτ. εργασία της Δέσποινας Γκόγκου *Το περιοδικό Μπουκέτο του Μεσοπολέμου. Ευρετήρια της πρώτης περιόδου (1924-1935)*, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πάτρας, Πάτρα 2013, κυρίως σ. 12-22, <http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/handle/10889/5926>.

<sup>7</sup> Την εξαιρετική αυτή πληροφορία την οφείλω στον Γιώργο Ζεβελάκη, τον οποίο ευχαριστώ και από τη θέση αυτή για τη δυνατότητα που μου έδωσε να ξεφυλλίσω τα σπάνια τεύχη του περιοδικού που έχει στη συλλογή του. Από την αυτοψία προκύπτει ότι το περιοδικό *Παναθήναια*, με διευθυντή τον Νικ. Καμαρινόπουλο και με πολλούς εκλεκτούς συνεργάτες (Γρ. Ξερόπουλο, Κ. Καιροφύλλα, Φ. Γιοφύλλη, Σταμ. Σταμ., Γ. Δημάκο κ.ά.), ήταν σε μεγάλο βαθμό προσωπική δημιουργία του Παπανικολάου, αν και ο ίδιος δεν υπέγραφε τα κείμενά του! Μόνο στην ταυτότητα του περιοδικού από το τχ. 8 (12.2.1933) κι έπειτα αναγράφεται κάτω από τον διευθυντή ως «υπεύθυνος συντάκτης». Φαίνεται πως από προχειρότητα δεν τον αναφέρει στους συνεργάτες του περιοδικού ούτε ο Δημ. Χανός (βλ. Δημήτρης Χανός, *Τα λαϊκά περιοδικά. Μέρος II*, Αθήνα, Ι. Γ. Βασιλείου, 1989, σ. 251). Εξάλλου, ούτε στο τρίτομο έργο για *Τα περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940)*, που επιμελήθηκε ο Χ. Α. Καραόγλου, γίνεται αναφορά στο εν λόγω έντυπο, που ωστόσο φαίνεται πως παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον.

ταραχώδους ζωής που έχει ενδιαφέρον όχι μόνο για τη λογοτεχνία αλλά και για την πολιτισμική και κοινωνική ιστορία του Μεσοπολέμου και της Κατοχής.

Η λογοτεχνική παρουσία του Παπανικολάου, μέχρι το 1937 που περνά στην κριτική, είναι περιορισμένη στη δημοσίευση λίγων ποιημάτων,<sup>8</sup> διάσπαρτων σε ποικίλα έντυπα της εποχής, καθώς και πολλών μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας, κυρίως σύγχρονων γάλλων ή γαλλόφωνων ποιητών.<sup>9</sup> Γραμματολογικά έχει καταχωρηθεί ως ελάσσων νεοσυμβολιστής ποιητής<sup>10</sup> που ανήκει στον κύκλο της «πλειάδος της Μούσας». Η γενική εικόνα που επικράτησε για αυτόν τον εμφανίζει προσκολλημένο στις παραδοσιακές φόρμες και στη θεματική των νεοσυμβολιστών, ενώ για το κριτικό έργο του, όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχει η εκτίμηση ότι προσοικειώνεται με αξιοθαύμαστη ευαισθησία τα νέα ρεύματα και τη μοντέρνα ποιητική γραφή.<sup>11</sup> Αυτή η φαινομενική αντίφαση του ποιητή Παπανικολάου από τον κριτικό θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί συστηματικότερα, σε συνάρτηση με τις τάσεις της νεοελληνικής κριτικής στον Μεσοπόλεμο.

Είναι αλήθεια πως για τον κριτικό Παπανικολάου οι γνώσεις μας σήμερα είναι περιορισμένες και συγκεχυμένες. Άλλωστε, το κριτικό έργο του παραμένει ακόμα σε σημαντικό βαθμό αθησαύριστο. Η μοναδική συγκεντρωτική έκδοση των κριτικών του, που επιμελήθηκε ο Τάσος Κόρφης,<sup>12</sup> εμφανίζει σο-

<sup>8</sup> Η πρώτη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Παπανικολάου έγινε από τον Τάσο Κόρφη (Θεσσαλονίκη, Διαγώνιος, 1966). Ακολούθησε από τον ίδιο μια δεύτερη έκδοση με προσθήκες (βλ. Μήτσος Παπανικολάου, *Τα Ποιήματα*, επιμ. Τάσος Κόρφης, Αθήνα, Πρόσπερος, 1979). Σχετικά πρόσφατα προστέθηκε μία ακόμη συμπληρωματική έκδοση, επίσης με κάποιες ελλείψεις (βλ. Μήτσος Παπανικολάου, *Ποιητικά έργα. Απαντα τα ευρεθέντα*, επιμ.–επίμετρο–σημειώσεις Μιχαήλ Χ. Ρέμπας, αδημ. μεταπτ. εργασία, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2008).

<sup>9</sup> Η προτίμηση του μεταφραστή Παπανικολάου στους γάλλους ποιητές είναι συντριπτική. Ο Παπανικολάου μετέφρασε από τα γαλλικά τους Charles Baudelaire, Emile Verhaeren, Albert Samain, Jean Moréas, Louis Myrze, Claude Aveline, Marceline Desbordes-Valmor, Paul Valéry, O.V. de L. Milosz, H. J.-M. Lemet, Guillaume Appolinaire, Valéry Larbaud, Francis Carco, Léon-Paul Fargue, Jules Laforgue. Μια επιλογή ποιητικών μεταφράσεων του Παπανικολάου επιμελήθηκε ο Κόρφης (Θεσσαλονίκη, Διαγώνιος, 1968). Επανεκδόση με συμπληρώματα και διορθώσεις έγινε από τον ίδιο επιμελητή αρκετά χρόνια αργότερα (βλ. Μήτσος Παπανικολάου, *Μεταφράσεις*, επιμ. Τάσος Κόρφης, Αθήνα, Πρόσπερος, 1987).

<sup>10</sup> Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, «Μήτσος Παπανικολάου, ένας έλληνας “Poète Maudit”», *Περιδιαβάζοντας Στ’*, Αθήνα, Κέδρος, 2004, σ. 213-218.

<sup>11</sup> Αργυρίου, ό.π. (σημ. 4). Η κρίση αυτή αναπαράγεται από αρκετούς νεότερους μελετητές (βλ. Στρατής Πασχάλης, «Η κριτική ως γούστο και ως διάραση», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1722 (Απρ. 2000) κυρίως 470-472, Ελισάβετ Κοτζιά, «Η αρνητική στάση των μεσοπολεμικών πεζογράφων και κριτικών απέναντι στη λογοτεχνική νεωτερικότητα της δεκαετίας του ‘30», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1749 (Οκτ. 2002) κυρίως 463, Έλλη Φιλοκύπρου, *Η γενιά του Καρυωτάκη φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, σ. 234-235. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Ζεβελάκης παρουσιάζοντας την κριτική του Παπανικολάου για τον Ελύτη (βλ. Γιώργος Ζεβελάκης, «1938. Μήτσος Παπανικολάου–Οδυσσεάς Ελύτης: Μια απροσδόκητη συνάντηση», περ. *Πλανόδιον*, τχ. 39 (Δεκ. 2005) 565-570.

<sup>12</sup> Βλ. Μήτσος Παπανικολάου, *Κριτικά*, επιμ. Τάσος Κόρφης, Αθήνα, Πρόσπερος, 1980.

βαρές ελλείψεις. Ανάμεσα στις αρκετές απουσίες ξεχωρίζει ένα κριτικό σημείωμα για τον Καβάφη στο αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης* (1924),<sup>13</sup> αλλά και η μια από τις δύο κριτικές του για τον Ελύτη, το 1940. Η ανθολογία του Κόρφη περιλαμβάνει μόλις είκοσι κείμενα, από ένα σύνολο που σίγουρα ξεπερνά τα εκατό άρθρα, βιβλιοκρισίες και κριτικά σημειώματα.<sup>14</sup>

Από το σύνολο της κριτικής παραγωγής του Παπανικολάου επιλέχτηκε η παρουσίαση των κριτικών του για τον Ελύτη και τον Σεφέρη, διότι μας επιτρέπουν να διεξέλθουμε ένα ευρύ φάσμα ζητημάτων: (α) αποκαλύπτουν το κριτικό και ποιητικό credo του Παπανικολάου στο αισθητικό πλαίσιο της εποχής του, (β) εμπλέκονται σε ενδιαφέρουσες κριτικές διαμάχες, όπως η διένεξη με τον Κλ. Παράσχο στα *Νεοελληνικά Γράμματα* για τον υπερρεαλισμό, (γ) συγκροτούν ερμηνευτικά σχήματα που φωτίζουν τους όρους πρόσληψης της μοντέρνας ποίησης και του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, (δ) επιτρέπουν την εξέταση της λειτουργίας του ποιητή-κριτικού, θέμα που αποτελεί κλειδί για την κριτική της μοντέρνας ποίησης, (ε) σχολιάζουν την αισθητική σχέση της λεγόμενης γενιάς του '30 με την προηγούμενη λογοτεχνική γενιά, (ς) θίγουν το πολύπτυχο θέμα της σχέσης της ελληνικής με την ξένη λογοτεχνία, (ζ) αποτελούν ένα επιμέρους κλωνάρι του γενεαλογικού δέντρου του μοντερνισμού στην ελληνική ποίηση, και (η) συνδέονται θεματικά με το τιμώμενο πρόσωπο της ΙΔ' Επιστημονικής Συνάντησης, τον Ξ. Α. Κοκόλη, που αφιέρωσε σημαντικό μέρος από τις μελέτες του στον Ελύτη και τον Σεφέρη.

## Ο Ελύτης του Παπανικολάου

Ξεκινώντας την περιδιάβασή μας στις κριτικές του Παπανικολάου για τον Ελύτη και τον Σεφέρη, πρέπει να έχουμε εξαρχής υπόψη ότι αφορούν το πρώτο έργο τους πριν το 1940. Ο κριτικός λόγος του Παπανικολάου για τον Ελύτη περιλαμβάνει δύο άρθρα δημοσιευμένα στα *Νεοελληνικά Γράμματα* το 1938 και στη *Νέα Εστία* το 1940. Ενθουσιώδες και πιο γνωστό το πρώτο, λανθάνον,

<sup>13</sup> Βλ. Μήτσος Παπανικολάου, «Καβαφική ποίηση (Χαρακτηρισμοί)», περ. *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10 (Ιουλ.-Οκτ. 1924) 107. Πρόκειται βέβαια για το γνωστό και ενθουσιώδες αφιέρωμα του περιοδικού που διηύθυνε ο Μάριος Βαϊάνος, στο οποίο ζητήθηκαν γνώμες και κρίσεις γνωστών ποιητών και κριτικών της εποχής για το έργο του Καβάφη.

<sup>14</sup> Στο τέλος του βιβλίου ο Κόρφης καταγράφει βιβλιογραφικά άλλα πενήντα ένα άρθρα και βιβλιοκρισίες που δεν περιλαμβάνονται στην έκδοση και σχεδόν όλα δημοσιεύτηκαν την περίοδο 1938-1942. Ωστόσο, όπως θα δείξουμε σε άλλη ευκαιρία, και πάλι οι ελλείψεις είναι πολλές και σοβαρές. Όπως αποδεικνύει το πολύ χρήσιμο και εκδοτικά αναξιοποίητο μέχρι σήμερα διαβιβαστικό σημείωμα που συνέταξε ο ίδιος ο ποιητής το 1938 προς το Υπουργείο Παιδείας, το συνολικό έργο του Παπανικολάου είναι σημαντικά μεγαλύτερο (βλ. Γιώργος Α. Παναγιώτου, «Μια αυτοβιογραφία του Μήτσου Παπανικολάου», περ. *Νέες Τομές*, τχ. 2 (94) (καλοκαίρι 1985) 35-39).

με κάποιες επικριτικές αιχμές αλλά και πάλι σε πλαίσιο αποδοχής το δεύτερο, εξετάζουν την ποίηση του Ελύτη στις πρώτες δημοσιευμένες πλακέτες και στη συγκεντρωτική έκδοση των *Προσανατολισμών* (1940).

Η αποδοχή του Ελύτη από τον Παπανικολάου βασίζεται σε μια θεμελιώδη κοινοτοπία της προπολεμικής κριτικής. Πρόκειται για την προσέγγιση του έργου του μέσα από το ερμηνευτικό πρίσμα ενός ιδιότυπου ή ανορθόδοξου υπερρεαλισμού. Σημειώνει ο Παπανικολάου: «Ο Ελύτης ήταν από τους πρώτους στην Ελλάδα κι ο μόνος ίσως που αποδέχτηκε το συρρεαλισμό σε αυτή την ευρύτερη νομίζω θεωρία του. Μερικοί άλλοι θέλησαν να τον στενέψουν για να είναι περισσότερο συρρεαλιστές, μα μου φαίνεται απότυχαν, γιατί αντί να δώσουν νέα σημασία στις παλιές λέξεις, έψαξαν να βρουν καινούργιες κι εξεζητημένες που γυμνές από ποίηση, κάνουν σχεδόν κωμική εντύπωση».<sup>15</sup> Εκτός από το δηκτικό και έμμεσα υπαινικτικό σχόλιο προς τον υπερρεαλισμό και την καθαρεύουσα του Εμπειρικού, ο Παπανικολάου εκδηλώνει τη συμπάθειά του προς έναν «ανορθόδοξο υπερρεαλισμό», που περιγράφεται από τον ίδιο όταν αναδεικνύει τις αρετές της ποίησης του Ελύτη: μουσικότητα, εικόνες υποβλητικές, γλώσσα απλή και καθημερινή, αγνός λυρισμός, άρνηση της λογικής. Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, είναι ότι προκειμένου να τονίσει τον πρωτότυπο και προσωπικό χαρακτήρα της ποίησης του Ελύτη, ο Παπανικολάου δεν διστάζει, σε αντίθεση με το σύνολο σχεδόν της πρώιμης ελυτικής κριτικής, να αρνηθεί την άμεση (και επιβεβαιωμένη από τον ίδιο τον ποιητή) σύνδεσή του με τον Ελύαρ.<sup>16</sup>

Είναι γνωστή βέβαια η σύγχυση που προκάλεσε, σχετικά με τα όρια του ελυτικού υπερρεαλισμού, η δυναμική εκ μέρους του Ελύτη υπεράσπιση του ρεύματος αυτού, όπως και η μετάφραση του Ελύαρ από τον ίδιο· σύγχυση που για ένα μέρος της κριτικής διατηρήθηκε και μεταπολεμικά. Ο Παπανικολάου, πάντως, συμπίπτει σε γενικές γραμμές στη θετική του αξιολόγηση με τον Αιμ. Χουρμούζιο,<sup>17</sup> που προηγήθηκε χρονικά, όσο και με τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο,<sup>18</sup> που ακολούθησε. Όμως, η αντίληψή του για τον υπερρεαλισμό φαί-

<sup>15</sup> Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 67.

<sup>16</sup> Γράφει ο Παπανικολάου: «Άκουσα να λένε ότι ο Ελύτης έχει επηρεαστεί από τον Ελύαρ. Δεν το βλέπω πουθενά αυτό. Εκτός από κάποια επίδραση του "Poisson Soluble" του Μπρετόν στα εφτά ποιήματα των "Προσανατολισμών" που έχουν τον τίτλο "Διόνυσος", ο Ελύτης είναι πρωτότυπος και προσωπικός» (βλ. Παπανικολάου, ό.π., σ. 68). Για τη σχέση Ελύαρ-Ελύτη βλ. την υπό έκδ., αλλά ηλεκτρονικά αναρτημένη στο academia.edu, εισήγηση της Χριστίνας Ντουνιά «Ο υπερρεαλισμός του Οδυσσέα Ελύτη και η μαθητεία του στον Πωλ Ελύαρ», στο *Επιρροές του Ελύτη*. Επιστημονικό συμπόσιο, Ηράκλειο 11-13.11.2011, <http://uoa.academia.edu/ChristinaDounia>.

<sup>17</sup> Βλ. Αιμ. Χ. [Χουρμούζιος], «*Προσανατολισμοί* του κ. Οδυσσέα Ελύτη», εφ. *Η Καθημερινή*, 1.3.1937.

<sup>18</sup> Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Συμφιλίωση με τον συρρεαλισμό», εφ. *Πρωία*, 13.10.1938.

νεται πιο προωθημένη, καθώς διαχωρίζει τις γόνιμες επιδράσεις του κινήματος από τις ακρότητες και τις υπερβολές της αυτόματης γραφής.

Η προσέγγιση του Παπανικολάου στον Ελύτη βασίζεται στην αποδοχή εκ μέρους του ενός οιονεί γραμματολογικού σχήματος που διαβάζει εκ νέου την ευρωπαϊκή λυρική παράδοση. Το σχήμα αυτό τοποθετημένο κατ' ουσία σε ιστορικοποιημένη βάση περιγράφεται υπαινικτικά στην πρώτη κριτική των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*, αλλά εξηγείται καλύτερα σε άλλα κριτικά κείμενα του Παπανικολάου και προκύπτει ως συμπέρασμα από το σύνολο των κριτικών του καταθέσεων. Ο Παπανικολάου είναι από τους πρώτους στην Ελλάδα που αντιλαμβάνεται τον υπερρεαλισμό ως παρακλάδι της ρομαντικής ρίζας, προτείνοντας το ερμηνευτικό σχήμα ενός υπερρεαλισμού που μπορεί να θεσμοποιηθεί και να αφομοιωθεί από την ελληνική λυρική παράδοση. Στο άρθρο του για τον Λαφόργκ ο Παπανικολάου δείχνει να προσλαμβάνει τον υπερρεαλισμό ως μετεξέλιξη και πνευματικό δημιούργημα της μεγάλης λογοτεχνικής μήτρας του ρομαντισμού.<sup>19</sup> Γι' αυτό και ακολουθεί ένα γραμματολογικό σχήμα συνέχειας της παράδοσης που με ρίζα τον ρομαντισμό και ενδιάμεσες στάσεις τον συμβολισμό και την καθαρή ποίηση καταλήγει στην αποδοχή ενός μετριοπαθούς και προφανώς αποπολιτικοποιημένου υπερρεαλισμού, του οποίου η σημασία έγκειται στην ανανέωση του λυρισμού και της εικονοποιίας της σύγχρονης ποίησης.

Τι είναι αυτό όμως που κατευθύνει τον Παπανικολάου προς μια τέτοια ιστορικοποιημένη αισθητική θεώρηση; Δεδομένης της βαθιάς του γνώσης πάνω στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, εκτιμώ ότι ο Παπανικολάου, όντας σε θέση να παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς την πρόσληψη του υπερρεαλισμού στη Γαλλία, ταυτίζεται με το ένα και μοναδικό ρεύμα της παράδοσης που τηρεί εφεκτική ή μάλλον θετική στάση απέναντι στον υπερρεαλισμό και που προφανώς αποδέχεται το πνεύμα και όχι το γράμμα του. Όπως αναφέρει ο Βαγενάς στο άρθρο του για τον μύθο της αργοπορίας του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, οι μόνιμοι από όσους συμμετέχουν στις κυρίαρχες αισθητικές κατευθύνσεις της γαλλικής λογοτεχνίας και δέχονται τον υπερρεαλισμό με μερική συμπάθεια είναι οι νεορομαντικοί, «που αναζητούν κι αυτοί την υπέρβαση στη φαντασία».<sup>20</sup> Το αξιοσημείωτο όμως είναι ότι στην ελληνική περίπτωση φαίνεται

<sup>19</sup> Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 37. Σύμφωνα με την αισθητική του προσέγγιση, ο υπερρεαλισμός αλλά και το νταντά ως ρεύματα του μοντέρνου δεν έρχονται σε ευθεία σύγκρουση με την παράδοση. Στο σκεπτικό του Παπανικολάου ο υπερρεαλισμός δεν μεταφέρει την ιδέα της ρήξης αλλά της δημιουργικής συνέχειας με την παράδοση.

<sup>20</sup> Νάσος Βαγενάς, «Ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα και ο μύθος της αργοπορίας», *Η Ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 2004, σ. 355.

πως ο Παπανικολάου είναι ο μόνος από τους νεορομαντικούς ή μετασυμβολιστές που ακολουθεί αυτή τη γραμμή.<sup>21</sup>

Αν εξετάσουμε συνολικά τα κριτικά άρθρα του Παπανικολάου, θα διαπιστώσουμε ότι η αγωνία της ανανέωσης του λυρισμού και της ποιητικής φαντασίας τον ωθεί σε μια στάση κριτικής αποδοχής του υπερρεαλισμού αλλά και της καθαρής ποίησης. Αναφέρω χαρακτηριστικά εδώ την περίτεχνα γραμμένη αρνητική κριτική του Παπανικολάου στο πρώτο βιβλίο του στενότερου φίλου του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, το 1940, στην οποία διατυπώνει emphaticά τη μομφή ότι η ποίησή του δεν προσανατολίστηκε προς τη σύγχρονη εποχή.<sup>22</sup>

Η δεύτερη, συμπληρωματική κριτική του Παπανικολάου στον Ελύτη,<sup>23</sup> λίγους μήνες πριν τη βιβλιοκρισία για τον Λαπαθιώτη, έχει επιπρόσθετο ενδιαφέρον. Δημοσιευμένη μόλις λίγες μέρες μετά τη δημόσια αντιπαράθεσή του με τον Κλ. Παράσχο σχετικά με τον υπερρεαλισμό, που θα σχολιάσουμε παρακάτω, ο Παπανικολάου βρίσκει την ευκαιρία με την κριτική του να επαναφέρει, με μετριοπαθέστερους όρους σε σύγκριση με το 1938, την εκτίμησή του στον Ελύτη και τον ανορθόδοξο υπερρεαλισμό, αλλά και έμμεσα να διευκρινίσει σημεία του διαλόγου με τον Παράσχο. Εναλλάσσοντας θετικές και αρνητικές παρατηρήσεις, υποστηρίζει ότι σχεδόν όλη η σειρά «Πρώτα ποιήματα», ως «αδέξιο πρωτόλειο», δεν θα έπρεπε να συμπεριληφθεί καθόλου στη συλλογή, ενώ παράλληλα κρίνει ότι «όταν εγκαταλείπει την προσπάθεια του ορθόδοξου υπερρεαλισμού, ο Ελύτης είναι ο ποιητής που στέκεται στο υψηλό επίπεδο της ποιήσεως».<sup>24</sup>

### Η διένεξη Παπανικολάου–Παράσχου για τον υπερρεαλισμό

Αξιίζει όμως εδώ μια στάση στη σχεδόν άγνωστη «μικρή διένεξη», όπως τη χαρακτηρίζει ο Παράσχος, του Παπανικολάου με τον φίλο του κριτικό. Στη σκιά του γνωστού διαλόγου του Σεφέρη με τον Τσάτσο για την ποίηση, που μόλις είχε ολοκληρωθεί, και με αφορμή την ποιητική ανασκόπηση του 1939 από τον Παράσχο,<sup>25</sup> ο Παπανικολάου ορμώμενος από τα αρνητικά σχόλια του

<sup>21</sup> Βλ. Σωτήρης Τριβιζάς, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 43-44. Επίσης, βλ. Φιλοκύπρου, ό.π. (σημ. 11), σ. 234-235.

<sup>22</sup> Βλ. Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 109-113.

<sup>23</sup> Μήτσος Παπανικολάου, «Τα βιβλία. Οδυσσέα Ελύτη: Προσανατολισμοί, ποιήματα», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 317 (Μάρτ. 1940) 319-322.

<sup>24</sup> Ό.π., σ. 321.

<sup>25</sup> Κλέων Παράσχος, «Η ελληνική ποίηση στα 1939», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 165 (27.1.1940) 1, 10.

Παράσχου για κάποιους «κατεργάρηδες», όπως τους αποκαλεί, υπερρεαλιστές, κατηγορεί τον κατά τ' άλλα αισθητικό συνοδοιπόρο του για «αντιποιητική εκτροπή» και «ακαδημαϊσμό».<sup>26</sup> Στη διαφωνία του ο Παπανικολάου τονίζει την απουσία διάθεσης ρήξης με την παράδοση από τους Έλληνες υπερρεαλιστές. Επισημαίνει μάλιστα την ελληνικότητα του Ελύτη και του Αντωνίου, ενώ αναφορικά με την κριτική του Παράσχου για έλλειψη υπερρεαλιστικού προηγούμενου στην Ελλάδα εκτιμά ότι αυτή είναι ασημαντη, αφού, όπως λέει περιπαικτικά, ούτως ή άλλως, «την πνευματική μας τροφή κι εσύ κι εγώ την παίρνουμε απ' έξω όπως ακριβώς τα μοντέλα των φορεμάτων».<sup>27</sup> Συνοψίζοντας τις θέσεις του, ο Παπανικολάου καταλήγει σε μια θερμή συνηγορία του υπερρεαλισμού, ισχυριζόμενος ότι «η ελληνική ποίηση παίρνει από αυτόν το λουτρό που την ανανεώνει».<sup>28</sup>

Στην ανταπάντησή του ο Παράσχος, με ευγένεια και εγκαρδιότητα, επισημαίνει στον Παπανικολάου ότι παρερμήνευσε τη σκέψη του. Ανασκευάζοντας ορισμένες «αθέλητες ανακρίβειες» του Παπανικολάου, όπως τις χαρακτηρίζει, βρίσκει με τη σειρά του αφορμή να ξεδιπλώσει τις αισθητικές αντιλήψεις του γύρω από τον υπερρεαλισμό. Δηλώνοντας ξεκάθαρα ότι μόνον ο Ράντος (Κάλας), από τους ποιητές που έκρινε θετικά, μπορεί να θεωρηθεί υπερρεαλιστής και αρνούμενος τον χαρακτηρισμό αυτό για τον Ελύτη, τον Δρίβα, τον Αντωνίου, τον Ρίτσο, τον Βρεττάκο κ.ά., θέτει ως βασική μομφή προς τον υπερρεαλισμό το γεγονός ότι στα δέκα χρόνια της παρουσίας του δεν γράφτηκε ούτε ένα θεωρητικό κείμενο απολογίας του. Κινούμενος στο πεδίο της ιστορίας των ιδεών και συνδέοντας τον υπερρεαλισμό με τις αντινοοκρατικές θεωρίες (του Νίτσε, του Μπερξόν και του Φρόιντ), ο Παράσχος εκτιμά ότι αυτές οδήγησαν με μαθηματική ακρίβεια, μαζί με τον συμβολισμό, στον υπερρεαλισμό. Στη γενική του αποτίμηση, πάντως, γίνεται κάπως μετριοπαθέστερος, αν και προφητεύει την αποτυχία του κινήματος: «Ο Παπανικολάου ονομάζει λουτρό ανανέωσης τον υπερρεαλισμό. Εγώ, πείραμα, το πιο τολμηρό, το πιο ουσιαστικό, το πιο δραματικό που δοκίμασε η ποίηση και που αν δεχτούμε ότι η τέχνη είναι κοινωνικό φαινόμενο και λειτουργία συνειδητή, δε μου φαίνεται ότι έχει πιθανότητα να πετύχει...».<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Μήτσος Παπανικολάου, «Γύρω από την ποίηση. Ανοιχτή επιστολή στον κ. Κλ. Παράσχο», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 167 (10.2.1940) 6.

<sup>27</sup> Ο.π..

<sup>28</sup> Ο.π..

<sup>29</sup> Κλέων Παράσχος, «Μια ανακεφαλαίωση όχι εντελώς περιττή», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 167 (10.2.1940) 6, 12.

## Ο Σεφέρης του Παπανικολάου

Περνώντας στη βιβλιοκρισία του Παπανικολάου στη *Νέα Εστία* για τη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Σεφέρη, το 1941, βρίσκουμε ξανά σε λειτουργία τον ίδιο, πάνω κάτω, μηχανισμό πρόσληψης του μοντέρνου.<sup>30</sup> Αξιζει όμως εδώ να σημειώσουμε ότι θετικά σχόλια για τον Σεφέρη, με έμφαση στην επιτυχή αποτύπωση του ελεύθερου στίχου, διατυπώνει ο Παπανικολάου και σε προγενέστερες βιβλιοκρισίες. Για παράδειγμα, στην κριτική του στον Λαπαθιώτη, ενώ εξαιρεί τη σπάνια μετρική πείρα του, δεν παραλείπει κι ένα επικριτικό σχόλιο για το «δήθεν καταφύγιο του ελεύθερου στίχου», αναφέροντας ότι από τους μοντέρνους «μόνο ο κ. Σεφέρης έχει αποδείξει, ως την ώρα τουλάχιστον, ότι είναι στιχουργός άψογος και άριστος».<sup>31</sup> Την εκτίμησή του στον ποιητή της *Στροφής* την εκφράζει εξάλλου και στη συνέντευξή του στον Γ. Περαστικό (Γ. Μ. Μυλωνογιάννη).<sup>32</sup>

Είναι βέβαια γνωστό ότι κάποιοι κριτικοί της προηγούμενης γενιάς, όπως ο Παράσχος,<sup>33</sup> αντιμετώπισαν με όρους αποδοχής τη σεφερική ποίηση, αν και όχι αμέσως. Η ιδιαιτερότητα του Παπανικολάου είναι ότι υπερθεματίζει σε θετικές κρίσεις. Όπως και στην περίπτωση του Ελύτη, το ερμηνευτικό σχήμα του Παπανικολάου συγκροτείται πάνω σε γραμματολογική βάση και τοποθετεί το έργο του Σεφέρη ως την αποφασιστικότερη συμβολή στην ανανέωση της ποίησης στην Ελλάδα. Η συνεισφορά του, πέρα από την επιτυχή χρήση του ελεύθερου στίχου, συνίσταται, σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, στο οριστικό ξεπέραςμα του γαλλικού συμβολισμού και του Μορεάς, εξέλιξη που δεν ήταν σε θέση να αποδεχτεί η παλαιότερη της γενιάς του '30 κριτική. Κρίνοντας το σύνολο του προπολεμικού έργου του Σεφέρη, μέχρι και το *Ημερολόγιο Καταστρώματος*, ο Παπανικολάου έρχεται σε διακριτική αντίθεση με τους περισσότερους κριτικούς του, κυρίως με τον Παράσχο και τον Καραντώνη,<sup>34</sup> υποστηρίζοντας ότι θα ήταν λάθος και άδικο να χαρακτηριστούν τόσο η *Στροφή* όσο

<sup>30</sup> Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 121-127.

<sup>31</sup> Ό.π., σ. 112-113.

<sup>32</sup> Βλ. Γ. Περαστικός [= Μυλωνογιάννης], «Πορτραίτα συγγραφέων μεταπολεμικής γενεάς. Μήτσος Παπανικολάου», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 55 (18.12.1937) 12, 14. Στην ερώτηση για τις λογοτεχνικές του προτιμήσεις από άλλους ποιητές ο Παπανικολάου είναι αφοπλιστικός: «Από τους παλιούς Έλληνες ποιητές που ζουν ακόμα δεν μου αρέσει απολύτως κανείς εκτός από τον Νιρβάνα». Από τους νεότερους δηλώνει την εκτίμησή του στους Παπατσώνη, Λαπαθιώτη, Άγρα, Χαντζάρα, Σεφέρη, Αντωνίου, Δρίβα, Βάρναλη και Στασινοπούλο.

<sup>33</sup> Κλέων Παράσχος, «Γ. Σεφέρη: *Στροφή*», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 109 (Ιούλ. 1931) 723-725.

<sup>34</sup> Ανδρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1984 (1931).



και το *Μυθιστόρημα* ως προσπάθειες για καθαρή ποίηση. Θεωρεί μάλιστα ότι οι στίχοι που απηχούν τη θεωρία του αββά Μπρεμόν δεν είναι οι πιο σημαντικοί, αλλά ο ποιητής ούτε λίγο ούτε πολύ σ' αυτούς «παίζει», δηλαδή ασκείται. Σημειωτέον ότι τόσο η θετική (Καραντώνης) όσο και η αρνητική κριτική της *Στροφής* (Παπατσώνης, Θρύλος, Καμπάνης, Σπανδωνίδης) προσεγγίζει το έργο του Σεφέρη σχεδόν ολοκληρωτικά υπό το πρίσμα της *poésie pure*.<sup>35</sup> Φυσικά, καμία αναφορά δεν γίνεται από τον Παπανικολάου στον Έλιοτ, δείγμα νομίζω της περιοριστικά γαλλοπροσανατολισμένης ματιάς του κριτικού.

Στην ερμηνεία που προτείνει ο Παπανικολάου βλέπει το σεφερικό έργο ως το σκαλοπάτι για την υπέρβαση της κορεσμένης καθαρής ποίησης. Ακολουθώντας μάλιστα με έκδηλο θαυμασμό την αναθεωρημένη (μετά τον αρχικό λίβελο)<sup>36</sup> ανάγνωση του Παπατσώνη στον Σεφέρη του *Μυθιστορήματος*,<sup>37</sup> εκτιμά ότι με το δύσκολο αυτό έργο ο Σεφέρης πήρε τη θέση που του αξίζει στο σύγχρονο ποιητικό στερέωμα. Ας θυμηθούμε εδώ ότι μετά το *Μυθιστόρημα* τόσο ο Παπατσώνης, εξοικειωμένος με τον Έλιοτ ως πρώτος μεταφραστής του, όσο και ο επίσης επαρκέστατος στα ευρωπαϊκά ρεύματα Παράσχος αίρουν τις αρχικές επιφυλάξεις τους για τον Σεφέρη, αποδεχόμενοι την αισθητική αξία της συλλογής. «Μετά τον κ. Παπατσώνη που διεισδύει στα μυστικά των σκοτεινών αυτών ποιημάτων», λέει ο Παπανικολάου, «εγώ δεν είχα να πω παρά λίγα πράγματα».<sup>38</sup> Τι είναι όμως αυτό που συνεπαίρνει τον Παπανικολάου στην ανάγνωση του Παπατσώνη; Είναι νομίζω εκείνη η αξιολόγηση που καταγράφει τον Σεφέρη ως «ποιητή της κλίμακας του θανάτου», σχόλιο που δεν μπορεί παρά να προκαλεί συνειρμικά στον Παπανικολάου συνδέσεις με την προσωπική του ποιητική.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον κριτικό προσανατολισμό του Παπανικολάου παρουσιάζουν τα σχόλια που καταθέτει για τη σκοτεινότητα και το δυσνόητο της γραφής του Σεφέρη, βασική κατηγορία που του απέδωσε ένα μέρος της κριτικής (Παλαμάς, Θεοτοκάς): «Δεν υπάρχουν ποιήματα, κατά τη γνώμη μου, απρόσιτα σ' όλο τον κόσμο και μόνο στον ποιητή τους προσιτά. Η ποίηση είναι χρώμα, ήχος κι άρωμα ακόμα και την προσεγγίζουμε ανάλογα προς την ψυχική ανάπτυξη των αντίστοιχων αισθήσεων. Πρώτα την αισθανόμαστε κι έπειτα την κατανοούμε [...] Συχνά μάλιστα κι η κατανόηση – αν την πά-

<sup>35</sup> Βλ. Αντώνης Δρακόπουλος, *Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σεφερικού έργου (1931-1971)*, Αθήνα, Πλέθρον, 2002, κυρίως σ. 15-71.

<sup>36</sup> Βλ. Τ. Κ. Παπατσώνης, «Νεαροί υπερόπται», εφ. *Η Καθημερινή*, 13.3.1932.

<sup>37</sup> Βλ. Τ. Κ. Παπατσώνης, «*Μυθιστόρημα* του Γ. Σεφέρη», εφ. *Η Καθημερινή*, 6.5.1935.

<sup>38</sup> Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 123

ρουμε με την κυριολεξία της – δεν είναι απαραίτητη. Φτάνει να έχει δημιουργηθεί η συγκίνηση. Όταν δημιουργείται η συγκίνηση, ο προορισμός του ποιήματος (αν υπάρχει) έχει πετύχει». <sup>39</sup> Ως παράδειγμα αυτού του ποιητικού θεωρήματος ο Παπανικολάου φέρνει στην ανάλυσή του το γνωστό ποίημα «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο».

### Διάλογος με τον εαυτό και με την εποχή

Περνώντας στη δοκιμή κάποιων συμπερασμάτων, νομίζω ότι εν προκειμένω τίθεται με έμφαση το κλασικό ερώτημα του μοντερνισμού που απασχόλησε τη Νέα Κριτική και όχι μόνο, από τον T. S. Eliot και τον W. H. Auden μέχρι τον R. Wellek και τον N. Frey, σχετικά με το αν μπορεί ένας ποιητής να είναι και επαρκής κριτικός. <sup>40</sup> Τα ερμηνευτικά σχήματα που προτείνει ο Παπανικολάου, υπαγορευμένα σε μεγάλο βαθμό από μια ποιητική ιδεολογία που κινείται στο σχήμα της λυρικής παράδοσης, καταρχήν μας επιτρέπουν να τον εγγράψουμε άφοβα στη χορεία των συνεπών ποιητών-κριτικών της λογοτεχνίας μας. Όχι όμως, θεωρώ, με τους όρους που αντιλαμβάνεται τον ποιητή-κριτικό ο ύστερος Έλιοτ, ο οποίος, ενώ στα πρώτα του δοκίμια τον αποδεχόταν ως τον μόνο αυθεντικό κριτικό που κρίνει με σκοπό να δημιουργήσει ποίηση, αργότερα αναγνώρισε τους ερμηνευτικούς περιορισμούς του, αφού τελικά «προσπαθεί να υπερασπισθεί το είδος της ποίησης που γράφει». <sup>41</sup>

Στην περίπτωση του Παπανικολάου εκτιμώ ότι βρισκόμαστε πιο κοντά στην αντίληψη του Ώντεν για τον ποιητή-κριτικό. Αν και κατά βάση επιφυλακτικός απέναντι στο είδος, ο Ώντεν διέκρινε ότι οι περί κριτικής απόψεις ενός ποιητή «στο μεγαλύτερο μέρος τους αποτελούν έκφραση του διαλόγου (της διαμάχης) με τον εαυτό του σχετικά με το επόμενο βήμα του και τα λάθη που πρέπει να αποφύγει». <sup>42</sup> Αυτή η κρίσιμη παρατήρηση για τη λειτουργία του ποιητή-κριτικού βρίσκει έκφραση στην περίπτωση του Παπανικολάου. Τα δείγματα μιας επώδυνης εσωτερικής διαμάχης στη λογοτεχνική συνείδηση του Παπανικολάου είναι αρκετά εύγλωττα. Μετά το 1937, οπότε και η συστηματικότερη ενασχόλησή του με την κριτική, ο Παπανικολάου μοιάζει να κινείται σε ένα εκκρεμές ανάμεσα στην παράδοση και το μοντέρνο. Παράλληλα με τη στροφή του στη συστηματική κριτική και την υπεράσπιση του μοντέρ-

<sup>39</sup> Ο.π., σ. 125.

<sup>40</sup> Βλ. René Wellek, «Ο ποιητής ως κριτικός, ο κριτικός ως ποιητής, ο ποιητής-κριτικός», μτφρ. Ντίνα Μαρίνη, περ. *Πλανόδιον*, τχ. 33 (Δεκ. 2001) 65-83.

<sup>41</sup> Ο.π., 65.

<sup>42</sup> Γ. Χ. Ώντεν, *Ο ποιητής και η πολιτεία*, μτφρ. Ελένη Πιπίνη, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2012, σ. 23-24.

νου, την ίδια περίοδο, ήδη από το 1936, σημειώνεται μια μετατόπιση των μεταφραστικών του αναζητήσεων, οπότε μεταφράζει για πρώτη φορά στα ελληνικά τον Απολλιναίρ.<sup>43</sup> Η αίσθηση όμως του εκκρεμούς, των αισθητικών του αναζητήσεων και της εκφραστικής του αμηχανίας γίνεται εντονότερα αντιληπτή αν τη συνδέσουμε με την ουσιαστική διακοπή της ποιητικής του παραγωγής αμέσως μετά τη δημοσίευση επτά, μάλλον αποτυχημένων, ελευθερόστιχων ποιημάτων του το 1938.<sup>44</sup> Έκτοτε, παράλληλα με την εντατική κριτική του ενασχόληση, δημοσίευσε μόλις δύο έμμετρα ποιήματα – ίσως τα καλύτερά του –<sup>45</sup> καθώς και ένα τελευταίο πεζοποίημα.<sup>46</sup> Στη συνέχεια σιώπησε.

Ως προς το κριτικό στίγμα του Παπανικολάου είναι ξεκάθαρο ότι έχει τη ρίζα του στη δημιουργική αφομοίωση των ρευμάτων της γαλλικής ποίησης. Η ουσιαστικότερη κριτική έγνοια του είναι η ανανέωση του λυρισμού. Η ανομολόγητη αλλά υπαρκτή ποιητική θεωρία του εμμένει στην αυτονομία του αισθητικού και στον συγχρωτισμό της ελληνικής ποίησης με τα ξένα ρεύματα. Από αυτή την ποιητική θεωρία πηγάζουν όλες οι αρετές αλλά και οι αδυναμίες και οι περιορισμοί των ερμηνευτικών του προσεγγίσεων.

Το κυρίαρχο ερμηνευτικό σχήμα που διαμόρφωσαν οι πολιτισμικές στρατηγικές της γενιάς του '30 για τον Ελύτη και τον Σεφέρη, κυρίως εξαιτίας του διαλόγου που άνοιξε το μεταπολεμικό έργο τους με την ελληνική ιστορία, τοποθέτησε σε δευτερεύουσα θέση τις κριτικές του Παπανικολάου, που, αν και αγαπήθηκαν από τους κρινόμενους ποιητές,<sup>47</sup> ελάχιστα σχολιάστηκαν κι έμει-

<sup>43</sup> Ο Παπανικολάου μεταφράζει τις «Καμπάνες» του Απολλιναίρ στο περ. *Νέα Εστία*, τ. 20 (15.11.1936) 1576.

<sup>44</sup> Τα επτά ποιήματα του Παπανικολάου σε ελεύθερο στίχο δημοσιεύτηκαν στο περ. *Νεοελληνική Λογοτεχνία* τον Μάρτιο του 1938 (βλ. Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 8), σ. 67-73). Στη διδακτορική διατριβή της η Βαρβάρα Ρούσσου σχολιάζει εύστοχα την άδοξη ελευθερόστιχη απόπειρα του Παπανικολάου. Κρίνει ως άτολμη την επιχειρούμενη στιχουργική απελευθέρωση, αφού «αν και αποδρά μορφολογικά, ανασασά τα στοιχεία της παρελθοντικής θεματικής» (βλ. Βαρβάρα Ρούσσου, *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας. Τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα (1920-1940)*, αδημ. διδ. διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2007, σ. 428).

<sup>45</sup> Πρόκειται για το ποίημα «Εσωτερικό» καθώς και για το πολύ γνωστό και ανθολογημένο στα σχολικά εγχειρίδια «Τοπίο», που δημοσιεύτηκαν στο περ. *Νέα Εστία*, τ. 26 (1939) 1305 (βλ. Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 74-75).

<sup>46</sup> «Ο δρόμος της θάλασσας» δημοσιεύτηκε επίσης στο περ. *Νέα Εστία* το 1942 (βλ. Παπανικολάου, ό.π. (σημ. 12), σ. 77-78).

<sup>47</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ελύτης συμπεριέλαβε την πρώτη κριτική του Παπανικολάου, μαζί με έξι ακόμη κείμενα άλλων κριτικών, στην ανθολογία ποιημάτων και κριτικών για το έργο του που επέλεξε ο ίδιος τη χρονιά της βράβευσής του με Νόμπελ (βλ. *Σύγχρονοι ποιητές 2. Οδυσσεάς Ελύτης (1935-1977)*, επιμ. Ρένα Χατζηδάκη, προλ. σημείωμα Ευγένιος Αρανίτσης, Αθήνα, Άκμων, 1979, σ. 159-164). Επίσης, στο αμείρωμα του περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* στον Σεφέρη, το 1950, πιθανότατα με τη σύμφωνη γνώμη του ποιητή, δεδομένης της σχέσης του με το έντυπο και τους συνεργάτες του, αναδημοσιεύτηκε η κριτική του Παπανικολάου, με την ανυπόγραφη εισαγωγική εκτίμηση ότι εκτός από «λε-

ναν εκτός ανθολογιών.<sup>48</sup> Οι όροι διαχείρισης του λογοτεχνικού παρελθόντος που επιβλήθηκαν μεταπολεμικά εξάντλησαν τις αντοχές του κριτικού λόγου του Παπανικολάου. Ο πόλεμος, βέβαια, είχε ούτως ή άλλως όπως είπαμε, εκτρέψει την ποίηση του Ελύτη και του Σεφέρη στα χωράφια της ιστορίας.

Επιπλέον, ο διακινούμενος μύθος της αντιθεωρητικότητας της παλαιότερης λογοτεχνικής κριτικής,<sup>49</sup> που υπήρξε στα μεταπολεμικά χρόνια καθοριστικός για τη συγκρότηση ενός άτυπου κανόνα κριτικών κειμένων για τον Ελύτη και τον Σεφέρη, επέβαλλε έναν ιδιόμορφο αποκλεισμό λογοτεχνικών κριτικών που θεωρήθηκαν μη συστηματικοί. Ένα μάλλον στρεβλωτικό καθεστώς αναγνώσεων, που δέχεται ότι λογοτεχνική θεωρία είναι μόνο η θεωρία της εποχής μας και πως ό,τι δεν απορρέει από τη σημερινή θεωρία δεν είναι θεωρητικό, τοποθέτησε αβασάνιστα κριτικές προσεγγίσεις όπως αυτές του Παπανικολάου, αλλά και άλλων παλαιών κριτικών, στο κλίμα της εμπειριοκρατίας, του αδιάφορου αισθητισμού και της διαισθητικής κριτικής. Αγνοήθηκε όμως έτσι η διατυπωμένη ήδη από το 1938 θέση της Νέας Κριτικής ότι στην πραγματικότητα κριτικός χωρίς ποιητική θεωρία δεν υπάρχει. Όπως σημειώνει ένας από τους σημαίνοντες κριτικούς της, ο Ransom, «η θεωρία [...] πάντοτε προσδιορίζει την κριτική και μάλιστα πολύ περισσότερο όταν είναι υποσυνείδητη. Η υποτιθέμενη έλλειψη θεωρίας στο μυαλό του κριτικού είναι αυταπάτη, και μάλιστα επικίνδυνη σε ένα επάγγελμα που απαιτεί την υψηλότερη δυνατή νοημοσύνη, συμπεριλαμβανομένης και της πλήρους αυτογνωσίας».<sup>50</sup>

Όμως η αλήθεια κάποτε εκδικείται. Έτσι, με νέα ερωτήματα σήμερα είναι δυνατή η επαναπροσέγγιση των ελασσόνων λογοτεχνικών μορφών του παρελθόντος που, για να επιστρέψουμε στους Ντελέζ και Γκουατταρί, συχνά κυοφορούν το μεγάλο και το επαναστατικό.<sup>51</sup> Όσον αφορά την περίπτωση του Μήτσου Παπανικολάου, «poeta minor» κι αυτός «από κατασκευή», κατά το σχήμα του Λορεντζάτου για τον Καρυωτάκη,<sup>52</sup> καθίσταται πια φανε-

πτότεχνος ποιητής» ήταν και «ένας εξαιρετικά ευαίσθητος και καλλιεργημένος κριτικός», που εκτίμησε και τοποθέτησε σωστά το έργο του Σεφέρη (βλ. Μήτσος Παπανικολάου, «Τα ποιήματα του Γιώργου Σεφέρη», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. 4 (Ιαν. 1949-Ιουλ. 1950) 499-501.

<sup>48</sup> Αναφέρομαι βασικά στις ανθολογίες κριτικών κειμένων για τον Ελύτη και τον Σεφέρη, που επιμελήθηκαν οι Βίτσι (1999) και Δασκαλόπουλος (2005), αντίστοιχα, στη γνωστή σειρά των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων Κρήτης.

<sup>49</sup> Νάσος Βαγενάς, «Μύθοι της λογοτεχνικής κριτικής μας», ό.π. (σημ. 20), κυρίως σ. 349-350.

<sup>50</sup> John Crow Ransom, *The World's Body*, Baton Rouge, La., Louisiana State University Press, 1968, σ. 173. Αντλώ την παραπομπή από το άρθρο του Τάκη Καγιαλή, «Νέα Κριτική. Η αντίσταση της ανάγνωσης», περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. (1989) 227.

<sup>51</sup> Βλ. Ντελέζ και Γκουατταρί, ό.π. (σημ. 2), σ. 78.

<sup>52</sup> Βλ. Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Καρυωτάκης*, Αθήνα, Δόμος, 1988, σ. 13.

ρό ότι για να προσδιοριστεί επαρκέστερα το κριτικό του αποτύπωμα παραμένει κρίσιμο desideratum της έρευνας η συνεξέταση της τρίκλωνης διανοητικής του υπόστασης (ποιητής-μεταφραστής-κριτικός), που ενδεχομένως θα μας αποκαλύψει βαθύτερες και αλληλοσυνδεόμενες διεργασίες μεταξύ ποιητικής δημιουργίας, μεταφραστικής ενασχόλησης και κριτικής λειτουργίας.



## Σεφέρης–Μαρώ. Αποσπάσματα ερωτικού λόγου

Το επιστολικό είδος ανήκει στα πιο προβληματικά λογοτεχνικά «γένη». Υποταγμένη στη χρηστική λειτουργία της γλώσσας, η επιστολογραφία ταυτίζεται κατά καιρούς με μια ανικανοποίητη και γι' αυτό ανένταχτη λογοτεχνικότητα που διαρκώς υπονομεύεται από την ίδια της τη μορφή. Άλλοτε πάλι εντάσσεται, όχι δίχως αμηχανία, σ' ένα είδος γραφής το οποίο, ακριβώς όπως το ημερολόγιο, νομιμοποιεί την αυτοαναφορικότητα και καταργεί τις λογοτεχνικές συμβάσεις.

Στην περίπτωση της ερωτικής επιστολής τα πράγματα περιπλέκονται ακόμη περισσότερο: ως τακτική άσκηση ενδοσκόπησης, η ερωτική επιστολή ακολουθεί κι αυτή συγκεκριμένους γλωσσικούς κανόνες, δομείται στην οπτική της καθημερινότητας και της χρονικογράφησης και δικαιωματικά ανήκει στον επιστολικό λόγο της απουσίας. Ως ερωτικός λόγος όμως, η ερωτική επιστολή δανείζεται συχνά την οργανική της μορφή από τη στρατηγική της σαγήνης ή της ερωτικής εξομολόγησης, το σενάριο της εγκατάλειψης ή τον παρακλητικό λόγο της αμοιβαιότητας.<sup>1</sup>

Περισσότερο από κάθε άλλο είδος επιστολής, η ερωτική προορίζεται για το ένα και μοναδικό πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται. Κάθε άλλη ανάγνωση ναρκοθετείται θεωρητικά στα όρια της παραβίασης της ιδιωτικής σφαίρας. Έτσι, εκ προοιμίου έξω από το αυστηρά δυαδικό σχήμα των ερωτευμένων που αλληλογραφούν, ο αναγνώστης εξορίζεται στη θέση του λαθραναγνώστη ή σχεδόν του νογευ, του ηδονοβλεψία, καθώς εκτίθεται σε κάτι που μοιάζει αλλά δεν είναι λογοτεχνία. Αυτό όμως που δεν είναι λογοτεχνία, από τη στιγμή που υπαγορεύεται από μια επείγουσα πρακτική ανάγκη επικοινωνίας και όχι από αισθητική πρόθεση, είναι αυτό που συχνά ξεσκεπάζει, ιδιαίτερα στην ερωτική επιστολογραφία, μια ποιητική αξίωση τόσο επείγουσα και επιτακτική όσο και η ίδια η αφορμή της.

Σ' αυτή την κατηγορία εμπίπτουν οι αλληλογραφίες των μεγάλων συγγραφέων οι οποίες διαβάζονται στο πλαίσιο ενός «λογοτεχνικού κανόνα», είτε

<sup>1</sup> Βλ. Ruth Amossy, «La lettre d'amour du réel au fictionnel», στο Jürgen Siess (επιμ.), *La lettre, entre réel et fiction*, Παρίσι, SEDES, 1998, σ. 73-94. Για την ερωτική επιστολογραφία βλ. επίσης José-Luis Diaz (επιμ.), *La lettre d'amour*, περ. *Textuel*, τχ. 24 (1992), και Linda S. Kauffmann, *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fiction*, Ithaca, N.Y., Cornell University, 1986.

εξετάζονται με ιστορικοκοινωνικά κριτήρια είτε ερμηνεύονται ως στοιχεία ύφους και γλώσσας. Μ' αυτή τη λογική, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την ποιητική ενόρμηση στην αλληλογραφία της Γεωργίας Σάνδης με τον Alfred de Musset<sup>2</sup> ή να παραβλέψουμε τη διαδικασία της σκοτεινής αυτοαναπαράστασης στα γράμματα του Κάφκα προς τη Φελίτσε<sup>3</sup> ή τη Μιλένα,<sup>4</sup> ή ακόμη την αδιαμφισβήτητη λογοτεχνική αξία της μαρτυρίας πολέμου αλλά και ερωτικού ημερολογίου των επιστολών του Απολλιναίρ προς την αγαπημένη του Λου.<sup>5</sup> Όσους ανέμους έσπειρε ο 19ος αι. και όσες θύελλες σκόρπισε ο 20ός καταγράφηκαν στην επιστολογραφία και δημιούργησαν έναν πυρήνα επιστολικής παράδοσης που φωτίζει το έργο αλλά και την ατομικότητα του εκάστοτε συγγραφέα ή ποιητή.

Αντίθετα όμως με την ευρωπαϊκή φιλολογία που στάθηκε με υπερβάλλοντα ζήλο απέναντι στον όγκο των αρχείων και των επιστολών κατακλύζοντας με πραγματείες, μελέτες και ερμηνείες τη λογοτεχνική κριτική, η ελληνική διανόηση μελέτησε τον επιστολικό λόγο κρατώντας αποστάσεις κάποτε αμήχανες ή μετατοπίζοντας το βάρος σε εγκυκλοπαιδικές αποδελτιώσεις χωρίς να δημιουργεί τάσεις ή νέες δυναμικές στην αναγνωστική πρόσληψη του επιστολικού λόγου.<sup>6</sup> Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την ερωτική αλληλογραφία, εκτός από τους επιστημονικά έντιμους και έγκυρους προλόγους σε καλαίσθητες εκδόσεις, η βιβλιογραφία, σε σχέση πάντα με την αντίστοιχη ευρωπαϊκή, μάλλον παραμένει ισχνή. Οι επιστολές στη *Γαλάτεια* του Νίκου Καζαντζάκη<sup>7</sup> ή τα *Γράμματα στην Άννα* του Σικελιανού<sup>8</sup> ή το *Και σ' αγαπώ παράφορα* του Εγγονόπουλου<sup>9</sup> αποτελούν μεν σημαντικά εκδοτικά γεγονότα, αλλά δεν στηρίζουν μια ευρύτερη «επιστολική» κριτική.<sup>10</sup>

<sup>2</sup> Η θυελλώδης ζωή της Γεωργίας Σάνδης αποτυπώνεται στην επίμονη επιστολογραφία της (40.000 επιστολές κατά την περίοδο 1812-1876). Βλ. χαρακτηριστικά την κρυπτική και κωδικοποιημένη ερωτική αλληλογραφία με τον Alfred de Musset, *Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset*, επιμ. Félix Décori, Βρυξέλλες, E. Deman, 1904.

<sup>3</sup> Φραντς Κάφκα, *Γράμματα στη Φελίτσε*, μτφρ. Στέλλα Κουνδουράκη, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2007.

<sup>4</sup> Φραντς Κάφκα, *Γράμματα στη Μιλένα*, μτφρ. Τέα Ανεμογιάννη, Αθήνα, Κέδρος, 1987.

<sup>5</sup> Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, εισ. Michel Décaudin, Παρίσι, Gallimard, 2010 (1969).

<sup>6</sup> Στον χώρο της θεωρίας του επιστολικού είδους συνεχίζει να δεσπόζει είκοσι δύο χρόνια μετά την πρώτη έκδοση η μελέτη του Παν. Μουλλά *Ο λόγος της απουσίας. Δοκίμιο για την επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα γράμματα του Φώτου Πολίτη: 1908-1910*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1992.

<sup>7</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Επιστολές στη Γαλάτεια*, επιμ. Έλλη Αλεξίου, Αθήνα, Δίφρος, 1993.

<sup>8</sup> Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα στην Άννα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2009.

<sup>9</sup> Νίκος Εγγονόπουλος, «Και σ' αγαπώ παράφορα». *Γράμματα στη Λένα: 1959-1967*, επιμ. Δημ. Διασκαλόπουλος, Αθήνα, Ίκαρος, 2007.

<sup>10</sup> Το επιστολικό είδος έχει απασχολήσει εκτενώς τη γαλλική κριτική, και μοιραία τα θεωρητικά εργαλεία για τη μελέτη της επιστολογραφίας στηρίζονται κυρίως σε γαλλική βιβλιογραφία, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη θεωρητική προσέγγιση των προσωπικών ημερολογίων (βλ. σχετικά Nikolaos



Από τη γενικευτική αυτή διαπίστωση φαίνεται να ξεφεύγει ο πολυγραφότατος Σεφέρης. Τα προσωπικά του γραπτά, ημερολόγια, σημειώματα επιστολές ερμηνεύουν το έργο του ποιητή και φωτίζουν τον άνθρωπο, καλύπτουν τα κενά, συμπληρώνουν τον μύθο. Στοιχείο του μύθου αποτελεί αδιαμφισβήτητα και ο μυθιστορηματικός έρωτας του ποιητή με τη Μαρώ λίγα χρόνια πριν ξεσπάσει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Το ιστορικό της σχέσης που ξεκίνησε από μια τυχαία κοσμική συνάντηση στην Αίγινα και καρποφόρησε σε κραταιή αγάπη θα αποτελέσει ένα από τα πιο επεισοδιακά ειδύλλια της ελληνικής ιστορίας της λογοτεχνίας για λόγους που είναι γνωστοί σε όλους.<sup>11</sup> Κατά την προσυζυγική περίοδο, ο Σεφέρης θ' ανταλλάξει με τη Μαρώ 175 επιστολές στις οποίες κυριαρχεί η συνθήκη ενός δύσκολου έρωτα μέσα από περιγραφές, αφήγησης, επαναλήψεις και αποσιωπητικά.

Ο Bernard Bray στη μελέτη του «Δεκατρείς προτάσεις για το ερωτικό γράμμα» ξεκινώντας από τη θέση ότι η επιστολογραφία αποτελεί εντέλει μία από τις πιο διαστροφικές ενασχολήσεις με τη γραφή καταλήγει στο ότι η ερωτική επιστολή, είδος νόθο περισσότερο από κάθε άλλο, πάσχει από δεκατρία αθεράπευτα συμπτώματα: αφόρητη πεζολογία, έλλειψη πρωτοτυπίας, μονοτονία, επαναληπτικότητα, αμετάβλητη ρητορική στον χρόνο, αφηγηματικότητα ή υμνολογία, διχοστατική αντίληψη του υψηλού και του χαμηλού, ταύτιση γραφής και ερωτικού συναισθήματος, ονειρική τοπολογία, φетиχοποίηση του επιστολικού αντικειμένου, εκβιαστική διαπραγματεύση, δημοσιοποίηση-δημοσίευση<sup>12</sup> κ.ά. Απαριθμώντας τους φθαρμένους και αναλλοίωτους στον χρόνο κώδικες της γραφής, ο Γάλλος μελετητής, ειδικός στη γυναικεία αλληλογραφία του 18ου αιώνα, επιχειρεί να ορίσει αυτό που αναιρεί κάθε ίχνος λογοτεχνικότητας από την ερωτική επιστολή και ταυτόχρονα αυτό που την καταξιώνει ως λογοτεχνία. Έτσι, είτε πρόκειται για τις επιστολές της Πορτογαλίδας μοναχής είτε πρόκειται για πιο πρόσφατα παραδείγματα από την γαλλική επιστολική παράδοση (Jacques Higelin,<sup>13</sup> Mireille Sorgue), ο Bray κυκλώνει το ερώτημα που ρυθμίζει την ίδια την πρωταρχική ανάγκη της γραφής

Falagkas, *The writing of Intimacy. A reading of the Private Diaries of Ion Dragoumis, George Seferis and George Theotokas from the Perspective of Genre Theory*, αδημ. διδ. διατριβή, King's College, Λονδίνο 2008, σ. 33, σημ. 1).

<sup>11</sup> Βλ. Ρόντερικ Μπήτον, *Περιμένοντας τον Άγγελο*, μτφρ. Μίκα Προβατά, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2003, ειδικότερα σ. 217-293.

<sup>12</sup> Bernard Bray, «Treize propos sur la lettre d'amour», στο *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, επιμ. Mireille Bossis, περ. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, τχ. 18 (1990) 40-47.

<sup>13</sup> Jacques Higelin, *Lettres d'amour d'un soldat de vingt ans*, Παρίσι, Grasset, 1987, Mireille Sorgue, *Lettres à l'amant*, Παρίσι, Albin Michel, 1985.

συγκλίνοντας απόλυτα με την άποψη του Barthes: «Ο έρωτας, ασφαλώς, είναι αλληλένδετος με τη γλώσσα μου (που τον συντηρεί), αλλά δεν μπορεί να στεγαστεί μέσα στη γραφή μου.[...] Αυτό που αποκλείει την ερωτική γραφή είναι η αυταπάτη της εκφραστικότητας».<sup>14</sup>

Κάτω απ' αυτή την οπτική, ελάχιστο φιλολογικό ενδιαφέρον θα έπρεπε να προξενούν οι ερωτικές επιστολές αφού μετατοπίζουν το κέντρο βάρους από την ποιητική στη κοινότοπη βιογραφία. Καμία (αισθητική) συγκίνηση δεν θα έπρεπε να ρυθμίζεται από τις ανταλλαγές αιώνιων όρκων τόσων και τόσων διάσημων, αφού πρόκειται κάθε φορά για το ίδιο περίπου αφήγημα σε διαφορετικές εποχές με άλλους πρωταγωνιστές.

Αν δεχτούμε τη μάλλον εμπαθή αυτή στάση απέναντι στην ερωτική αλληλογραφία, θεωρία που εκφράζει παρ' όλα αυτά μία από τις σύγχρονες τάσεις στην επιστολική κριτική και προσπαθεί κατά κάποιον τρόπο να εξηγήσει τη ραγδαία παρακμή του επιστολικού λόγου,<sup>15</sup> τι θα διέσωζε το αυτοδιηγητικό σενάριο των επιστολών του Σεφέρη και της Μαρώς; Αν απομονώσουμε από την αλληλογραφία τους την πιο ερωτική, αυτή του πρώτου τόμου των αρχών του έρωτά τους, σε ποια από τα δεκατρία σημεία/κλισέ/στερεότυπα υπακούει ο ερωτικός λόγος του ποιητή και πώς ο ποιητικός του λόγος σε μία αντίπαλη σχέση τροφοδοτείται και αναπνέει μέσα από την αέναη ρευστότητα του επιστολικού είδους;

## Τα σενάρια του ερωτικού λόγου

### *Μονοτονία*

Η ερωτική αλληλογραφία ως υπόθεση γραφής συνδυάζει δύο παράδοξα: το παράδοξο του ερωτικού λόγου (σύμφωνα με την Κρίστεβα, ο έρωτας είναι ο χωροχρόνος που επιτρέπει στο εγώ να επιδεικνύεται ως απολύτως εξαιρετικό)<sup>16</sup> και το παράδοξο του επιστολικού λόγου (γράφει κανείς γιατί βρίσκεται μακριά από τον άλλον ακριβώς για να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι βρίσκεται κοντά του). Ο ποιητής, εξοικειωμένος από νωρίς με τη γεωγραφία της

<sup>14</sup> Ρολάν Μπαρτ, «Έρωτας ανέκφραστος», *Αποσπάσματα ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Αθήνα, Ράππας, 1983, σ. 117-118. Βλ. και Bray, ό.π. (σημ. 12), 44.

<sup>15</sup> Για την υπεράσπιση του επιστολικού είδους και την ηλεκτρονική αλληλογραφία βλ. Benoît Melançon, *seigné@Internet. Remarques sur le courrier électronique et la lettre*, Montréal, Fides, 1996. Για την έκπτωση της αλληλογραφίας βλ. Marc Escola, «Cliquez, c'est posté», *Atelier Fabula «e-pisto-laire»*, [http://www.fabula.org/atelier.php?Cliquez%2C\\_c%27est\\_post%26eacute%3B](http://www.fabula.org/atelier.php?Cliquez%2C_c%27est_post%26eacute%3B).

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Παρίσι, Denoël, 1983, σ. 14. Βλ. και Τζούλια Κρίστεβα, *Ιστορίες αγάπης*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα, Κέδρος, 2012.

απόστασης (αποχωρίζεται από την οικογένειά του όταν φεύγει για σπουδές στο Παρίσι), βρίσκεται εδώ αναμειγμένος σ' έναν έρωτα-σκάνδαλο που προποθέτει εξαρχής πιθανά σενάρια χωρισμών και αποχωρισμών. Στον Σεφέρη η γραφή ως άρση της ερωτικής απαγόρευσης δρα λυτρωτικά, χωρίς όμως να περνάει από το κανάλι της λυρικής ερωτικής χειμαρρώδους έκφρασης. Ήδη από το πρώτο του γράμμα ο Σεφέρης θα αναφερθεί στην αλληλογραφία σαν ένα είδος υποχρεωτικού καταναγκασμού στον οποίο δεν θα ήθελε να ασκηθεί.

Πέμπτη, 2 το πρωί

Τώρα κοιμάσαι. Για να μπορέσω να σου γράψω πρέπει να περιμένω ως τις οκτώ και τέταρτο. Θα ήταν υπερβολικό. Αυτό σημαίνει ότι δεν ξέρω ακόμη να σου μιλώ με τα γράμματα. Είναι κι αυτό μια γυμναστική που εύχομαι να μη χρειαστεί να τη δοκιμάσω.<sup>17</sup>

Ακυρώνοντας τη δεδομένη ρητορική της επιστολής, παραβλέποντας την προσφώνηση και την επιφώνηση, ο ποιητής ομολογεί την άρνησή του να ανταλλάξει την ερωτική αίσθηση με το χάρτινο υποκατάστατό της και περιχαράκωνει τη γραφή σε μια συγκεκριμένη σκηνοθεσία που ταιριάζει στον κουβεντιαστό τόνο μιας ομιλίας χωρίς εξάρσεις, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην ποίησή του. Την ίδια εποχή ο Σεφέρης θα αλληλογραφεί με τους διανοούμενους φίλους του με πνεύμα κι ευφράδεια.<sup>18</sup> Στα πρώτα όμως γράμματα με τη Μαρώ αρθρώνει έναν λόγο κλειστό, όπου διαγράφεται μια κυριολεκτικά σωματική παρουσία μέσα από τον δισταγμό του συγκρατημένου ύφους και της απόχρωσης. Έτσι, το καθαυτό προσωπικό κείμενο δεν προκύπτει από ένα παροξυστικό ξέσπασμα γραφής, απάντηση στο σύνδρομο της στέρησης, αλλά υποτάσσεται νηφάλια σ' έναν αφηγηματικό ειρμό, με κέντρο μια επώδυνη συχνά αυτοανάγνωση.

[Κορυτσά,] Δευτέρα βράδυ. [25 Ιανουαρίου 1937.]

Τρεις μέρες τώρα σε γυρεύω χωρίς να μπορώ να σε βρω. Πού να είσαι; Σήμερα το βράδυ γυρίζοντας πάνω στο φρέσκο χιόνι, χωρίς να μπορώ ν' ακούσω τα βήματά μου, σε συλλογίζομουν χαμένη εκεί πέρα κάπου μέσα σ' ένα θόρυβο που δεν ακούω. Και σκέφθηκα εκείνο που έλεγες την άλλη φορά να γράφει κανείς μόνο όταν έχει κέφι [...] Έχεις δίκιο. Τι να γεμί-

<sup>17</sup> Σεφέρης και Μαρώ, *Αλληλογραφία, Α'* (1936-1940), επιμ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Αθήνα, Ίκαρος, 1989, σ. 23 (στο εξής: *Αλληλογραφία*).

<sup>18</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στην πλούσια επιστολογραφία του Σεφέρη ο τόνος αλλάζει δραστικά όταν απευθύνεται στους στενούς του φίλους. Εκτός του ότι στις επιστολές αυτές ο ποιητής μοιάζει να ακολουθεί πιστότερα τους επιστολικούς κανόνες (προσφώνηση και επιφώνηση), το ύφος του μοιάζει πιο εξωστρεφές κι ανεπιτήδευτο, όπως αρμόζει σε θερμές φιλίες μεγάλων ανδρών (βλ. ενδεικτικά Γ. Σεφέρης-Γιώργος Αποστολίδης, *Αλληλογραφία 1931-1945*, επιμ. Βασιλική Κοντογιάννη, Αθήνα, Ίκαρος, 2002, ή Γ. Κ. Κατσιμπαλής-Γ. Σεφέρης, «*Αγαπητέ μου Γιώργο*». *Αλληλογραφία (1924-1970)*, επιμ. Δημ. Δασκαλόπουλος, Αθήνα, Ίκαρος, 2009).

ζουμε την απόσταση που μας χωρίζει με τις σκιές που μας γεμίζουν το κεφάλι; Πού να είσαι; Ένα ραδιόφωνο στο πάνω πάτωμα μ' ενοχλεί μ' ένα ναπολιτάνικο τραγούδι. Μοιάζει με την αισθηματικότητά μου. Να γυρεύεις τρεις μέρες μια γυναίκα που είναι μακριά, υπάρχει τίποτε περισσότερο ναπολιτάνικο;<sup>19</sup>

Χωρίς θεατρικότητες, ο ποιητής κυκλώνει την απουσία, τη σαρκάζει, τη μέμφεται κυρίως ως ένα μέγεθος μη ελέγξιμο. Εάν αποδεχτούμε την απουσία σύμφωνα με τον ορισμό του Barthes ως «κάθε γλωσσικό επεισόδιο που τείνει να προσδώσει στην απουσία τη μορφή της εγκατάλειψης»,<sup>20</sup> στην αγωνία της ερώτησης «πού να είσαι» χτίζεται αυτόματα η φαντασίωση ενός *locus amoenus* από τον οποίο βρίσκεται τραγικά εξόριστος κι εγκαταλελειμένος ο επιστολογράφος. Περιγράφοντας ωστόσο την ένταση του συναισθήματος μέσα από μια τυχαία, ασήμαντη λεπτομέρεια (το ναπολιτάνικο τραγούδι<sup>21</sup>) ο Σεφέρης χωρίς μελοδραματισμούς υποτάσσει τη στέρηση στη ρητορική της αληθοφάνειας της επιστολής.

### Ονειρική τοπολογία / χρονολογία του έρωτα

Υπάρχει στην ερωτική επιστολογραφία η συνθήκη της περιγραφής του τόπου που χωρίζει τον αποστολέα από τον παραλήπτη και θέτει διαρκώς νέους όρους διαπραγμάτευσης με τον χρόνο της απουσίας. Ο Σεφέρης θα περιγράψει με ενάργεια το σκληρό χειμωνιάτικο τοπίο της Κορυτσάς και το νεοσύστατο, αφιλόξενο σπίτι του. Κάποιες φορές όμως η πιστή χρονογράφιση της καθημερινότητας υποχωρεί για να επαναφέρει τελετουργικά το κοινό ερωτικό βίω-

<sup>19</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 95.

<sup>20</sup> Ρολάν Μπαρτ, «Ο απών», ό.π. (σημ. 14), σ. 23.

<sup>21</sup> Ας σημειωθεί ότι ο ποιητής πολύ συχνά επιμένει να προσδιορίζει το είδος της μουσικής που συνοδεύει τα γραψίματά του, είτε αυτό αποτελεί μια τυχαία ενόχληση από γειτονικά ραδιόφωνα είτε συνειδητή επιλογή, βλ. ενδεικτικά σ. 71: «προχτές το βράδυ έπεσα σε τέτοια πλήξη που εστρώθηκα στο ουίσκι μαζί με το φωνόγραφο μου που εσήκωνε τη γειτονιά στο πόδι με νέγκρικες φωνές. [...] Το τραγούδι έλεγε “Ένα βουνό πίκρες στέκονται μπροστά μου”». Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι αυτό που συγκρατεί ο Σεφέρης συνήθως ως μελωδία είναι η νοσταλγική μουσική των ταγκό, της μόδας εκείνη την εποχή: σ. 142: «το ραδιόφωνο στο πάνω πάτωμα παίζει ένα ταγκό», σ. 161 και 162: «χτες βράδυ το ραδιόφωνο που μ' ενοχλεί ταχτικά, έπαιζε ένα σκοπό της τελευταίας αποκριάς». Για το ραδιόφωνο βλ. επίσης σ. 190: «Το ευχάριστο είναι – το μόνο – που μου ήρθε επιτέλους το ραδιόφωνο. [...] Είναι πολύ ωραίο, σου λέει “καλημέρα” το πρωί, και “καλή όρεξη” άμα καθίσεις στο τραπέζι, κι άμα βαρεθείς του δίνεις μια και σωπαίνει. Ιδεώδης σύντροφος του βίου». Η αγορά του ραδιοφώνου στην Κορυτσά είναι για τον ποιητή ένα σημαντικό γεγονός, το οποίο δεν παραλείπει να αναφέρει και σε μια επιστολή προς τον φίλο του Γιώργο Αποστολίδη: «Πήρα κι ένα ραδιόφωνο, για να καταλάβω πως οι φωνές του κόσμου είναι γεμάτες παράσιτα» (Σεφέρης–Αποστολίδης, *Αλληλογραφία*, ό.π. (σημ. 18), σ. 226). Για τον Σεφέρη και τη μουσική βλ. Θανάσης Νάκας, «Ο Σεφέρης και η μουσική», *Γλωσσολογικά Α'*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>5</sup>2004, Πολίνα Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Δόμος, 2011, και Γιάννης Ευσταθιάδης, «Ο Σεφέρης για τη μουσική», περ. *Το Δέντρο*, τχ. 179-180 (2011) 56-66.

μα σαν ένα σημείο αναφοράς, ένα σημείο επιστροφής<sup>22</sup> το οποίο λειτουργεί κατευναστικά για τη μνήμη.

[Κορυτσά,] Τρίτη. [16 Φεβρουαρίου 1937.]

Άλλες μέρες αργότερα στην αμμουδιά, μια μικρή λεπτομέρεια του τοπίου σαν κοχύλι. Δε σταματώ ποτέ εκεί. Δυστυχώς. Έρχεται αμέσως έπειτα το αυγινό ανέβασμα και το πατητήρι και ο ζεστός φούρνος και η άλλη θάλασσα. Είναι περίεργο δεν μπορώ να θυμηθώ τι σου έγραψα πριν λίγες μέρες. Θυμάμαι όμως, λέξη με λέξη, στιγμή με στιγμή, ότι είπαμε και πώς ήμασταν εκείνη τη μέρα. [...] Τότε που άρχισε το σκοτεινό μονοπάτι.<sup>23</sup>

Στη δυστοπία του παρόντος αντιπαραβάλλεται η κατασκευή ενός παραδεισιακού μικρόκοσμου ο οποίος κατακλύζει τον παραλήπτη με εικόνες γνώριμης κοινής ευτυχίας. Η κρυπτική, ελλειπτική αναφορά στον τόπο της πρώτης συνάντησης, κλασικός ρητορικός κώδικας στην ερωτική επιστολογραφία, στον Σεφέρη εμφανίζεται φευγαλέα σε στιγμές όπου η συγκινησιακή φόρτιση υπερβαίνει τη συνειρμική λογική της αυτοαφήγησης.

Ενώ ο Σεφέρης ακολουθεί τη συνθήκη της ρεαλιστικής ανάπλασης της στιγμής, κάθε φορά που αφηγείται στη Μαρώ με ευαισθησία και χιούμορ τα πεπραγμένα της μέρας, συχνά ξεκινά τις επιστολές του χωρίς προσφώνηση και τελειώνει μ' έναν βιαστικό χαιρετισμό ο οποίος όσο πυκνώνουν οι επιστολές και δυσχεραίνει η περιρρέουσα ατμόσφαιρα τόσο συμπυκνώνεται στην επιφώνηση σ' ένα και μόνο ουσιαστικό, «Αγάπη» ή «Χρυσή». Η συνεχώς ανανεούμενη αυτοβιογράφιση των πρώτων εβδομάδων της μετάθεσής του ποιητή στην Κορυτσά υποχωρεί όσο περνάει ο καιρός μπροστά σε μια διάθεση αυτοανάλυσης και μελαγχολικού ρεμβασμού.

[Κορυτσά,] Τρίτη. [8 Δεκεμβρίου 1936.]

Βρήκα το γράμμα σου. Συνηθίζεις, λες. Εγώ δε συνηθίζω διόλου. Συμπάθα με. Δεν έχω υπομονή σήμερα. Αισθάνομαι πατημένος σα χαλκομανία σ' ένα τζάμι. Σκέφτηκες ποτέ τα φαντάσματα από τη δική τους άποψη, όταν περνάν από μια πόρτα κλειστή, χοροπηδούν πάνω σε αναμμένα κάρβουνα, χάνονται μέσα στο καπέλο ενός διαβάτη. Ανάμεσα στην ύπαρξη και στην ανυπαρξία θα υποφέρουν, φαντάζομαι, πολύ. Κάποτε σε στιγμές μοναξιάς αυτό αισθάνομαι. Όταν χάνεται η αφή, η ματιά είναι λιγότερο σίγουρη και το αυτί ακούει διπλά.<sup>24</sup>

Στον πολυσυζητημένο του ορισμό της αλληλογραφίας, απόσπασμα από μια

<sup>22</sup> Ο όρος «*lieu de retour*» ανήκει στον Michel Beaujour (βλ. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Παρίσι, Seuil, 1980).

<sup>23</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 125. Σύμφωνα με τη Μαρώ (σ. 128, σημ. 4), «το μονοπάτι αυτό έγινε το σύμβολο του δεσμού μας». Βλ. και το ποίημα «*Selva oscura*» (Μάιος 1937), *Γ' Περιστατικά (1931-1971)*: *Τα μάτια αν κλείσω βρίσκομαι σ' έναν μεγάλον ίσκιο / το χρώμα της αυγής το αισθάνομαι στα δάχτυλά σου.*

<sup>24</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 55.

επιστολή προς τη Μιλένα, ο Κάφκα κάνει λόγο για «συνδιαλλαγή με φαντάσματα».<sup>25</sup> Ο Σεφέρης καταφεύγει ξανά στην ίδια εικόνα για να περιγράψει την ταλάντωση ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία, την αδυναμία του γραπτού λόγου να επουλώσει το χάσμα της αφής. Για κάποιον που αντιλαμβάνεται τη γραφή με σωματικό πόνο όπως ο Σεφέρης, η αλληλογραφία δεν κατευνάζει την επιθυμία, αλλά λειτουργεί και ως ένα υποκατάστατο της αφής.

[Κορυτσά,] Τετάρτηιο πρωί. [24 Φεβρουαρίου 1937.]

Είμαι ένας άνθρωπος που δεν έχει πεποίθηση στα συναισθήματά του όταν τον πνίγει η επιθυμία η σωματική, όπως συμβαίνει τώρα μ' εμένα. Κι άμα φανταστείς πως η δουλειά μου, η βαθύτερη, είναι να χρησιμοποιώ σαν υλικό γι' αυτά που κάνω τον εαυτό μου, θα καταλάβεις καλύτερα τι σημαίνει. Μέσα στην περιοχή της σκέψης με τα βιβλία, με τις ιδέες, βγαίνει κανείς από το σώμα του. Αλλά ξαναγυρίζει σ' αυτό το τυφλό ζώο, στο σώμα, μόλις πιάσει την πένα για να διατυπωθεί.<sup>26</sup>

### Η γραφή ως φετίχ

Το γράμμα γίνεται αντίκειμενο φετίχ, ελιξήριο μνήμης, αφής και όσφρησης. Κάθε του άφιξη αποκτά έτσι τον χαρακτήρα μιας ιδιωτικής τελετής: για τον πολυάσχολο διπλωμάτη, οι επιστολές της Μαρώς χρωματίζουν το άτομο υπηρεσιακό τοπίο της Κορυτσάς και διαβάζονται με το πρωινό τσιγάρο («Δέκα, πίνω το τσάι μου. Τώρα τέλειωσα και καπνίζω το πρώτο σιγαρέτο. Το γράμμα σου ήρθε περίεργα σήμερα το πρωί»)<sup>27</sup> Κι ενώ μοιραία ο λόγος οργανώνεται σε ημερολογιακή βάση, η πολλαπλότητα των οπτικών γωνιών διαταράσσει τον αφηγηματικό ειρμό, ο οποίος προκύπτει θραυσματικός και κάποτε άναρχος. Αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας, η αλληλογραφία σπάει τα όρια του γλωσσικού κώδικα και φτάνει να δρα παραισθητικά.

«Le geste parfumé...»<sup>28</sup> Ήρθε το γράμμα σου. Πες μου, χρυσή, πώς γίνεται κάποτε τα γράμ-

<sup>25</sup> Κάφκα, ό.π. (σημ. 4), σ. 252-253: «Να γράφεις γράμματα είναι να γυμνώνεσαι μπροστά στα φαντάσματα, που το περιμένουν με απληστία. Τα γραμμένα φιλιά δε φτάνουν στον προορισμό τους. Τα ρουφούν στο δρόμο τα φαντάσματα». Βλ. και τον σχολιασμό του Μουλλά, ό.π. (σημ. 6), σ. 159-160.

<sup>26</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 131.

<sup>27</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 148.

<sup>28</sup> Όπως σημειώνει ο επιμελητής (σ. 144, σημ. 4), πρόκειται «για έναν στίχο του αμερικανικής καταγωγής Γάλλου ποιητή Francis Vielé-Griffin (1863-1937): η *μυρωμένη κίνηση του λευκού βραχιόνα της Αφροδίτης (le geste parfumé du bras blanc de Vénus)*». Φίλος του Mallarmé και υπέρμαχος του ελεύθερου στίχου, ο Vielé-Griffin αγαπήθηκε από τους νεοσυμβολιστές. Βλ. τη μετάφραση του Καρυωτάκη «N'est-il une chose...», που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περ. *Μούσα* τον Ιούλιο του 1923 και αργότερα στα *Ελεγεία και σάτιρες* με τίτλο «Του κόσμου πια...». Το ποίημα «N'est-il une chose...» ανήκει σε μία από τις τελευταίες συλλογές του Vielé-Griffin *Plus loin*, Παρίσι, Mercure de France, 1906.

ματα σου να μυρίζουν σαν εσένα. Θα 'λεγε κανείς πως κοιμήθηκες πάνω στο χαρτί. Κι αυτό με κάνει ακόμη περισσότερο να αισθάνομαι πώς είμαι παιχνίδι των θεών [...].<sup>29</sup>

Στα ίχνη των μεγάλων επιστολογράφων του 18ου αιώνα, ο ποιητής εδώ επινοεί φανταστικά μια φυσική επαφή που καταργεί πρόσκαιρα την απουσία και ταυτίζει μυστικά την πράξη της γραφής με το ερωτικό άγγιγμα. Ως απτό τεκμήριο αμοιβαιότητας, το γράμμα δεν αποτελεί μόνο ένα κοινό σύστημα επικοινωνίας, αλλά εδραιώνει κι έναν σωματικό κώδικα συνύπαρξης. Η γραφή δεν παραπέμπει σε σκόρπιες ενθυμήσεις, αλλά υπάρχουν φορές που γίνεται σχήμα, καμπύλη, αίσθηση.<sup>30</sup>

Την άλλη φορά που ήρθε το γράμμα σου κοίταξα τον χαρακτήρα σου (τον γραφικό), έλεγα πως κάτι μου θύμιζε, από σένα. Έπειτα, ξαφνικά βρήκα πως μου θύμιζε τα γόνάτα σου. Τώρα τον αγαπώ.<sup>31</sup>

Οι άτεχνες ψηφίδες της Μαρώς «σαν κεντημένες σε παντεσπάνι»<sup>32</sup> θα στοιχειώνουν τον ποιητή, ευαίσθητο σε θέματα επιστολικής αισθητικής, και θα τον αναγκάζουν άλλοτε να επιπλήττει τη μελλοντική σύζυγό του για το άκομψό της γράψιμο κι άλλοτε να το αποδέχεται τρυφερά. Ακόμη όμως και σ' αυτό, επιβάλλοντας τη δική του άποψη, ο Σεφέρης εγκαινιάζει μια πεζολογία που ανατρέπει τους παγιωμένους ρόλους της ερωτικής επιστολογραφίας. Σκοτεινός, συγκρατημένος ο ποιητής διαλέγει προσεκτικά τις λέξεις «ξερός στα γράμματά του», όπως θα τον κατηγορήσει η Μαρώ. Σε μια σχέση όπου οι πρακτικές δυσκολίες μοιάζουν να υπερβαίνουν το στοίχημα ενός αμοιβαίου αισθήματος, οι επιστολές του συντίθενται πάνω σ' ένα αυστηρό σύστημα αυτοεξιστόρησης και αυτοελέγχου, το οποίο δεν απελευθερώνει τη γραφή, αλλά αντίθετα την περιορίζει διαρκώς σε μια ασφυκτική δυστοπία.

Πρβ. και τη μετάφραση του Αρίστου Καμπάνη: François Vielé-Griffin, «Στον Λευκάτα» («À Leucate», *La lumière de Grèce*, Παρίσι, Nouvelle Revue Française, 1912), περ. *Γράμματα*, τ. 1 (1911), και του Νίκου Χάγερ-Μπουφίδη: «Τα λουλούδια του δρόμου» («Cris: Vie ou mort que t'importe», *Poèmes et poésies*, Παρίσι, Mercure de France, 1895), περ. *Γράμματα*, τ. 4, τχ. 39 (1918). Ευχαριστώ τον Λάμπρο Βαρελά για την υπόδειξη. Πρβ. επίσης Φρ. Βιελέ-Γκριφέν, «Θρήνος», μτφρ. Κάισαρ Εμμανούηλ, περ. *Κύκλος*, τ. 4 (1936) 112.

<sup>29</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 157.

<sup>30</sup> Για την ποιητική μετουσίωση της ιδέας της αφής βλ. το ποίημα «Αγιάννα Α'», στ. 9-13, και το σχόλιο του Χρήστου Παπαζογλου στο Γιώργος Σεφέρης, *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'*, *Journal de Bord*, III, μτφρ. και σχόλια Christos Papazoglou, Παρίσι, Langues 'O, 2002, σ. 141, σημ. 9.

<sup>31</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 118.

<sup>32</sup> Η έκφραση αυτή ανήκει σε μια επιστολή του δεύτερου τόμου (βλ. *Σεφέρης-Μαρώ, Αλληλογραφία*, Β', επιμ. Μαρία Στασινοπούλου, Αθήνα, Ίκαρος, 2005, σ. 82). Βλ. ενδεικτικά και *Αλληλογραφία*, σ. 141: «Μην προσπαθείς να διορθώσεις το γράψιμό σου· τ' αγαπώ έτσι που είναι. Αν θέλεις κάτι να κάνεις, δοκίμασε να κρατάς την πένα πιο απαλά».

Αν ήμουν σ' έναν τόπο όπου θα μπορούσα να δώσω στην επιθυμία τη σωματική την ταπεινή της – ας πούμε τροφή –, θα σου έγραφα κι εσένα χωρίς στέγνια, τώρα όμως πώς να γίνεις; Ξέρω ότι αν αφήσω το χέρι μου να γράψει ότι με ευκολία θα έγραφε – και δε γυρεύει τίποτε άλλο – θα σε τρέλαινα. Δε σου κρύβω τίποτε, κρατιέμαι μονάχα. [...] Γιατί, αν δεν κρατιόμουν, θα πελάγωνα. Γιατί δεν έχω άλλο τίποτε (θα έλεγα αν δεν είχες μεταχειριστεί αυτή τη φράση τόσο συχνά και για τόσους. Ας πούμε λοιπόν: γιατί δεν έχω άλλο τίποτε από τον εαυτό μου, που είναι κάπως διαφορετικό).<sup>33</sup>

Αποκομμένος από το καθαυτό ερωτικό βίωμα, ο ποιητής ακρωτηριάζει το κείμενο από αισθήσεις ή λυρικές αφηγήσεις. Η επιστολή, πεδίο αναμέτρησης με τον πιο κρυμμένο εαυτό, μετατρέπεται σε επώδυνη άσκηση αυτοσυνείδησης, και το ίδιο το κείμενο/εαυτός υπόκειται σε λογοκρισία παίζοντας με τη γραμματική του εσωτερικού μονολόγου. Είθισται στην επιστολογραφία, όπως και στην αυτοβιογραφία, ο αφηγητής-ήρωας να παρεμβαίνει για να σχολιάσει το κείμενο, την πιστότητα του ή τον ελλιπή του ρεαλισμό συνήθως στην επιφώνηση («μουτζουρωμένα χαρτιά», «υπερβολικές γραμμές»<sup>34</sup>). Αν όμως η επιστολή αποτελεί όντως ένα είδος αυτοβιογραφίας ή αυτοπροσωπογραφίας, η εμμονή του ποιητή να ακυρώνει τα εκφραστικά του μέσα ως ανεπαρκή ερμηνεύεται από τη «μετααφηγηματική» διάσταση του λόγου. Όπως εξηγεί ο Γρ. Πασχαλίδης, «την ίδια στιγμή που ο αυτοβιογραφικός αφηγητής συγκροτεί την ιστορία και την ερμηνεία του βίου του, δηλαδή το αφήγημα της αυτοσυνείδησής του, διατηρεί και παρεμβάλλει, την, εξίσου συνειδητή και ερμηνευτική, σχέση του με τα μέσα τους τρόπους και την πορεία συγκρότησής του».<sup>35</sup> Στην περίπτωση του Σεφέρη, όσο οι περιγραφές και οι αφηγήσεις συρρικνώνονται τόσο ο ποιητής δυσπιστεί απέναντι στον ερωτικό λόγο, και τον απογυμνώνει από κάθε είδος λυρισμού. Η γραφή δεν συνεπάγεται ευφορία, αλλά ταυτίζεται με μια ακόμη αναδίπλωση του μοναχικού εαυτού.

[Κορυτσά,] Σάββατο απόγεμα. [22 Μαΐου 1937.]

Ήταν τρεις απόγεμα όταν σου έγραφα. Τώρα είναι 7. Ξαναδιαβάζω το γράμμα τούτο. Αυτό το διάλογο ενός μοναχού ανθρώπου με τον εαυτό του. Τι θα βγάλεις άραγε από όλα αυτά τα λόγια; Θα καταλάβεις άραγε τον πόθο μου; Θα νιώσεις την αγκαλιά μου; Πώς να σου γράψω

<sup>33</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 131.

<sup>34</sup> *Αλληλογραφία*, ενδεικτικά σ. 66: «Συμπάθησε αυτές τις υπερβολικές γραμμές Είναι υπερβολικές μόνο στην έκφρασή τους», σ. 232: «Σου γράφω βαριά και αδέξια ίσως. Είναι δύσκολο να γράψω αλλιώς», σ. 274: «Πολλές φορές σταματώ και ρωτιέμαι γιατί σου τα γράφω τέτοια πράγματα. Ξέρω πως είναι καλύτερα να σου γράφω πιο απλά, πιο επιφανειακά, ας πούμε σα σ' έναν άλλο άνθρωπο από εμένα. Κι όμως δεν μπορώ ούτε κι αυτό να καταφέρω».

<sup>35</sup> Βλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Αθήνα, Σμίλη, 1993, σ. 180.



αλλιώς; Προσπάθησα να γράψω τι θα ήθελα να διασωθεί από τη γνωριμιά ενός άντρα και μιας γυναίκας, από αυτό το πράγμα που μπορεί να είναι τόσο πρόσκαιρο.<sup>36</sup>

Ποιο θα ήταν το κοινό σημείο του επιστολογράφου Σεφέρη με το ερωτικό παραλήρημα των Ευρωπαίων προκατόχων του; Πώς αντιστέκεται στον ερωτικό λόγο ο ποιητής που καλλιέργησε με τόση πίστη την επιστολογραφία διατηρώντας βαθιές φιλίες και μακρόχρονες σχέσεις; Στις κοφτές φράσεις των πρώτων επιστολών προς τη Μαρώ συχνά ο έρωτας βιώνεται ως ένα ακραίο συναίσθημα ανάμεσα στον πόνο και τον θάνατο, όπου το τραύμα της συλλογικής εμπειρίας φαίνεται να αλλοιώνει την υπόσχεση μιας ονειρικής, ισότιμα μοιρασμένης ερωτικής ευτυχίας.

Οι νύχτες μου και οι μέρες μου πλάι σου, τόσο κοντά σου, όσο κοντά είναι ο πόνος όταν πονεί το κορμί μας. Κι όλα αυτά συμβαίνουν στους ανθρώπους, όπως λένε. Πολλές φορές το συλλογίστηκα έτσι ή προσπάθησα να το συλλογιστώ. Μια μέθη, μια τρέλλα που θα περάσει. Κάτι που στο βάθος μπορεί κανείς να το αντιμετωπίσει με αδιαφορία όταν έχει κουράγιο. Με τη βαθύτερη εκείνη αδιαφορία που μας κάνει να κρατούμε μπροστά στον πόνο ή μπροστά στον θάνατο.<sup>37</sup>

### *Το υψηλό και το χαμηλό*

Στο κατηγορητήριο του της ερωτικής επιστολογραφίας ο Bernard Bray επισημαίνει ότι ο επιστολογράφος-εραστής βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος με το υποχρεωτικό φάσμα ενός πλατωνικού έρωτα αλλά και με το αδιέξοδο μιας πιεστικής συχνά ερωτικής φαντασίωσης που κατακλύζει ραγδαία τον λόγο με εικόνες, φράσεις και σκηνές ενός σκοτεινού, ιδιωτικού ερωτισμού.<sup>38</sup> Ο διχασμός ανάμεσα στο «υψηλό» και το «χαμηλό», την πνευματικότητα αλλά και την σωματικότητα της γραφής αποτυπώνεται στην ερωτική επιστολογραφία ως ένα πεδίο σαρκικής σχεδόν ώσμωσης με το αντικείμενο του πόθου, έτσι όπως πραγματώνεται μέσα από την απελευθερωτική διαδικασία της γραφής.

Θα ήταν άδικο να κατατάξουμε τον Σεφέρη στους τολμηρούς επιστολογράφους, ακόμη και αν το σκάνδαλο του έρωτά του για τη Μαρώ συχνά σχολιάστηκε μεμονωμένα με βάση ένα από τα τελευταία γράμματα των θυελλωδών χρόνων του γάμου τους.<sup>39</sup> Ο ποιητής, όταν αναφέρεται στην ερωτική

<sup>36</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 203.

<sup>37</sup> *Αλληλογραφία*, σ. 200.

<sup>38</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση Απολλιναιρ-Λου. (βλ. *Apollinaire*, ό.π. (σημ. 5)).

<sup>39</sup> Βλ. Γράμμα 174, *Αλληλογραφία*, σ. 412: «Είμαι ελεεινά καυλωμένος, χρυσό, και δε σκέπτομαι τίποτε άλλο παρά πώς να σε γαμήσω ατελείωτα μια ολόκληρη νύχτα. Και δεν μπορώ να γράψω αλλιώς».

στέρηση ή συννέρευση, είτε ως ανάμνηση είτε ως προβολή στο μέλλον, το κάνει σχεδόν πάντα με όρους σωματικής οδύνης. Βιωμένη σαν ανεπούλωτο τραύμα, η ερωτική απουσία δεν εκφράζεται με τους συνήθεις ρεμβασμούς της ερωτικής πλήρωσης, αλλά αντίθετα αποσιωπάται εγκλωβίζοντας τον αποστολέα σ' ένα αιφνιδιαστικό, ανεπεξέργαστο και ανείπωτο πένθος. Οι εικόνες ανυδρίας, τυφλότητας, εγκλεισμού μεταφράζουν στη γλώσσα του Σεφέρη έναν δύσκολο έρωτα σε δύσκολους καιρούς.

[Αθήνα,] Κυριακή πρωί [29 Σεπτεμβρίου 1940]

Όλο μου το σώμα πονεί από επιθυμία. Σκέπτομαι πως μπορεί να σε κρατήσω γυμνή απάνω μου και όλα τα άλλα χάνονται, όπου και να βρίσκομαι, ότι και να κάνω. Είναι αστέιο κάποτε να βλέπω τον εαυτό μου σαν έναν υπνοβάτη ή σαν ένα τυφλό που σε ψάχνει με τις παλάμες απλωμένες και με τα μάτια κλειστά.

### Η «απάνθρωπη αλχημεία»

Ο Σεφέρης σε μια επιστολή του προς τον Κατσιμπαλη για να διαμαρτυρηθεί δημόσια για την κριτική του Μαλάνου το έχει δηλώσει: «μπορούμε ν' αποσπάσουμε μια φράση από ένα βιβλίο [...] αλλά μ' ένα γράμμα αυτό δεν μπορεί να γίνει, γιατί πρόκειται για κείμενο όπου η διάθεση της στιγμής λογαριάζει το περισσότερο».<sup>40</sup> Έχοντας επίγνωση της αυθαιρεσίας, «της απάνθρωπης, κατά Σεφέρη, αλχημείας»<sup>41</sup> ενός τέτοιου εγχειρήματος, επέλεξα να σχολιάσω δειγματοληπτικά αποσπάσματα των ερωτικών του επιστολών προσπαθώντας να τα εντάξω στο γενικό θεώρημα του επιστολικού ερωτικού λόγου και εστιάζοντας σε τέσσερα από τα στερεότυπα της ερωτικής επιστολής (μονοτονία, τοπολογία-χρονολογία, φετίχ, υψηλό).

Η επιστολή όμως, λόγος αποσπασματικός, οργανωμένος σε ημερολογιακή βάση, άλλοτε αποφαντικός κι άλλοτε αφηγηματικός, δεν ανέχεται την αυστηρή ταξινόμηση. Πολλές φορές παρασύρει τον μελετητή σε μια προσωπική καταγραφή, μια ιδιωτική αναμέτρηση με το έργο και τον άνθρωπο. Έτσι σε τόνο προσωπικό, τα Χριστούγεννα του '90, ο Ξενοφών Κοκόλης θα καταγράψει σε

<sup>40</sup> Γ. Σεφέρης και Τ. Μαλάνος, *Αλληλογραφία (1935-1963)*, επιμ. Δημ. Δασκαλόπουλος, Αθήνα, Ολόκός, 1990, σ. 322. Όπως σημειώνει ο επιμελητής του τόμου, πρόκειται για ένα εκτενές κείμενο το οποίο προοριζόταν μέσω του Κατσιμπαλη για την *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* και τελικά δεν δημοσιεύτηκε ποτέ. Σχετικά με την αδιάκριτη δημοσιοποίηση των επιστολών από τον Μαλάνο βλ. και την εγγραφή της 22ας Μαΐου στις *Μέρες, ΣΤ'*, σ. 21: «Κακοήθης· δε δημοσιεύει κανείς γράμματα ιδιωτικά χωρίς άδεια. Με τα συνήθεια που παίρνουμε, θα πρέπει ν' αδειάζουμε τις τσέπες μας προτού ξεκινήσουμε για να συναντήσουμε λογοτέχνη».

<sup>41</sup> Ο.π., σ. 327.

μια σειρά από ημερολογιακές καταχωρήσεις την εμπειρία του και την ερμηνεία του ως αναγνώστη της αλληλογραφίας του Σεφέρη. Στη μελέτη αυτή ο φιλόλογος θα σχολιάσει τις επιλογές ή τα ατοπήματα των επιμελητών, ο κριτικός Κοκόλης θα αναγνωρίσει με οξυδέρκεια τις συνδέσεις ανάμεσα σε γεγονότα του βίου και της ποιητικής τέχνης. Ο αναγνώστης όμως θα ρυθμίσει χωρίς διαμεσολαβήσεις για λίγο την καθημερινότητά του στον κουβεντιαστό τόνο των επιστολών του φίλου-ποιητή Σεφέρη.

Προπαραμονή Χριστουγέννων του 1990 σήμερα, Κυριακή και με περιμένουν τέσσερα βιβλία: τρία με αλληλογραφία Σεφέρη και ένας τόμος ημερολογίου. Μέρες Σεφέρη, λοιπόν· δικές μου μέρες.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Ξενοφών Κοκόλης, «Σεφέρη Αλληλογραφία» και «Μέρες, Ζ'». Ημερολόγιο Αναγνώστη», Σεφερικά μιας εικοσαετίας, Αθήνα, Παρατηρητής, 1993, σ. 309.



Γ. Σεφέρης–Ο. Ελύτης.

Με αφορμή τη διδακτική μορφή δυο ποιημάτων

Αντί εισαγωγής

Αγαπητοί Συνάδελφοι, αξιότιμοι κύριοι Σύεδροι, φίλες και φίλοι, ιδιαίτερη συγκίνηση επιφέρει σε όλους μας η παρούσα επιστημονική συνάντηση που διεξάγεται αυτές τις μέρες, με ξεχωριστή αναφορά σε έναν στοχαστή, διανοούμενο, νεοελληνιστή, άνθρωπο των γραμμάτων, αγαπητό δάσκαλο και συνομιλητή στα όμορφα πηγαδάκια της Σχολής μας, αυτού του ιδεατού χώρου, την τετραετία 1983-1987, κατά την οποία είχα την τύχη να φοιτώ εδώ, στο Πανεπιστήμιό μας, στη Θεσσαλονίκη. Σαν ένα ταξίδι μακρινό θα ανιχνεύσουμε μαζί κάποια ζητήματα κριτικής θεώρησης, με αφορμή την διδακτική μεθοδολογία δυο γνωστών ποιημάτων: το πρώτο του Γιώργου Σεφέρη «Επί ασπάλθων», και το δεύτερο του Οδυσσέα Ελύτη «Με το λύχνο του άστρου» από το έργο *Άξιον εστί*, «Τα Πάθη». Δεν θα ξεκινήσω από τα *Δεκαοχτώ κείμενα*<sup>1</sup> με τη γνωστή τοποθέτηση του Γ. Σεφέρη για τη Δικτατορία, αλλά από τη στοχαστική θεώρηση του ίδιου του ποιητή: «Μολοταύτα, μήνες τώρα, αισθάνομαι μέσα μου και γύρω μου ολοένα πιο επιτακτικό το χρέος να πω ένα λόγο για τη σημερινή κατάστασή μας».<sup>2</sup> Στο έργο του Γ. Σεφέρη το παρελθόν ως παράδοση καλλιεργείται αδιάκοπα με εργαλεία τη μνήμη, τον μύθο, τη γλώσσα, τον χρόνο, το τοπίο, τις αξίες και τα ονείρατα. Και τα δυο ποιήματα θα εξεταστούν με μια παράλληλη οπτική γωνία: το πρώτο το δίδαξε ο Ξενοφών την περίοδο 1982-1983 στους τότε δευτεροετείς φοιτητές της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ. Ταυτόχρονα, θα τεθούν ζητήματα κριτικής και υφολογικής θεώ-

<sup>1</sup> *Δεκαοχτώ κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 1970. Το βιβλίο κυκλοφόρησε στη Δικτατορία, τον Ιούλιο του 1970, ενώ το 1994, επετειακή ημερομηνία για τα σαράντα χρόνια των εκδόσεων Κέδρος, ο τόμος ανατυπώνεται σε πανομοιότυπη έκδοση και αφιερώνεται στη μνήμη της Νανάς Καλλιανέση, η οποία είχε και την ευθύνη της έκδοσης των *Δεκαοχτώ κειμένων* και των τόμων *Νέα κείμενα* και *Νέα κείμενα 2*. Στην αρχική έκδοση του τόμου (1970) είχε προταθεί τιμητικά το ποίημα του Γ. Σεφέρη «Οι γάτες τ' Αϊ-Νικόλα», ποίημα με ημερομηνία 5 Φεβρουαρίου 1969, που δημοσιεύτηκε στο εξωτερικό. Ας μη λησμονήσουμε ότι είχε προηγηθεί η δήλωση του ποιητή ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς στο ραδιοφωνικό σταθμό του BBC (Μάρτιος 1969).

<sup>2</sup> Πρόκειται για τη δήλωση του Γ. Σεφέρη στις 28.3.1969.

ρησης μέσα από την τεχνοτροπία και των δυο ποιημάτων σε θέματα που έχουν διαχρονική αξία και μπορούν κάθε στιγμή να εγείρουν το ενδιαφέρον και τον προβληματισμό του ερευνητή. Πρόκειται για μια συνειρμική μετάβαση που με τον τρόπο της καθορίζει τους ορίζοντες της ποιητικής φαντασίας απέναντι στην πρωτοτυπία των αντίστοιχων ποιημάτων.

### 1. Η πολιτική διάσταση μιας εποχής

Όπως είναι γνωστό,<sup>3</sup> το ποίημα «Επί ασπαλάθων»<sup>4</sup> αποτελεί και το τελευταίο που έγραψε ο Γιώργος Σεφέρης<sup>5</sup> και θεωρείται ως μια καταγγελία κατά της Δικτατορίας – ας πούμε ένα πρόκριμα για τη βίαιη τιμωρία που θα έπρεπε να αποδοθεί στους μυσσαρούς τυράννους. Το ίδιο γράφτηκε στις 31 του Μάρτη το 1971 (ακριβώς πριν σαράντα τρία χρόνια παρά δυο μέρες), ενώ το καθεστώς ανελευθερίας που έκλεινε την τέταρτη του χρονιά προκαλούσε την έντονη δυσαρέσκεια του ποιητή, ο οποίος μέσα από έναν τυχαίο συνειρμό φέρνει στον νου του την τιμωρία που είχε επιβληθεί στον τύραννο Αρδιαίο, αυτούσια όπως καταγράφεται στην Πολιτεία του Πλάτωνα.<sup>6</sup>

#### «Επί ασπαλάθων»

*Ήταν ωραίο το Σούνιο τη μέρα εκείνη του Ευαγγελισμού  
πάλι με την άνοιξη.  
Λιγιστά πράσινα φύλλα γύρω στις σκουριασμένες πέτρες  
το κόκκινο χρώμα κι ασπάλαθοι  
δείχνοντας έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια  
και τους κίτρινους ανθούς.  
Απόμακρα οι αρχαίες κολόνες, χορδές μιας άρπας  
αντηχούν ακόμη...*

Θα σταθούμε για λίγο στην πρώτη στροφή, με βασικές λέξεις-κλειδιά, όπως *άνοιξη, λιγιστά πράσινα φύλλα, κόκκινο χρώμα, ασπάλαθοι, μεγάλα βελόνια, κίτρινοι ανθοί, αρχαίες κολόνες*.

<sup>3</sup> «Ήταν Πέμπτη, 25 Μάρτη 1971. Μέρα του Ευαγγελισμού. Πήγαμε στο Σούνιο για μιαν ανάσα – ο Σεφέρης, η κυρία Μαρώ, ο δικηγόρος Τ. Λουμιώτης κι εγώ [...] Στο τραπέζι κάθε κουβέντα μας γύριζε στη σωπή, μέσα στην ανησυχία μας για κείνους που βασανίζονταν ή πέθαιναν στα μπουντρούμια και στα στρατόπεδα των δικτατόρων. Ανάμεσά τους πόσοι φίλοι...», περ. *Τλαντρον*, τχ. 1 (Νοέμβρ. 2001) (από το αρχείο του Γ. Παυλόπουλου).

<sup>4</sup> Γ. Σεφέρης «Επί ασπαλάθων», *Τετράδιο Γυμνασμάτων, Β'.* Περιστατικά (1931-1971), Αθήνα, Ίκαρος, 1976.

<sup>5</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, «Επί ασπαλάθων... 1971-1981», εφ. *Η Αυγή*, 20.09.1981.

<sup>6</sup> Πλάτων, *Πολιτεία*, 615c-616a.

Την συμβολική, αναφέρει ο ποιητής, ημερομηνία της γέννησής μου, 29.2/-13.3 (αντίστοιχα με το νέο ημερολόγιο), η παραπάνω μέρα ενός «μπασταρδεμένου μήνα». Μία από τις βασικές ιδέες του Σεφέρη θα μπορούσε να θεωρηθεί η αισθητική και διδακτική επανενεργοποίηση του παρελθόντος, μέσα από τη διαδικασία της φανταστικής του ανασυγκρότησης και της διαισθητικής του προσέγγισης μέσω του παρόντος.<sup>7</sup> Πριν λίγες μέρες η *Κυριακάτικη Αυγή* στο ένθετό της «Γράμματα και Τέχνες» συμπεριέλαβε ένα αφιέρωμα «όταν οι φυλακισμένοι νεολαίοι της Αριστεράς “συνάντησαν” τον Γιώργο Σεφέρη».<sup>8</sup> Στο εν λόγω αφιέρωμα του Κώστα Τερζή γίνεται μια ανίχνευση του τρόπου με τον οποίο «άνθρωποι με εντελώς διαφορετική ιδεολογική σκευή και στάση, με οριακές συχνά εκτός ελέγχου καταστάσεις» βρήκαν αποκούμπι στην ποίηση. Ιδιαίτερα σ' έναν ποιητή που δεν είχε σχέση με την Αριστερά και βρέθηκε στην έπαυλη των γεγονότων. Στο αρχείο της ΕΜΙΑΝ<sup>9</sup> φυλάσσονται 25 τεύχη, ενώ *Τα θρυλικά Τετράδια*, το χειρόγραφο περιοδικό που έβγαζαν μέσα στις φυλακές Αβέρωφ και Κορυδαλλού, την περίοδο 1969-1973, οι αριστεροί πολιτικοί κρατούμενοι της Χούντας, νεολαίοι οι περισσότεροι, παλιοί Λαμπράκηδες, περιέχονται πολλά αφιερώματα στον «αντιφασίστα» ποιητή, όπως τον αποκάλεσαν.

### «Γαλήνη»

–Τι μπορεί να μου θύμισε τον Αρδιαίο εκείνον;  
Μια λέξη στον Πλάτωνα θαρρώ, χαμένη στου μυαλού  
τ' αυλάκια  
τ' όνομα του κίτρινου θάμνου  
δεν άλλαξε από εκείνους τους καιρούς.  
Το βράδυ βρήκα την περικοπή:  
–«Τον έδεσαν χειροπόδαρα» μας λέει  
«τον έριξαν χάμω και τον έγδαραν  
τον έσυραν παράμερα τον καταξέσκισαν  
απάνω στους αγκαθερούς ασπάλáθους  
και πήγαν και τον πέταξαν στον Τάρταρο, κουρέλι».

<sup>7</sup> Δημήτρης Τζιόβας, *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.

<sup>8</sup> Εφ. *Η Αυγή της Κυριακής*, 16.03.2014, ένθετο «Γράμματα και Τέχνες», αφιέρωμα του Κώστα Τερζή «Όταν οι φυλακισμένοι νεολαίοι της Αριστεράς “συνάντησαν” τον Γιώργο Σεφέρη».

<sup>9</sup> Εταιρεία Μελέτης της Ιστορίας της Αριστερής Νεολαίας.

## 2. Στόχοι και υφολογικά προβλήματα

1. Το ποίημα μας προκαλεί ν' αντιληφθούμε την πολιτική διάσταση της εποχής, (ιστορικά δεδομένα).

2. Να ερμηνεύσουμε τους συμβολισμούς και τον τρόπο σύνθεσής του, συνειρμικά.

3. Ν' ανιχνεύσουμε ιδεατά γνωρίσματα, όπως σκηνοθεσία, χρήση αρχαιοελληνικού μύθου, δραματικότητα, τραγικότητα.

4. Διαθεματικός πλούτος, όπως διαχρονικότητα ελληνικής γλώσσας, αρχαιοελληνική γραμματεία, σύγχρονη ιστορία.

5. Στο ποίημα παρελαύνουν οι δυο εικόνες του Σουνίου, ενώ με αδρές πινελιές καθορίζονται τα *πράσινα φύλλα*, οι *σκουριασμένες πέτρες*, το *κόκκινο χρώμα*, οι *ασπάλαθοι*: η δεύτερη εικόνα εντάσσεται στη φύση, ταυτόχρονα και ως απόηχος της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης το ρήμα *αντηχούν* ολοκληρώνει μια άλλη εποχή στον χώρο και τον χρόνο.

6. Το ίδιο το ποίημα θεωρείται ένας πολυσήμαντος συμβολισμός, που αναφέρεται σ' έναν τόπο, έναν χώρο πολυποίκιλο μέσα από το κλίμα μιας δεινής πραγματικότητας. Δεν θα κινηθούμε προς την κατεύθυνση να επιχειρήσουμε μια ερμηνεία που να αφορά τον ποιητή και τα δυναμικά των ψυχικών του συγκρούσεων, αλλά ας εξετάσουμε το ίδιο το ποίημα ως μια πρόταση ανίχνευσης του νεοελληνικού κοινωνικού μεταπολεμικού τοπίου, ανάμεσα στο μετεμφυλιακό κλίμα (1949-1963) και τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών (1967). Ο ποιητής καταγράφει ένα κλίμα ψυχικού θανάτου, και μέσα από τη δίνη της συμφοράς που βρήκε τον λαό του εισέρχεται στην παραβίαση των δικαιωμάτων του ανθρώπου. Τι συμβαίνει, λοιπόν, όταν παραβιάζονται οι ανθρωπιστικές αξίες, πώς πρέπει και ποιος να απαιτήσει την δικαίωση για τα εκατοντάδες ανώνυμα θύματα που έχασαν τη ζωή τους σε έναν αγώνα ιδεολογικό και συνάμα ανθρωπιστικά ιδανικό.

*Έτσι στον κάτω κόσμο πλέρωνε τα κρίματά του  
ο Παμφύλιος Αρδιαίος, ο πανάθλιος Τύραννος.*

Το ποίημα θεωρείται το τελευταίο του Γ. Σεφέρη· πριν τον θάνατό του «Παμφύλιος» ονομαζόταν το πρώτο χειρόγραφο.<sup>10</sup> Η πρώτη δημοσίευση στα ελληνικά έγινε στην εφ. *Το Βήμα* και *Τα Νέα* στις 23.9.1971, είκοσι τρεις μέρες μετά τον θάνατό του. Τέλος, το 1976 συμπεριλήφθηκε στο *Τετράδιο γυμνασμάτων Β'*.

<sup>10</sup> Αρχικά δημοσιεύτηκε σε γαλλική μτφρ. του ίδιου του ποιητή στην εφ. *Le Monde* στις 27.8.1971.



### 3. Ιδεατά ποιητικά γνωρίσματα και παραλληλισμοί

Η επεξεργασία κι εμβάθυνση του ποιήματος – τα τρία ποιητικά επίπεδα προσδίδουν μια διακριτή διάσταση, όπου η αφηγηματική μνήμη – ιστορική και αρχαία, η μετάπλαση του ποιητικού μύθου σε ποιητική αλληγορία και το παραβολικό σχήμα με το οποίο ολοκληρώνεται το τρίπτυχο «ύβρις- άτη- τίσις» ολοκληρώνουν τον παρόντα ιστορικό, νεοελληνικό, εμφυλιο-πολεμικό χρόνο, που είναι σχεδόν ολόκληρος ο εικοστός αιώνας με εξαίρεση το τελευταίο τέταρτό του (1974-1999). Η πλοκή του ποιήματος είναι επηρεασμένη από την πλατωνική περικοπή, όμως ταυτόχρονα μεταφέρει εντός της έναν διπλό θάνατο: έναν εσωτερικό-ψυχικό, του ίδιου του ποιητή, που βιώνει τη συμφορά της πατρίδας του και τη μετουσιώνει σε δυστυχία, κι έναν εξωτερικό, των άλλων, όλων αυτών των τυράννων που έβαλαν ως σκοπό τους τον αφανισμό των συνανθρώπων του. Η αλήθεια είναι ότι άργησε ο ποιητής να εκδηλωθεί πολιτικά, όντας ενταγμένος ως τα μισά της δεκαετίας του '60 στον λεγόμενο φιλελεύθερο χώρο, όμως το κοινό αίσθημα του αγώνα και της ύστατης προσπάθειας για την κατάκτηση της ελευθερίας στράτευσε και τον ίδιο σε μια προσπάθεια αγώνα, με τον λόγο και τη γραφή ως πανοπλία ισχυρή απέναντι στους μισάνθρωπους της Χούντας.

Γνωρίσματα στην ποίηση του Σεφέρη: η σκηνοθεσία, η χρήση αρχαιοελληνικού μύθου, πτυχές ελληνικότητας, δραματικότητα, τραγικότητα. Ολοκληρώνοντας, θα εκθέσουμε κι έναν παραλληλισμό με το ποίημα του Γ. Ρίτσου «Ούτε η μυθολογία», που γράφτηκε στη Λέρο στις 31 Μαρτίου 1968, ακριβώς τρία χρόνια πριν την ίδια μέρα που ο Σεφέρης έγραψε το «Επί ασπαλάθων», που αναφέρεται στη Δικτατορία των Συνταγματαρχών.

«Ούτε η μυθολογία»<sup>11</sup>

*Έτσι τελειώνει η μέρα, με περιλαμπρα χρώματα,*

*τόσο όμορφα, δίχως να συμβεί τίποτα για μας.*

*Οι φρουροί ξεχασμένοι στα φυλάκια.*

*Μια βάρκα πλέει στα ρηχά, σ' ένα χρυσό, ρόδινο, ξένο.*

Οι δύο ποιητές, χωρίς καμία επαφή μεταξύ τους, γράφουν ένα ποίημα στο οποίο φαίνεται ότι αναζητούν με τρόπο παρόμοιο παλιές πηγές της Ιστορίας, για να μιλήσουν για το παρόν. Πάραυτα, το «Επί ασπαλάθων» βρίσκεται,

<sup>11</sup> Γ. Ρίτσος, *Pierres, Répétitions, Barreaux / Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλιδώμα* [δίγλωσση έκδ.], μτφρ. Χρύσα Προκοπάκη, πρόλ. Louis Aragon, Παρίσι, Gallimard, 1971. Έναν χρόνο αργότερα η ίδια έκδοση θα κυκλοφορήσει από τον Κέδρο.

όπως προαναφέρθηκε, στο *Τετράδιο γυμνασμάτων Β'*, όπου και εξετάζουμε τη μελέτη του ποιητικού ύφους, τη χρήση των κυρίων ονομάτων και των προσωποποιημένων εννοιών, τη διερεύνηση του ποιητικού λεξιλογίου, όπως για παράδειγμα οι όποιες υφολογικές επιλογές του ποιητή ως προς τη χρήση επιθέτων, σε συνδυασμό με βασικούς όρους αναζήτησης, *πέτρες, κολόνες, μάρμαρα, μνημεία, αγάλματα* και συναφείς παράγωγες, ή συνώνυμες λέξεις.

Θα ήταν επιτρεπτό να υποστηριχθεί πως, παρά την ιδεολογική αντίθεση των δυο ποιητών, ο Γ. Σεφέρης και ο Γ. Ρίτσος κουβαλούσαν βαθιά μέσα τους μια ουσία, μια ιδεολογία, ένα πνεύμα, ο καθένας βέβαια από το δικό του μετερίζι. Ο μεν Σεφέρης με τις πληγές του ξεριζωμού της Μικρασίας, ο δε Ρίτσος με τις ανοιχτές κηλίδες της εξορίας από τα χρόνια της επιμονής.

Εύστοχα θ' αναρωτηθεί ο αναγνώστης: «και η δικαίωση πότε έρχεται;». Ίσως ποτέ, αν λογιστούμε σε ψυχαναλυτικό επίπεδο πως η ιδεολογία συχνά αποδεικνύεται κάλυμμα και άμυνα μιας υπόγειας προκρούστειας πολιτικής αντίληψης πραγμάτων,<sup>12</sup> συνειδητοποιώντας ότι αυτό το πρότυπο για το οποίο γινόταν ο αγώνας ήταν ένας δρόμος χωρίς επιστροφή.

#### 4. Μετρικά και υφολογικά ζητήματα στο *Άξιον εστί*

Στη σύλληψη ενός ξέχωρου αισθητικού τοπίου έρχεται η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, μέσα από την πλειάδα των ποιημάτων και του έργου του *Άξιον εστί*. Το έργο μία από τις κορυφαίες δημιουργίες του, με το οποίο ο ποιητής διεκδίκησε τη θέση του στην εθνική λογοτεχνία, προσφέροντας ταυτόχρονα μια «συλλογική μυθολογία» και έναν πνευματικό πλούτο. Τον χαρακτήρα του πολύπλευρου αυτού έργου υπογράμμισαν πολλοί ερευνητές,<sup>13</sup> ενώ η ποίησή του οδηγεί σε μια διαδικασία αφομοίωσης, δηλαδή να φτάσουμε στην απόκτηση συνείδησης της συλλογικής μνήμης<sup>14</sup> που υπάρχει σ' εμάς, εξατομικεύοντας όμως όλη την κληρονομιά που φέρουμε μέσα μας. Ο Ελύτης με τη δική του ποιητική ματιά διαμόρφωσε ένα έργο με πρότυπα τις αξίες, τα ιδανικά, τα οράματα και τις αρχές, ο δε Ξενοφών Κοκόλης ασχολήθηκε σε αρκετές από τις μελέτες του με τον ποιητή.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Δ. Κυριαζής, «Όψεις του νεοελληνικού κοινωνικού φαντασιακού. Συμβολή στην κατανόηση της νεοελληνικής ταυτότητας», *Ρωτούσαν για την ταυτότητα. Πολιτισμική κρίση και ψυχική απορία στη νεοελληνική κοινωνία*, Αθήνα, Αρμός, 2006, σ. 143-144.

<sup>13</sup> Βλ. Mario Vitti (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009.

<sup>14</sup> Από συνέντευξη του Ο. Ελύτη στη Βεατρίκη Σπηλιάδη, εφ. *Η Καθημερινή*, 21.10.1979.

<sup>15</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, *Ο κόσμος του καθρέφτη στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007-βλ. και *Για το Άξιον εστί του Ελύτη. Μια οριστικά μισοτελειωμένη ανάγνωση*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1984.

Με το λύχνο του άστρου \* στους ουρανούς εβγήκα  
Στο αγιάζι των λειμώνων \* στη μόνη ακτή του κόσμου  
Που να βρω την ψυχή μου \* το τετράφυλλο δάκρυ!

Ίσως είναι δραματικό και συνάμα υποβλητικό να ψάχνουμε να βρούμε κάτι. Συνήθως ψάχνουμε για κάτι που χάσαμε. Κάτι έχει χαθεί. Η προϊστορία αυτή είναι μια κατάσταση που μας περιβάλλει από δραματική υποβολή, η απώλεια είναι μια δραματικότητα, τυλιγμένη με το μυστήριο της απουσίας, της άγνοιας και της εξαφάνισης.

Που να βρώ την ψυχή μου \* το τετράφυλλο δάκρυ!

Αντί λοιπόν για μια νοσταλγική αναπόληση, για την ελεγειακή αναζήτηση μιας εδεμικής παιδικής ηλικίας ή για τη μεθοδική μνημειοποίηση του καθημερινού, ο ποιητής συνθέτει έναν ιδιόρρυθμο λόγο με ιστορική συνέχεια και πορεία. Ιδιαίτερα η τελευταία λειτουργεί μέσα από το μυστήριο της μετάβασης και ενισχύεται από την ύπαρξη στην ανυπαρξία, όπου λίγο ή πολύ πέρασε κάτι που χάθηκε, ή φοβόμαστε ότι θα περάσει. Πρόκειται για τη μετάβαση εκείνη που μας φέρνει όλους τους σκοτεινούς στοχασμούς, όλες τις μεταφυσικές φοβίες του αμετάκλητου τέλους του θανάτου.

Ήταν εκεί γύρω στο 1915, όταν ο όρος «διεργασία ή έργο του πένθους» εισήχθη από τον Φρόντ στο δοκίμιό του *Πένθος και μελαγχολία*.<sup>16</sup> Η ορολογία και μόνο σαν έκφραση φανερώνει την καινοτομία της συνεισφοράς της ψυχαναλυτικής σκέψης στην κατανόηση ενός ψυχικού φαινομένου το οποίο σε παραδοσιακό πλαίσιο αντιμετωπιζόταν σαν μια προοδευτική και σχεδόν αυτονόητη εξασθένηση της οδύνης που προκαλεί ο θάνατος ενός αγαπημένου προσώπου. Ο ποιητής έρχεται αντιμέτωπος με ένα δράμα, αυτό του πολέμου· με δράση, με αγώνα, με περιπέτειες, με μεταπτώσεις, με κίνηση, ίσως γιατί ό,τι κι αν κάνουμε μέσα στη ζωή ερευνούμε, ψάχνουμε. Ο Λίνος Πολίτης αναφέρει στοχαστικά: «μέσα στους άγριους καιρούς που μας δέρνουν ο Ελύτης ζήτησε να περιχαράκώσει μια παραμικρή περιοχή, για να σώσει το πιο ακριβό σημείο της ζωής, την ανθρώπινη ουσία της. Μα να που μες στη γαλήνια αυτή περιοχή ξέγνοιαστος δε ζη, όπως είπαν, ο ποιητής σαν σε φιλντισένιο πύργο· κρυμμένος όσο κι αν είναι από τον κόσμο, δε ζη λιγότερο το δράμα του, και η καρδιά του χτυπά πιο δυνατά στα μεγάλα συμβεβηκά της ανθρωπότητας».<sup>17</sup> Η σύγκριση αυτή θεωρείται αναγκαία, επειδή είναι κοινός ο ειρμός απέναντι στο «Άσμα ηρωικό και πένθιμο»

<sup>16</sup> J. Laplanche και J-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκούλικα και Π. Αλούπης, Αθήνα, Κέδρος, 1986, σ. 133.

<sup>17</sup> Λίνος Πολίτης, «Για το Άσμα ηρωικό και πένθιμο», στο Vittì (επιμ.), ό.π. (σημ. 13), σ. 87

και στο «Ανάγνωσμα Δεύτερο» από το *Άξιον εστί*, που εντάσσεται στην ενότητα «Τα Πάθη», ε' με το ομώνυμο χωρίο. Η υποβλητική δραματικότητα μεγαλώνει, όταν αυτό που ψάχνουμε να βρούμε δεν είναι ξένο, αλλά δικό μας· όχι μικρό, αλλά μεγάλο, όχι κάτι ευτελές, αλλά πολύτιμο, όχι λεπτομερειακό, αλλά βασικό.

### 5. Μνήμη και λήθη

Στην ποίηση του Ελύτη η αποκρυπτογράφηση των συμβόλων και η ερμηνεία της προσωπικής του μυθολογίας έχει έναν βαθμό δυσκολίας, γιατί δεν ανταποκρίνεται άμεσα σε γνωστούς και καθιερωμένους τύπους και μορφές. Όπως ο ίδιος σημειώνει,<sup>18</sup> δυο βασικά στοιχεία της ποιητικής του είναι, αφενός, η ποίηση που αναφέρεται στα πιο καίρια υπαρξιακά προβλήματα μέσω της αναλογίας τους «σ' ένα δέντρο ή σ' ένα κύμα»<sup>19</sup> και, αφετέρου, η ενέργεια του μηχανισμού της μυθοποίησης, αλλά όχι και των αυθεντικών μορφών από τον κόσμο της αρχαίας μυθολογίας.<sup>20</sup> Βέβαια, στην περίπτωση του *Άξιον εστί* τα πράγματα είναι κατά πολύ ευδιάκριτα, επειδή ο χαρακτήρας και το περιεχόμενο του έργου εστιάζουν την αναφορά τους σε μία καθορισμένη περίοδο της νεότερης ιστορίας μας.

<i>Λυπημένες μυρσίνες</i>	*	<i>ασημωμένες ύπνο</i>
<i>Μου ράντισαν την όψη</i>	*	<i>Φυσώ και μόνος πάω</i>
<i>Που να βρώ την ψυχή μου</i>	*	<i>το τετράφυλλο δάκρυ!</i>

Ενώ σύμφωνα με την παράδοση η μυρσίνη,<sup>21</sup> ή αλλιώς μυρτιά,<sup>22</sup> περιβάλλεται από άσπρα και ευωδιαστά άνθη που βγαίνουν στις μασχάλες των φύλλων, σύμβολο χαράς, ευδοκίμησης και δημιουργίας, εδώ έχει διαφορετικό ιστό και αυτούσια ακολουθεί την πένθιμη νότα. Γράφει ο Ελύτης:

Από την εποχή που ο ποιητής εστάθηκε στο ακουστικό της ψυχής ένωσε πως μονάχα σε άλλες (σε παρθένες) παλάμες μετρώντας το βάρος της γλώσσας μπορούσε ν' αρθρώσει ξανά το μυστικό μήνυμα που του μεταδόθηκε. Αυτό τον έκανε ν' αντιληφθεί ότι πίσω από κάθε λέξη ένας κόσμος

<sup>18</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν Λευκώ*, Αθήνα, Ίκαρος, 1992, σ. 165-183, με ιδιαίτερη έμφαση το μικρό απόσπασμα της σ. 179: «Θεωρούμε δύσκολη την ποίηση που απαιτεί γνώσεις ιστορικές ή φιλολογικές (ενώ μπορεί ο καθένας, μ' ένα λεξικό στο χέρι, να τις εξασφαλίσει) κι εύκολη την ποίηση που αναφέρεται στα πιο καίρια υπαρξιακά προβλήματα μέσω της αναλογίας τους σ' ένα δέντρο ή σ' ένα κύμα».

<sup>19</sup> Ο.π., σ. 179.

<sup>20</sup> Ο.π., σ. 205-206, και όσα αντίστοιχα γράφει ο ποιητής στη δήλωση του 1951: «Δε στηρίζομαι στα σύμβολα των αρχαίων μύθων αλλά στην εσωτερική λειτουργία που οδήγησε στη γέννηση των μύθων αυτών... και ζητώ με τη σειρά μου να την εφαρμόσω στα σημερινά δεδομένα, υποκαθιστώντας στην ομάδα το άτομο και στην "άνωθεν εντολή" τη συνείδηση».

<sup>21</sup> Βλ. Ε. Κριαράς, *Επίτομο λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, σ. 924: «η λέξη μυρσίνη και μερσίνη και μερσίνα».

<sup>22</sup> Πρβ. μυρτιά και συμρτιά (συναντάται ως όρος).

ολόκληρος, υποκειμενικά δεμένος με τον εαυτό του, ανυπομονούσε να ανέλθει στην επιφάνεια.<sup>23</sup>

*Αυτός ο κόσμος, ο μικρός ο μέγας, που αναφέρει και στη «Γένεση».*<sup>24</sup>

Αλλά η συγκίνηση από μια λυρική αποκάλυψη είναι συγκίνηση αισθητική. Η αναφορά στη μνήμη έχει πάντοτε σκληρή προέλευση και αντίστοιχο τίμημα. Ο ποιητής, απερίσπαστα δεμένος στο τρίπτυχο Κάλβος<sup>25</sup>-Σολωμός<sup>26</sup>-Παπαδιαμάντης,<sup>27</sup> ενισχύει τον λόγο του με βάση τις δικές του αρετές και τον πνευματικό του πλούτο. Και όπως ο Σολωμός ιδιαίτερα στους *Ελεύθερους πολιορκημένους*<sup>28</sup> δεν κινδυνεύει από το μικρόβιο του ρητορισμού της πατριωτικής ποίησης, με ανάλογο τρόπο και ο Ελύτης, μέσα σ' ένα θέμα ιστορικό, δεν χάνει ούτε στιγμή την επαφή του με το ποιητικό κλίμα. Αντίθετα, το ενισχύει με το καθάριο οξυγόνο μιας έμπνευσης την οποία χαρακτηρίζει η βαθιά αίσθηση της επαφής με τη γη και τον άνθρωπο.

*Μου ράντισαν την όψη \* Φυσώ και μόνος πάω, ο στίχος από μόνος του προϋποθέτει και τη μετακίνηση της ψυχής από τον κόσμο της νεανικής αθωότητας προς τον σκοτεινότερο χώρο της εμπειρίας. Ίσως επειδή και η ποίηση «θεωρείται η τέχνη να οδηγείσαι και να φθάνεις προς αυτό που σε υπερβαίνει».*<sup>29</sup> Η επωδός που ακολουθεί *Που να βρώ την ψυχή μου \* το τετράφυλλο δάκρυ!* ενισχύει την εικόνα του τετράπτυχου χρόνου, που κλείνει μ' ένα δάκρυ το πλήρωμά του.<sup>30</sup> Ο ποιητής σε εφάμιλλα σημεία των «Παθών» αναφέρει:<sup>31</sup>

*Στα Στενά τα χέρια μου άνοιξα  
Κι άλλα πλούτη δεν είδα, κι άλλα πλούτη δεν άκουσα  
Παρά βρύσες κρύες να τρέχουν*

<sup>23</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1987, σ. 181.

<sup>24</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Άξιον εστί*, «Η Γένεσις», Αθήνα, Ίκαρος, 9 1977, σ. 15, 16, 18, 19, 21 και 24.

<sup>25</sup> Βλ. «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Α. Κάλβου», *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π. (σημ. 26), σ. 49-97: «πέντε είναι τα σημεία στα οποία μπορεί να εντοπιστεί η επίδραση που ασκεί η ποίηση του Κάλβου στο νεαρό Ελύτη της δεκαετίας του '30. Αυτά έχουν σχέση με το μέτρο και το ρυθμό της ποιήσής του, τη χρήση του επιθέτου και τον λειτουργικό του ρόλο, την εικονοποιία, τα διάφορα ποιητικά τεχνάσματα και τη γλώσσα».

<sup>26</sup> Βλ. Αντρέας Κ. Φυλακτός, «Σολωμικοί απόηχοι στο *Άξιον εστί* του Οδυσσέα Ελύτη».

<sup>27</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Ερμείας, 1976, σ. 7-54.

<sup>28</sup> Βλ. Λίνος Πολίτης, *Ποιητική ανθολογία, Ε. ' Ο Σολωμός και οι Εφτανησιώτες*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, χ.χ., όπου υπάρχει και το σχετικό παράθεμα από τους *Ελεύθερους πολιορκημένους*.

<sup>29</sup> Για τον ποιητή ο θάνατος ο αληθινός βρίσκεται «εκεί που οι λέξεις δεν έχουν τη δύναμη να γεννούν απαρχίς τα πράγματα που κατονομάζουν», δηλαδή μακριά από την Ποίηση.

<sup>30</sup> Πρόκειται για το πρωταρχικό εκείνο στοιχείο του νερού που θα φτάσει στη διαφάνεια. Με τον τρόπο αυτό θα γίνει η ψυχή του ποιητή, αφού διανύσει όλη την εξαγνιστική πορεία μέσα στο κοσμικό γίγνεσθαι «εξ ύδατος δε ψυχή» (βλ. και Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Οδυσσέας Ελύτης. Ένα δράμα του κόσμου*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1981).

<sup>31</sup> Βλ. Ελύτης, ό.π. (σημ. 25), σ. 27, στ. 12-15.

Αυτή η εικόνα του υγρού στοιχείου διαμορφώνει στον Ελύτη τη μορφή του εικαστικού ποιητή, σε βαθμό που και η ποίησή του επιχειρείται να ερμηνευθεί στη βάση της αποκορύφωσης του λυρισμού. Η επισήμανση, λοιπόν, της ρητορικής διάστασης των αισθήσεων προβάλλει έναν άλλο ιδεατό τρόπο προκειμένου τα νοήματα να λάβουν από μόνα τους κάποια ξεχωριστή ερμηνεία. Η ίδια εικόνα μεταφέρεται και στο α΄ άσμα των «Παθών», όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί τρόπους οι οποίοι και μετατρέπουν σε αφηρημένο το κάθε συγκεκριμένο νόημα, μέσα από μια ρητορική που καθορίζεται και από την επιδίωξη ενός υψηλού τόνου: *Πως για σένα τα αίματα \* για σένα τα δάκρυα.*<sup>32</sup>

## 6. Μορφολογικές ιδιότητες και πορίσματα

Στη λεγόμενη εξελικτική πορεία της ζωής το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο δεν συνεπάγεται την κατάργηση του πρώτου. Το προηγούμενο συνεχίζει να υπάρχει σιωπηλά περνώντας σε μια λανθάνουσα πραγματικότητα, ενώ οι λειτουργίες του αποκτούν έναν θεμελιακό χαρακτήρα, όπως οι ρίζες του δέντρου, που δεν φαίνονται αλλά είναι υπεύθυνες για το στέριωμα και την τροφή του.<sup>33</sup> Στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, όταν η επιστήμη αναγκάστηκε να αποδεχθεί την ύπαρξη αυτής της λανθάνουσας πραγματικότητας μέσα από δύο ανακαλύψεις,<sup>34</sup> ολόκληρο το οικοδόμημα στο οποίο ο άνθρωπος είχε εναποθέσει τις ελπίδες του για πλήρη ερμηνεία και έλεγχο του κόσμου άρχισε να κλονίζεται. Όλα ξεκίνησαν, κατά μια περίεργη σύμπτωση, την ίδια χρονική περίοδο, στο μεταίχμιο 19ου και 20ού αιώνα. Η πρώτη διαπίστωση έγινε από τον Φρόιντ και αναφέρεται στην ύπαρξη ενός ασυνείδητου επιπέδου λειτουργίας του ψυχισμού. Η δεύτερη έρχεται από τον χώρο της φυσικής,<sup>35</sup> όπου υπάρχει ένας βαθμός ελευθερίας που χαρακτηρίζει τις διεργασίες που συντελούνται εκεί, τον οποίο δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με πληρότητα. Σε αυτό το αόρατο επίπεδο της πραγματικότητας ως κυρίαρχος ήχος προβάλλει η «σιωπή», ενώ η διαφάνεια είναι τόσο απόλυτη που τη λαμβάνουμε ως «κενό». Πρόκειται για την αρχή «του τέλους της βεβαιότητας»,<sup>36</sup> όπου ένα

<sup>32</sup> Πρβ. ό.π., σ. 29, στροφή β΄, στ. δ΄.

<sup>33</sup> Βλ. Δ. Δαμίγος, *Η νοημοσύνη του Οδυσσέα Ελύτη*, Ιωάννινα 2002, σ. 15.

<sup>34</sup> Η πρώτη συνδέεται με το ασυνείδητο επίπεδο λειτουργίας του ψυχισμού· αυτό αποτελεί την ενεργειακή δεξαμενή «της παραπάνω έννοιας» και η λειτουργία του δεν καθορίζεται από τους νόμους της λογικής και της συνείδησης. Η δεύτερη έχει σχέση με τον κόσμο της κβαντικής φυσικής «πλάνης», όπου οι νόμοι της κλασικής φυσικής δεν ισχύουν.

<sup>35</sup> Ο χώρος και ο χρόνος δεν έχουν τις ίδιες διαστάσεις, ενώ αόρατες χορδές φαίνεται να συνδέουν τα πάντα, χωρίς να περιορίζονται από τις χωροχρονικές σταθερές της κλασικής φυσικής.

<sup>36</sup> I. Prigogine, *Το τέλος της βεβαιότητας*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 1997.

μικρό μόνο ποσοστό των δυναμικών διεργασιών που εξελίσσονται στον χρόνο μπορεί να ελεγχθεί και να κατανοηθεί με απόλυτα προβλέψιμο τρόπο. Το υπόλοιπο σε κάποιο βαθμό θα μας ξεγλιστρά, όπως το νερό μέσα από τα δάχτυλά μας, ακριβώς τη στιγμή που νομίζαμε ότι καταφέραμε να το ελέγξουμε. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και σε ψυχολογικό επίπεδο· τα όνειρα, για παράδειγμα, αναδύονται με έναν απρόβλεπτο τρόπο, ενώ η λειτουργία τους συνιστά ένα πεδίο όπου, όπως αναφέρει ο ποιητής, «επιτέλους για μια φορά, είμαστε όλοι ίσοι»,<sup>37</sup> καταλήγοντας: «Η μακραίωνη συνήθεια των ανθρώπων να ταυτίζουν οτιδήποτε ωραίο ή ανέφικτο με το όνειρο οφείλεται, πιστεύω, στην πλασματική έννοια ενός κόσμου αναστυνόμεντου περισσότερο, παρά στην απολαβή στιγμών ευτυχισμένων, που κατά κανόνα είναι σπανιότερες από τις αγχώδεις και τις εφιαλτικές».<sup>38</sup>

Ταυτόχρονα, σε ολόκληρο το ποίημα η επανάληψη του στίχου «που να βρω την ψυχή μου» υπερέχει αισθητικά, αφού κάθε φροντίδα, κάθε ανησυχία, κάθε αγώνας, από τον αγώνα του ψωμιού ως τον αγώνα με τις κοσμικές δυνάμεις και με το άγνωστο, κάθε ομαδικό ή ατομικό δράμα, όλη η πορεία του ατόμου στη ζωή και συνάμα όλη η πορεία του ανθρώπου μέσα στην ιστορία, δεν είναι παρά η αναζήτηση της ψυχής.

Είναι αυτό το δραματικό περιβάλλον, όπου φωνάζει η πονεμένη φωνή με τρόπο εκστατικό «που να βρω την ψυχή μου». Ο στίχος επαναλαμβάνεται έξι φορές μέσα στους συνολικά δεκαοχτώ. Το ίδιο το έργο *Άξιον εστί* διαμορφώνεται ως η ύψιστη ποιητική έκφραση ενός μακρόχρονου δράματος, βιωμένου ομαδικά απ' όλο τον ελληνικό λαό και ατομικά από τον ποιητή, ο οποίος κατάφερε να το μετουσιώσει σε τέχνη, σε κάθαρση, σε λόγο λυτρωτικό. Αυτός ο λόγος είναι υφασμένος με αίμα και δάκρυα, αλλά και με ήλιο, με σεληνόφως, μ' έναστρο ουρανό, με φουρτουνιασμένη θάλασσα, με τα φτερά των γλάρων και την πνοή του ανέμου. Κείμενα ποιητικά σαν του Ελύτη παραμένουν αξεπέραστα κειμήλια<sup>39</sup> στην ιστορία του ελληνικού έντεχνου λόγου. Μέσα σ' αυτό λειτουργούν με τόση αρμονία για πρώτη φορά όλες οι αποχρώσεις της ελληνικής γλώσσας, από τις μεταφράσεις των Εβδομήκοντα ως τον *Ερωτόκριτο*, το δημοτικό τραγούδι, τον Μακρυγιάννη, τον Σολωμό, τον Βάρναλη, τον Σικελιανό.

Το τρίπτυχο τραγούδι-ήχος-μουσική δένεται αρμονικά στον λυρισμό των παθών· ο ποιητής κάποια στιγμή αφήνει τις σκέψεις του να ξανοιχτούν σ' έναν

<sup>37</sup> Ελύτης, ό.π. (σημ. 24), σ. 204.

<sup>38</sup> Πρβ. ό.π., σ. 204.

<sup>39</sup> Ο λόγος, επειδή μπορούν να σταθούν με τρόπο επάξιο δίπλα στην Καινή Διαθήκη των Ευαγγελιστών και τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Σολωμού.

περίπατο θαυμαστό που λίγοι μπορούν να τον κάνουν, όπου και αισθάνεται την ανάγκη να δημιουργήσει τον δικό του κόσμο σε μια γλώσσα που να ταιριάζει τους ήχους, τις συλλαβές και τις πνοές με πολύ πλατιές έννοιες: μια γλώσσα γεμάτη υπερβολή, κίνηση και μουσική. Έτσι τα λόγια του γίνονται τρυφερά ψιθιρίσματα, εκμυστηρεύσεις χαμηλόφωνες στο αυτί, πολύχρωμες φωνές, παλιές, νέες, γνώριμες, ξένες φωνές του πάθους και της αγάπης, φωνές της ψυχής: *Στην αφή της παλάμης σου θ' αναγαλλιάσουν οι καρποί που τώρα / μετεωρίζονται άσκοποι.*<sup>40</sup> *Η λύπη ομορφαίνει επειδή της μοιάζουμε.*<sup>41</sup> *Στο χωριό της γλώσσας μου τη λύπη τήνε λένε Λάμπουσα.*<sup>42</sup> Όλα τα σημεία που εξετάσαμε άμεσα υποδεικνύουν πως ο ποιητής δεν βρίσκεται ποτέ σε αδιέξοδο. Όταν ο θάνατος είναι αναγκαίος υπό μορφή θυσίας, όταν υπηρετεί ιδανικά, οι λιβιδινικές εννοήσεις θα κυριαρχήσουν ακολουθώντας την οδό της μετουσίωσης και εξιδανίκευσης.

Φίλες και φίλοι, ευχαριστώ θερμά την Οργανωτική Επιτροπή για την συμμετοχή μου στην ΙΔ΄ Διεθνή Επιστημονική Συνάντηση ως μια μικρή αναφορά στον αλησμόνητο δάσκαλο και δημιουργό Ξενοφώντα Κοκόλη. Να έχουμε τη χαρά να βρισκόμαστε σε αντίστοιχες ημερίδες, εδώ στη Σχολή μας, σ' αυτό τον γνώριμο και διακριτό χώρο της γνώσης, της έρευνας και του πολιτισμού.

<sup>40</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Προσανατολισμοί*, VII, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>8</sup>1979, σ. 35.

<sup>41</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>6</sup>1989, σ. 42.

<sup>42</sup> Πρβ. ό.π., σ. 33.



## Το ερωτικό μπεστ-σέλερ της ελληνικής μοντέρνας ποίησης. Το *Μονόγραμμα* και η πρόσληψή του

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να εξεταστεί η πρόσληψη του συνθετικού ποιήματος *Το μονόγραμμα* (1971)<sup>1</sup> του Οδυσσέα Ελύτη ως του ερωτικού μπεστ-σέλερ της ελληνικής μοντέρνας ποίησης. Ακριβέστερα, στόχο μας αποτελούν η παρουσίαση και ο σχολιασμός των στοιχείων εκείνων που συνετέλεσαν και συντελούν ώστε το *Μονόγραμμα* να συνιστά το περισσότερο γνωστό και ταυτόχρονα περισσότερο αγαπητό ποίημα του Ελύτη, ιδίως στο νεανικό αναγνωστικό κοινό. Κατά τη γνώμη μας, το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο της πρόσληψης του *Μονογράμματος* είναι ότι η αναγνωστική σταδιοδρομία και η παγίωσή του ως ενός λυρικά κατάφορτου, εξομολογητικού και αυθόρμητου ερωτικού ποιήματος βασίζονται στην παρερμηνεία του. Ειδικότερα, η αναγνωριστικότητα και η αποδοχή του ποιήματος συναρτώνται με το γεγονός ότι η μνημονική ανάκληση του ερωτικού βιώματος στο *Μονόγραμμα*, βιώματος που ανήκει αμετάκλητα στο παρελθόν, προσλαμβάνεται ως περιγραφή των θετικών συναισθημάτων που γεννά μια ερωτική σχέση στο παρόν της βίωσής της. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας ανάγνωσης είναι ο ελεγειακός, σε ορισμένα σημεία πρόδηλα θρηνητικός, τόνος του ποιήματος να γίνεται αντιληπτός ως έκφραση ερωτικής ευφορίας.

Ο χαρακτηρισμός του έργου ως μπεστ-σέλερ στον τίτλο της μελέτης μας υποστηρίζεται βάσιμα από το γεγονός ότι, σύμφωνα με στοιχεία πρόσφατου δημοσιογραφικού ρεπορτάζ, το βιβλίο βρίσκεται στη δέκατη όγδοη έκδοσή του, έχοντας ξεπεράσει τις 150.000 αντίτυπα σε διάρκεια περίπου τεσσάρων δεκαετιών.<sup>2</sup> Το *Μονόγραμμα* μάλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί το πλέον ευπώλητο

<sup>1</sup> Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, *Το Μονόγραμμα*, Famagousta (Κύπρος), Les éditions L'Oiseau, 1971. Πρώτη έκδοση στην Ελλάδα: *Το Μονόγραμμα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1972. Στο «Βιβλιογραφικό σημείωμα», σ. 27, αυτής της έκδοσης δίνονται οι εξής πληροφορίες για την πρώτη έκδοση: «Η πρώτη έκδοση του βιβλίου αυτού έγινε την άνοιξη του 1971 στις Βρυξέλλες, από φωτοτυπημένο χειρόγραφο του ποιητή και με την επιμέλεια του Jos. Adam, για λογαριασμό του εκδοτικού οίκου "L'Oiseau", Famagousta, Chypre, σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων». Στον κολοφώνα της πρώτης έκδοσης παρατίθεται η πληροφορία ότι τυπώθηκαν 200 και 500 αντίτυπα, σε διαφορετικά χαρτί, όλα υπογεγραμμένα από τον ποιητή. Το ποίημα έχει περιληφθεί χωρίς αλλαγές στη συγκεντρωτική έκδοση της ποίησης του Ελύτη: Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα, Ίκαρος, 2002, σ. 251-259. Η πρώτη έκδοση του *Μονογράμματος* απόκειται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, στον φάκελο 27 (Γ' ενότητα: Η κριτική και οι εκδόσεις) του αρχείου Οδυσσέα Ελύτη.

<sup>2</sup> Βλ. Όλγα Σελλά, «Πόσο πουλάνε οι ποιητές σήμερα; Στοιχεία από τους εκδοτικούς οίκους απο-

βιβλίο στο σύνολο της νεότερης ελληνικής ποίησης, εν συγκρίσει με όλα τα άλλα, αν λάβουμε υπόψη μας αφενός ότι δεν έτυχε δημοφιλών μελοποιήσεων και αφετέρου ότι, λόγω του θέματός του, δεν ενδείκνυται για κανενός είδους ιδεολογική εκμετάλλευση. Η δημοφιλία του ποιήματος και η μεγάλη διάδοσή του στο κοινό των μη ειδικών αναγνωστών της ποίησης επιβεβαιώνονται και από μια ανεκδοτολογικού τύπου μαρτυρία της κυρίας Κατερίνας Καρύδη των εκδόσεων Ίκαρος σε προφορική συζήτησή της με τον Ευριπίδη Γαραντούδη. Συγκεκριμένα, η μετάδοση μέρους του ποιήματος μέσα από το επικοινωνιακό κανάλι της τηλεοπτικής σειράς του *Mega Δύο ξένοι*, σειράς η οποία σημείωνε υψηλή τηλεθέαση και ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στο νεανικό κοινό, είχε ως αποτέλεσμα, την επόμενη ακριβώς ημέρα της προβολής του σχετικού επεισοδίου, το βιβλιοπωλείο του Ίκαρου και άλλα βιβλιοπωλεία του κέντρου της Αθήνας να κατακλυστούν από νεαρά κορίτσια που ήθελαν να αγοράσουν το «Σ' αγαπώ. Μ' ακούς;» ενός άγνωστου τους ποιητή. Μάλιστα, όπως χαρακτηριστικά συμπλήρωσε η Κατερίνα Καρύδη, κάθε φορά που σημειώνεται κατακόρυφη αύξηση των πωλήσεων του *Μονογράμματος* αυτή προφανώς οφείλεται στην τηλεοπτική επαναπροβολή εκείνου του επεισοδίου. Η έρευνά μας για την πρόσληψη του συνθέματος του Ελύτη διεξήχθη σε δύο φάσεις: πρώτα στο ελληνικό διαδίκτυο και στη συνέχεια μέσω της διανομής και της επεξεργασίας ενός ερωτηματολογίου προς τους φοιτητές και φοιτήτριες της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.

### Το *Μονόγραμμα* στο ελληνικό διαδίκτυο

Το βασικό και πρωταρχικό υλικό της έρευνάς μας αντλήθηκε από το περιβάλλον του ελληνικού διαδικτύου. Η εν λόγω έρευνα έδειξε ότι το ποίημα προσλαμβάνεται, σε ως επί το πλείστον αποσπασματικές κειμενικές αναπαραγωγές του, συνήθως μέσα από έναν πληθυντικό διάυλο διαπλεκόμενων μέσων: κείμενο, στατικές ή κινούμενες εικόνες, μουσική επένδυση, απαγγελία, αποσπάσματα τηλεοπτικών σειρών. Μάλιστα, η ποικιλία των εκδοχών με τις οποίες παρουσιάζεται το ποίημα στον κυβερνοχώρο είναι τέτοια, ώστε μπορούμε να κάνουμε λόγο για πολυμεσική υποδοχή του. Συγκεκριμένα, το κυβερνητικό περιβάλλον διάδοσης του *Μονογράμματος* αφορά κατά κύριο λόγο σε προσωπικές ιστοσελίδες και ιστοτόπους,<sup>3</sup> σελίδες υπηρεσιών κοινωνικής δικτύου-

δεικνύουν ότι οι Έλληνες συνεχίζουν να διαβάζουν ποίηση», εφ. *Η Καθημερινή*, 10.2.2014, ένθετο «Βάλε ποίηση στη ζωή», 4.

<sup>3</sup> Το υλικό τεκμηρίωσης της πολυμεσικής διάδοσης του *Μονογράμματος* στο διαδίκτυο θα παρουσιαστεί σε εκτεταμένη μορφή της παρούσας εργασίας.

σης, όπως το Facebook ή το tumblr (χαρακτηριστικό είναι ότι στο δεύτερο έχει αναρτηθεί φωτογραφία που απεικονίζει στίχους του ποιήματος «Πουθενά δεν πάω μ' ακούς; Ή κανείς ή και οι δυο μαζί μ' ακούς;» (IV, 29-30), γραμμένους πρόχειρα με μαύρο σπρέι – σαν σύνθημα – σε χαμηλό λευκό τοίχο),<sup>4</sup> και διαδικτυακούς τόπους διαμοιρασμού ψηφιακών οπτικοακουστικών αρχείων (αναφερόμαστε κυρίως στο youtube). Στις παραπάνω περιπτώσεις πολλοί χρήστες του διαδικτύου παίρνουν την πρωτοβουλία να προτείνουν το ποίημα σε άλλους, συμφύροντας σε πλήθος εκδοχών τα πολυμεσικά υλικά επένδυσής του. Ειδικότερα οι οπτικοακουστικές εκδοχές του *Μονογράμματος* περιλαμβάνουν σπανίως το σύνολο και κατά κανόνα μέρος του συνθέματος στοιχειοθετημένου ένστιχα – συνήθως με πληθωρική αύξηση των σημείων στίξης του –, αλλά όχι κατ' ανάγκη και με ταυτόχρονη διατήρηση της στροφικής του οργάνωσης ή, πολύ περισσότερο, της διάκρισής του στα επτά αριθμημένα μέρη του. Το επιλεγμένο κείμενο κομματιάζεται και ενσωματώνεται συνήθως σε μια ροή από, ως επί το πλείστον τεχνουργημένες, εικόνες παραεικαστικής αισθητικής (αντλημένες επίσης από οικείες σελίδες του κυβερνοχώρου), οι οποίες ανακαλούν ευθέως και με μια εμπρόθετα αναφορική διάθεση, όπου αυτό είναι δυνατό, λέξεις ή φράσεις του ποιήματος (όπως «το λουλουδι αυτό της καταιγίδας», «τα δετά τριαντάφυλλα», «το γερτό παντζούρι»). Ένας τέτοιου είδους υπομνηματισμός του ποιήματος – που εξελίσσεται σε άτυπο διαγωνισμό των χρηστών του διαδικτύου για το ποιος θα δημιουργήσει το καλύτερο βίντεο, εκείνο που θα αποσπάσει τους περισσότερους επαίνους των άλλων –, όπως εύκολα γίνεται κατανοητό, πραγματοποιείται κατά τρόπο μη συνεκτικό και ασυνεχή, ώστε να είναι αδύνατη η συγκρότηση μιας εικονικής αφηγηματικότητας παράλληλης προς εκείνη του ποιήματος. Η βασική αυτή δομή για την οπτικοποίηση του *Μονόγραμματος* ποικίλλεται σε πολλές περιπτώσεις με τη συνοδευτική παρουσία μουσικής (συνήθως επιλέγονται αργές και κατευναστικές ορχηστρικές μελωδίες). Τα ειδοποιά αυτά χαρακτηριστικά της πολυμεσικής υποδοχής του ποιήματος (η παραεικαστική οπτικοποίηση, η μουσική επένδυση, η νοηματική ασυναρτησία) μεταφέρονται μάλιστα και εκτός του περιβάλλοντος γενέσεώς τους, όπως σε θεατρικά δρώμενα μαθητών Λυκείου, που φαίνεται να αναπαράγουν τη «διαδικτυακή» ερμηνεία (η λέξη ασυνηθεί με τη στενότερη και την ευρύτερη έννοιά της) του *Μονογράμματος*.

Άλλοτε, επίσης συχνά, η πολυμεσική πρόταση δεξίωσης του κειμένου συν-

<sup>4</sup> Ο σύνδεσμος της φωτογραφίας στο tumblr: [38.media.tumblr.com/88b823c26981880c3070ab7d227370f9/tumblr\\_nozsoiPjHR1qmqsogoi\\_500.jpg](https://38.media.tumblr.com/88b823c26981880c3070ab7d227370f9/tumblr_nozsoiPjHR1qmqsogoi_500.jpg).

δύαζεται με την ταυτόχρονη απαγγελία του από συνήθως επώνυμα πρόσωπα, κυρίως ηθοποιούς (Δημήτρης Χορν, Καρνοφιλία Καραμπέτη, Πέμυ Ζούνη, Χρήστος Τσάγκας, Φάνης Χηνάς, Γ. Πολ. Παπαδάκης, Ολίνα Ξενοπούλου και Stelios Weigand). Οι αρκετές αυτές ηχογραφημένες και αναρτημένες στο διαδίκτυο απαγγελίες του ποιήματος άλλοτε, το συνηθέστερο, λειτουργούν μέσα στο πλαίσιο της προαναφερθείσας οπτικοποίησης ή και μουσικής υπόκρουσης, που έγινε με πρωτοβουλία διαφόρων χρηστών, κι άλλοτε αυτονομούνται ως ακροάματα. Στο σύνολό τους οι απαγγελίες αποσπασματοποιούν το *Μονόγραμμα* πριμοδοτώντας κατά κανόνα το τρίτο και το τέταρτο μέρους του. Το γεγονός αυτό οδηγεί σε δύο αμοιβαίως συμπληρούμενες συνέπειες: αφενός, ο συνθετικός χαρακτήρας του ποιήματος καταστρατηγείται· αφετέρου, τα εν λόγω μέρη καθίστανται τα πλέον δημοφιλή. Ο μικρός βαθμός γνώσης του *Μονογράμματος* από όσους απαγγέλλουν μέρη του επαληθεύεται από μία σειρά επαναλαμβανόμενων χαρακτηριστικών: αναγνωστικά λάθη, αθέτηση της αστιξίας του ποιήματος, προσθήκη φράσεων (ιδίως της «μ' ακούς»), παύσεων και ερωτηματικών και, κυρίως, περιττός επιτονισμός και μελιστάλαχτη έμφαση. Αν ο επιτονισμός και η έμφαση αποτελούν ίδιον, ως γνωστόν, του τρόπου απαγγελίας της ποίησης από τους ηθοποιούς,<sup>5</sup> η επίταση αυτού του γνωρίσματος στις περισσότερες απαγγελίες του *Μονογράμματος* μαρτυρεί και ενισχύει την τρέχουσα και κυρίαρχη ερμηνεία του ποιήματος ως μιας γεμάτης ψυχική ευεξία ερωτικής εξομολόγησης. Εξάλλου, ο επιτονισμός και η μελιστάλαχτη έμφαση υπαγορεύονται από τη μεγάλη πλειονότητα των ακροατών οι οποίοι επιβραβεύουν αυτό τον τρόπο απαγγελίας με σχολία τους, ιδίως στις περιπτώσεις της Καραμπέτη, της Ξενοπούλου και του Weigand που διαβάζουν το ποίημα σε κατάσταση έκστασης. Βέβαια, μελιστάλαχτες απαγγελίες ποιημάτων υπήρχαν και πριν την εποχή του διαδικτύου. Αλλά σήμερα, στην εποχή του διαδικτύου, αυτού του είδους οι απαγγελίες είναι αρεστές στο κοινό που τις εκθειάζει κι έτσι τροφοδοτεί την τάση για ανάλογες, δημοφιλείς απαγγελίες· αναπαράγεται λοιπόν ένας ατέρμονος κύκλος.

Ειδικότερη είναι η περίπτωση της επιμελημένης, ηχογραφημένης σε στούντιο, ανάγνωσης ολόκληρου του συνθέματος από τον Μίκη Θεοδωράκη και την Ιουλίτα Ηλιοπούλου. Αλλά και αυτή η ανάγνωση, η οποία κυκλοφόρησε

<sup>5</sup> Για την απαγγελία των ποιητικών κειμένων βλ. τη μελέτη του Ευριπίδη Γαραντούδη «Η ποίηση ως ζωντανός λόγος. Από την απαγγελία στην ανάγνωση», στο *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση (1930-2006)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, σ. 131-211. Στο τέλος της μελέτης, στο «Βιβλιογραφικό παράρτημα», σ. 192-211, καταγράφεται η ελληνική δισκογραφία με απαγγελίες ποιητικών κειμένων από το 1964 μέχρι το 2006.

σε δίσκο ακτίνας με φόντο το *Adagio* του συνθέτη το 1999,<sup>6</sup> ουσιαστικά εγγράφεται στο ίδιο πλαίσιο αναφοράς, καθώς αναρτήθηκε επίσης στο διαδικτυο, κατά βάση ποικιλιμένη σε αρκετά βίντεο με οπτικό υλικό, και έκτοτε λειτουργεί παράλληλα με τις υπόλοιπες απαγγελίες. Η ιδιομορφία της συγκεκριμένης απαγγελίας έγκειται στην παράλληλη και διαδοχική ανάγνωση του *Μονογράμματος* από μία ανδρική (Θεοδωράκης) και μία γυναικεία (Ηλιοπούλου) φωνή. Η επιλογή αυτή, υπαγορευμένη προφανώς από εμπορικούς λόγους, έχει ως αποτέλεσμα τη λανθασμένη εντύπωση ότι στο ποίημα διαλέγονται δύο πρόσωπα, απαντώντας το ένα στο άλλο, σε πλήρη μάλιστα συναισθηματική ανταπόκριση. Έτσι καταστρατηγείται ο φανερά μονοφωνικός, συναρτημένος με την ελεγειακή ταυτότητα του ποιήματος, χαρακτήρας του.<sup>7</sup>

Τέλος, ορισμένοι χρήστες του διαδικτύου έχουν αναρτήσει στο youtube ένα απόσπασμα από τη διαχρονικά πασίγνωστη τηλεοπτική σειρά *Δύο ξένοι* (πρωτοπροβλήθηκε την τριετία 1997-1999) – ας σημειωθεί εδώ παρενθετικά ότι στίχοι του *Μονογράμματος* χρησιμοποιήθηκαν και σε άλλα σίριαλ, όπως το επίσης δημοφιλές *Άκρως οικογενειακόν* (Αντι, 2001-2003). Στο επίμαχο απόσπασμα των *Δύο ξένων* παρακολουθεί κανείς τον λόγιο καθηγητή αρχαίου δράματος Κωνσταντίνο Μαρκορά (Νίκος Σεργιανόπουλος) να απαγγέλλει στην αγαπημένη του, παρουσιάστρια πρωινής ψυχαγωγικής εκπομπής, Μαρίνα Κουντουράτου (Εβελίνα Παπούλια) αποσπάσματα του *Μονογράμματος*, σε τυχαία σειρά και μονταρισμένα κατά τρόπο που να δίνεται η εντύπωση πως ακολουθείται η αφηγηματική ροή του συνθέματος (κατά σειρά, το τέλος του τρίτου μέρους, στ. 32-45, την αρχή του τέταρτου μέρους, στ. 1-8, τους τέσσερις πρώτους στίχους του πρώτου μέρους, τους στ. 29-37 του τέταρτου μέρους και τους τελευταίους στίχους, στ. 45-49, του τέταρτου μέρους). Ενδιαφέρον είναι το σκηνικό το οποίο επελέγη για την εν λόγω σκηνή: μια παραλία στη διάρκεια της νύχτας, δίπλα σε αναμμένη φωτιά, με δυο μπουκάλια μπύρας. Εκείνη κάποια στιγμή του λέει τη φράση «Σ' αγαπώ. Μ' ακούς;», που πυροδοτεί σ' εκείνον την επιθυμία να της διαβάσει το ποίημα που, όλως τυχαίως, έχει στο

<sup>6</sup> Βλ. *Το Μονόγραμμα του Οδυσσέα Ελύτη με φόντο το Adagio του Μίκη Θεοδωράκη. Διαβάζουν Μίκης Θεοδωράκης-Ιουλίτα Ηλιοπούλου*, MINOS-EMI A.E., 7243 5 20165 2 5, 1999.

<sup>7</sup> Σε κριτική του μουσικολόγου Λάμπρου Λιάβα διαβάζουμε: «Πολύ εκφραστικό είναι και το “μουσικό φόντο”. Πρόκειται για το *Adagio* του Μίκη Θεοδωράκη, ηχογραφημένο με τη συμφωνική ορχήστρα της Αγίας Πετρούπολης. Καθώς οι στίχοι πλέκονται με τα σόλο του φλάουτου, του κλαρινέτου και της τρομπέτας πάνω στο οστινάτο (συνεχώς επαναλαμβανόμενο μοτίβο) των εγχόρδων, δημιουργείται μια μαγική ατμόσφαιρα» ([entertainment.in.gr/html/ent/178/ent.33178.asp](http://entertainment.in.gr/html/ent/178/ent.33178.asp)). Η ατμόσφαιρα ενδεχομένως είναι μαγική, αλλά οι παύσεις-μουσικά ιντερμέδια διακόπτουν την ανάγνωση, αποσπασματοποιώντας αυθαίρετα το ποίημα, χωρίς να γίνονται διακριτά τα όρια μεταξύ των επτά μερών ή ο χωρισμός του κειμένου σε στροφικές ενότητες.

αυτοκίνητό του! Σ' αυτή την περίπτωση η ανάγνωση των αποσπασμάτων, ανάγνωση που γίνεται με όρους θερμής ερωτικής εξομολόγησης, αποφέρει τη συγκινησιακή αμοιβαιότητα των εραστών. Η θερμή ερωτική εξομολόγηση εξυπηρετείται από την επιλογή των αποσπασμάτων, καθώς πρόκειται για σημεία του κειμένου όπου δεν υπάρχει το ελεγειακό στοιχείο και τα οποία δίνουν την εντύπωση της βίωσης της ερωτικής σχέσης στο παρόν. Η σκηνή ολοκληρώνεται με το μουσικό χαλί της μελοποίησης του ποιήματος της Μυρτιώτισσας «Σ' αγαπώ» από τον Μάνο Χατζιδάκι· συγκεκριμένα, το άκουσμα των στίχων «Σ' αγαπώ, δεν μπορώ τίποτ' άλλο να πω, πιο βαθύ, πιο απλό, πιο μεγάλο».

Καθεμία από τις παραπάνω εκδοχές διαδικτυακής προβολής του *Μονογράμματος* συνοδεύεται από ενίοτε δεκάδες ή και εκατοντάδες, συνήθως ολιγόλεξα αλλά κάποτε και εκτενή, σχόλια των (κατά βάση ανώνυμων ή ψευδώνυμων) επισκεπτών γύρω από την εμπειρία της πολυμεσικής οικείωσης. Στη συντριπτική πλειονότητα αυτών των σχολίων, αν όχι και στο σύνολό τους, εκφράζεται η ευαρέσκεια των χρηστών αφενός για τους τρόπους προβολής του ποιήματος, τρόπους που αποτιμούν ως προάγοντες τη συγκινησιακή αποτελεσματικότητά του, και αφετέρου για το ίδιο το ποίημα. Μάλιστα, τα σχόλια δημιουργούν τη βάσιμη υπόνοια πως αυτό που κυρίως προκαλεί τη συγκίνηση και τη συναισθηματική ευφορία των χρηστών δεν είναι τόσο αυτό καθαυτό το ποίημα όσο οι επικοινωνιακοί τρόποι εκφοράς του. *Elytis vulgatus – aut interneticus*, για να παραφράσουμε τον Ξενοφώντα Κοκόλη.<sup>8</sup>

### Το *Μονόγραμμα* και οι φοιτητές/τριες της Φιλοσοφικής Σχολής των Αθηνών

Στη δεύτερη φάση της έρευνάς μας συντάξαμε ένα ερωτηματολόγιο έξι διαβαθμισμένων ερωτήσεων προς το κατά τεκμήριο ειδικό κοινό των φοιτητών και φοιτητριών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, με σκοπό αρχικώς τη διαπίστωση του αν και κατά πόσον είναι γνωστή η ύπαρξη του ποιήματος και, στη συνέχεια, στην περίπτωση που το ποίημα είναι γνωστό, πώς το *Μονόγραμμα* είναι γνωστό σε αυτό το κοινό. Παρατίθενται αρχικά τα στοιχεία του ερωτηματολογίου:

(α) Ατομικά στοιχεία

1. Φύλο
2. Χρονολογία γέννησης

<sup>8</sup> Αναφερόμαστε βεβαίως στο προδρομικό άρθρο του Ξ. Α. Κοκόλη «*Cavaphis Vulgatus aut demosiographicus*», περ. *Χάρτης*, τχ. 5/6 (Απρ. 1983), αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, 733-737.

(β) Ερωτηματολόγιο

1. Γνωρίζετε το ποίημα *Το μονόγραμμα*; (α) Ναι (β) Όχι.
2. Γνωρίζετε το όνομα του/της συγγραφέα; Αν ναι, σημειώστε το. (α) Ναι (β) Όχι.
3. Πώς ήρθατε πρώτη φορά σε επαφή με το ποίημα; (α) Μου το σύστησε φίλος/-η. (β) Μου το πρότεινε καθηγητής/-τρια. (γ) Το είδα στο διαδίκτυο. (δ) Άκουσα γι' αυτό στην τηλεόραση. (ε) Το διάβασα σε βιβλίο. Αν θέλετε, σχολιάστε την πρώτη επαφή σας με το ποίημα.
4. Με ποια μορφή του ποιήματος ήρθατε σε επαφή; (α) Κείμενο σε βιβλίο. (β) Κείμενο στο διαδίκτυο. (γ) Απαγγελία σε cd ή στο διαδίκτυο. (δ) Βίντεο στο διαδίκτυο. Αν θέλετε, περιγράψτε την εμπειρία σας.
5. (α) Ανακαλώντας την εμπειρία σας από το ποίημα, υπάρχουν λέξεις, φράσεις ή στίχοι που έχουν εντυπωθεί στη μνήμη σας; (β) Μπορείτε να καταγράψετε λέξεις ή φράσεις που σας φέρνει στο νου το ποίημα ως προς το νόημά του;
6. Πώς ερμηνεύετε εσείς το ποίημα;

Το ερωτηματολόγιο συμπληρώθηκε εντέλει από 486 φοιτητές και φοιτήτριες που προέρχονται από διάφορα έτη σπουδών και στη συντριπτική πλειονότητά τους βρίσκονται ηλικιακά μεταξύ των 19 και των 22 ετών.<sup>9</sup> Παραθέτουμε στη συνέχεια ορισμένα βασικά στατιστικά στοιχεία που απορρέουν από τη μελέτη του ερωτηματολογίου. Από τα 486 άτομα που συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο τα 388 είναι γυναίκες και τα 98 άνδρες, ποσοστά αντιστοίχως 79,83% και 20,17%. Η αναλογία γυναικών και ανδρών είναι εύλογη, αν σκεφτούμε ότι πρόκειται για σπουδαστικό περιβάλλον Φιλοσοφικής Σχολής. Στο σύνολο των 486 συμμετεχόντων στο ερώτημα «Γνωρίζετε το ποίημα *Το μονόγραμμα*;» 344 απάντησαν «ναι» (70,78%) και 142 «όχι» (29,22%). Το ποσοστό όσων γνωρίζουν το ποίημα, οι επτά στους δέκα, κρινόμενο ως δείκτης της γενικής αναγνωρισιμότητάς του, μπορεί να θεωρηθεί υψηλό, γεγονός που μάλλον δεν συναρτάται απαραίτητα με το αντικείμενο σπουδών των συμμετεχόντων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναλογία γνώσης και άγνοιας του ποιήματος ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες. Συγκεκριμένα, από τα 344 άτομα που απάντησαν ότι γνωρίζουν το ποίημα τα 292 είναι γυναίκες (84,88%) και τα 52 άντρες (15,12%). Επίσης, από τα 142 άτομα που απάντησαν ότι δεν γνωρίζουν το ποίημα τα 96 είναι γυναίκες (67,60%) και τα 46 άντρες (32,40%). Από τις συμμετέχουσες την ύπαρξη του ποιήματος γνωρίζουν το 75,25% έναντι 24,75% που το αγνοεί. Αντίστοιχα, από τους συμμετέχοντες το

<sup>9</sup> Ευχαριστούμε τους συναδέλφους στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ που βοήθησαν στην έρευνά μας διανέμοντας ερωτηματολόγια σε φοιτητικά ακροατήρια μαθημάτων τους: Θανάση Αγάθο, Λητώ Ιωακειμίδου, Χριστίνα Ντουσιά, Γιάννη Ζούρια και Μαρία Ρώτα.

53,06% γνωρίζει την ύπαρξη του ποιήματος, ενώ το 46,94% την αγνοεί. Με δυο λόγια, οι τρεις στις τέσσερις γυναίκες γνωρίζουν το ποίημα ή έστω την ύπαρξή του, ενώ από τους άνδρες οι μισοί το γνωρίζουν και οι άλλοι μισοί όχι. Να σημειώσουμε, επίσης, πως οι συμμετέχοντες/συμμετέχουσες που γνώριζαν το ποίημα επιπλέον ήξεραν στο σύνολό τους σχεδόν πως πρόκειται για έργο του Οδυσσέα Ελύτη, καθώς συμπλήρωσαν το όνομά του.

Τα πορίσματα, ωστόσο, του ερωτηματολογίου που αξίζει να σχολιάσουμε εκτενέστερα αφορούν κατ' αρχάς στον τρόπο με τον οποίο όσοι γνωρίζουν το *Μονόγραμμα* ήρθαν σε επαφή με αυτό και κατά δεύτερον στην ερμηνευτική ματιά των συμμετεχόντων πάνω στο ποίημα. Εκείνο που προγραμματικά μας απασχολούσε να διερευνήσουμε ήταν κατά πόσον η πολυμεσικού τύπου πρόσληψη του *Μονογράμματος* από τους αδιαβάθμητους χρήστες (αναγνώστες-θεατές-ακροατές) του κυβερνοχώρου, που παρουσιάσαμε παραπάνω, διασταυρώνεται με τους διαύλους οικείωσης και την ερμηνεία του ποιήματος από πλευράς των κατά συνθήκη ειδικών αναγνώστων. Έτσι λοιπόν οι απαντήσεις που λάβαμε στα ερωτήματα 3 και 4 κατέδειξαν ότι η επαφή με την έντυπη μορφή του ποιήματος πραγματοποιείται παράλληλα προς την πολυμεσική δεξίωση του *Μονογράμματος* μέσω κυρίως των διαδικτυακών του εκφορών. Συγκεκριμένα, στο σύνολο των 338 συμμετεχόντων που γνωρίζουν το ποίημα και απαντούν στο ερώτημα 3, «Πώς ήρθατε πρώτη φορά σε επαφή με το ποίημα;», 53 (ποσοστό 15,7%) απάντησαν «Μου το σύστησε φίλος/-η», 98 (ποσοστό 29%) «Μου το πρότεινε καθηγητής/-τρια», 56 (ποσοστό 16,5%) «Το είδα στο διαδίκτυο», 44 (ποσοστό 13%) «Άκουσα γι' αυτό στην τηλεόραση» και 87 (ποσοστό 25,7%) «Το διάβασα σε βιβλίο». Τα υψηλά ποσοστά των απαντήσεων «Μου το σύστησε φίλος/-η» και «Μου το πρότεινε καθηγητής/-τρια» δείχνουν αφενός τη γενική αναγνώριση του ποιήματος και τη διάδοσή του από στόμα σε στόμα, αφετέρου τη σταθερή προτίμηση για το *Μονόγραμμα* στο περιβάλλον της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Ως προς το ερώτημα 4, στο σύνολο των 309 συμμετεχόντων που γνωρίζουν το ποίημα και απαντούν στο ερώτημα, «Με ποια μορφή του ποιήματος ήρθατε σε επαφή;», 195 (ποσοστό 63,1%) απάντησαν «Κείμενο σε βιβλίο», 78 (ποσοστό 25,2%) «Κείμενο στο διαδίκτυο», 21 (ποσοστό 6,7%) «Απαγγελία σε cd ή στο διαδίκτυο» και 15 (ποσοστό 4,8%) «Βίντεο στο διαδίκτυο». Το υψηλό ποσοστό, 63,1%, της απάντησης «Κείμενο σε βιβλίο» φαίνεται αναντίστοιχο με το πολύ μικρότερο ποσοστό, 25,7%, της απάντησης «Το διάβασα σε βιβλίο» του ερωτήματος 3. Αλλά από τα σχόλια που συνοδεύουν το ερώτημα 4 προκύπτει ότι αρκετοί από όσους/όσες επέλεξαν την απάντηση «Κεί-



μενο σε βιβλίο» δεν εννοούν την αυτοτελή έκδοση του *Μονογράμματος* ή τον συγκεντρωτικό τόμο της ποίησης του Ελύτη, αλλά κάποιο άδηλο «σχολικό βιβλίο», ή κάνουν λόγο για πρωτοβουλία κάποιου καθηγητή τους. Με δεδομένο ότι το *Μονόγραμμα* δεν περιέχεται στα ανθολόγια λογοτεχνικών κειμένων των τριών τάξεων του Λυκείου, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αρκετές από τις αναφορές σε βιβλίο αφορούν σε έντυπη (φωτοτυπημένη/εκτυπωμένη) μορφή του ποιήματος που έδωσαν σε μαθητές τους καθηγητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, που δεν αποκλείεται να «κατέβασαν» το ποίημα από το διαδίκτυο (σε σχόλιο φοιτήτριας στην απάντηση του ερωτήματος 4 διαβάζουμε: «Μας το έδωσε ο καθηγητής της λογοτεχνίας σε φωτοτυπία (από το διαδίκτυο)»). Έτσι λοιπόν, και ανεξάρτητα από αυτά καθαυτά τα ποσοστά, που ως ένα σημείο μπορεί να λειτουργήσουν παραπλανητικά, αξιοπαρατήρητο είναι ότι προκύπτει από την περιγραφή της εμπειρίας των συμμετεχόντων για τη μορφή με την οποία ήρθαν σε επαφή με το *Μονόγραμμα*: έντυπο (βιβλίο) και διαδίκτυο, οι δύο αυτοί, κατά την κρίση μας, διακριτοί ως προς τη σημασία και την αξία τους διάυλοι πρόσληψης του ποιήματος οδηγούν αμφίδρομα ο ένας στον άλλο. Κατά βάση είναι το πολυμεσικό περιβάλλον που ωθεί προς και οδηγεί στο έντυπο κείμενο (γι' αυτό και η διαφορά ανάμεσα στα ποσοστά 25,7% και 63,1%) και, πιο σπάνια, συμβαίνει το αντίστροφο. Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι αφενός οι δύο διάυλοι αλληλεπικαλύπτονται και αλληλοσυμπληρώνονται, αφετέρου – και αυτό είναι το πιο σημαντικό – ως προς το κύρος τους τίθενται από την πλειονότητα των συμμετεχόντων στο ίδιο επίπεδο, χωρίς αξιακή διαβάθμιση.<sup>10</sup>

Η περιγραφή της εμπειρίας των συμμετεχόντων από το ποίημα και η ανάκληση λέξεων/φράσεων ή στίχων από αυτό (πέμπτο ερώτημα) σχεδόν συντριπτικά εστιάζονται στο κεντρικό, τέταρτο μέρος, και αγκιστρώνονται στην επωδό «σ' αγαπώ, μ' ακούς», που συνήθως αποτυπώνεται ως «σ' αγαπάω, μ' ακούς;» (πολύ συχνά με λατινικό ερωτηματικό!). Ειδικότερα, στο ερώτημα 5α, «Ανακαλώντας την εμπειρία σας από το ποίημα, υπάρχουν λέξεις, φράσεις ή στίχοι που έχουν εντυπωθεί στη μνήμη σας;», στο σύνολο των 165 συμμετεχόντων που απάντησαν στο ερώτημα οι 127 (ποσοστό 76,9%) παραθέτουν το «μ' ακούς;» ή/και στίχους που το εμπλέκουν, ενώ 13 (ποσοστό 7,8%) παραθέτουν στίχους από το ποίημα της Μυρτιώτισσας «Σ' αγαπώ». Με άλλα λόγια, ένα πολύ υψηλό ποσοστό από όσους/όσες είναι σε θέση να ανακαλέσουν και να καταγράψουν σειρά στίχων θυμούνται κατά κανόνα τους στίχους

<sup>10</sup> Γλικό τεκμηρίωσης από τα ερωτηματολόγια θα παρουσιαστεί στην εκτεταμένη μορφή της μελέτης.

εκείνους που άκουσαν στο απόσπασμα της τηλεοπτικής σειράς *Δύο ξένοι*. 'Όσοι/όσες συγχέουν στίχους από το «Σ' αγαπώ» της Μυρτιώτισσας με στίχους του *Μονογράμματος* προφανώς το κάνουν εξαιτίας πάλι του αποσπάσματος της τηλεοπτικής σειράς. Συχνά, επίσης, συμπαραθέτουν στίχους του τέταρτου μέρους, με κυρίαρχη την επωδὸ «μ' ακούς», με στίχους του τελικού, έβδομου μέρους. Μόνο επτά απαντήσεις του ερωτήματος 5α (ποσοστό 4,2%) φαίνεται να πιστοποιούν μια κάπως συστηματική αναγνωστική σχέση με το ποίημα, καθώς σ' αυτές ανακαλούνται στίχοι όχι από τους συνήθεις, έστω και παραλλαγμένοι.

Στο ερώτημα 5β, «Μπορείτε να καταγράψετε λέξεις ή φράσεις που σας φέρνει στον νου το ποίημα ως προς το νόημά του;», σε σύνολο 106 ερωτηματολογίων, σε 97 (ποσοστό 91,5%) απαντούν οι λέξεις «έρωτας» ή/και «[ερωτική] αγάπη» ή συναφείς, όπως, π.χ., «ερωτισμός», «συναίσθημα» και «πάθος». Σε 17 απαντήσεις (ποσοστό 16%) συναντούμε λέξεις που συνδέονται με αρνητικά συναισθήματα ή γεγονότα, όπως «μελαγχολία», «λύπη», «θλίψη», «απελπισία», «απόγνωση», «πόνος» ή «απώλεια» και σε τέσσερις μόνον απαντήσεις (ποσοστό 3,7%) τον χαρακτηρισμό «ανεκπλήρωτος» για τον έρωτα. Επίσης, τρεις μόνο απαντήσεις (ποσοστό 2,8%) συνδέουν ρητά τον έρωτα με τη φυσική απώλεια, τον θάνατο, της αγαπημένης. Τέλος, δύο μόνο εκτενέστερες απαντήσεις (ποσοστό 1,8%) συνδέουν την έκφραση του ερωτικού συναισθήματος, ως κυρίαρχου στοιχείου του συνθέματος, με την απώλεια του έρωτα.

Ως προς το τελευταίο ερώτημα του ερωτηματολογίου, «Πώς ερμηνεύετε εσείς το ποίημα;», αυτό που συνάγεται από τις συνολικά 116 απαντήσεις ως άξονας δεσπόζουσας ερμηνείας είναι ότι πρόκειται για ένα έντονα ερωτικό και καθαρά λυρικό και εξομολογητικό ποίημα. Συγκεκριμένα, σε 106 από τις 116 απαντήσεις (ποσοστό 91,3%) επισημαίνεται ο ερωτικός χαρακτήρας του ποιήματος, σε συνδυασμό με την έκφραση θετικών ή και υπερθετικών κρίσεων για την αισθητική αξία του. Από τις 116 απαντήσεις μόνο σε 17 (ποσοστό 14,6%) το ερωτικό στοιχείο συνδέεται ρητά ή ασαφώς με τα συναισθήματα της μελαγχολίας ή του πόνου, το στοιχείο της απώλειας ή το γεγονός του θανάτου. Τα παραπάνω καταδεικνύουν πως η ερμηνευτική κρίση της συντριπτικής πλειονότητας των σπουδαστών της Φιλολογίας ταυτίζεται (λανθανόντως;) με εκείνη των μη ειδικών αναγνωστών της ποίησης, όπως αυτή αποτυπώνεται στο διαδικτυακό περιβάλλον.

Η εικόνα για την ερμηνεία του *Μονογράμματος* που αποκομίζουμε από το διαδίκτυο και τα ερωτηματολόγια αλλάζει πλήρως αν ανατρέξει κανείς στο

θεσμικό περιβάλλον της φιλολογικής και λογοτεχνικής κριτικής. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, στο διάστημα μιας τεσσαρακονταετίας από την πρώτη έκδοση του έργου, η «επίσημη» κριτική ερμηνεύει το σύνθεμα ως ερωτικό ελεγείο, εκτιμώντας παράλληλα ότι εδώ ο ελυτικός λυρισμός φτάνει στην πλέον συμπτωκνωμένη εκδοχή του. Παρά το γεγονός ότι το *Μονόγραμμα* δεν έχει τύχει ακόμη μιας συστηματικής και διεξοδικής φιλολογικής ανάγνωσης και με δεδομένο ότι οι μελέτες για το έργο, παλαιότερες ή νεότερες, κατά κανόνα δεν διασταυρώνονται και δεν συνομιλούν μεταξύ τους, η σχετική βιβλιογραφία περιλαμβάνει τριάντα σχεδόν λήμματα.<sup>11</sup> Ξεκινώντας από επικαιρικές κριτικές στον περιοδικό τύπο της εποχής της πρώτης έκδοσης, φτάνουμε έως κεφάλαια σε μονογραφίες για τον Ελύτη (με παλαιότερο εκείνο του Καραντώνη το 1980 και νεότερο εκείνο του Πουργούρη το 2011),<sup>12</sup> καθώς και σε διπλωματικές εργασίες (όπως της Χρηστακίδου στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης το 2012, μέσα από το θεωρητικό πρίσμα της γνωσιακής ποιητικής).<sup>13</sup> Εξαιρεση αποτελεί η ιδεολογικού τύπου σύντομη ερμηνεία του ποιήματος από τη Νόρα Αναγνωστάκη το 1973, που αξίζει να παρατεθεί ακέραια. Αφού πρώτα η κριτικός αναφέρεται στα βιβλία *Ο ήλιος ο ηλιάτορας* και *Τα ρω του έρωτα*, θεωρώντας ότι αυτά είναι η μετατροπή του *Άξιον εστί* σε τραγούδι, αμέσως μετά γράφει για το *Μονόγραμμα*:

Νομίζω ότι όλη αυτή η μετάπλαση της ποίησής του σε τραγούδι, άρχισε από το 1971 με το ποίημα *Μονόγραμμα* που το δημοσίευσε τότε για πρώτη φορά στη Γαλλία, αυτοεξόριστος. Τότε συνέλαβε να γράψει ένα ερωτικό ποίημα για την Ελλάδα και το 'γραψε μ' όλο το πάθος που έχει γράψει όλα του τα ερωτικά. Είναι η πρώτη του δοκιμή και γι' αυτό η πιο αδέξια κι η πιο άτεχνη, ή μάλλον, η πιο απροσάρμοστη στη σύλληψή της. Ήταν πάρα πολύ δύσκολο να πάρει σάρκα και οστά «αγαπημένης» η πατρίδα και να εκτοπίσει τόσο εύκολα τα ζωντανά γυναικεία σώματα που εμπνέουν τον ερωτικό Ελύτη.<sup>14</sup>

Όπως βλέπουμε, η Αναγνωστάκη διακρίνει στο *Μονόγραμμα* μια αλληγορικού τύπου αποτυχημένη, ως πρώιμη, προβολή της Ελλάδας διά του προσώπου

<sup>11</sup> Ο βιβλιογραφικός κατάλογος αυτών των λημμάτων σε χρονολογική κατάταξη θα παρατεθεί στην εκτεταμένη μορφή της μελέτης.

<sup>12</sup> Βλ. Αντρέας Καραντώνης, «*Μονόγραμμα*», στο *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Παπαδήμας, 1980, σ. 229-242, και Μαρίνος Πουργούρης, «Architectural Poetics», στο *Mediterranean Modernisms. The Poetic Metaphysics of Odysseus Elytis*, Ashgate, Farnham, 2011, σ. 145-162.

<sup>13</sup> Βλ. Alexandra D. Christakidou, *The Language of Emotions in Elytis' Poetry and the Affect of Culture. A Cognitive Linguistics Analysis of Elytis' The Monogram*, αδημ. διπλ. εργασία, Τμήμα Αγγλικής Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012.

<sup>14</sup> Νόρα Αναγνωστάκη, «Ποιητικά 1973», περ. *Χρονικό '73*, 53 [= *Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής* (1960-1965)], Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σ. 201-203].

(και του σώματος) της αγαπημένης γυναίκας. Η ερμηνεία αυτή αφενός γίνεται εν παρόδω και αφετέρου υπαγορεύεται μάλλον από το πολιτικό κλίμα της εποχής και τη μαρξίζουσα προοπτική της κριτικού, ώστε να δικαιολογηθεί τρόπος τινά η έκδοση ενός ερωτικού συνθέματος στη διάρκεια της τότε στρατιωτικής Δικτατορίας. Η υπόλοιπη κριτική, φιλολογική ή λογοτεχνική, επικεντρώνεται σε δύο, αμοιβαίως διαπλεκόμενα, ζητήματα: τον θρήνο για την απώλεια της αγαπημένης και την εξισορρόπηση του εγγενώς έντονου συναισθηματικού φόρτου μιας τέτοιας απώλειας μέσα από μια αρχιτεκτονημένη, κατασκευαστικά λεπτοεργημένη ποιητική μορφή. Είναι ακριβώς η εξισορρόπηση της συγκίνησης του ποιητικού υποκειμένου χάρη στα μέσα του «ποιητή γεωμέτρη» – ύψιστο ιδανικό της ποιητικής θεωρίας του Ελύτη –, η οποία δημιουργεί μια αίσθηση ροϊκότητας και ανακύκλησης. Η ισορροπία αυτή του συνθέματος στηρίζεται στην υπογειωμένη αξιοποίηση του αριθμού επτά ως οργανωτικού άξονα, στις ηχητικές ανταποκρίσεις και τα σταθερά σχήματα επαλληλίας, στην άκρως εκλεπτυσμένη εσωτερική αρμονία των στίχων και των στροφών και, κυρίως, στο σχήμα του κύκλου και της καρκινικού τύπου αριθμητικής δόμησης. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά έχουν ως αποτέλεσμα αφενός σε επίπεδο υφολογικό να αποφεύγεται η συναισθηματική διάχυση (η οποία θα εξέπιπτε αναπόφευκτα σε συναισθηματολογία) και αφετέρου η σύνθεση να λειτουργεί ως παραμυθία για το ποιητικό υποκείμενο και τον αναγνώστη του. Η εργαστηριακού τύπου αυτή οργανικότητα της σύνθεσης με τα επτά αριθμημένα μέρη συστήνει μια διακριτά εξελισσόμενη αφήγηση, η οποία, ξεκινώντας από τον αρχικό θρήνο του ποιητικού υποκειμένου για την αγαπημένη, προχωρά στη μνημονική ανάκληση-αναβίωση της ερωτικής εμπειρίας, για να καταλήξει, μέσω ακριβώς αυτής της ανάκλησης, στην παραδοχή της απώλειας και τη μνημειώσή της διά της γενέσεως του ποιήματος. Η οργανικότητα αυτή βρίσκεται σε πλήρη αντιδιαστολή από την αποσπασματοποίηση του ποιήματος και τα παρεπόμενά της, τα οποία ήδη περιγράφηκαν, με κυρίαρχο εκείνο της θεώρησης του ποιήματος ως ευφορικής έκφρασης του ερωτικού συναισθήματος στον χρόνο της εμπειρίας του.

«...κι οι ποετᾶστροι με φθονούν  
σαν το στενότερο παπούτσι».

## Ο Γ. Ρίτσος και η κριτική στον ἀπόηχο του βραβείου Λένιν

Τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης σηματοδοτούν την κορύφωση της εντός και εκτός συνόρων λογοτεχνικής καταξίωσης του Ρίτσου.<sup>1</sup> Από το 1974 έως το 1977 (που του απονέμεται το βραβείο Λένιν) τα έργα του κυκλοφορούν στην Ελλάδα σε διακόσιες σαράντα χιλιάδες αντίτυπα, με δέκα νέες εκδόσεις και εκατόν είκοσι εννιά επανεκδόσεις, ενώ σαράντα εκδόσεις μεταφρασμένων ποιημάτων του πραγματοποιούνται στην Ευρώπη.

Η ισχυρή αυτή εκδοτική παρουσία συνοδεύεται από πλήθος κριτικών κειμένων και αφιερωμάτων,<sup>2</sup> ενώ παράλληλα τιμητικές διακρίσεις αποδίδονται στον ποιητή: το 1975 αναγορεύεται σε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ, ενώ κατά τη διετία 1975-1976 του απονέμονται τέσσερα διεθνή βραβεία ποίησης.<sup>3</sup>

Ως επιστέγασμα της εγχώριας και διεθνούς αναγνώρισης του έργου (και ενώ στο μεταξύ οι προτάξεις υποψηφιότητάς του για το Νόμπελ αποδεικνύονται ατελέσφορες)<sup>4</sup> τον Μάιο του 1977 απονέμεται στον Ρίτσο το βραβείο Λένιν. Το πρώτο κύμα ενθουσιασμού, εντούτοις, που εκδηλώνεται στην Ελλάδα

<sup>1</sup> Η εικόνα που περιγράφει ο Αντρέας Καραντώνης το 1975 είναι ενδεικτική: «Τούτους τους καιρούς, ο Έλληνας ποιητής που έχει τη μεγαλύτερη δημοσιότητα και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, είναι ο Γιάννης Ρίτσος. Οι ποιητικές του συλλογές, τυπώνονται, ξανατυπώνονται και μεταφράζονται σε ξένες γλώσσες, βροχηδόν, τα αντίτυπά τους πουλιούνται κατά χιλιάδες, θαυμαστικές μελέτες και βιογραφίες του αφιερώνουν δικοί μας και ξένοι, οι σίχτοι του μελοποιούνται από παλαιούς και νέους συνθέτες, σεβασμός, τιμή και θαυμασμός του δείχνεται, όπως δείχτηκε στους μεγάλους ποιητές όλων των καιρών» (Α. Καραντώνης, «Τα Χάρτινα του Γιάννη Ρίτσου», περ. *Κριτικά Φύλλα*, τχ. 24-25 (Ιούν.-Ιουλ. 1975) 301-304 [= *Η ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, Αθήνα, Δωδώνη, 1976, σ. 299-306]).

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά τα αφιερώματα στα περιοδικά: «Γιάννης Ρίτσος. Πολυκριτική», *Η Συνέχεια*, τχ. 1 (Μάρ. 1973), «Γιάννης Ρίτσος. 40 χρόνια παρουσία», *Αντί*, τχ. 23 (Ιουλ. 1975), «Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο για τα σαραντάχρονα του *Επιταφίου* και τα πενήντάχρονα του έργου του», *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 32-33 (Μάρτ.-Ιούν. 1976) καθώς και τον αφιερωματικό σύμμικτο τόμο *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975.

<sup>3</sup> Μέγα Διεθνές Βραβείο Ποίησης (Βέλγιο 1975), Διεθνές Βραβείο «Γκεόργκι Δημητρώφ» (Βουλγαρία 1975), Μέγα Βραβείο Ποίησης «Αλφρέ ντε Βινύ» (Γαλλία 1975), Διεθνές Βραβείο «Αίτνα-Ταορμίνια» (Ιταλία 1976).

<sup>4</sup> Ο Ρίτσος, λίγες μέρες μετά την απονομή, δηλώνει σε συνέντευξή του στον *Ριζοσπάστη* «Τώρα πια δεν μ' ενδιαφέρει το Νόμπελ». Χαρακτηριστικό είναι και το σχόλιο των δημοσιογράφων: «Τι ση-

αμέσως μετά την ανακοίνωση της απονομής θα το διαδεχθεί, λίγους μήνες αργότερα, μια συζήτηση η οποία διεξάγεται με όρους έντονης αμφισβήτησης και εξελίσσεται σε πολυμέτρη επίθεση εναντίον του.

Παράλληλα με τις ιδεολογικού χαρακτήρα διαφωνίες, που εστιάζονται στην πολιτική διάσταση του βραβείου, η διεθνής επικύρωση της λογοτεχνικής αξίας του έργου φαίνεται να προκαλεί και μια ανταγωνιστικής υφής δυσφορία σε ορισμένους νεότερους ή λιγότερο καταξιωμένους ομοτέχνους του Ρίτσου.<sup>5</sup>

Η αντιμετώπιση του ποιητή ως εκπροσώπου μιας καθεστηκυίας λογοτεχνικής «συντεχνίας» δεν ήταν καινοφανής· μέχρι την έλευση της Δικτατορίας εκδηλώνονταν ως εσωκομματική αντιπαλότητα στον χώρο της Αριστεράς, καθώς η προνομιακή προβολή του έργου του από το Κόμμα είχε προκαλέσει, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60, τη δυσaráσκεια ορισμένων εκπροσώπων της ανανεωτικής πτέρυγας και κυρίως των δύο, νέων τότε, ποιητών, Βύρωνα Λεοντάρη και Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου.<sup>6</sup>

Η μεταβολή όμως των ιδεολογικών συσχετισμών στη δεκαετία του '70 έχει διαμορφώσει ένα νέο πλαίσιο προσέγγισης της ποίησης του Ρίτσου, καθώς η αντιπαράθεση των εκπροσώπων της Αριστεράς διεξάγεται, μετά τη διάσπαση του '68, με όρους πολιτικής σύγκρουσης μεταξύ των δύο κομμουνιστικών κομμάτων. Σ' αυτό το ιδεολογικό κλίμα, η βράβευση του Ρίτσου από τους Σοβιετικούς δίνει έναυσμα σε συζητήσεις σχετικά με την κομματική στράτευση του ποιητή.

μασία όμως έχει το βραβείο Νόμπελ όταν μ' αυτό έχει βραβευθεί ένας Κίσιγκερ και ένας Σολζενίτσιν;» (Κ.Α.Δ. [Δ. Κοκκοτάκη, Α. Ελληνούδη και Δ. Δανίκας], «Τώρα πια δεν μ' ενδιαφέρει το Νόμπελ», εφ. *Ριζοπάστης*, 15.5.1977).

<sup>5</sup> Η πρώτη ένδειξη μιας τέτοιας αντιπαλότητας εκδηλώνεται το καλοκαίρι του 1977, σε συνέντευξη του Ντίνου Χριστιανόπουλου, ο οποίος χαρακτηρίζει «προκλητική» την αναγόρευση του Ρίτσου ως επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής του ΑΠΘ, επισημαίνοντας ότι «η Φιλοσοφική Σχολή έγινε πλέον παράρτημα της γνωστής αθηναϊκής κλίκας που [...] με τα λεφτά της και με τις δυνατότητες που προσφέρει, τα εξαγόρασε και τα εξαχρείωσε όλα» («Το πνευματικό πρόσωπο της Θεσσαλονίκης. Καταντήσαμε ουραγοί κλικών». Έρευνα Γ. Κ. Πηλιχού», εφ. *Τα Νέα*, 7.6.1977). Η άποψη αυτή, διατυπωμένη δύο χρόνια μετά την αναγόρευση του Ρίτσου σε επίτιμο διδάκτορα, αλλά έναν μήνα μετά την απονομή του βραβείου Λένιν, φαίνεται πιθανό να υποδηλώνει μια διαδικασία, αν όχι αναζωπύρωσης, τουλάχιστον επικαιροποίησης μιας σοβούσας αμφισβήτησης, που ενεργοποιείται με αφορμή τη βράβευση.

<sup>6</sup> Βλ. σχετικά Β. Λεοντάρης, «Η ποίηση της ήττας», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 107 (Νοέμβρ. 1963) [= *Η ποίηση της ήττας*, Αθήνα, Έρασμος, 1983, σ. 67-79], Τ. Βουρνάς, «Η "ποίηση της ήττας" και η ήττα της κριτικής», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 109 (Ιαν. 1964) 6-12, Β. Λεοντάρης, «Λίγα ακόμα για την ποίηση της ήττας», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 110 (Φεβρ. 1964) [= *Η ποίηση της ήττας*, ό.π., σ. 80-86], και Γ. Λυκιαρδόπουλος, «Η ποίηση της ήττας, σύγχρονη αντιστασιακή ποίηση», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 113 (Μάης 1964) 459-460. Για τη συζήτηση βλ. περισσότερα στο Δ. Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση. Ιδεολογία και πολιτική*, Αθήνα, Κέδρος, 1995, σ. 138-149. Ειδικότερα για την κριτική που ασκήθηκε στον Ρίτσο από την ανανεωτική πτέρυγα της Αριστεράς βλ. Μ. Βαχλιώτη, *Ποιητική γραφή και ιδεολογία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, αδημ. διδ. διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2011, σ. 163-223.

Στη συζήτηση συμμετέχουν και εκπρόσωποι του αστικού χώρου, οι οποίοι καλούνται να διαχειριστούν την αυξανόμενη δυναμική του αγωνιστικού έργου του Ρίτσου. Εξαιρετικά λαοφιλές και προσιτό στο ευρύ κοινό εξαιτίας της μελοποίησής του, το έργο δείχνει να διαγράφει μια πορεία δυναμική ως προς την προοπτική κυριαρχίας της στρατευμένης τέχνης και απειλητική για την πρωτοκαθεδρία του Ελύτη και του Σεφέρη.

Τόσο η καλλιτεχνική αξία του ποιητικού έργου όσο και η αξία της βράβευσής, ως εθνικό πολιτισμικό επίτευγμα, δε μπορούν να αμφισβητηθούν. Αντιδράσεις προκαλεί κυρίως ίδια η στάση του Ρίτσου απέναντι στο γεγονός, δηλαδή η εκ μέρους του αποτίμηση της σημασίας του βραβείου.

Η στάση αυτή εκδηλώνεται αφενός με το ποίημα «Το τερατώδες αριστούργημα», και αφετέρου με συνέντευξη που παραχωρεί ο ποιητής στην εφημερίδα *Τα Νέα* οχτώ μήνες μετά την ανακοίνωση της απονομής.

Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση, «Το τερατώδες αριστούργημα» συνιστά ένα πολύστιχο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα ποίημα, που συμπεριλαμβάνεται στον τόμο με τον τίτλο *Γίγνεσθαι*. Ο τόμος «τυπώνεται εσπευσμένα» και κυκλοφορεί τον Ιούλιο του 1977, «για να τιμηθεί ο ποιητής στον οποίο μόλις είχε απονεμηθεί το βραβείο Λένιν».<sup>7</sup>

Ο Ρίτσος στο «Τερατώδες αριστούργημα» κάνει έναν εφ' όλης της ύλης απολογισμό της πορείας του, δηλώνει τις επιδράσεις που δέχτηκε το έργο του από Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες, προσδιορίζει τις βασικές συνιστώσες της ποιητικής του και, τέλος, απαντά αναδρομικά στις κατηγορίες που έχουν προσάψει στον ίδιο και στο έργο του οι κατά καιρούς επικριτές του.

Το ποίημα υφολογικά αποκλίνει από τις βασικές συντεταγμένες της ποιητικής του Ρίτσου. Έτσι, τα ποιητικά αυτοσχόλια παρουσιάζουν το υποκείμενο συμφιλιωμένο με τον εαυτό του, ελεύθερο, έμπλεο αυτοπεποίθησης για το ποιητικό του χάρισμα, βέβαιο για την τελική του δικαίωση, ενώ παράλληλα, διακρίνεται μια έντονα επιθετική ρητορική, όπως π.χ. στους στίχους: *ένιωθα πράγματι ελεύθερος κι όμορφος / ανακατεύοντας έτσι ζητωκραυγές γιασεμιά και στραγάλια / μην έχοντας να δώσω λόγο σε κανέναν μπάσταρδο, και: έβγαζα τα δόντια μου μη και δαγκώσω απ' τη χαρά μου τα χέρια μου [...] και μπορούσα ελεύθερα πια να γελάω ως το τέλος / επικαλούμενος μάλιστα εκείνο το γελάει καλύτερα αυτός που γελάει τελευταίος.*<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Αικ. Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1993, σ. 136.

<sup>8</sup> Γ. Ρίτσος, «Το τερατώδες αριστούργημα», *Γίγνεσθαι*, Αθήνα, Κέδρος, <sup>14</sup>2004, σ. 361 και σ. 377 (στο εξής οι παραπομπές στην έκδοση αυτή θα μπαίνουν σε παρένθεση εντός κειμένου).

Στο πλαίσιο του αυτοσχολιασμού το ποιητικό υποκειμένο οδηγείται ενίοτε σε αλαζονικές διαπιστώσεις, οι οποίες, ακόμα κι αν δεν είναι πρωτόφαντες στο έργο του Ρίτσου,<sup>9</sup> πάντως εκδηλώνονται με τόση ένταση για πρώτη φορά: *έχω μίαν αυτοκρατορία δική μου κάτω απ' το κάθε νύχι μου είπε* (σ. 360), και: *με φοβούνται στρατηγοί δικτάτορες συνταγματάρχες βασιλιάδες στρατοδίκες / παρ' ότι δεν έχω στην κωλότσεπη μπιστόλι / ούτε γροθιά σιδερένια [...] τίποτα τίποτα / πάρεξ ένα τρεμάμενο χαμόγελο μπροστά στο θαύμα του κόσμου που ετοιμάζουν οι πραγματικοί επαναστάτες* (σ. 370).

Η διαφαινόμενη έπαρση του ποιητικού υποκειμένου εκδηλώνεται επίσης και ως πεποίθηση της λογοτεχνικής του υπεροχής έναντι των ομοτέχνων του:

*οι ποετάρτροι με φθονούν σαν το στενότερο παπούτσι  
τους δίνω πέντε αυγά κι άλλα πέντε  
μ' αρέσει να τους βλέπω να τα χτυπάν ομελέτα με σκουριασμένα πηρούνια  
τους περιλούζει ο αφρός απ' τα' ασπράδια γίνονται χιονάνθρωποι  
[...]  
τους βάζω δυο κάρβουνα για μάτια πολύ τους λυπάμαι. (σ. 370)<sup>10</sup>*

Τέλος, διακηρύσσεται εμφιατικά και απερίφραστα η περιφρόνηση και η αδιαφορία του ποιητικού υποκειμένου απέναντι σε κάθε κακόπιστη αντιρρητική κριτική:

*κ' εγώ είμουν απ' όλα ο λογικότερος τρελλός και συμπεριφε-  
ρόμωνα όπως μου γουστάρει  
[...]*

*όμως αυτό ακριβώς δε μου το συγχωρέσανε ποτέ οι στέρφοι οι φθο-  
νεροί κ' οι ανίδεοι  
κ' εκείνοι οι δόλιοι φραγκοφτιασιδωμένοι τελειόφοιτοι Σχολών Φι-  
λελλήνων*

<sup>9</sup> Στη συλλογή *Επαναλήψεις* είναι εμφανή (αν και εμμέσως εκφραζόμενα, διά της προσχηματικής χρήσης του αρχαιοελληνικού μύθου) τα στοιχεία της ειρωνείας και της έπαρσης του ποιητικού υποκειμένου απέναντι στους κριτικούς. Βλ. ενδεικτικά τα ποιήματα «Ο πρώτος βωμός του Απόλλωνα» και «Η Φημονόη», *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σ. 84 και σ. 81.

<sup>10</sup> Η ναρκισσιστική διάθεση του ποιητικού υποκειμένου αγγίζει ενίοτε τα όρια του μεσσιανισμού (... και δεσ το χέρι μου είπε είναι αγιασμένο σε μίαν ένθεη όραση / από τη μνήμη των γυνών σωμάτων που μ' ευλάβεια τα' χει περπατήσει στους αιώνες των αιώνων / έτσι να κάνω μια μικρή χειρονομία σου χτίζω έναν άνθρωπο) (σ. 391), και παραπέμπει στη σημειολογία της χριστιανικής θαυματουργίας: *έβαλα τον Πύργο του Αιφελ στην τσέπη μου / έβαλα το άγαλμα της ελευθερίας στο καπέλο μου / έβαλα τον Ηνίοχο στα ζερβά μου κι ανηφορίσαμε στο Στάδιο / τι το' κανες είπα στον Ηνίοχο τ' άλλο σου σιδερένιο χαλινάρι / τό' φαγα μου'πε στην κατοχή / τι το' κανες τού'πα τ' άλογό σου / το ψήσαμε στη σούβλα με το Δημοκρατικό Στρατό στον Εμφύλιο / και τ' άλλα δώδεκα άλογα του Απόλλωνα τού'πα / είναι αυτά που'δωσες στους παραλυτικούς που γιατρεύτηκαν και στους τυφλούς που αναβλέψανε* (σ. 387).



*διπλωματούχοι της Σορβόνης του Καίμπριτζ του Χάρβαρντ  
και κόμπαζαν και μου σφεντόνιζαν πέτρες  
και λέγαν πως δεν έχω ιδέαν απ' το ξυνόν και το έν ον του  
ιερατικού Ηρακλείτου  
και μ' ακοντίζανε οι νωθροί τις κατηγορίες του κομπογιαννίτη και  
του πολυγράφου  
κι από κοντά τους σεγκοντάριζαν γαυγίζοντας τα σκυλιά της Ασφάλειας*

*όμως εγώ χαμογελούσα  
[...]*

*γονάτιζα στο χώμα  
κ' έπλενα στοργικά τα πόδια των εκτελεσμένων. (σ. 397)*

Η διακηρυσσόμενη επιτίμηση της κριτικής, που αφορά ακόμα και την αμφισβήτηση από τους συντρόφους του,<sup>11</sup> κορυφώνεται με μια ρεαλιστική εικόνα που αποδίδει συμπυκνωμένα τον απελευθερωτικό χαρακτήρα του ποιητικού εγχειρήματος του Ρίτσου:

*ένιωθα πολύ ταπεινός κι όμορφος  
[...]*

*και δεν καταλάβαινα γιατί κάποιοι μου κάναν τον κάργα  
ái σιχτήρ είπα κ' εγώ  
και χάρηκα που μπόρεσα να βλαστημήσω  
και μ' έπιασε μεγάλη φαγούρα απ' την άξαφνη τόλμη μου  
και ξυνόμουν σαν ψωριάρης με τα δώδεκα νύχια μου στις μασκάλες  
στο σβέρκο στα σκέλια  
κι αφού το χέρι μου βρισκόταν εκεί εδώ σας γράφω τους είπα. (σ. 385-386)*

Δεδομένου ότι στην μέχρι τότε μακρά ποιητική του διαδρομή, ο Ρίτσος τήρησε μια στάση σιωπηρής ανοχής απέναντι στους επικριτές του,<sup>12</sup> η επιλογή του να απαντήσει αναδρομικά τη συγκεκριμένη στιγμή βάλλοντας εναντί-

<sup>11</sup> Βλ. κρατώντας [...] κι εκείνη τη δακτυλογραφημένη απόφαση της παράνομης κομματικής συνεδρίασης όπου / με αδελφική φροντίδα διατύπωναν το παράπονο οι σύντροφοι / ότι τα νέα ποιήματά μου διανθίζονται από κάποιες τάσεις μεταφυσικής / κ' εγώ απαντούσαμε πολύ μεταφυσικότερα ποιήματα ενός πολύ βαθύτερου ρεαλισμού / περίπου σαν εκείνον του Ζντάνωφ αλλά μαζί και με τις καταδικασμένες γάτες τις Αχμάτοβα (σ. 372-373). Το ποιητικό αυτοσχόλιο αφορά σε ανώνυμο γράμμα που εστάλη στον Ρίτσο το 1937 από συντρόφους του· για το θέμα βλ. περισσότερα στο Α. Κώττη, «Οι σύντροφοί μου με κατηγορούν ότι γράφω μεταφυσικά ποιήματα», περ. Το Δέντρο, τχ. 169-170 (άνοιξη-καλοκαίρι 2009) 90-93.

<sup>12</sup> Βλ. σχετικά και την άποψη του Ντίνου Χριστιανόπουλου: «Τον έχω επιτεθεί κατ' επανάληψη δημοσία, ενώ ο ίδιος δυο φορές σε συνεντεύξεις του με ανέφερε με τα κολακευτικότερα λόγια. Αυτό δεν το υπολογίζω, γιατί ο Ρίτσος έκανε πολιτική σχέσεων. Εκεί που εγώ τον έβριζα, αυτός μου το ανταπέδιδε με καλά λόγια» (Δ. Κόκορης, «Εισαγωγή», στο Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009, σ. λστ').

ον πάντων και υιοθετώντας μια τόσο επιθετική ρητορική, μπορεί να ερμηνευθεί ως απόρροια της κατάκτησης του βραβείου Λένιν.

Η αμφισβήτηση επομένως του διαμεσολαβητικού ρόλου της κριτικής και η παράλληλη διεκδίκηση της αυτονομίας του ποιητή από κάθε ιδεολογικό περιορισμό συγκροτούν ένα κείμενο με χαρακτήρα ποιητικής διακήρυξης για την προσωπική απελευθέρωση του δημιουργού. Ένα τέτοιο εγχείρημα υπογραμμίζει αφενός την προηγούμενη μακρόχρονη προσπάθεια του Ρίτσου να ισορροπήσει ανάμεσα στις κομματικές επιταγές και την καλλιτεχνική ελευθερία του, να συγκεράσει τις αντινομίες και να υπερβεί τις αντιθέσεις που προέκυπταν λόγω της πολιτικής του στράτευσης σε ένα κλίμα ιδεολογικής πόλωσης. Αφετέρου, διακηρύσσει τη λήξη της μακρόχρονης αυτής προσπάθειας θέτοντας τον ίδιο και το έργο του στο απυρόβλητο. Ο Ρίτσος, βραβευμένος, διεθνώς καταξιωμένος και στο απόγειο της δόξας του, φαίνεται να διατρανώνει πανηγυρικά την τελική νίκη του απέναντι σε όσους κακόπιστα τον αμφισβήτησαν και, όπως ο ίδιος ομολογεί, «να γελάσει τελευταίος».

Με εξαίρεση το ενθουσιώδες σχόλιο του δημοσιογράφου Κώστα Σταματίου στη βιβλιοπαρουσίαση του *Γίγνεσθαι στα Νέα*, που αξιολογεί το ποίημα ως «κάτι το πρωτοφανές σε άνοιγμα και “αδιακρισία” στην ποίηση του Ρίτσου»,<sup>13</sup> το «Τερατώδες αριστούργημα», παρά τον προκλητικά ειρωνικό του τόνο, δεν σχολιάζεται από την κριτική. Ποιητικά εκφρασμένη και έμμεσα διατυπωμένη, η αποτίμηση του βραβείου δεν εννοεί την έγερση διαφωνιών. Η αποσιώπησή της, κατά συνέπεια, είναι σε έναν βαθμό εύλογη και ταυτόχρονα ενδεικτική της απροθυμίας των κριτικών να θέσουν υπό αμφισβήτηση το έργο.

Εντούτοις, η αποσιώπηση αυτή ηχεί εκκωφαντικά, συγκρινόμενη με τις αντιδράσεις που προκαλούν οι πολιτικές θέσεις του Ρίτσου, όπως διατυπώνονται στη συνέντευξή που παραχωρεί λίγους μήνες αργότερα στον Γιώργο Λιάνη, με αφορμή την επίσκεψή του στη Σοβιετική Ένωση για την επίσημη τελετή της απονομής του βραβείου και τον παράλληλο εορτασμό των εξήντα χρόνων της Οκτωβριανής Επανάστασης.

Η αμεσότητα της πολιτικής τοποθέτησης του Ρίτσου υπέρ του σοβιετικού καθεστώτος που τον βράβευσε δημιουργεί ιδανικές προϋποθέσεις στοχοποίησης, προσφέροντας προς πάσα κατεύθυνση ιδεολογικά επιχειρήματα ικανά να πλήξουν τη δημόσια εικόνα του ως στρατευμένου ποιητή και «επίσημου» λογοτεχνικού εκπροσώπου του Κομμουνιστικού Κόμματος.

<sup>13</sup> Κ. Σ. [= Κώστας Σταματίου], «Η ζωή-μυθιστόρημα του Γιάννη Ρίτσου. Η “μακριά πορεία του” απ’ τον Ζεράρ Πιέρ», εφ. *Τα Νέα*, 17.6.1978.

Οι δογματικές θέσεις που διατυπώνει ο ποιητής στη συνέντευξη (με πιο χαρακτηριστική την περιγραφή των τανκς που παρελαύνουν με ρυθμό χορευτικό στην πλατεία της Μόσχας)<sup>14</sup> επισύρουν ανυπόγραφα ειρωνικά σχόλια πολιτικού χαρακτήρα στις εφ. *Εστία* και *Ακρόπολη*,<sup>15</sup> ενώ σε εξίσου ειρωνικό ύφος σχολιάζει τη συνέντευξη και ο Νίκος Πολίτης στην *Καθημερινή*,<sup>16</sup> ο οποίος, δηλώνοντας ξεκάθαρα την πολιτική του διαφωνία, διακρίνει στα λεγόμενα του Ρίτσου αφέλεια, οίηση και αμετροέπεια.<sup>17</sup>

Η πιο έντονη αντίδραση προέρχεται, όμως, από τον χώρο της Ανανεωτικής Αριστεράς, και συγκεκριμένα από τρεις πανεπιστημιακούς καθηγητές του Παρισιού, τους Κ. Βεργόπουλο, Ν. Πουλαντζά και Κ. Τσουκαλά.<sup>18</sup> Παρομοιάζοντας τη στάση του Ρίτσου με εκείνη ενός «ξίπασμένου επαρχιώτη χωροφύλακα», που επιχειρεί να αποτρέψει κάθε προσπάθεια αμφισβήτησης του σοβιετικού κα-

<sup>14</sup> «Ήταν κάτι το μεγαλειώδες αλλά ταυτόχρονα και κάτι το πολύ απλό κι ανθρώπινο [...] Ήταν μια πάνδημη συμμετοχή. Ακόμα και η παρέλαση είχε ρυθμό χορού. Οι στολές των στρατιωτών ήταν εξάισες. [...] Τα τανκς πέρασαν κι αυτά μ' ένα ρυθμό χορευτικό. Ίσως ήταν το δικό μου αίσθημα που τους έβλεπα με αγάπη και φιλία. Καθώς οι στρατιώτες ήταν λευκοί και με το κρύο είχαν κοκκινίσει έμοιαζαν παιδιά που είχαν βγει μόλις από 'να σχολείο κάνοντας παρέλαση χαμογελαστοί μπροστά στους δασκάλους τους» («Ο Γιάννης Ρίτσος μιλάει στα Νέα. Το βραβείο Λένιν, η Τέχνη, η Επανάσταση και ο Λαός. Συνομιλία με τον Γ. Λιάνη», εφ. *Τα Νέα*, 6-7.12.1977).

<sup>15</sup> «Ο πολύς Γιάννης Ρίτσος, πάλαι ποτέ υμνητής του "Πατερούλη" Στάλιν και έκτοτε μόνιμος θαυμαστής των εκάστοτε αυθεντών του Κρεμλίνου, άρτι επανελθών εκ Μόσχας όπου μετά των εκεί "συντρόφων" συνεόρτασε την "Όχτωβριανή Επανάσταση", εις ερώτησιν συνεργάτου Αθηναϊκής εφημερίδος περί των παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων εις την Σοβιετίαν απήντησεν: "Απ' όλες τις επαφές που είχα εκεί πέρα δεν έτυχε ν' ακούσω κανενός είδους υπαινιγμό, διαμαρτυρία, ή μια συφρασμένη έστω έκφραση που θα μπορούσε να υποδηλώσει κάποια διαμαρτυρία. Και με τους μεταφραστές μου και με τους εκδότες μου δεν συνέβη κάτι τέτοιο". Δεν νομίζωμεν ότι ο "σύντροφος ποιητής", διά της ως άνω δηλώσεώς του, ηθέλησεν απλώς να αποδείξει ότι διαθέτει... αντίληψην εφάμιλλον του ποιητικού του οίστρου. Απλούστατα, καθ' ο δογματικός, συνεμορφώθη προς την "ηθικήν" της κομμουνιστικής τέχνης, καθ' ην, χάριν του σκοπού, ακόμη και η ποίησις οφείλει να υπηρετεί της αληθείας την... κακοποίησιν!» ([Ανυπόγραφο], «Ποιητική αντίληψις...», εφ. *Εστία*, 7.12.1977). Το ίδιο απόσπασμα της συνέντευξης σχολιάζεται και στο [Ανυπόγραφο], «Η μαρτυρία του», εφ. *Ακρόπολις*, 7.12.1977.

<sup>16</sup> Ν. Πολίτης, «Κορυφαίοι και ακροτελεύτιοι», εφ. *Η Καθημερινή*, 10.12.1977.

<sup>17</sup> «Η γνώμη μου, λοιπόν, είναι πως η Μοίρα του κορυφαίου ποιητή Γιάννη Ρίτσου δεν έχει μέτρο. Έτσι, τον βασάνισε υπέρ το μέτρο τον κατάρτεξε υπέρ το μέτρο και υπέρ το μέτρο πάλι τον ανάδειξε και τον κορύφωσε. Το να μη βρίσκει τώρα κι ο ίδιος το μέτρο στα όσα λέει και στα όσα πράττει, ούτε ακατανόητο είναι, ούτε οξύμωρο. Είναι, απλώς και μόνο, μοιραία συνέπεια» (ό.π.).

<sup>18</sup> «Εδώ και λίγα χρόνια, και κυρίως μετά τη σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία, η ευδιάθετη επιφύλαξη και η αυτολογοκρισία έδωσαν βαθμιαία τη θέση τους στην ανοιχτή καταγγελία [...] Τη στιγμή που και στην Ελλάδα ανοίγει η συζήτηση πάνω στα θλιβερά, μα τόσο χαρακτηριστικά, αυτά συμπτώματα των καντονιών που προβάλλονται σαν το μόνο μοντέλο για τον σοσιαλισμό, ο μεγάλος Έλληνας ποιητής και αγωνιστής Γιάννης Ρίτσος, άνθρωπος που έχει αφιερώσει τη ζωή του στο σοσιαλισμό, εμφανίζεται δυστυχώς σαν ένας ξίπασμένος επαρχιώτης χωροφύλακας. Βάζει σα στόχο στην πρόσφατη συνέντευξή του να αποκλείσει οποιαδήποτε υποψία συζήτησης που θα έθετε σε αμφισβήτηση τις σοβιετικές και μαντλειστικές δοξασίες για τη Σοβιετική Ένωση. Και τη στιγμή, που ολόκληρη η ελληνική αριστερά, σε όλες τις αποχρώσεις της [...] αρχίζει και προβληματίζεται γύρω από την κοινωνία που

θεστώτος, οι συντάκτες του κειμένου συναρτούν ευθέως τις δογματικές θέσεις του με την απονομή του βραβείου, θέτοντας το ρητορικό ερώτημα: «Έχοντας μόλις εισπράξει το βραβείο Λένιν έρχεται να καταβάλει ένα μέρος από το αντίτιμο και να ευθυγραμμιστεί απόλυτα με εκείνους που τον παρασημοφόρησαν;».<sup>19</sup>

Η οξύτητα της κριτικής τους δεν αντανακλά μόνο την ένταση της πολιτικής αντιπαλότητας στον χώρο της Αριστεράς, αλλά και τη διάψευση των προσδοκιών κάποιων εκπροσώπων του ανανεωτικού χώρου, οι οποίοι προφανώς απέβλεπαν σε μια διαλλακτικότερη στάση του ποιητή, αντίστοιχη με τον ιδεολογικό προβληματισμό που ανέπτυξε σε μεγάλο τμήμα του έργου του.

Σε πιο χαμηλούς τόνους αλλά στην ίδια κατεύθυνση προσανατολίζεται και η τοποθέτηση του διευθυντή της *Αυγής* Θανάση Τσουπαρόπουλου, ο οποίος εκδηλώνει σαφέστερες προθέσεις διεκδίκησης του Ρίτσου και του έργου του, με στόχο την ανάσχεση της μονοπωλιακής κατοχύρωσής τους από το ΚΚΕ.<sup>20</sup> Η επιχειρηματολογία του κειμένου, εδραιωμένη στην προσωπική, βιωματική σχέση του Τσουπαρόπουλου με τον ποιητή,<sup>21</sup> προβάλλει την πεποίθηση ότι ο Ρίτσος δεν εμφορείται από δογματικές αντιλήψεις, αλλά υπαναχωρεί συνειδητά σε πολιτικές σκοπιμότητες και προσποιείται τον δογματικό μόνο στην περίπτωση που εκφέρει δημόσιο λόγο.

θέλει να φτιάξει και ειδικότερα πάνω στο πρόβλημα της άρρηκτης σχέσης ανάμεσα στη δημοκρατία, την αυτοδιαχείριση και το σοσιαλισμό, ο Γιάννης Ρίτσος προσπαθεί να κλείσει τον προβληματισμό που μόλις αρχίζει» («Μια απάντηση στον Γιάννη Ρίτσο. Από τους Κ. Βεργόπουλο, Ν. Πουλαντζά, Κ. Τσουκαλά. Με αφορμή τη συνέντευξή του στα *Νέα*», εφ. *Τα Νέα*, 17.12.1977).

<sup>19</sup> Ο.π.

<sup>20</sup> «Ο Γιάννης Ρίτσος είναι ποιητής όλου του ελληνικού λαού [...] Απ' αυτή τη σκοπιά ξεκινώντας, δεν μπορούμε να βλέπουμε το Ρίτσο από καθολικό ποιητή του αγωνιζόμενου λαού, ποιητή όλης της πρωτοπορίας του, να γίνεται ποιητής μιας κίνησης που σφετερίζεται και μονοπωλεί το ρόλο όλης της πρωτοπορίας, όλης της Αριστεράς και μάλιστα με εκδηλώσεις ελάχιστα αξιοπρεπείς προς ένα επαναστατικό κέντρο. Καλή ή κακή, μικρή ή μεγάλη η κίνηση αυτή, το δογματικό ΚΚΕ δίνει στον Ρίτσο, όταν εντάσσεται σ' αυτή, τις διαστάσεις της, το ήθος της και την ποιότητά της» (Θ. Τσουπαρόπουλος, «Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος και η Ελληνική Αριστερά», εφ. *Η Αυγή*, 8.1.1978).

<sup>21</sup> «Εμείς πιστεύουμε πως ένας αληθινά μεγάλος ποιητής και δημιουργός, μπορεί να βλέπει πάνω και πέρα απ' τις επικαιρικές εξελίξεις και τα απατηλά φαινόμενα και να προσδιορίζει τη δυναμική της επαναστατικής εξέλιξης [...] Δεν πιστεύουμε ότι ο Γιάννης Ρίτσος ανήκει στην κατηγορία των ανθρώπων που αδυνατούν να κατανοήσουν τα φαινόμενα των κοινωνικών, αλλά και των ενδοκομματικών αγώνων. Πιστεύουμε ακριβώς το αντίθετο [...] Αυτό δεν το λέμε αυθαίρετα. Έχουμε ζήσει πολύ με τον ποιητή στο ίδιο χαράκιμα. Έχουμε κουβεντιάσει με την ψυχή στα δόντια, σε στιγμή που δεν υπάρχει θέση για ψέμα και για υποκρισία [...] Σ' αυτές τις στιγμές οι αγωνιστές κάνουν τις εξομολογήσεις τους [...] Τότε είναι απελευθερωμένοι από κάθε σκοπιμότητα. Και τότε βλέπουν καθαρά με το μάτι της κοινής οδύνης των αγωνιστών [...] βλέπουν πως τα τανκς δεν χορεύουν, αλλά σημαδεύουν το άγαλμα του Αγίου Βεντζεολάς στην καρδιά της Πράγας και απελευθερωμένοι απ' όλες τις σκοπιμότητες διακηρύσσουν με την τέχνη τους, πώς Όχι! Αυτά τα τανκς δεν είναι του Λένιν [...] Αυτά δεν είναι μόνον δικές μας σκέψεις και δικές μας εξομολογήσεις· είναι και σκέψεις και εξομολογήσεις του Γιάννη Ρίτσου και πολλών άλλων αγωνιστών που ζήσαμε στη δοκιμασία της εξορίας» (ό.π.).

Η άποψη περί διάστασης του ιδιωτικού και του δημόσιου λόγου του Ρίτσου επιβεβαιώνεται πολύ αργότερα και από τον Αλέξανδρο Αργυρίου<sup>22</sup> (αν και εκεί, βέβαια, η διάσταση αυτή προβάλλεται σαν καλοκάγαθη αντίφαση, την οποία οι φίλοι, τουλάχιστον, του ποιητή συμεριζόνταν και κατανοούσαν). Ανεξάρτητα από την ερμηνεία της, η αντίφαση επιβεβαιώνει τον διαρκή αυτοεγκλωβισμό του Ρίτσου στην εικόνα του στρατευμένου ποιητή και τον συνεχιζόμενο διχασμό του, που τον ωθεί από τη μια να διακηρύσσει την καλλιτεχνική του απελευθέρωση στο «Τερατώδες αριστούργημα» και από την άλλη να υπονομεύει το εγχείρημά του με τις δημόσιες πολιτικές του δηλώσεις.

Η προβολή του Ρίτσου ως κομματικά στρατευμένου ποιητή (διαδικασία στην οποία έχει καθοριστικά συμβάλλει και ο ίδιος) δικαιολογεί και την άμεση εμπλοκή του στο πεδίο της πολιτικής αντιπαλότητας. Η υπερασπιστική παρέμβαση του Μ. Μ. Παπαϊωάννου στον *Ριζοσπάστη*<sup>23</sup> πιστοποιεί την εμπλοκή,<sup>24</sup> καθώς θεωρείται πια δεδομένο από όλους, όπως αναφέρει ο κριτικός, ότι κάθε φόρος τιμής που αποδίδεται στον Ρίτσο πηγαίνει «αντανακλαστικά στο ΚΚΕ».<sup>25</sup>

Η πολιτική αντιπαράθεση μετατίθεται τελικά και στον λογοτεχνικό χώρο. Ο ποιητής Νίκος Φωκάς, που από το 1975 είχε αμφισβητήσει την αξία της ποίησης του Ρίτσου υπερασπιζόμενος την πρωτοκαθεδρία του Σεφέρη,<sup>26</sup> λίγες μέρες μετά

<sup>22</sup> «Για μένα και τη στενή παρέα μας, που είχαμε αμέσως μετά τον Δεκέμβρη του '44, ξέραμε από τότε τις αποστάσεις του από τις δογματικές αρχές, όπως και τον σκεπτικισμό του για "ιερά πρόσωπα", αλλά συγχρόνως και την υπακοή του στη συγκεκριμένη πολιτική, όμως την καλοκάγαθη αυτή αντίφαση όχι μόνο την κατανοούσαμε αλλά και τη συμεριζόμασταν» (Α. Αργυρίου, «Ολίγος αλλά ακριβός ο θεωρητικός λόγος του Ρίτσου για την ποίηση», στο Αικατερίνη Μακρυνικόλα και Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Κέδρος, 2008, σ. 305-319 και σ. 318).

<sup>23</sup> Βλ. τα σχετικά άρθρα του Μ. Μ. Παπαϊωάννου στην εφ. *Ριζοσπάστης*: Σ. [= Μ. Μ. Παπαϊωάννου], «Έσο αντικομμουνιστής», 4.1.1978, «Η ελπίδα του κόσμου», 6.1.1978, «Ανθρωποκνηγοί», 8.1.1978, και «Μεσσίες του αντισοβιετισμού», 11.1.1978.

<sup>24</sup> «Προς τι η αναταραχή και η εμπάθεια, η ξαφνική αντίδραση και το μένος; Μήπως, επειδή είναι νωπή ακόμα η εντύπωση από την εκλογική αποτυχία; [...] Τόσο πολύ δονήθηκε το πλέγμα κατωτερότητας των χαϊδεμένων από την αστική τάξη και τον αστικό τύπο αναθεωρητών "μαρξιστών" κοινωνιολόγων; [...] Μήπως με τη συνέντευξη του Γ. Ρίτσου που μόλις γύρισε από τη Σοβιετική Ένωση, όπου πήγε για να παραβρεθεί στο γιορτασμό των 60 χρόνων της Οχτωβριανής Επανάστασης και να παραλάβει το βραβείο Λένιν, ένιωσα να φεύγει κάτω από τα πόδια τους το θεωρητικό έδαφος που με τόσους πνευματικούς ακροβατισμούς και φιλοσοφικές αλχημείες δημιούργησαν;» (Σ. Χρήστου, «Απάντηση σε "μια απάντηση"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 22.12.1977).

<sup>25</sup> Ο Παπαϊωάννου σχολιάζει την «τακτική της παρασιώπησης ή του ξεδιάντροπου διασυρμού» που υιοθετεί, όπως πιστεύει, ο αστικός χώρος, «όταν ένα μέρος της τιμής που προσφέρεται γενικά στη λογοτεχνία μας πρόκειται αντανακλαστικά να πάει στο ΚΚΕ» (βλ. Σ. [= Μ. Μ. Παπαϊωάννου], «Έσο αντικομμουνιστής», ό.π. (σημ. 23)).

<sup>26</sup> Ν. Φωκάς, «Τα "περιβόλια" του Γιάννη Ρίτσου», περ. *Πολιτικά Θέματα*, τχ. 64 (Οκτ. 1975) [= Ν. Φωκάς, *Επιχειρήματα για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Εστία, 1982, σ. 66-73].

τη δημοσίευση της πολύκροτης συνέντευξης επιχειρεί από τις σελίδες της *Καθημερινής* μια γενική αποτίμηση του έργου, απαξιωτική στο σύνολό της.<sup>27</sup> Θεωρώντας την ποίηση του Ρίτσου πολιτικά προγραμματική, με κύρια χαρακτηριστικά της τον μιμητισμό,<sup>28</sup> την επικαιρικότητα<sup>29</sup> και τον λαϊκισμό, ο Φωκάς διαπιστώνει ότι από το 1956 και μετά η ποίηση αυτή «προσπαθεί να φαίνεται εξεζητημένη, σπουδασμένη στο εξωτερικό, σχεδόν αγγλοσαξωνική»<sup>30</sup> και, δανειζόμενη μια «ψυχρή “αρχαιοελληνικότητα”» από τον Σεφέρη και τον Καβάφη, καταλήγει να είναι μια «κατά προσέγγιση ποίηση», που στερείται κάθε γνησιότητας.

Στην ισοπεδωτική αυτή τοποθέτηση απαντά υπερασπιστικά ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος, ο οποίος, παρά τις επιμέρους διαφωνίες του για ένα τμήμα του έργου, εκτιμά ότι ο Ρίτσος βάλλεται άδικα και ότι η επίθεση αυτή έχει ως αφορμή το βραβείο Λένιν αλλά ως βαθύτερη αιτία της την πολιτική αντιπαλότητα.<sup>31</sup>

Αν η τοποθέτηση του Φραγκόπουλου υπογραμμίζει την πολιτική παράμετρο της κριτικής του Φωκά, η απάντηση του Νίκου Καστριώτη στον Ρίζοσπάστη αναδεικνύει και μια δεύτερη συνιστώσα της συζήτησης, καθώς η εμπάθεια του νεότερου ποιητή εναντίον του Ρίτσου προβάλλεται και ως αποτέλεσμα συντεχνιακού ανταγωνισμού:

Ο κ. Φωκάς όμως δεν είναι κριτικός. Είναι ποιητής, κι όχι νέος (ένα ποίημα του που έχω υπόψη

<sup>27</sup> Ν. Φωκάς, «Ρίτσος ή κατά προσέγγιση ποίηση. Μία επιτομή και μία τομή», εφ. *Η Καθημερινή*, 15.12.1977 και 22.12.1977 [= Φωκάς, ό.π., σ. 74-87].

<sup>28</sup> «Από τις χτυπητές ιδιότητες της ποίησης του Ρίτσου (α) συναισθηματικότητα (και τα παράγωγά της: ρητορικότητα, ωραιολογία, λαϊκισμός), (β) μιμητισμός, (γ) πληθωρικότητα [...] ο μιμητισμός κι αν είναι αρκετά προσηγμένος δεν είναι ωστόσο αρκετά ομολογημένος. Κι όμως αμφιβάλλω αν σ' όλη τη σύγχρονη ευρωπαϊκή λογοτεχνία υπάρχει ποιητής πιο μιμητικός (δηλαδή ποιητής χωρίς δική του αισθητική ταυτότητα) από τον Ρίτσο» (ό.π., σ. 76).

<sup>29</sup> Ό.π., σ. 78.

<sup>30</sup> Ό.π., σ. 82.

<sup>31</sup> «Η ποίηση του Ρίτσου είναι ένα πολυπλοκότερο φαινόμενο από ό,τι φαίνεται, και δεν νομίζω πως προσφέρεται σε εξαπλουστευτικές γενικεύσεις, όπως επιχειρείται. Ο Ρίτσος είναι πολυγραφότατος [...] και επομένως πιο ενάλωτος στην κριτική βάση, αυτό όμως δεν σημαίνει καθόλου ότι είναι “κατά προσέγγιση ποιητής” [...] Τυχαίνει να έχω και εγώ πολλές αντιρρήσεις για την αισθητική αξία ποιημάτων του Ρίτσου, αλλά δεν συμμερίζομαι την ολοσχερώς απορριπτική κρίση εκείνων που του αμφισβητούν τον τίτλο του ποιητή. Απεναντίας: και οι επιφυλάξεις ακόμη που έχω απέναντι στα ποιητικά του ολισθήματα [...] οφείλονται κυρίως στις μεγάλες αξιώσεις που έχω από τον Ρίτσο σαν αναγνώστης, αξιώσεις που θεμελιώνονται ακριβώς στον θαυμασμό μου για τις άλλες του επιτεύξεις στην ποίηση στις – τόσο συχνότερες – ευτυχέστερες του στιγμές [...] Πάντα, όταν διεθνώς τιμάται ένας ποιητής μας, ξεσηκώνεται στον τόπο μας η λαίλαψ των επικρίσεων. Το είδαμε στο Νόμπελ του Σεφέρη. Το βλέπουμε και στο βραβείο Λένιν του Ρίτσου. Φαινόμενα παροδικά και επομένως μικρής σημασίας. Όχι όμως για τούτο λιγότερο άδικα». Ο Φραγκόπουλος, κλείνοντας το κείμενό του, θέτει το ρητορικό ερώτημα «μήπως πίσω απ' τις αμφισβητήσεις για την αξία της ποίησης του Ρίτσου υποκρύπτεται μια προσπάθεια αναβίωσης ενός πνεύματος πολιτικής μισαλλοδοξίας, που τόσο μας τυράννησε στο παρελθόν με τον έντονο καννιβαλισμό του» (Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Διαφωνία», εφ. *Η Καθημερινή*, 5.1.1978).

μου είναι του 1947). Όσο κι αν προσπαθώ δεν βρίσκω παρά δύο πόλους στο υβριστικό κείμενό του. Ο ένας είναι η προσωπική εμπάθεια και ο άλλος ο αντικομμουνισμός. Το πρώτο είναι φυσικό να συμβαίνει, όχι όμως και να εκδηλώνεται. Και στο κείμενό του φαίνεται απροκάλυπτα η εμπάθεια και μια αντιζήλια «γυναικείου» τύπου [...] Απ' όλα αυτά ένα συμπέρασμα βγαίνει: τον αρθρογράφο δεν τον ενδιαφέρει η ποίηση του Ρίτσου. Τον ενδιαφέρει ο ποιητής Ρίτσος, που η φήμη του ξεπέρασε τα σύνορα της πατρίδας μας και τον καίει που ο ποιητής έχει πάρει θέση ανοιχτή ενάντια στις δυνάμεις της παρακμής που αντιπροσωπεύει ο κ. Φωκάς.<sup>32</sup>

**Η ευρύτητα της συντεχνιακής αντιπαλότητας διαφαίνεται και στο σχόλιο του Γιώργου Βότση στην *Ελευθεροτυπία*:**

Στη συνέντευξη που του πήρε ο συνάδελφος Γιώργος Λιάνης, μετά την απονομή του βραβείου Λένιν και τον ρώτησε για τη συμμετοχή του στις εκλογές ως επικεφαλής του ψηφοδελτίου Επικρατείας του ΚΚΕ, ο μεγάλος μας ποιητής Γιάννης Ρίτσος, απάντησε: «Το κόμμα είχε απέναντί μου πάντοτε μεγάλη φροντίδα, μεγάλη προσοχή και απέραντο σεβασμό. Θεώρησα μεγάλη τιμή μου, που το κόμμα επέλεξε εμένα για να τιμήσει τον εαυτό του...». Μόλις το διάβασε φίλος ποιητής, που δεν έγινε ποτέ μεγάλο όνομα, πέταξε την κακία του: «Κρίμα που δεν υπάρχει και διεθνές βραβείο μετριοφροσύνης...».<sup>33</sup>

Το κλίμα που έχει διαμορφωθεί εις βάρος του Ρίτσου – υπερβαίνοντας ακόμα και τα ελληνικά σύνορα, καθώς η συνέντευξη γίνεται αντικείμενο συζητήσεων και στη Γαλλία – υποχρεώνει τον Γιώργο Λιάνη τον Ιανουάριο του 1978 να επανέλθει διευκρινιστικά στο θέμα της συνομιλίας του με τον ποιητή, επισημαίνοντας ότι δεν έθεσε ένα συγκεκριμένο πλάνο ερωτήσεων στον Ρίτσο, αλλά προσπάθησε να μεταφέρει το πνεύμα των λεγομένων του, κι έτσι οι απαντήσεις του δεν ήταν λέξη προς λέξη αυτές που γράφτηκαν στα *Νέα*.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> «Πείραξε πολύ τα “αηδόνια” του κατεστημένου η παγκόσμια αναγνώριση που κέρδισε τα τελευταία χρόνια η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Ίδιως τα πείραξε από τότε που ο μεγάλος ποιητής πήρε σαφή θέση στο πρόβλημα που απασχόλησε την ελληνική Αριστερά και τάχθηκε με τις συνεπείς δυνάμεις του κομμουνιστικού κινήματος. Του είχαν πολλά φυλαγμένα. Γιατί όχι μόνο είχε μιλήσει για τους αγώνες και τους πόθους της εργατιάς και της αγροτιάς, όχι μόνο τραγούδησε την Αντίσταση κι έγραψε για τα ξερονήσια και τις φυλακές και για τους νέους αγώνες αλλά ύμνησε και κάτι χώρες όπως η Βουλγαρία, η Τσεχοσλοβακία, η Ουγγαρία και η ΕΣΣΔ [...] Πειράχτηκαν πολύ, λοιπόν, που ο ποιητής αφιέρωσε ένα ποίημα του στην ΚΝΕ [...] Ταράχτηκαν όταν είδαν το όνομά του στο ψηφοδέλτιο Επικρατείας του κόμματος που αιώνια φοβούνται. Έτσι άρχισε μια ύπουλη και ποικιλόπλευρη εκστρατεία ενάντια στον ποιητή που κορυφώθηκε μετά τη συνέντευξή του στα *Νέα* [...] Βγήκαν τότε οι πλαγιοφύλακες του αναθεωρητισμού και έδωσαν υβριστική “απάντηση” στην ίδια εφημερίδα. Δεν θ’ ασχοληθούμε όμως με τους απαρηγήτους “μοντελιστ”. Αφορμή γι’ αυτό το σημείωμα έδωσε μια άλλη φωνούλα, κάποιου Νίκου Φωκά [...] Ο εν λόγω αρθρογράφος δεν ασχολείται καθόλου με όσα αναφέραμε πιο πάνω, αλλά αναλαμβάνει μια άλλη πλευρά της επίθεσης: να αναιρέσει την ποιητική αξία (!) του Γιάννη Ρίτσου. Οπωσδήποτε δεν πρωτοτυπεί ο κύριος αυτός στην κατεύθυνση αυτή. Εκεί που πρωτοτυπεί είναι η ιταμότητα του ύφους που προδίδει και ανάλογο ήθος» (Ν. Καστριώτης, «Νηπιακή κριτική», εφ. *Ρίζοσπάστης*, 15.1.1978).

<sup>33</sup> Γ.Β. [= Γιώργος Βότσης], «Μετριοφροσύνη», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8.12.1977.

<sup>34</sup> «Στην περιγραφή της παρελάσεως στην πλατεία της Μόσχας ο ποιητής μου τόνισε πολλές φο-

Μολονότι με τη διορθωτική αυτή κίνηση φαίνεται να κλείνει ο κύκλος της δίμηνης συζήτησης, τον Μάρτιο του 1978 ο Βύρων Λεοντάρης και ο Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη τους κριτική παρέμβαση, επαναπροσεγγίζουν το έργο του Ρίτσου και, υιοθετώντας ιδεολογικά κριτήρια, το αξιολογούν ως αστικό παράγωγο της γενιάς του '30, συντηρητικό, ελληνοκεντρικό και κατ' επίφαση επαναστατικό συγκρινόμενο με το έργο του Βάρναλη.<sup>35</sup>

Η κριτική τους έχει στόχο να διαφυλάξει έναν θύλακα λογοτεχνικής πρωτοπορίας στον χώρο της Ανανεωτικής Αριστεράς και να αποτρέψει την ευρύτερη προβολή του Ρίτσου ως «επισήμου» φορέα της μαρξιστικής ιδεολογίας, η οποία διαθέτει επικύρωση από το σοβιετικό κέντρο με το βραβείο Λένιν.

Έξι μήνες αργότερα, το καλοκαίρι του 1978, καταγράφεται το τελευταίο σχόλιο για τη βράβευση του Ρίτσου από τον Νικόλα Κάλας:

Με το παράσημον του Λένιν που του δόθηκε φέτος, ο Γιάννης Ρίτσος βραβεύτηκε για τις πολιτικοφιλολογικές υπηρεσίες που προσέφερε στη Σταλινική Γ' Διεθνή. Αν είναι ή όχι ο μεγαλύτερος σύγχρονος κομμουνιστής ποιητής, δεν το ξέρω. Πάντως, δεν με έχει πείσει ο Αραγκών πως είναι ο μεγαλύτερος ποιητής του αιώνα μας.<sup>36</sup>

Ο προσδιορισμός των παραμέτρων της ιδεολογικής αυτής αντιπαράθεσης στον απόηχο του βραβείου Λένιν έχει διττή σημασία: αφενός, πιστοποιεί τη βαρύτητα και τη διάρκεια των συνεπειών της κομματικής στράτευσης του Ρίτσου στη διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας του και στη συγκρότηση του πλαισίου πρόσληψης του έργου του. Αφετέρου, μας επιτρέπει να διακρίνουμε και να ερμηνεύσουμε τη λογοτεχνική εξέλιξη της προσπάθειας απεγκλωβισμού του από την παγιωμένη μονοδιάστατη εικόνα του στρατευμένου ποιητή.

Το «Τερατώδες αριστούργημα», σηματοδοτώντας την έναρξη αυτού του εγχειρήματος, οδηγεί στη σταδιακή μεταβολή της όψιμης παραγωγής του Ρίτσου. Άμεσα συναρτημένη με την ερωτική θεματολογία, η ποιητικά εκφρασμένη απόπειρα απεγκλωβισμού θα αναπτυχθεί σταδιακά στη διάρκεια της επταετίας που θα ακολουθήσει με τη *Φαίδρα*, τα *Ερωτικά* και το *Ιταλικό τρίπτυχο* και θα κορυφωθεί το 1984 στον τόμο με τον δηλωτικό τίτλο *Επινίκια*.

Αναδεικνύοντας την ερωτική πτυχή του έργου του, υιοθετώντας μια αποκαλυπτική και αντισυμβατική ρητορική και προβάλλοντας μια διευρυμένη

ρέξ η δική του φιλική ματιά και η διάθεση εκείνων των μεγάλων στιγμών ήτανε τέτοιες ώστε μέσα στην ειρηνική αχλύ της γιορτής να βλέπει τα τανκς, τους πυραύλους και τους στρατιώτες να περνάνε με χορευτικό ρυθμό» (Γ. Λιάνης, «Παράξενη σιωπή», εφ. *Τα Νέα*, 27.1.1978).

<sup>35</sup> Βλ. Βαχλιώτη, ό.π. (σημ. 6), σ. 198-223.

<sup>36</sup> Ν. Κάλας, «Το βραβείο του Ρίτσου», περ. *Για το Σοσιαλισμό*, τχ. 12 (Ιουλ.-Αύγ. 1978) 21.



αντίληψη περί προοδευτικότητας που συσχετίζει τον έρωτα με την επανάσταση και προσδιορίζεται ως σύγκρουση με τα κοινωνικά στερεότυπα της σεμνοτυφίας, ο Ρίτσος θα δοκιμάσει να άρει την αντίφαση ανάμεσα στην κομματική στράτευση και την καλλιτεχνική αυτονομία, διεκδικώντας το δικαίωμα της απόλυτης ελευθερίας του δημιουργού μέσα στον χώρο της τέχνης.



## Ανιχνεύοντας τον πρώιμο Βρεττάκο

Η πρώιμη περίοδος του Νικηφόρου Βρεττάκου, και ειδικά αυτή που προηγείται της κυκλοφορίας της πρώτης του ποιητικής συλλογής *Κάτω από σκιές και φώτα* (1929), δεν έχει απασχολήσει την έρευνα στον βαθμό που θα της άξιζε. Και όμως: πριν καν αποτολμήσει ο δημιουργός να τυπώσει σε βιβλίο τα πρωτόλειά του, ξεκίνησε από τα μαθητικά του χρόνια να δημοσιεύει ποιήματα σε τοπικές εφημερίδες, ενώ παράλληλα έγραφε στίχους σε ένα τετράδιο, το οποίο απόκειται στο προσωπικό του αρχείο. Η παρούσα συμβολή στοχεύει να αναδείξει και να συζητήσει τις στιχουργικές και υφολογικές αναζητήσεις του μαθητικού αυτού τετραδίου του ποιητή, πρωτίστως, εντάσσοντάς το ταυτόχρονα στις συνιστώσες της εποχής και του βίου του. Για τον λόγο αυτό, στις επόμενες σελίδες θα επιχειρηθεί να σκιαγραφηθεί αδρομερώς η διαδρομή της ζωής και του έργου του Βρεττάκου στα πρώτα δεκαεπτά χρόνια του βίου του, ώστε να καταστεί ευκολότερη εν συνεχεία η ένταξη των μαθητικών του πρωτολείων στα συμφοραζόμενα της πρώιμης αυτής ποιητικής περιόδου του.

Ο Νικηφόρος Βρεττάκος γεννήθηκε στις 19 Δεκεμβρίου του 1911 με το παλαιό ημερολόγιο (ή την 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου του 1912 με το νέο).<sup>1</sup> Η μητέρα του Ευγενία Παντελεάκη (1884-1965) αναγκάστηκε να μεταβεί στον τόπο καταγωγής της, στις Κροκεές (πρώην Λεβέτσοβα) Λακεδαιμόνος, για να φέρει στο φως το δεύτερο παιδί της, τον Νικηφόρο, έχοντας ήδη χάσει τον πρωτότοκο

<sup>1</sup> Η σκιαγράφηση της ζωής και του έργου του ποιητή από τη γέννησή του (1912) έως τη δημοσίευση της πρώτης ποιητικής του συλλογής *Κάτω από σκιές και φώτα* (1929) βασίστηκε, ως επί το πλείστον, στις ακόλουθες πηγές: Αθανάσιος Ν. Γκότοβος, *Το μυθικό και ιδεολογικό σύμπαν της ποίησης του Νικηφόρου Βρεττάκου*, πρόλ. Vincenzo Rotolo, Αθήνα, Φιλιππότης, 1989, σ. 27-42 και 70-72, όπου η βιογραφική τοποθέτηση του ποιητή για το διάστημα 1912-1934. Για την ανάγνωση της πρώτης ποιητικής περιόδου του Λάκωνα δημιουργού (ήτοι τα έτη 1929-1938) βλ. ό.π., σ. 99-140, Νικηφόρος Βρεττάκος, *Η εκλογή μου. Ποιήματα 1933-1991*, Αθήνα, Ποταμός, 2008, Γεωργία Κακούρου-Χρόνη, «Χρονολόγιο Νικηφόρου Βρεττάκου 1912-1991», στο *Στης μνήμης το διάστημα. Νικηφόρος Βρεττάκος*, Αθήνα, Ποταμός, 2012, σ. 13-27 (για την περίοδο που συζητείται εδώ), Ευαγγελία Μπέτα-Δρογκάρη και Κώστας Δρογκάρης, *Νικηφόρος Βρεττάκος και Γύθειο. Από τα πρώτα του ποιήματα μέχρι την τελευταία ποιητική συλλογή*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2013. Αρκετά στοιχεία, ακόμη, αντλούνται από το βιβλίο Νικηφόρος Βρεττάκος, *Οδύνη. Αυτοβιογραφικό χρονικό*, πρόλ. Κώστας Βρεττάκος, Αθήνα, Πόλις, 2000· ωστόσο, οι σχετικές μαρτυρίες του ποιητή διασταυρώθηκαν με όσα δεδομένα έχει φέρει η ερευνητική σκαπάνη στο φως της δημοσιότητας, καθώς στην *Οδύνη* παρατίθενται από μνήμης γεγονότα από τα οποία ο δημιουργός είχε μεγάλη χρονική απόσταση, αφού την ολοκλήρωσε στα 1968.

γιο της Λυκούργου (γεν. 1909), λίγους μόλις μήνες αφότου ήρθε στη ζωή. Ο πατέρας του Κωνσταντίνος (1872-1944) καταγόταν από το Γύθειο. Κάποια στιγμή, ωστόσο, αντάλλαξε με τον αδελφό του την περιουσία που κατείχε στο γραφικό αυτό λιμάνι της Μάνης, παίρνοντας τα κτήματα της οικογένειας στην Πλούμιτσα Λακωνίας. Σύντομα η οικογένεια του ποιητή διευρύνθηκε: μετά τον Νικηφόρο, απέκτησαν τη Σοφία (1913), την Αγγελική (1916), την Αφροδίτη (1918) και τον Μιχαήλ (1921). Διέμεναν δε σε ένα σπίτι που είχε αποπερατωθεί τον Μάιο του 1871 και βρισκόταν στην κορυφή του λόφου της Πλούμιτσας. Τα πρώτα του έξι χρόνια, ο ποιητής τα πέρασε στην Πλούμιτσα, μάλλον απομονωμένος, με συντροφιά την οικογένειά του, κάποιους συγγενείς και λιγοστούς περαστικούς επισκέπτες. Ήταν τα χρόνια που δέθηκε στενά (αν όχι έγινε ένα) με το φυσικό περιβάλλον και τη ζωή της υπαίθρου.

Το 1917 η οικογένειά του μετακινήθηκε στις Κροκεές, προκειμένου ο μικρός Νικηφόρος να λάβει την εγκύκλια μόρφωσή του στο *πλήρες Δημοτικό Σχολείο των αρρένων Λεβετσόβων*. Με λύπη αποχωριζόταν την Πλούμιτσα και τα λουλούδια της που ήταν σοφά γιατί απλώς «ήξεραν να είναι ωραία».<sup>2</sup> Διαμένει στο σπίτι όπου γεννήθηκε, πολύ κοντά στο σχολείο του, στο οποίο εγγράφεται ανελπιώς κάθε Σεπτέμβριο των ετών 1917-1920, παρακολουθώντας τις τέσσερις τάξεις του. Το 1921 τον συναντούμε στα μαθητολόγια της Α΄ τάξης του Ελληνικού Σχολείου Λεβετσόβων, με κηδεμόνα τον Κ. Αλεξάκη, την επόμενη χρονιά, άγνωστο γιατί, μετεγγράφεται στη Β΄ τάξη του Α΄ Ελληνικού Σχολείου του Γυθείου, για να επιστρέψει στο Ελληνικό Σχολείο των Κροκεών το 1923, με κηδεμόνα πλέον τον πατέρα του, όπου τελείωσε την Γ΄ και τελευταία τάξη του.

Λόγοι οικονομικοί επέβαλαν την παραμονή της οικογένειάς του στο χωριό της μητέρας του έως το πέρας των πρωτοβάθμιων σπουδών του. Ο πατέρας του είχε καταστραφεί οικονομικά· εξαιτίας της μεγάλης ένδειας στην οποία είχε βρεθεί, έδωσε εντολή να κοπούν οι βελανιδιές των κτημάτων του για ξυλοκάρβουνα, τα χωράφια του έμεναν χέρσα και τα δέντρα του χωρίς καρπούς από την αφροντισιά, ενώ η δύσκολη κατάσταση επιτεινόταν από την έλλειψη εργατικών χεριών, λόγω των σκληρών συνθηκών εργασίας και του μεγάλου κύματος της μετανάστευσης των κατοίκων της περιοχής προς το εξωτερικό ή τα μεγάλα αστικά κέντρα της χώρας.

Ο μικρός Νικηφόρος δείχνει να ασφυκτιά στο πλαίσιο της καθημερινότητας των Κροκεών, θεωρώντας «την κοινωνική ζωή αυτού του χωριού σαν ένα

<sup>2</sup> Βρεττάκος, *Οδύνη*, ό.π., σ. 52.

είδος πολέμου».<sup>3</sup> Διαβάζοντας, ωστόσο, φυλλάδες της εποχής υπό το φως της λάμπας πετρελαίου που του έχει χαρίσει ο πατέρας του, αρχίζει να «αγκαλιάζει τα “γράμματα” όπως θ’ αγκάλιαζε μια ανθισμένη αχλαδιά πάνω στο χτήμα τους».<sup>4</sup> Τον τόπο των παιδικών του χρόνων κυριολεκτικά τον λατρεύει· για αυτό και δεν χάνει ευκαιρία να βρίσκεται κάθε καλοκαίρι στην Πλούμιτσα, κοντά στη φύση της, που τόσο αγαπούσε, μένοντας στο σπίτι των ξαδέρφων του.

Σε μια από αυτές τις καλοκαιρινές επισκέψεις του ξεκίνησε ο Νικηφόρος και την ενασχόλησή του με τη στιχουργία:

Πάνε αρκετά χρόνια από τότε που επιστρέφοντας στην πατρίδα μου, στο κλειστό τώρα πατρικό μου σπίτι στην «Πλούμιτσα», δεν βρίσκω πια τους πρώτους μου στίχους. Ήμουνα δέκα χρονών όταν τους έγραφα στο βορεινό παράθυρο της σάλλας, πίσω από το παραθυρόφυλλο, με μαύρο μολύβι.

*Αυτά εγώ τα έγραφα την έκτην Ιουλίου  
ώρα επτά που βράδναζεν με δύσιν του ηλίου.*

Ο χρόνος τους σκούπισε προσεχτικά, τα ίχνη του μολυβιού χάθηκαν, όπως το νερό που ξατιμίζεται. Έμεινε μόνον η χρονολογία, χαραγμένη όπως ήταν μ’ ένα μικρό σουγιά: «1922»

θα θυμηθεί σαράντα δύο χρόνια αργότερα ο ποιητής.<sup>5</sup>

Την άνοιξη του 1924, ως μαθητής του Ελληνικού Σχολείου, έγραψε και το πρώτο του ποίημα, τον «Ύμνο στη Δημοκρατία», με αφορμή την εγκαθίδρυση του Αβασίλευτου Δημοκρατικού Πολιτεύματος υπό τον Αλέξανδρο Παπαναστασίου. Ο ίδιος, μάλιστα, αναθυμόταν, χρόνια αργότερα, τον ενθουσιασμό που περιέβαλε τον πατέρα του στην ανάγνωση των συγκεκριμένων στίχων, ενώ θεωρούσε αυτό του το στιχούργημα μάλλον χαμένο. Η σκαπάνη, όμως, της έρευνας αποκάλυψε πρόσφατα ότι το εν λόγω ποίημα είχε δημοσιευτεί, στις 11 Απριλίου του 1924, με το ψευδώνυμο Δήμος Κράτης, από τις στήλες της *Λακωνίας*, μιας μακρόβιας (1872-1961) συντηρητικής εφημερίδας του Γυθείου.<sup>6</sup> Είναι εκπληκτικός ο βαθμός στον οποίο ένα δωδεκάχρονο παιδί έχει αφομοιώσει το βαθύτερο νόημα της πολιτειακής μεταβολής του 1924 – όσο και αν χρόνια αργότερα ο ποιητής αναθυμάται πως η έννοια της δημοκρατίας δεν ήταν τότε απόλυτα ξεκαθαρισμένη στο μυαλό του. Οι φιλελεύθερες πεποιθήσεις του πατέρα του και οι συχνές πολιτικές συζητήσεις στις οποίες ενεπλέκετο θα είχαν δημιουργήσει ζωννή εντύπωση στον νεαρό Νικηφόρο.

Από τότε όχι μόνο ξεκίνησε να γράφει στίχους χωρίς διακοπή, αλλά και να

<sup>3</sup> Ο.π., σ. 54-55.

<sup>4</sup> Ο.π., σ. 56.

<sup>5</sup> Βρεττάκος, *Η εκλογή μου*, ό.π. (σημ. 1), σ. 12.

<sup>6</sup> Για το εν λόγω ποίημα βλ. Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π. (σημ. 1), σ. 26-27 και 94.

τους υπογράφει με το επώνυμό του. «Και πιο πολύ έγγραφα», σημειώνει σχετικώς, «όταν πήγαινα στην Πλούμιτσα, όπου έβρισκα την πιο όμορφη μοναξιά που έχω γνωρίσει και τον πιο ανοιχτό ορίζοντα. Ο λυχνοστάτης κοντά μου, το λυχνάρι αναμμένο όλη τη νύχτα. Κι αυτές οι ωραίες ώρες συνεχίστηκαν όσο που τελείωσα το Γυμνάσιο».<sup>7</sup> Όταν ξεκλέβει χρόνο, στο μικρό του καμαράκι ή στο δωμάτιο του πατρικού σπιτιού του, γράφει ακατάπαυστα στίχους σε ένα τετράδιο που, όπως θα φανεί πιο κάτω, χρησιμοποιεί και για άλλους σκοπούς στη διάρκεια των γυμνασιακών του χρόνων.

Τον Σεπτέμβριο του 1924 ο Νικηφόρος Βρεττάκος μετέβη στο Γύθειο για να λάβει τη γυμνασιακή του παιδεία. Εγγράφεται στην Α' τάξη του εκεί Γυμνασίου, με κηδεμόνα τον αδελφό του πατέρα του Ζαχαριά, με τον οποίο γίνεται φίλος και περνά πολλή ώρα κουβεντιάζοντας μαζί του επί ποικίλων θεμάτων. Η πόλη, όμως, τον απογοητεύει εξαιτίας του εγωκεντρισμού των κατοίκων της. Παράλληλα, τον προβληματίζει το περιβάλλον της εργατικής καταπίεσης που κυριαρχούσε στην περιοχή, ενώ η αντικομμουνιστική διδαχή έφτανε στα όρια του παροξυσμού.

Το σχολείο, πάλι, δεν ήταν παρά ένα «κοπάδι παπαγάλων μέσα σε κλουβί»,<sup>8</sup> με μαθητές που στόχευαν στην αποκατάσταση της Χωροφυλακής ή του Στρατού, αποστηθίζοντας τα πάντα, χωρίς απορίες και προβληματισμούς. Στο άκουσμα, μάλιστα, της άποψης του καθηγητή των «Ελληνικών» ότι ο Σολωμός έγραψε τον Ύμνο σε λαϊκότροπη μορφή επειδή «ήταν αγράμματος», νιώθει να εξεγείρεται και αρχίζει να πιστεύει πως «η καθαρεύουσα είναι η γλώσσα της εθνικής αμάθειας, μια γλώσσα πλαστή, που την έφτιαξαν μερικοί ανόητοι λόγιοι για να δείξουν πως έχουν περισσότερη συγγένεια με τους αρχαίους. [...] Η δημοτική είναι πολύ πλούσια και είναι συνέχεια της αρχαίας που εξελίσσεται. Βγαίνει από τη ζεστή ελληνική ψυχή, ενώ η καθαρεύουσα βγαίνει από το χαλασμένο μυαλό για να τυφλώσει την ωραία αυτή ψυχή».<sup>9</sup>

Στο Γύθειο, όμως, ασφυκτιά και για έναν ακόμη λόγο: δεν βρίσκει βιβλία να διαβάσει· ενώ είχε διαμορφωμένη την πεποίθηση πως «για τίποτε άλλο δεν πεινούσε και δεν διψούσε περισσότερο σε τούτο τον κόσμο»<sup>10</sup> όσο για τα βιβλία, αισθανόταν «σαν το πρόβατο που πεινά, αλλά δεν βρίσκει τίποτα να βοσκήσει».<sup>11</sup> Στο μοναδικό βιβλιοπωλείο της πόλης υπήρχαν μόνο η *Αμαρτωλών σωτηρία* και βίοι ληστών που μόλις τότε είχαν εξοντωθεί.

<sup>7</sup> Βρεττάκος, *Η εκλογή μου*, ό.π. (σημ. 1), σ. 14.

<sup>8</sup> Βρεττάκος, *Οδύνη*, ό.π. (σημ. 1), σ. 95.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. 96.

<sup>10</sup> Ό.π., σ. 103.

<sup>11</sup> Ό.π., σ. 101.

Το 1925 εγγράφεται στη Β΄ τάξη του Γυμνασίου Γυθείου, με κηδεμόνα τον Χρ. Σουλάκο, το 1926 στην Γ΄ τάξη, υπό την κηδεμονία του Αθαν. Κουκουλομάτη, και το 1927 στην Δ΄ τάξη, με κηδεμόνα και πάλι τον θείο του Ζαχαριά. Ήδη από τον Ιανουάριο του 1926 έχει αποτολμήσει να δημοσιεύσει και άλλο ποίημά του με τίτλο «Στο δάκρυ», αλλά αυτή τη φορά με το πραγματικό του όνομα.<sup>12</sup> Παρά τις εμφανείς τεχνικές ατέλειες, το συγκεκριμένο ποίημα δείχνει με ενάργεια την ανέχεια και την επακόλουθη θλίψη του ποιητή – με άλλα λόγια, την προσωπική του οδύνη από ένα περιβάλλον που τον συνθλίβει πραγματικά. Στις δύο τελευταίες γυμνασιακές του τάξεις, ωστόσο, τα πράγματα καλυτερεύουν κάπως: συνδέεται με τον Πετρινωτή Θαλή Αριστείδη Κουτούπη (†1944), με τον οποίο συγκατοικούν κατά διαστήματα, δανειζόμενος από τη βιβλιοθήκη του φίλου του έργα σημαντικών εκπροσώπων της παγκόσμιας λογοτεχνίας (Ουάιλντ, Μπάιρον, Σαίξπηρ, Γκόρκι, Τολστόι, Γκαίτε), τα οποία διαβάζει με ζήλο.

Σε γενικές γραμμές, ο Νικηφόρος υπήρξε ένας καλός μαθητής στη διάρκεια των γυμνασιακών του σπουδών. Οι καλύτερες, μάλιστα, επιδόσεις του ήταν στο μάθημα της Φυσικής, την οποία ο Βρεττάκος αγαπούσε ιδιαίτερα, όπως και την ποίηση. Του άρεσε, όμως, και ο στοχασμός.

Σύμφωνα με κάποιους ερευνητές,<sup>13</sup> οι οποίοι βασίζονται σε συναφή μαρτυρία του ποιητή, το 1928, ενώ βρισκόταν στην τελευταία τάξη του Γυμνασίου, αποτόλμησε να δώσει δύο διαλέξεις στην Εμπορική Λέσχη του Γυθείου, με τη συνδρομή του θείου του Ζαχαριά. Τα θέματά τους περιστρέφονταν γύρω από τον χριστιανισμό και τον μαρξισμό, καθώς και άλλα ζητήματα φιλοσοφικού περιεχομένου, η δε ανταπόκριση του πολυπληθούς ακροατηρίου τους (περί τα διακόσια άτομα) υπήρξε ενθουσιώδης.

Ωστόσο, από στοιχεία που είδαν εντελώς πρόσφατα το φως της δημοσιότητας<sup>14</sup> προκύπτει ότι οι διαλέξεις αυτές πραγματοποιήθηκαν, κατά πάσα πιθανότητα, τον Μάρτιο και τον Μάιο του 1930. Η πρώτη εξ αυτών είχε θέμα «την εξέλιξη της κοινωνίας», όπου εξετάστηκαν «με σαφήνεια και ευμάθειαν καταπληκτικήν» και «μεθοδικότητα», κυρίως «η σχέσις επιστήμης και θρησκείας, η αντίθεσις κεφαλαίου και εργασίας, η διαφορά των κοινωνικών τάξεων, αι τάσεις κάθε μιας χωριστά, και τέλος η έρευνα της χριστιανικής διδασκαλίας από κοινωνιολογικής απόψεως». Η διάλεξη, που λίγο πρωτότερα

<sup>12</sup> Δημοσιεύτηκε και πάλι στην εφ. *Λακωνία*, 31.1.1926. Βλ. και Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π. (σημ. 1), σ. 32 και 95.

<sup>13</sup> Βλ. κυρίως Κακούρου-Χρόνη, ό.π. (σημ. 1), σ. 24.

<sup>14</sup> Βλ. Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π. (σημ. 1), και εδώ σημ. 15-16.

είχε γίνει στο Γύθειο «και είχε μεγάλην επιτυχίαν», πραγματοποιήθηκε στις 25 Μαρτίου του 1930 και στις Κροκεές, αφήνοντας «με τας αρίστας των εντυπώσεων» τους συμπατριώτες του, οι οποίοι έσπευσαν να τον ακούσουν.<sup>15</sup> Ακριβώς δύο μήνες αργότερα (στις 26 Μαΐου του 1930) έλαβε χώρα δεύτερη συμπληρωματική διάλεξη του Βρεττάκου στην Εμπορική Λέσχη του Γυθείου, με θέμα: «Ο Χριστός στο μέτωπο της ζωής».<sup>16</sup>

Όπως και να 'χει το πράγμα, χρειαζόταν περισσό θάρρος για έναν έφηβο να εμφανιστεί ενώπιον ενός συντηρητικού (κατά τεκμήριο) ακροατηρίου και να αναπτύξει τις απόψεις του για ζητήματα σαν και τα πιο πάνω, που «έκαιγαν» κατά τα χρόνια εκείνα. Ο Βρεττάκος το τόλμησε, έχοντας εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του και δείχνοντας, από τα πρώτα του βήματα στα γράμματα, πόσο τον ενδιέφερε ο φιλοσοφικός στοχασμός – κάτι που διατήρησε διά βίου, τόσο στην ποίησή του όσο και στον δοκιμιακό του λόγο. Δεν είναι δε τυχαίο ότι τις ανησυχίες του αυτές τις μετέφερε και σε πνευματικό κύκλο της πρωτεύουσας, όπου θα βρεθεί τα αμέσως επόμενα χρόνια, διαβάζοντας στα μέλη του, μαζί με ποιήματά του και κοινωνικές του έρευνες, μια μελέτη του με τίτλο «Περί όντων», την οποία σκόπευε μάλιστα να εκδώσει. Από όσα είναι γνωστά, η μελέτη αυτή δεν είδε, τελικά, το φως της δημοσιότητας. Ωστόσο, στο «Αρχείο Βρεττάκου», που απόκειται στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Σπάρτης, υπάρχουν χειρόγραφα σχεδιάσματα του εν λόγω εγχειρήματος, το οποίο δεν έχει ακόμη εκτιμηθεί από την έρευνα.

Τον Ιούνιο, πάντως, του 1928 δημοσίευσε ένα ακόμη ποίημά του στον τοπικό Τύπο, τιτλοφορούμενο «Πλάι στη θάλασσα».<sup>17</sup> Η μελαγχολική ατμόσφαιρα των στίχων είναι και πάλι εμφανής και θα μπορούσε εύλογα να συνδεθεί με την ψυχική διάθεση του δημιουργού αλλά και το γενικότερο κλίμα του καρνωτακισμού, που ήταν κατά κάποιο τρόπο του συρμού κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Τον Νοέμβριο του 1929 πραγματοποιεί το μεγάλο βήμα: αποφασίζει να μεταβεί στην Αθήνα για ανώτερες σπουδές, τις οποίες τελικά δεν πραγματοποιήσε λόγω οικονομικής ανέχειας. Και πάλι νιώθει να ασφυκτιά. Με μια χάρτινη βαλίτσα που περιείχε τα λιγοστά υπάρχοντά του, βρέθηκε στον Πειραιά και από εκεί στο σπίτι μιας θείας του στα Πατήσια. Αμέσως μετά, επισκέφθηκε τον Θαλή Σταυριανού Κουτούπη (1870-1935), εκλεγμένο βουλευτή Λακωνίας το 1911 και το 1923 με τη βοήθεια του πατέρα του και πρώην υπουργό,

<sup>15</sup> Βλ. εφ. *Αι Κροκεαί*, 1.4.1930. Βλ. και Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π., σ. 37 και 97.

<sup>16</sup> Βλ. εφ. *Λακωνία*, 25.5.1930. Βλ. και Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π., σ. 38 και 97.

<sup>17</sup> Εφ. *Λακωνία*, 30.6.1928. Βλ. και Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π., σ. 33 και 96.



ζητώντας τη συνδρομή του. Ο Κουτούπης τον προσέλαβε ως υπάλληλο στην Εταιρεία Υδραυλικών Έργων Αποξήρανσης του Έλους Τρινάσου Λακωνίας, την οποία διηύθυνε (1926-1931), δίδοντάς του έναν αξιοπρεπή μισθό που του επέτρεπε να καλύπτει το ενοίκιο στο σπίτι που διέμενε, να αγοράζει βιβλία και γενικώς να επιβιώνει. Βρήκε, μάλιστα, και ένα ιδιαίτερο μάθημα αρχαίων ελληνικών σε κάποιον τελειόφοιτο Γυμνασίου, ενισχύοντας το βαλάντιό του.

Η τύχη φαινόταν πρόσκαιρα να του χαμογελά: οι επισκέψεις στα βιβλιοπωλεία των Αθηνών και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος ικανοποιούσαν τη βουλιμία του για διάβασμα, ενώ άρχισε να κάνει όνειρα για σπουδές στη Φιλολογία ή στη Φυσική. Μολονότι οι δάσκαλοί του στο Γύθειο τον είχαν παροτρύνει να αφοσιωθεί στη δεύτερη, η αγάπη του προς τα γράμματα τον έφεραν να ενδιαφερθεί για τη σπουδή της πρώτης. Γρήγορα, όμως, απέκλεισε ένα τέτοιο ενδεχόμενο, όταν, ως ακροατής κάποιου μαθήματος αρχαίας ελληνικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, άκουσε τον καθηγητή να κηρύσσει από καθέδρας: «Όσοι γράφουν ποιήματα είναι ηλίθιοι!».<sup>18</sup>

Παράλληλα, από τις πρώτες ημέρες που βρίσκεται στην Αθήνα, κάνοντας αιματηρές οικονομίες, τυπώνει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Κάτω από σκιές και φώτα* (Δεκέμβριος 1929). Τούτο σημαίνει ότι ο Βρεττάκος, που ήδη είχε αποτολμήσει να δώσει για δημοσίευση στίχους του σε εφημερίδες της Λακωνίας, είχε έρθει στην Αθήνα για να πραγματοποιήσει, μαζί με τον στόχο του για πανεπιστημιακές σπουδές, και ένα, ακόμη μεγαλύτερο όνειρό του: να κάνει αισθητή την παρουσία του ως ποιητή και στο αθηναϊκό κέντρο. Αισθανόταν πως οι στίχοι του έπρεπε να δοκιμαστούν σε ένα ευρύτερο κοινό και πως αυτός θα ήταν από τώρα και στο εξής ο ευγενικότερος στόχος του· να είναι ποιητής.

Ο Τύπος της ιδιαίτερης πατρίδας του θα αναγγείλει με προθυμία τη δημοσίευση της συλλογής αυτής την πρώτη κιόλας ημέρα του μήνα έκδοσής της.<sup>19</sup> Θα πρέπει να αισθάνθηκε ιδιαίτερα ευτυχής ο Νικηφόρος όταν έπιασε στα χέρια του το καλαίσθητο αυτό βιβλιαράκι με τα τριάντα ένα ποιήματα στις σαράντα οχτώ σελίδες του. Βέβαια, η συλλογή αυτή είναι πιο δουλεμένη ποιητικά από τους στίχους που περιλαμβάνονται στο προαναφερθέν μαθητικό του τετράδιο, το οποίο θα συζητηθεί εν συνεχεία. Μετεωρίζεται ανάμεσα στον παραδοσιακό και τον ελεύθερο στίχο, χωρίς να της λείπει συχνά η ποιητική τόλμη που χαρακτηρίζει τους πραγματικά μεγάλους δημιουργούς. Με

<sup>18</sup> Βρεττάκος, *Οδύνη*, ό.π. (σημ. 1), σ. 125.

<sup>19</sup> Βλ. εφ. *Αι Κροκεαί*, 1.12.1929. Βλ. και Μπέτα-Δρογκάρη και Δρογκάρης, ό.π. (σημ. 1), σ. 37, σημ. 37.

άλλα λόγια, ακόμη και μέσα από την πρώτη του αυτή εμφάνιση στο πανελλήνιο κοινό, την οποία ο ίδιος φαίνεται να έχει υποβαθμίσει, θεωρώντας ότι η είσοδος του στα γράμματα συνέβη μάλλον με το δεύτερο ποιητικό του βιβλίο που κυκλοφόρησε στα 1933, ξεπροβάλλει ο προικισμένος δημιουργός – όπως, άλλωστε, θα υποστηριχθεί ότι συμβαίνει και με αρκετά ποιήματα του μαθητικού του τετραδίου.

Ξεχωριστή θέση στην πρώιμη αυτή δημιουργία του Νικηφόρου Βρεττάκου κατέχει ένα άγνωστο έως σήμερα μαθητικό τετράδιο στο οποίο έγραφε συχνά στίχους. Το τετράδιο αυτό εκτείνεται σε σαράντα αριθμημένα με το χέρι φύλλα (γραμμένα, σχεδόν όλα, και στις δύο όψεις τους), έχει διαστάσεις 14x20 εκ. και βρίσκεται, σε γενικές γραμμές, σε καλή κατάσταση. Διασώθηκε από τον γιο του ποιητή Κώστα, ο οποίος μάλιστα το βιβλιοδέτησε στη δεκαετία του 1950, αφού το μετέφερε στη νέα πλέον κατοικία της οικογένειας στο κέντρο της Αθήνας. Στο εξώφυλλό του φέρει την ένδειξη: *Τετράδιον | Ποιημάτων | Νικ. Βρεττάκου | Τάξις | Α' και Β' | 1925-1926*. Η αρχική χρονική οριοθέτηση του τετραδίου έγινε από τον Κώστα, ο οποίος θεώρησε ότι τα ποιήματα που περιέχονται σε αυτό είχαν γραφεί από τον πατέρα του στην Γ' τάξη του Γυμνασίου, ενώ παρασυρόμενος, ενδεχομένως, από το έτος κυκλοφορίας της πρώτης συλλογής του ποιητή, με την οποία προφανώς τα συνέδεσε, τα χρονολόγησε στα 1929. Σε κατοπινότερα, ωστόσο, χρόνια, όταν ο ίδιος ο Νικηφόρος ξαναέπιασε το τετράδιο στα χέρια του, ενθυμήθηκε ότι τα συγκεκριμένα ποιήματα είχαν γραφεί στα χρόνια της Α' και Β' Γυμνασίου και διόρθωσε τη χρονολογική ένδειξη του γιού του σε 1925-1926, χρονολογία που βρίσκεται εγγύτερα στο ύψος και, κυρίως, στον γραφικό χαρακτήρα του Βρεττάκου κατά τα μαθητικά του χρόνια.

Το εν λόγω τετράδιο ήταν οικογενειακής, θα μπορούσε να πει κανείς, χρήσης. Όποτε δε εύρισκε ευκαιρία και, ιδίως, όταν του έλειπε το χαρτί, φαίνεται πως ο ποιητής κρατούσε σημειώσεις σε αυτό, όπως, για παράδειγμα, πιστοποιούν κάποιες σύντομες σκέψεις του στη σ. 30α που φέρουν τη χρονολογική σημείωση: 1945. Στις σελίδες του υπάρχουν, ακόμα, κάποιες ζωγραφιές, ενδεχομένως του ίδιου του Βρεττάκου, αλλά και δοκίμια κονδυλίου ή σχέδια του αδελφού του Μιχαήλ, των αδελφών του Αγγελικής και Σοφίας, καθώς και της εξαδέλφης του Λυγερής Πρόκου.

Τα περισσότερα ποιήματα του τετραδίου είναι γραμμένα με μελάνι και χρονολογούνται με σχετική ασφάλεια στο διάστημα 1925-1929 (ένα δε εξ αυτών είναι ευκρινώς χρονολογημένο: 22 *Ιουνίου* 1927 (σ. 23)). Από την άλλη, κάποια

μεταγενέστερα, κατά πάσα πιθανότητα, εκείνων που έχουν αποτυπωθεί με μελάνι έχουν γραφεί με μολύβι. Σαράντα πέντε από τα στιχουργήματα αυτά έχουν τιτλοφορηθεί, ενώ σε έξι περιπτώσεις έχουν τη μορφή σχεδιασμάτων στροφών ή μεμονωμένων στίχων, που στην πλειονότητά τους δείχνουν να αποτελούν επεξεργασμένες μορφές τμημάτων από κάποιες τιτλοφορημένες συνθέσεις οι οποίες βρίσκονται σε προηγούμενες σελίδες.<sup>20</sup> Αρκετά ποιήματα, ολόκληρες στροφές ή μεμονωμένοι στίχοι φαίνεται να έχουν διαγραφεί, ενώ άλλοτε οι διαγραφές αυτές θα μπορούσαν να εκληφθούν ως σχέδια του ίδιου ή των άλλων χρηστών του τετραδίου επί των στίχων που περιλαμβάνονται σε αυτό. Η γραφή διαβάζεται, σε γενικές γραμμές, με σχετική άνεση, ενώ η συντριπτική πλειονότητα των στίχων δεν φέρει σημαντικές προσθήκες ή διορθώσεις. Όπου, δε, συμβαίνει αυτό – κυρίως στα ποιήματα που είναι γραμμένα με μολύβι –, η ανάγνωση αποβαίνει κοπιώδης και, κάποτε, αμφίβολη. Ακόμη, εκτός από ποιήματα και ζωγραφιές σώζονται και λύσεις σε ασκήσεις άλγεβρας και τριγωνομετρίας, προφανώς από τα σχολικά χρόνια του Νικηφόρου.

Πολλές είναι και οι ανορθογραφίες που παρατηρούνται, είτε με γνώμονα τις ορθογραφικές συνήθειες της περιόδου είτε με βάση την επικρατήσασα εκδοχή της γραμματικής της δημοτικής – πράγμα μάλλον αναμενόμενο, αν ληφθεί υπόψη η ηλικία του νεαρού ποιητή. Η συντριπτική πλειονότητα εξ αυτών σχετίζεται με τον τονισμό των λέξεων. Ωστόσο, δεν εντοπίζεται ιδιαίτερο πρόβλημα στην κατανόηση ακόμα και των μη ορθογραφημένων τύπων. Η δε στίξη, τηρουμένων των αναλογιών, δεν παρουσιάζει επιμέρους δυσκολίες. Από την άλλη, όπως συμβαίνει με πολλούς ανθρώπους των γραμμάτων, δεν λείπουν και οι συγκεκριμένες (και σταθερά επαναλαμβανόμενες) ορθογραφικές επιλογές του Βρεττάκου.<sup>21</sup> Το γεγονός, μάλιστα, ότι αρκετές από

<sup>20</sup> Θα μπορούσε βάσιμα να υποστηριχθεί, π.χ., ότι οι δύο στίχοι της σ. 25α καταδεικνύουν πως ο Βρεττάκος επιχείρησε να επανεπεξεργαστεί το ποίημα «Ο Διαβάτης» (σ. 40α), οι τέσσερις στίχοι της σ. 27 δείχνουν να είναι απόπειρα ξαναγραψίματος του ποιήματος «Μεγάλη Παρασκευή» (σ. 19α), οι δεκατρείς στίχοι της σ. 28 μοιάζουν με ξαναδούλεμα του ποιήματος «Χαμένες αγάπες» (σσ. 21α-22), οι οχτώ στίχοι της σ. 29 αποτελούν τη β' γραφή του ποιήματος «Λευτεριά» (σ. 21), οι δύο τελευταίοι στίχοι της σ. 33 δεν είναι παρά παραλλαγή του τέλους από το ποίημα «Ποιητής-ζωγράφος» (σ. 33), ενώ αδιευκρίνιστο παραμένει πού θα εντάσσονταν οι δύο στίχοι της σ. 30 και ο εκπληκτικός στίχος: *Ψηλόλιγνος και φοβερός πετά σαν κυπαρίσσι* της σ. 24α.

<sup>21</sup> Όλοι οι τύποι, για παράδειγμα, του ρήματος *σβήνω* γράφονται με *υ*, του *αφήνω* του *λησιμονώ* και του *ερμημών* με *ι*, του *νοιώθω*, του *γίνομαι* και του *κινώ* με *ει*: το ουσιαστικό *βασιλιάς* παραδίδεται πάντοτε με *ει* στην κατάληξή του, ο *ιδρώτας* με *υ* και η *έννοια* με *ει*: για τα επίθετα *μακρινός* και *παλιός* υιοθετούνται το *υ* και το *ει*, αντίστοιχα· ο *Απρίλης*, ο *Γολγοθάς* και η *Παναγία* ξεκινούν πάντα με μικρά αρχικά· το ερωτηματικό *ποιος* γράφεται σε όλες τις περιπτώσεις με *ι* και το *μαζί* με *υ*. Παράλληλα, πολλές φορές αντικαθίσταται ο διπλός φθόγγος *γγ* με *γκ* (*γογκόζουνε, αγκίζει, ανέγκιχτη, αγκελικά, φεγκάρι, αφέγκαρος, λαγκεμένο, στριγκιά, θαμπόφεγκο, στραγκίσατε*), ενώ πολύ συχνά απλοποιούνται τα διπλά

τις συγκεκριμένες επιλογές του ποιητή είναι εντελώς συνειδητές κατά τη συζητούμενη περίοδο, καταδεικνύεται από αντίστοιχους τύπους των δημοσιεύσεων μεμονωμένων ποιημάτων του<sup>22</sup> καθώς και της πρώτης του τυπωμένης ποιητικής συλλογής *Κάτω από σκιές και φώτα*.<sup>23</sup>

Η γλώσσα, τώρα, των ποιημάτων του τετραδίου είναι καθ' ολοκληρίαν η δημοτική – συνειδητή, άλλωστε, επιλογή του Βρεττάκου και σε ιδεολογικό επίπεδο –, οι φόρμες τους είναι παραδοσιακές, ενώ το ύφος τους και το κλίμα στο οποίο κινούνται τα περισσότερα από αυτά είναι ανάλογα των υπόλοιπων συνθέσεων της πρώιμης περιόδου δημιουργίας του, αλλά και πολλών στίχων της εποχής που εντάσσονται στο νεορομαντικό κλίμα του λεγόμενου καρνωτακισμού. Έτσι, η θλίψη και το σκότος διαπιστώνονται από τις πρώτες κιόλας σελίδες του τετραδίου:

*Κει μπροστά στο δάσος  
και ψηλά στ' αστέρια  
δίχως να τα χάσω  
ύψωσα τα χέρια.*

*Κι' είπα μες τη νύχτα  
το πικρό καημό μου  
σα σκυλί αλύχτα  
το παράπονό μου.*

*Χύσανε τα άστρα  
άσπρο φως μπροστά μου  
κι' έντυσαν με άσπρα  
τα παράπονά μου.*

(«Στο δάσος»)

Η ίσαμε τότε, άλλωστε, ζωή του ποιητή, με τις συνεχείς στερήσεις, την οικονομική στενότητα της οικογένειάς του, το αυστηρά προσανατολισμένο περιβάλλον των σχολείων του και την ασφυκτική πίεση του κοινωνικού του πε-

σύμφωνα σε ένα (απορίματα, ματωβαμένος, συντρίματα, αμουνδιά, μαλιά, σκυμένοι, κομάτια, άβυσος)· επιπλέον, το β' και γ' ενικό πρόσωπο της παθητικής φωνής ενεστώτα παρατίθεται κάποτε με ε αντί με αι (δέρνεσε, δέρνετε, καίγετε) και αραιότερα παρατηρείται η χρήση της διφθόγγου εν αντί του φ (παλιοτεύτερα, πεύτω, πεύτουνε, ξεύτησα, θρευτικάμε). Τέλος, στην αιτιατική του οριστικού άρθρου, στο αρσενικό και στο θηλυκό του γένος, δεν βάζει τελικό -ν όπου ακολουθεί σύμφωνο, συνήθεια που παρατηρείται σε αυτόγραφα και άλλων δημιουργών της περιόδου.

<sup>22</sup> Βλ., π.χ., τους τύπους: σβύνω, θλιμένος, πεύτει, μακρυνά.

<sup>23</sup> Βλ., π.χ., τις λέξεις: άρυθμων, αναλείωτος, σκυμένος, κρυνένος, αφήστε, αφήση, μακρυνός, μακρυνά, γολγοθά, πιος και όλους τους τύπους του σβήνω με υ.

ρίγυρου, συνδραζόταν με μίαν ατμόσφαιρα όπως η προαναφερθείσα. Συχνά δε η ατμόσφαιρα αυτή άγγιζε τα όρια της πεισιθάνατης γραφής, σε περιπτώσεις όπως οι ακόλουθες:

*Ίσως ο θάνατος γλυκά  
από την έννοια μάς λυτρώσει  
και στον αιθέρα τα φτερά  
δύστυχα αδελφια μας ενώσει ...*

(«Του οίστρου»)

ή

*Τα δάκρια μου πέφταν αργά  
το κρίμα μου πού να τ' αφίσω  
στον τάφου της τη σκοτεινιά  
δεν πήγα για να προσκυνήσω  
μα γύρισα και πάλι πίσω!*

(«Χαμένες αγάπες»)

Σε αυτό το πλαίσιο, άλλωστε, εντάσσεται και το γεμάτο λυρισμό και στενάχωρα συναισθήματα ποιήμά του «Στο πεθαμένο μου αδερφάκι», προφανώς αναφερόμενο στον πρωτότοκο γιό της οικογένειας Λυκούργου, που πέθανε λίγο μετά τη γέννησή του:

*Από το κρυστόδιστο μικρό παράθυρό μας  
πέταξες τ' απριλόβραδο με τους μικρούς ανθούς  
δεν άκουσες τ' ανάλαφρο κι' εμάς παράπονό μας  
ήλθες να φύγης βιαστικό να πας στους ουρανούς.*

*Σε πήραν τα τριαντάφυλλα σε πήραν και σε πάνε  
στον παραδείσου εμπροστά την πόρτα τη κλειστή  
βαρκούλα γίναν άνθινη και πάνε και τραβάνε  
σε κόσμους ξένους κι' άγνωστους σε χώρα μακρινή.*

*Τα χερουβίμι σε γνώρισαν και τρέξανε και πάλι  
να σε ρωτήσουν πούσουνα τόσο πολύ καιρό...  
πού πήγαινες διαβαίνοντας τ' αέριν' ακρογιάλι  
προς τ' άυλα τα πέλαγα από τον ουρανό...*

*Κινώντας τα χεράκια σου και τα λευκά φτερά σου  
για [...] χρόνια π' έλειπες μακριά στη ξενιτιά  
είπε ω κρνομέτωπο αγγελικά η λαλιά σου  
και μια στροφή των χερουβίμι που έλεγε παλιά.*

Ωστόσο, όπως ειπώθηκε πιο πάνω, ο ποιητής ζυμώθηκε και δέθηκε με τη

φύση όσο με λίγα πράγματα στη ζωή του· και αυτό γίνεται φανερό από τα πρώτα ποιητικά του σκιρτήματα:

*Η δροσιά σιγοστάλαξε  
στον χωριού τα στρατόνια  
και οι στάλες της ράντισαν  
τ' ανοιξιάτικα κλώνια.*

*Η βιολέττα πεντάμορφη  
φαίνεται στο μεθύσι  
πως θυμήθη τα νιάτα της  
κί' έχει τώρα δακρύσει ...*

(«Η δροσιά»)

Κάποτε, μάλιστα, επιστρέφει στη γενέθλια γη της Πλούμισσας, με τα μαραμμένα φύλλα, τα γυρτά λούλουδα ή τους ερημωμένους κήπους, τον άη Γιώργη, τη βελανιδιά και τα παραμύθια της βαβώς («Γυρισμός I και II»), άλλοτε ξεχειλίζει από αγάπη για τη Λακωνική γη («Λακωνικός»), άλλοτε υμνεί την ειδυλλιακή ποιμενική ζωή («Βοσκοπούλα», «Βραδυνή μουσική») και σπανιότερα ρεμβάζει ως νοσταλγός.

Δεν λείπουν, βέβαια, και οι στιγμές της ερωτικής διάθεσης («Χωριατοπούλα», «Της μοίρας το φιλί») ή της θρησκευτικής κατάνυξης («Μεγάλη Παρασκευή»), ενώ από τα πρώτα του κιόλας βήματα αποτολμά να γράψει δύο ποιήματα ποιητικής («Στη ποίησι» και «Ποιητής-ζωγράφος»), κάτι που θα επαναλάβει αρκετές φορές στη διάρκεια της ποιητικής του σταδιοδρομίας. Ακόμη, σε πολλά ποιήματα του τετραδίου υποφώσκει ο ρυθμός του δημοτικού τραγουδιού, γνωστός στον ποιητή από τα ακούσματά του και, δευτερευόντως, τη σχολική του παιδεία· τούτο παρατηρείται ιδίως στην πιο «επεξεργασμένη» ενότητα από αυτά («Δάκρυα ψυχής», με έξι αριθμημένα ποιήματα, I-VI) ή στην καταπληκτική σύνθεση «Ο Διγενής κι' ο χάρος», όπου τα ακριτικά συμπλέκονται με τα μοιρολόγια:

*Κάτω στ' αλώνια ο Διγενής παλεύει με το χάρο...  
Απ' τις ολόβαθες πληγές το αίμα αναβρύζει...  
(Του κάκου τώρα δέρνεσαι εγώ θε να σε πάρω)  
καθένας με στριγγιά φωνή τον άλλο φοβερίζει...*

*Μα στο γοργό το άλογο του χάροντα το μαύρο  
ο νικημένος Διγενής ανέβη απ' το χώμα,  
και πάει στον άδη τρέχοντας με το σκληρό το χάρο...  
Του κάκου κλαίει και δέρνεται στο πέλαγο η γοργόνα...*

[...]

Και γλίστρησε απ' τ' άλογο στη σκοτεινιά του άδι  
έμεινε λίγο σκεπτικός να μην τον δη το μάτι  
του χάρου και ανάμεσα στ' ολόμαυρο σκοτάδι  
κοιτά να βρη του γυρισμού ξανά το μονοπάτι.

[...]

Μες το σκοτάδι έγειρε θυμάται και φωνάζει  
κοντάρι' ακρίτες διαλεχτούς, τ' ασάλινα παιδιά του  
και κλαίει με κλάμα θλιβερό και κλαίει κι' αναστενάζει  
ο νικημένος Διγενής τραβώντας τα μαλλιά του.

Επίσης, σε έναν ποιητή με φιλελεύθερες και ανθρωπιστικές οικογενειακές καταβολές δεν θα μπορούσε να λείψει η κοινωνική ευαισθησία, που κάποτε φτάνει ίσαμε την αντιπολεμική διακήρυξη και την κοινωνική καταγγελία:

Ε βασιλιά! στάσου ξενόστηθο  
καταραμένο παλικάρι  
ποιος τάχα στα κορμάκια τ' άγουρα  
σ' έχει διορίσει μακελλάρη;

Κρύψου! βουβάσου! κλεις τα χείλη σου  
ω βασιλιά αδικοδοξασμένε  
σε κυνηγούνε τα φαντάσματα  
αθώα! αθώα! ω κολασμένε

θα αναφωνήσει στο ποίημα «Ο Βασιλιάς στο Πόλεμο», ενώ θα καταγγείλει στη «Λευτεριά» του:

Καθένας που περν' από δω με λέει καταραμένη  
και αρχινώ στενάζοντας τ' όριο παράπονό μου  
στάζω χολή, και αλοή, και κλαίω αγαπημένοι  
που μες το κρίμα στήσατε τον άκακο βωμό μου.

Καθένας τη κατάρα του την άσκημη σκορπάει  
άνθρωποι σ' έν' ανίδεο που έτυχε μπροστά σας  
καταραμένοι κι' άστοχοι ποιος να σας αγαπάη;  
Και στ' άψυχα χαρίζεται από τα κρίματά σας! ...

Τα ποιήματα, λοιπόν, του μαθητικού τετραδίου του Νικηφόρου Βρεττάκου μπορεί να διακατέχονται στην πλειονότητά τους από μίαν ατμόσφαιρα μελαγχολική (καρνωτακικού τύπου για ορισμένους), απόλυτα συμβατή με την προσωπική του οδύνη, αλλά, αντίθετα με τις δημοσιεύσεις μεμονωμένων

πρωτολείων του και τους στίχους της συλλογής του *Κάτω από σκιές και φώτα*, κινούνται θεματικά σε περισσότερους άξονες. Βέβαια, στις μαθητικές του αυτές δημιουργίες μένει εγγύτερα στις παραδοσιακές στιχουργικές φόρμες απ' ό,τι στην πρώτη του ποιητική συλλογή, όπου, στο πλαίσιο της μετασυμβολιστικής πρακτικής άλλων ποιητών της περιόδου, πραγματοποιεί, στα μισά περίπου ποιήματά της, κάποιες νεωτερικές ασκήσεις επί χάρτου, μετεωριζόμενος ανάμεσα σε αυτό που φεύγει και εκείνο που έρχεται. Ήδη, τα διαβάσματά του έχουν διευρυνθεί και οι διακειμενικοί πειραματισμοί, όπως και οι ευθείες αναφορές σε προσωπικότητες των παγκόσμιων γραμμάτων, είναι κάτι παραπάνω από εμφανείς.<sup>24</sup>

Το σίγουρο είναι πως με τη γνωστοποίηση του συγκεκριμένου υλικού της πρώιμης περιόδου του Λάκωνα δημιουργού καθίσταται σαφές πως ο Βρεττάκος ήταν γεννημένος ποιητής, πως διέθετε ένα έμφυτο χάρισμα και μια σπάνια ευαισθησία. Ακόμη, είναι φανερό πως τα κοινωνικά και προσωπικά του συμβάντα αυτής της περιόδου, οι αγωνίες του, οι καταβολές του, τα διαβάσματά του, σημάδεψαν ισόβια την ψυχή του και συντέλεσαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του.

<sup>24</sup> Βλ. ενδεικτικά Νικηφόρος Κ. Βρεττάκος, *Κάτω από σκιές και φώτα. Ποιήματα*, Αθήναι, Τύποις «Τέχνη», Δεκέμβριος 1929, σ. 23 (Ουάιλντ), 35 (Σαπφώ, Σέλλεϋ), 42 (Κνουτ Χάμσον) και 47 (Λεοπάρντι).



Εσωτερικοί βρυκόλακες.  
Οικογενειακές σχέσεις σε μυθιστορήματα  
της δεκαετίας του 1930

Ο κόλαφος των οικογενειακών σχέσεων, οι πληγές και τα τραύματα, αυτά ίσως που καθιλώνουν τα υποκείμενα στο παρελθόν και τα εγκαταλείπουν στο έλεος αυταρχικών, δεσποτικών γεννητόρων ή αδύναμων και μοιρολατρικών, εμποδίζοντάς τα να αγγίξουν το παρόν και να συνδιαμορφώσουν το μέλλον τους, αποτελούν κεντρικούς άξονες γύρω από τους οποίους περιστρέφονται μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1930 και πιστοποιούν την ενισχυμένη παρουσία του νοσηρού, κατά τεκμήριο, πλέγματος.

Στην παρούσα ανακοίνωση η καλειδοσκοπική οικογενειακή πληγή, καθώς κατά τον Τερζάκη «κάθε οικογένεια έχει την πληγή της», θα εξεταστεί ως προς δύο όψεις της, μέσα από την οδό του βιολογισμού και την αντίστοιχη του εσωτερικού βυθού. Συγκεκριμένα και με την απαραίτητη διευκρίνιση ότι οι δρόμοι διασταυρώνονται και συνεπώς το ίδιο μυθιστόρημα μπορεί να ανήκει και στις δύο «κατηγορίες» (κυρίως διότι η μεν πρώτη ξετυλίγει μια θεματική, ενώ η δεύτερη παραπέμπει σε τρόπους γραφής και αναπαράστασης) και ότι τα όσα θα κατατεθούν, προτείνοντας περισσότερο ερωτήματα παρά βεβαιωμένες απαντήσεις, αποτελούν πρόπλασμα μιας ευρύτερης και πιο σύνθετης έρευνας που βρίσκεται σε εξέλιξη, θα αναφερθούν (α) κείμενα που ενισχύουν την υπόθεση ότι ένας από τους ισχυρούς λόγους της καθήλωσης των υποκειμένων αποτελεί μια πλούσια φλέβα βιολογισμού που κληροδοτεί πρωτίστως το σαράκι της αποτυχίας εγγράφοντάς το εν είδει ανεξίτηλης παρακαταθήκης στα κύτταρα των απογόνων, και (β) μυθιστορήματα του Τερζάκη της δεκαετίας του 1930 στα οποία αναπαρίστανται εσωτερικά απύθμενα και αβυσσαλέα τοπία, ο εσωτερικός βυθός, εκεί όπου προβάλλουν φαντασιακές οικογενειακές σχέσεις και συντελείται η ενδοοικογενειακή πάλη με τους «εσωτερικούς βρυκόλακες».

Ως προς τη βιολογική υπεροχή: Καθώς το υπέδαφος πολλών μυθιστορημάτων αρδεύεται από σωματικές υγρές μεταφορές (του γάλακτος, του σπέρματος και του αίματος), ως βασικός παράγοντας που εγγυάται την αδιάσπαστη συνέχεια στους κρίκους μιας γενεαλογικής αλυσίδας αναδεικνύεται η κλη-

ρονομικότητα. Η βιολογική μεταφορά του αίματος, για παράδειγμα, καθώς μεταγγίζεται και μεταφέρει αναλλοίωτα υπερβατικά χαρακτηριστικά προσίδια μιας συγκεκριμένης, ας πούμε, τάξης από γενιά σε γενιά, πρωταγωνιστεί και δεν επιδέχεται αμφισβητήσεων για την ορθότητά της. Με τον τρόπο αυτό, καθώς παραμερίζονται κοινωνικοί παράγοντες που μετατρέπουν και μεταπλάθουν τα άτομα σε υποκείμενα εγκαλώντας τα σε συγκεκριμένους ρόλους, ιδιότητες, ταυτότητες αλλά και ρητορικές συνθήκες, προσγράφονται κοινωνικοί ρόλοι και πολιτισμικές κατασκευές σε μια πάγια και αναλλοίωτη φυσική τάξη. Με τη μετακίνηση και την εφαρμογή δεδομένων, όρων κι εννοιών από το ένα πεδίο στο άλλο, από τις βιολογικές κατηγορίες στις κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες, η διαιώνιση της ταξικής, της έμφυλης και της φυλετικής διαφοράς μοιάζει κάτι παραπάνω από προδιαγεγραμμένη.

Στον Προορισμό της *Μαρίας Πάρνη* (1933), για παράδειγμα, του Θαν. Πετσάλη-Διομήδη η ισχύς του βιολογισμού γίνεται εμφανής ακόμη και από τους τίτλους της τριλογίας *Γερές και αδύναμες γενεές*. Η Μαρία, κόρη πλούσιαντος επιστάτη, εμβολιάζει μετά τον γάμο της το παρηκμασμένο και γερασμένο αίμα της μεγαλοαστικής οικογένειας των Πάρνηδων με νέο, σφριγηλό, της ανερχόμενης αστικής τάξης. Η Μαρία, εξηγεί ο αφηγητής στο εισαγωγικό του σημείωμα, παντρεύεται στα 1895 έναν Πάρνη, από παλιό σόι νησιώτικο μ' επιγαμίες φαναριώτικες. «Το αίμα των Πάρνηδων είναι κουρασμένο. Η Μαρία τού μεταγγίζει το δικό της αίμα, που είναι γερό, λαϊκό αίμα. Γεννιέται ένα παιδί, ο Αλέκος, ο δυναμικός τύπος».<sup>1</sup> Ο λόγος λοιπόν περί συγγένειας του αίματος, δηλαδή της ενότητας μιας βιολογικής αναπαραγωγικής σειράς τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο, οδηγεί σε διαπιστώσεις για ουσιοκρατικές αντιλήψεις όχι μόνο σε επίπεδο ταυτότητας αλλά και σε επίπεδο τάξης. Κι όταν η τάξη εκφυλίζεται, παρακμάζει και χάνει την κατακτητική ορμή της στίλβουσας πρώτης νεότητας, τότε η διάγνωση και η θεραπεία του πάσχοντος σώματος συνιστούν τη μετάγχιση από το αίμα της ανερχόμενης τάξης. Από την επιμειξία θα προέλθει το νέο υποκείμενο το οποίο, ακριβώς επειδή αποτελεί προϊόν (φυλετικών) διασταυρώσεων, μπορεί να επαίρεται αφενός για την καταγωγική αρχή της παλαιάς μεγαλοαστικής ρίζας αφετέρου δε για την ορμητική δύναμη του αίματος των πολλά υποσχόμενων νέων αστικών εκβλαστήσεων· οι τελευταίες ωστόσο μαραίνονται προτού ακόμη φτάσουν στην ανθοφορία τους. Κι αυτό γιατί «[ο δυναμικός τύπος] σκοτώνεται πάνω στη δράση, και μένει ο “απόγο-

<sup>1</sup> Θανάσης Πετσάλης, *Μαρία Πάρνη. Γερές και αδύναμες γενεές* (οριστική μορφή), Αθήνα, Ίκαρος, 1950, σ. 9.

νος”, το παιδάκι του Αλέκου, το εγγονάκι της Μαρίας, που είναι ένα ευαίσθητο, νευρικό πλάσμα, μια φύση καλλιτεχνική και λίγο εκφυλισμένη».<sup>2</sup> Με άλλα λόγια, μπορεί στη *Μαρία Πάρνη* να εκφράζεται η αφηγηματική ευαρέσκεια για τη διαταξική κυκλοφορία του αίματος προκειμένου να εξασφαλιστεί μια απρόσκοπτη οδοιοπορία σε ένα ανέφελο μέλλον, ωστόσο αυτό μπορεί να προδιαγραφτεί με βεβαιότητα μόνον όταν πρόκειται για άρρενα απόγονο. Αν όμως, όπως συμβαίνει στο μυθιστόρημα, ο απόγονος υποβαθμιστεί και εκπέσει από την πρωτοκαθεδρία της αρρενωπότητας (καθότι το καλλιτεχνικό, το ευαίσθητο, το αδύναμο, το νοσηρό συνδυάζονται με την εκφυλισμένη θηλυκότητα),<sup>3</sup> τότε η αποτυχία και η εξορία από την χώρα του συμβολικού είναι βέβαιες.

Αν στη *Μαρία Πάρνη* παρακολουθείται η ιστορία τριών γενεών (1869-1940) και διαγράφεται η πορεία τους με κινητήρια δύναμη την κατάκτηση του μέλλοντος, στην *Παρακμή των Σκληρών* (1934) του Α. Τερζάκη η αφήγηση μοιάζει καθηλωμένη στο παρελθόν. Η αγέρωχη και αυταρχική Φωτεινή Σκληρού, που έχει επιβάλει στο ξεπεσμένο αρχοντικό της ένα καθεστώς στυγνής μητριαρχίας, επιχειρεί όχι προλήψεις αλλά αναλήψεις· καθώς λοιπόν στρέφει το βλέμμα προς τα πίσω και επιχειρεί έναν απολογισμό των προσπαθειών της μετρά μόνο αποτυχίες στις οικογενειακές της σχέσεις με ερμηνευτικό κλειδί αυτή την ίδια βιολογική μεταφορά. Τότε ξεσπά «σε μιαν αγανάχτηση ορμητική, καταπιεσμένη από χρόνια».

Οι Σκληροί! ... γένος εκφυλισμένο και σάπιο, κραύγασε, νά τι είναι! ... Όνομα σεβαστό που έπεσε σε παιδιά ανάξια. Τους ξεχωρίζω ολότελα από την ψυχή μου για πάντα, και τους ρίχνω στα μούτρα τους τη ντροπή! Αγώνιστκα, πάσχισα υπεράνθρωπα να ζωντανέψω το αίμα τους, το νεροuliaσμένο, κι ας είναι μάρτυς μου γι' αυτό ο Θεός! ... Χαμένος κόπος! Η σαπίλα είναι μέσα στις φλέβες τους, τη φέρνουνε μαζί τους. Κατά διαβόλου ας πάνε! Η κατάρα κ' η ντροπή στο κεφάλι τους. Σάπια γενιά, παραλυμένη! ...<sup>4</sup>

Στη *Χίμαιρα* (1936), πάλι, του Μ. Καραγάτση τα παραπάνω μπορούν ίσως να συμπυκνωθούν στην προτροπή της γριάς Ρεϊζαίνας στον άλλο της γιο Μηνά, μετά το κακό που προξένησε η αλλογενής, αλλόθρησκη και αλλόγλωσση νύφη της από τον πρωτότοκο, να παντρευτεί και να σμίξει με αίμα δικό τους, κασιώτικο. Διότι η αποτυχία του εγκλιματισμού της ευρωπαϊκής Μαρίας

<sup>2</sup> Ό.π.

<sup>3</sup> Πρβ. και τα εξής σχετικά: «Ο Απόγονος είναι το θηλυκό κομμάτι του εαυτού μου, το καλλιτεχνικό, το ευαίσθητο, το αδύναμο, το λιγάκι νοσηρό. Χαρακτηριστικό μου φαίνεται το ότι στο τέλος του *Σταυροδρομιού*, το γερό, το δυναμικό στοιχείο μου το περιμένει η αποτυχία – δεν είμουνα εγώ οριστικά πλασμένος για τη δράση – ενώ το καλλιτεχνικό, το “παθητικό” στοιχείο παραμένει, θα επιβληθεί μια για πάντα, αλλά είναι μετέωρο ακόμα στα τριάντα μου χρόνια (στα δεκάξι του ήρωά μου) γιατί παλαίβει με τις αμφιβολίες, με τις απογοητεύσεις, με την αποθάρρυνση» (ό.π., σ. 8).

<sup>4</sup> Βλ. Άγγελος Τερζάκης, *Η παρακμή των Σκληρών*, Αθήνα, Κύκλος, 1934, σ. 167-168.

οφείλεται, μεταξύ άλλων, σ' έναν ανεξέλεγκτο, εξαιτίας της ετερότητας, κληρονομημένο ερωτισμό που απαξιώνει καίριους θεσμούς της νεοελληνικής κοινωνίας, πρωτίστως οικογενειακούς.

Ως προς τη δεύτερη οδό: όπως ήδη τονίστηκε, η διερεύνηση των οικογενειακών σχέσεων μέσα από τη βυθοσκόπηση της απροσμέτρητης εσωτερικότητας εστιάζει σε μυθιστορήματα του Τερζάκη που εκδίδονται μέσα στη δεκαετία του 1930. Πρόκειται για τα εξής: *Δεσμώτες* (1932), *Η παρακμή των Σκληρών* (1934) και *Μενεξεδένια πολιτεία* (1937).

Εδώ πριμοδοτείται η εσωτερική διαφάνεια, και ο Τερζάκης, συγγραφέας του *σούρουπου* και του *σκιόφωτος*, επιλέγει να τοποθετεί τα πρόσωπά του σ' εκείνο τον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στον εξωτερικό κόσμο των αισθήσεων και στον εσωτερικό της συνείδησης όπου διηθούνται αυτά τα εξωτερικά ερεθίσματα· η επιλογή ωστόσο υπαγορεύει ως έναν μεγάλο βαθμό και τρόπους γραφής, επιβεβαιώνοντας έτσι ρήσεις του συγγραφέα ότι η διακήρυξη του ρεαλισμού για την πιστή, φωτογραφική, ζωντανή αναπαράσταση της πραγματικότητας είναι μια πλάνη. Όπως ο ίδιος το δήλωνε με έμφαση, στα ίδια περίπου χρόνια (1934), στο άρθρο του με τον τίτλο «Η αγωνία του ρεαλισμού» στο περιοδικό *Ρυθμός*:

η πραγματικότητα είναι πλάσμα εργαστηρίου [...]. Η αληθινή τέχνη πάντα και παντού, συνειδητά ή ασύνειδα, στάθηκε αφαίρεση. Μετουσίωση του εξωτερικού κόσμου από τον εσωτερικό. Απολύτρωση του πλήθους μέσον του εννοιακού ατόμου. Αν σε μίαν ορισμένη ιστορική στιγμή της απαρνήθηκε τον ίδιο της τον εαυτό, τούτο δε σημαίνει τίποτα. Αυτή τούτη η «πραγματικότητα» του δεκατουέννατου αιώνα είναι μια αφαίρεση, και η πεζότερη, η στεγνότερη απ' όλες. Μα οι δυνατότητες της ψυχής είναι άπειρες κι' ο ωκεανός της σκιάς ασύγκριτα μεγαλύτερος από το νησί του φωτός. Σήμερα βαδίζουμε προς την αναζήτηση καινούργιων κόσμων. Δεν είμαστε τόσο αφελείς πια ώστε να ποζάρουμε για καταχτητές. Είμαστε θαλασσοπόροι [...] Για την πλειάδα των συγγραφέων πρώτης γραμμής: Joyce, Lawrence, Huxley, Woolf, Mansfield, Lehmann, θάπρεπε να γραφεί ειδική μελέτη που να διαφωτίζει τις σχέσεις τους με την παράδοση και την προσωπική προέκταση που της δίνουν.<sup>5</sup>

Στο κέντρο των μυθιστορημάτων τοποθετείται μια οικογένεια με έντονα (και οιδιπόδεια) συμπλέγματα. Σύμφωνα με τη Τζίνα Πολίτη, καθώς οι ερωτικές αλλά και οι επιθετικές εννομήσεις του τέκνου καθορίζονται από το φύλο του, το παιδί εντοπίζει στο πρόσωπο του γονιού είτε το ερωτικό αντικείμενο του πόθου είτε το αντικείμενο του ανταγωνισμού που πρέπει να εξοντωθεί γιατί εμποδίζει την ικανοποίηση της επιθυμίας του.<sup>6</sup> Με τη σειρά τους οι γο-

<sup>5</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Η αγωνία του ρεαλισμού», περ. *Ρυθμός*, τχ. 10 (Ιούν. 1934) 304-309.

<sup>6</sup> Τζίνα Πολίτη, «“Η ανεξακρίβωτη σκηνή” (Σχεδιάγραμμα για μια ανάγνωση των μυθιστορημάτων του Άγγελου Τερζάκη)», *Η ανεξακρίβωτη σκηνή*, Αθήνα, Άγρα, 2001, σ. 49-110.

νείς εκδηλώνουν τις επιθυμίες τους είτε προς το ένα είτε προς το άλλο παιδί, καθώς ο πατέρας επιλέγει την κόρη ως ευνοούμενή του ενώ η μητέρα τον γιο. Με τον τρόπο αυτό το οικογενειακό ρήγμα βαθαίνει και οι ήρωες, καθηλωμένοι και δέσμιοι, δεν αργούν να αναπτύξουν αισθήματα αποστροφής και μίσους για «την αντίπαλη πλευρά». Στις περιπτώσεις που ο ένας από τους δύο γονείς απουσιάζει από το οικογενειακό περιβάλλον και αποβληθεί από τον χρόνο της ιστορίας είτε λόγω θανάτου είτε λόγω φυγής (ας πούμε στην *Παρακμή των Σκληρών* ο πατέρας πεθαίνει ενώ στη *Μενεξεδένια πολιτεία* η μάνα φεύγει), η μορφή της μάνας είναι αυτή που κυριαρχεί είτε με την παρουσία είτε με την απουσία της, διότι ακόμη κι όταν το πατρικό πρότυπο μένει πίσω ζωντανό φαντάζει ακυρωμένο εξαιτίας της αδράνειας και της αδυναμίας του.

Στους *Δεσμώτες*, σε μια «μεταξενοπουλική εποχή» μεταξύ 1924 με 1926 (όπως άλλωστε ο ίδιος ο συγγραφέας δηλώνει στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης), χαμηλόφωνα αποτυπώνεται γενικότερα ένας γκριζος και άχαρος κόσμος, βυθισμένος σε μια νοσηρή ατμόσφαιρα, και ειδικότερα η ζωή της οικογένειας Γαλάνη, μετά τον θάνατο του χρεοκοπημένου πατρός. Αναγκάζεται ο γιος, δημόσιος υπάλληλος, να γίνει ο προστάτης της καρδιακής μητέρας και της ανύπαντρης αδελφής. Το εσωτερικό δράμα του πρωταγωνιστεί, καθώς η προσπάθειά του για διαφυγή από τον ασφυκτικό κλοιό της χαμοζωής που τον περιβάλλει ακυρώνεται από συνεχείς καθημερινές αποτυχίες. Η μόνη ευχαρίστηση του Φώτου αποτελεί η σχέση του με την Εύα Κράλλη, ένα κορίτσι μυστήριο και αινιγματικό, που επιμένει να συντηρεί μια ψεύτικη εικόνα και να διατηρεί την αντιμαχία ανάμεσα στο φαίνεσθαι και στο είναι. Η μητέρα του Φώτου, παράδειγμα μιας ξεπεσμένης μεγαλοαστής, δεν διστάζει να ελέγχει τη ζωή και να καθορίζει το μέλλον των παιδιών της, με αιχμή του δόρατος την αποκατάσταση της κόρης Μαρίας. Αυτή η τελευταία, ανίκανη να αντιδράσει ακόμη και στην επιλογή του μελλοντικού γαμπρού, βυθισμένη σε μια κατάσταση μοιρολατρικής αδράνειας, επιβαρύνεται με οικιακά καθήκοντα και αποξενώνεται από τον κοινωνικό της περίγυρο. Είναι οικόσιτη, όπως άλλωστε και οι περισσότερες ηρωίδες του Τερζάκη, ενσαρκώνει το οικιακό ιδανικό και στερείται οιασδήποτε πολιτικής συνείδησης.

Στην *παρακμή των Σκληρών* (1934) η Φωτεινή Σκληρού, κόρη απόστρατου αξιωματικού και χήρα του φιλήδονου μεγαλοαστού Μενέλαου Σκληρού, εξακολουθεί να ρίχνει ασάλινες ματιές βλοσυρές σε όσους ακόμα επιμένουν να τριγυρνούν στα πόδια της. Δεν της έμειναν άλλωστε και πολλοί. Μετά την καρδιακή προσβολή του άντρα της, που τον οδήγησε σε ακαριαίο θάνατο στο κρεβάτι της ερωμένης του, και τη φυγή του μεγάλου γιου, μένει στο παρόν

της αφήγησης μαζί της ο μικρότερος, ο Στέφανος. Αυτός, κλεισμένος στην κάμαρά του, αγοραφοβικός αυτιστικός αφομοιωμένος από τη σιωπή και την ανατριχιαστική ακινησία του σπιτιού, μαραίνεται μαζί με τη μήτρα της μάνας του παλινδρομώντας συνεχώς. Ο άλλος γιος, πλάνητας, νυχτοπερπατητής, εξοικειωμένος με την ανοίκεια, σαγηνευτική περιθωριακή πλευρά της πόλης, εμφανίζεται στο προσκήνιο της ιστορίας για να γίνει στη συνέχεια δολοφόνος του αδελφού του και να εξαφανιστεί για δεύτερη φορά. Σε μια από τις αποστροφές του λόγου του επιχειρεί σε τρίτους την ακτινογραφία της αγέρωχης γριάς: απαιτούσε από τους γιους της να ενσαρκώνουν ένα ιδανικό που δεν τους ανήκε. Πνιγμένη μέχρι τον λαιμό με φιλοδοξίες για τα παιδιά της ήταν, στην πραγματικότητα, πνιγμένη στη δική της αυταρέσκεια και απληστία. Ποτέ δεν έδειξε σεβασμό για τον πατέρα, τον περιφρονούσε, τον χρησιμοποίησε μόνο και μόνο για να παντρευτεί, να κάνει παιδιά, να αποκατασταθεί, να φύγει από τη μιζέρια του μικροαστισμού της. Τον στραγγάλισαν, συνέχιζε ο Ανδρέας Σκληρός, οι φιλοδοξίες της, απομάκρυναν κάθε επιθυμία για δράση στο παρόν, τον καθήλωσαν σε ένα εποπτικό βλέμμα που επιτακτικά ζητούσε την επιστροφή στο παρελθόν. Μια άγρια χαρά τον πλημμύριζε τώρα, αργά και ηδονικά απολάμβανε τη ματαιώση στο πρόσωπό της, τις γκριμάτσες της δυσαρέσκειας γιατί δεν ανταποκρίθηκε ο πρωτότοκος στις προσδοκίες της. «Είναι θεϊκά ευχάριστο κάποτε να καταστρέφεις τις φιλοδοξίες των ανθρώπων και ν' απολαμβάνεις ύστερα, ήσυχα-ήσυχα κ' ηδονικά, το μορφασμό της δυσαρέσκειας στο πρόσωπό τους! ...»<sup>7</sup> Ο ίδιος είχε τη δύναμη να φύγει, να ακολουθήσει μια απωθημένη επιθυμία, να ξεκολλήσει από τον βάλτο, να μην καταντήσσει σαν τον αδελφό του, που αποτελεί παρωδία του εαυτού του, που ενσαρκώνει την τύψη του, που ρημάζει φορτωμένος με ενοχές. Η μάνα, στην έξοδο του μυθιστορήματος, εξακολουθεί να προσδοκά την επιστροφή του ασώτου νύχτες ολόκληρες, να έρθει ο εκλεκτός να γεμίσει το σπίτι της. «Συλλογίζότανε το γιο της, και με τα μάτια κλειστά, κάνοντας έτσι το σκοτάδι, τον καλούσε νάρθει εκεί, δίπλα της, προστατεμένος από τη νύχτα. Γιατί το ήξερε πως δεν είναι, πως δε μπορεί νάναυ νεκρός... Ένωθε, με τις μυστικές δυνάμεις της ψυχής της, την ύπαρξή του να πλανιέται ανήσυχη, σε κάποιο σημείο άγνωστο και μακρυνό της απέραντης τούτης νύχτας...»<sup>8</sup>

Η *Μενεξεδένια πολιτεία*, μια ακόμη ελεγεία που αυλακώνεται από ματαιωμένες ελπίδες, έχει στο επίκεντρό της τη ζωή ενός γερασμένου, αποκαωμωμέ-

<sup>7</sup> Τερζάκης, ό.π. (σημ. 4), σ. 225.

<sup>8</sup> Ό.π., σ. 286.

νου δικηγόρου, του Μελέτη Μαλβή, και των παιδιών του. Η σύζυγός του, οδηγημένη από ένα ζωηρό αίσθημα ασφυξίας στα στεκάμενα νερά της συνοικιακής ομίχλης, τον εγκατέλειψε, φεύγοντας με τον εραστή της πριν από πολλά χρόνια, προκειμένου να ανελιχτεί στους κόλπους της μεγαλοαστικής κοινωνίας χρησιμοποιώντας όλα τα αθέμιτα μέσα. Με δεδομένο τον ματαιωμένο ρόλο του πατέρα, η φυγή της μητέρας αποτελεί τη μεγάλη πληγή του σπιτιού που κρατάει αφενός τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας καθηλωμένα χωρίς δράση και αφετέρου «τον χρόνο μετέωρο». Η εικόνα που προβάλλει το είδωλό της μοιάζει με το πρόσωπο του Ιανού. Άλλοτε ως εξιδανικευμένη φαντασίωση αποτελεί το χαμένο αντικείμενο του πόθου και ταυτοχρόνως το λυτρωτικό μέσο διαφυγής από την πνιγηρή ατμόσφαιρα (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του γιου) και άλλοτε ως πηγή του κακού προξενεί απεριόριστο πόνο (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του εγκαταλελειμμένου, φθαρμένου πλέον συζύγου και της κόρης). Το τελειωτικό κτύπημα έρχεται ωστόσο αμείλικτο και στις δύο πλευρές.

Τα χνάρια της μητέρας ακολουθεί ο γιος Ορέστης, ένας νέος κυνικός και σκληρός, οργισμένος για τη ζωή του. Περιφρονεί βαθεία τον πατέρα του και την αδερφή του, δυσφορεί με τη ζωή στη συνοικία, αρνούμενος να συμβαδίσει με τις πατρικές προοπτικές. Έτσι λοιπόν βρίσκει στη μητέρα τη σωτήρια διέξοδο από τη μικροαστική καθήλωση, επιλογή που στο τέλος, όπως ήδη ειπώθηκε, αποδεικνύεται καταστροφική. Μητέρα και γιος συνδέονται με τον πόθο της μεγάλης ζωής, τη διεκδίκηση των ονείρων και τη λαχτάρα για την περιπέτεια. Ο αφηγητής τους δαιμονοποιεί θεωρώντας τους αδίστακτους, ιδιοτελείς, χωρίς ηθικούς ενδοιασμούς, που τυραννούν με τη συμπεριφορά τους ανθρώπους αδύναμους και υποταγμένους. Από την άλλη πλευρά, το άλλο δίδυμο, πατέρας και κόρη, συνδέεται με την καθήλωση, την μικροαστική αγαθότητα και αθλιότητα. Η συννεσταλμένη κόρη Σοφία Μαλβή αναπαρίσταται, όπως και ο πατέρας της άλλωστε, ως το μόριο μιας μάζας που «με τον κοινότοπο αισθηματισμό τους και τα ψαλιδισμένα τους όνειρα τοποθετούν τις βλέψεις τους στο κατώτερο όριο». Στην περίπτωσή της το μητρικό πρότυπο συνδέεται με τον θάνατο, καθώς η νοσταλγία της μητρικής αγκαλιάς είναι συνυφασμένη με το αίσθημα της απώλειας και υποσυνείδητα βιώνεται ως θανάσιμος κίνδυνος. Ανάλογα είναι τα αισθήματά της και για τον αδερφό της. Καθώς η κοπέλα βιώνει τον διχασμό και τη διάλυση της οικογένειας, το μοναδικό φως στην άχαρη μικροαστική ζωή της αποτελεί ο έρωτάς της για τον βοηθό του πατέρα της, τον Γιάννη Μαρούκη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχέση του τελευταίου με τη μητέρα του. Ο αδρανής νεαρός δικηγόρος, κυριαρχημένος

από τη μελαγχολία του περιθωρίου, δεν είναι συμφιλιωμένος ούτε καν με τον εαυτό του. Η φαλλική και θρησκόληπτη μάνα κυριαρχεί όχι μόνο στις σκοτεινές κάμαρες αλλά και στη ζωή του γιου λειτουργώντας εννουχιστικά, καθιστώντας τον στατικό και ανασφαλή. Η απαγκίστρωση του νέου θα επιτευχθεί μόνο μετά τον θάνατό της. Τότε θα καμφθούν οι αντιστάσεις του και θα λάβει τέλος η αμφίδρομη κίνηση της ερωτικής επιθυμίας. Στο τέλος του μυθιστορήματος ο ήρωας οραματίζεται μια κοινή ζωή με τη Σοφία θέλοντας να ζήσει μαζί της «όμορφα και ταχτικά μέσα στην ασφάλεια της συνήθειας και της καρτερίας». Θα έλεγε κανείς ότι μόλις τώρα, λίγο πριν την έξοδο, με την οριστική εγκατάλειψη των γονέων από την αφηγηματική σκηνή διαγράφεται μια χρονική προοπτική που σπάει την κυκλική επιστροφή του αφηγηματικού χρόνου και τη βουβή επανάληψη του ίδιου.

Τα πρόσωπα των κειμένων, λοιπόν, σημαδεμένα με το στίγμα της αποτυχίας, υποταγμένα στη μοίρα τους, τραγικά στη μηδαμινότητά τους, άβουλα και άτολμα, νοσηρά ευαίσθητα χωρίς ζωική ορμή στην ατέλειωτη περιδίηση της εσωτερικότητάς τους, περιτριγυρισμένα από ένα διαβρωτικό κλίμα και βυθισμένα κάτω από το καταθλιπτικό βάρος της απαισιοδοξίας, αποτελούν ψηφίδες βουβών οικογενειακών τραγωδιών. Βιώνουν την κούραση, τον φόβο και την παράλυση μέσα στις σκοτεινές κάμαρες με τα φθαρμένα έπιπλα. Τα ατελέσφορα όνειρα, το απρόσιτο όραμα της ευτυχίας σε συνδυασμό με την οικονομική ανέχεια (του μικροαστισμού ή της σκληρής αποταμίευσης) δεν αφήνουν περιθώρια. Η ζωή τους μοιάζει να κυλά αναίτια, χωρίς εντάσεις, καθώς απαρτίζεται από μια σειρά μικρογεγονότων που κανένα δεν έχει περισσότερη αξία από τα προηγούμενα. Οι συζυγικές σχέσεις χαρακτηρίζονται από ουσιαστική έλλειψη επικοινωνίας, αδιαφορία, αποξένωση και καταπιεσμένα συναισθήματα βαθιάς περιφρόνησης, απέχθειας και μίσους. Δεν λείπει κάποτε μια πνιγμένη φωνή κατάρας, μια επιθυμία για αλλαγή και μια διάθεση αντίδρασης προερχόμενη κυρίως από τους νεότερους.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, δεν είναι τυχαίο, αντιθέτως, ότι στο κέντρο της αφήγησης βρίσκεται ο κλειστός χώρος του σπιτιού, καθώς σε αυτόν στήνεται η φαντασιακή οικογενειακή παράσταση με αργοσάλευτες σκιάς να πλανιούνται στο εσωτερικό του. Μάλιστα, η ποιητική των μυθιστορημάτων επιβάλλει τα σπίτια (είτε τα χαμόσπιτα είτε τα ξεπεσμένα αρχοντικά που διατηρούν ίσως ακόμη μια πρόσοψη αξιοπρέπειας) να βρίσκονται σε επίσης κλειστούς χώρους-μήτρες: στο ισκιωμένο περιθώριο της πρωτεύουσας, σε μικροαστικές γειτονιές. Άλλοτε πάλι ο φακός στρέφεται σε συνοικιακά καφενεία, τα οποία απεικονίζονται σχεδόν πάντα θετικά: παραπέμπουν στο καθημερινό και στο οικείο,



παρέχοντας ένα είδος ασφάλειας την οποία καλλιεργούν οι επαναληπτικές συνήθειες της καθημερινότητας. Πίσω από τα τζάμια η ατμόσφαιρα φαντάζει θολή και άρρωστη, ενώ στον αντίποδα δεσπόζει το (απειλητικό κάποτε) είδωλο της πόλης: στην απεραντοσύνη των νυχτερινών δρόμων της τριγυρίζουν οι πλάνητες προσπαθώντας να απαγκιστρωθούν από το οικογενειακό δίχτυ θεραπεύοντας πληγές και επιζητώντας την αφομοίωση από τη μάζα.

«Ξέρουμε», παρατηρεί αργότερα ο Τερζάκης στα «Μεταφροϊδικά ερωτήματα», «πως η θεωρία του φροϊδισμού φιλοδοξεί να απελευθερώσει τον άνθρωπο από τους εσωτερικούς του βρυκόλακες, να τον κάνει να ισορροπήσει λυτρωμένος στην έκβαση της πάλης του με το ασυνείδητο». Ωστόσο, τίθεται το ερώτημα μήπως «η γενικότερη και βαθύτερη αυτή λυτρωτική αγωγή του ατόμου συνεπάγεται την ανάγκη ουσιαστικών αναθεωρήσεων και θεσμικών μεταβολών στους όρους που θεμελιώνουν το κοινωνικό σύνολο». Γιατί, με βάση τα νέα δεδομένα της ψυχανάλυσης, ίσως η «διάρθρωση του κόσμου, όπως τον ξέρουμε, είναι ξεπερασμένη» και θεσμοί όπως ο γάμος, η οικογένεια και οι σεξουαλικές σχέσεις «πρέπει ν' αναθεωρηθούν».<sup>9</sup>

Αν λοιπόν παρακολουθήσαμε τόσο την πρωταγωνιστική αδηφαγία των εκ γενετής χαρακτηριστικών, με αποτέλεσμα ο ρόλος των κρίκων της γενεαλογικής αλυσίδας να μοιάζει προδιαγεγραμμένος, όσο και την καταγραφή του απόηχου των εξωτερικών γεγονότων στις συνειδήσεις των προσώπων από ευαίσθητους παλμογράφους, για να αναδείξουν για μια ακόμη φορά οικογενειακές αιμάσσουσες ουλές, το απόσπασμα του Τερζάκη που μόλις παρατέθηκε μας υποδεικνύει έναν ακόμη (πλατύ) δρόμο διερεύνησης: τον διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα, ανάμεσα στις οικογενειακές ρωγμές και τα δημόσια ερείπια, ή αλλιώς ανάμεσα στο κείμενο του φροϊδισμού και των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Αυτά όμως για το άμεσο μέλλον.

<sup>9</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Ανάγκη στοχασμού*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1993, σ. 54-55.



## Ο πλανήτης και οι μυστηριώδεις κρύσταλλοι. Η συνέχεια μιας έρευνας για τον Γ. Σκαρίμπα του Ξ. Α. Κοκόλη

Στη βιβλιοκρισία του για τους *Άπαντες στίχους* (1970) του Γιάννη Σκαρίμπα,<sup>1</sup> ο Ξ. Α. Κοκόλης διαπίστωνε ότι υπάρχει στενή σχέση αφήγησης και ποίησης και την αναπαριστούσε με τη σχέση ανάμεσα σε έναν πλανήτη (αφήγηση) και σε μυστηριώδεις κρυστάλλους (ποιητική συμπίκνωση). Στο συμπέρασμα αυτό περιλαμβανόταν και η αλληλουχία τους, με την αφήγηση να προηγείται, θεωρώντας την πεζή φόρμα ως την αφόρμηση (γεννήτορα) της ποιητικής σύλληψης, η οποία, με τη σειρά της, συνιστούσε την ποιητική συμπίκνωση της αφήγησης.

Το θέμα δεν είναι άγνωστο στους μελετητές του Σκαρίμπα.<sup>2</sup> Η δική μου προσέγγιση ξαναβλέπει την αμφίμορφη σχέση, παρακολουθώντας, μέσα στην τελική φόρμα τα σημάδια της διαδρομής που διανύει η έκφραση. Θεωρούμε και εμείς ως οριστική φόρμα την συγκεντρωτική έκδοση *Άπαντες στίχοι* και μελετούμε τα ποιήματα που αποσπώνται από αφηγηματικά κείμενα. Οι παρατηρήσεις μάς δίνουν στοιχεία τόσο για τη φύση του σκαριμπικού κόσμου (του πλανήτη) όσο και για τον ρόλο της ποίησης (των μυστηριωδών κρυστάλλων) μέσα σε αυτόν. Παράλληλα, είμαστε σε θέση, με περισσότερα, τώρα, τεκμήρια, να υποστηρίξουμε την ενότητα της διπλής φόρμας, ενότητα αισθητική και κοσμοθεωρητική.

Στο πρώτο μέρος της παρούσας ανακοίνωσης εξετάζουμε το παράδειγμα των ποιημάτων που αποσπώνται από αφηγηματικά κείμενα, στο δεύτερο, βλέπουμε τη σχέση ποίησης και αφήγησης ως αποτέλεσμα άρσης της διάκρισης των λογοτεχνικών γενών και της διάλυσης της φόρμας/γλώσσας. Στο τρίτο μέρος δίνουμε δύο παραδείγματα της αναγκαιότητας του δεσμού και της συνύπαρξης, καθώς και της θεματοποίησης αυτού του γεγονότος.

<sup>1</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, «Από τα ποιήματα στα πεζά (ή αντιστρόφως)», *Άνθρωποι και μη. Τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα: Μελέτες και σημειώματα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 147-152, ιδίως 151.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά Παναγιώτης Μουλλάς, «Για μια γραμματική του νεοτερικού πεζού λόγου», περ. *Εντευκτήριο*, 16 (Σεπτ. 1991) 6-11, Eleni Yannakakis, «The Solo of Madness. Approaching the Limits of the Genre in Skarimbos' *Το σόλο του Φίγκαρω*», περ. *Μολυβδοκοנדυλοπελεκητής*, τ. 3 (1991) 253-289, ιδίως 280.

1. Το ποίημα «Βιολέτα»<sup>3</sup> μαρτυρεί μια ενδιαφέρουσα διαδικασία κατά τη σύνθεσή του. Και πρώτα γιατί έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε μια μεγάλη διαδρομή, με αρκετούς σταθμούς: ένα διήγημα, μία δημοσίευση σε εφημερίδα, τη νουβέλα *Θείο τραγί*, την ποιητική συλλογή *Βοϊδάγγελοι*, την έκδοση *Άπαντες στίχοι*.

Το ποίημα δείχνει να μην ικανοποιεί τον ποιητή, και έτσι αυτός το επεξεργάζεται αρκετές φορές. Το βρίσκουμε για πρώτη φορά σε βιβλίο στη συλλογή *Βοϊδάγγελοι* (1968) με τέσσερις στροφές. Όμως, στη συγκεντρωτική έκδοση του 1970 (*Άπαντες στίχοι*) προστίθεται μία 5η στροφή. Ωστόσο, υπάρχει και μια πρώτη δημοσίευση του ποιήματος, στην εφημερίδα *Εύριπος*, το 1931,<sup>4</sup> πάλι με πέντε στροφές, αλλά εκείνη η 5η στροφή είναι διαφορετική από την προστιθέμενη στροφή της έκδοσης του 1970. Έτσι, το 1931 η 5η στροφή είναι η ακόλουθη:

*Κι όταν σου πέρασα τη βέρα  
μ' αγνή χαρά στ' αδρό σου χέρι,  
πίσ' απ' το εικόνισμα, τη μέρα  
έγραψα πού' καμά σου ταίρι.*

Την παράλειψη της στροφής αυτής, όταν το ποίημα μπαίνει στη συλλογή *Βοϊδάγγελοι*, είναι φανερό ότι την υπαγόρευαν αισθητικοί λόγοι, όπως και το ότι δεν υπήρχε, τη στιγμή εκείνη, μια αξιολογητική δυνατότητα αντικατάστασής της. Η προσθήκη μιας 5ης στροφής στην έκδοση του 1970, διαφορετικής από εκείνη της πρώτης δημοσίευσης, μας φέρνει αντιμέτωπους με το θέμα της αλληλοτροφοδοσίας των δύο εκφραστικών σχημάτων. Γιατί η προέλευση αυτής της 5ης στροφής του 1970 βρίσκεται στη νουβέλα *Το θείο τραγί* (1933):<sup>5</sup>

*Κι ως μίλειε ήταν σαν να σβούσαν  
τ' αγνά της χείλη και σαν όπως  
να διάβαιναν και να περνούσαν  
καθ' εποχή και κάθε τόπος.*

από όπου αποσπάται και προσαρμόζεται στο β' εν. πρόσωπο του ποιήματος «Βιολέτα». Ποια ήταν όμως η αφηγηματική φύση της στροφής και ο λειτουργικός της ρόλος; Στο αφηγηματικό περιβάλλον έχει, επίσης, ποιητική οντότητα αλλά είναι μια αυτοδύναμη στροφή.

<sup>3</sup> Γιάννης Σκαρίμπας, *Άπαντες στίχοι* (1936-1970), Αθήνα, Επτάλοφος, 1970, σ. 108.

<sup>4</sup> Στο φ. της 13ης Ιουνίου. Δημοσιεύεται στην σειρά «Απ' τα Φεγγάρια της Γριπόννησος», που δημοσίευσε και άλλα ποιήματά του ο Σκαρίμπας.

<sup>5</sup> Γιάννης Σκαρίμπας, *Το θείο τραγί*, επιμ. Κατερίνα Κωστήου, Αθήνα, Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 60. Οι στίχοι επαναλαμβάνονται και στη σ. 73, σε αγκύλες, ανάμεσα στην αφήγηση.

Μια πρώτη συνέπεια είναι η πολλαπλή (τριπλή) ανάγνωση της στροφής: ως μέρους αφήγησης, ως μέρους ποιήματος, ως δεσμού ανάμεσα σε διαφορετικές εκφραστικές μορφές. Όμως τι το ιδιαίτερο έχει αυτή η στροφή, που προβάλλεται και υπογραμμίζεται με τόση έμφαση; Η απάντηση βρίσκεται στο περιεχόμενό της. Αυτό είναι που μας πάει πολύ πίσω στον χρόνο, στη στιγμή που αρχίζει να διαμορφώνεται το σκαριμπικό σύμπαν. Συγκεκριμένα, οι στίχοι μέσα στη νουβέλα είναι γραμμένοι σε πίνακα. Τους διαβάζει ένας από τους ήρωες του αφηγήματος, που ονομάζεται Κύριος, και την ίδια στιγμή ο πρωταγωνιστής, που ονομάζεται Γιάννης, τους μουρμουρίζει. Επίσης, εκεί, στο αφήγημα, οι στίχοι χαρακτηρίζονται «λόγια ηλεκτρικά». Η παρομοίωση όμως των στίχων με «λόγια ηλεκτρικά» τους δίνει καινούριο αφηγηματικό περιβάλλον: το περιβάλλον του διηγήματος «Τα ηλεκτρικά πουλιά». Γραμμένο το 1931 – κοντά στην εποχή που γράφει το ποίημα «Βιολέτα» – και δημοσιευμένο το 1932, το διήγημα σηματοδοτεί την κρίσιμη αφετηρία, της περιόδου του τέλους της δεκαετίας 1920 και των αρχών της επόμενης, όπου μαζί με άλλα ποιήματα και πεζά διαμορφώνεται ο κόσμος του Σκαρίμπα.<sup>6</sup> «Τα ηλεκτρικά πουλιά», όπως αναλυτικότερα θα δούμε πιο κάτω, θεματοποιούν τη φαντασία, δηλαδή την πηγή που δίνει φόρμα στο κόσμο της σκαριμπικής έμπνευσης. Ο «ηλεκτρισμός» του έρωτα και της φαντασίας (στο *Θείο τραγί*) νομιμοποιούν, τελικά, την αισθητική εμφάνιση του ποιήματος στην τελική του διατύπωση.

Σημαντικά παραδείγματα έχουμε στο *Σόλο του Φίγκαρω* (1939).<sup>7</sup> Το μυθιστόρημα περιέχει τον μεγαλύτερο αριθμό ποιημάτων, εννέα συνολικά, που, ίσως κι έτσι, να υπογραμμίζουν τον μουσικό τίτλο· είναι σαν μια μικρή ποιητική ανθολογία. Τα πέντε από αυτά τα ποιήματα (το πρώτο, το έκτο, το έβδομο, το όγδοο, το ένατο),<sup>8</sup> δηλαδή περισσότερα από τα μισά, θα συμπεριληφθούν στις ποιητικές συλλογές. Το πρώτο ποίημα του *Σόλο* είναι ποίημα – πικρό σχόλιο στον ηττημένο άνθρωπο – που το είχε γράψει παλαιότερα ο ήρωας/αφηγητής του μυθιστορήματος (όταν ήταν άρρωστος από «βέμπηλη») και τώρα το καταθέτει στο μυθιστόρημα από μνήμης. Το έκτο, με τη σειρά που έχουν τα ποιήματα στο *Σόλο*, είναι το ποίημα που απαγγέλλει στην παρέα του ένα άλλο πρόσωπο που ονομάζεται Κελαδής. Μάλιστα, η ποιητική πράξη τονίζεται μέσω της σχετικής τελετουργίας. Ο Κελαδής, δηλαδή, το απαγγέλλει σε ακροατές,

<sup>6</sup> Η διδ. διατριβή *Ανέκδοτα και αθησαύριστα κείμενα του Γιάννη Σκαρίμπα*, Χαλκίδα 1995, της Χρυσούλας Παπαγεωργοπούλου-Ιωαννίδη βοηθάει πολύ σε ανάλογες διερευνήσεις.

<sup>7</sup> Γιάννης Σκαρίμπας, *Το σόλο του Φίγκαρω*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1992.

<sup>8</sup> Σκαρίμπας, *ό.π.*, σ. 29 (και *Βοιδάγγελοι*, «Ο δρόμος»), 94 (και *Εαντούληδες*, «Τα ρομπότ»), 105 (και *Εαντούληδες*, «Το εισιτήριο»), 108-109 (και *Εαντούληδες*, «Αρλεκίνος»), *Απαντες στίχοι*, σ. 84), 119-120.

όπου ανάμεσά τους βρίσκεται και ο ήρωας/αφηγητής, ο οποίος όμως αποδοκιμάζει την αξία του ποιήματος. Το έβδομο ποίημα του μυθιστορήματος είναι ποίημα που επίσης απαγγέλλεται. Το απαγγέλλει, χωρίς ακροατές, ο ήρωας/αφηγητής σε κατάσταση μοναξιάς και συναισθηματικής έντασης. Η απαγγελία λειτουργεί σαν ένα καταφύγιο της σκέψης του, για να αντιμετωπίσει μια δυσκολία και συγκεκριμένα μια στιγμή διέγερσης του ερωτικού του πόθου. Ο ήρωας καταφεύγει στην απαγγελία, αφού απέτυχαν άλλες προσπάθειες λύτρωσής του από την ερωτική δοκιμασία. Ωστόσο, και οι αποτυχημένες προσπάθειες δεν είναι τίποτα άλλο από την αφηγηματική απόδοση του ίδιου ποιήματος (πριν από την απαγγελία του): «Πού να τό 'χωσα – σκέφτομαν – εκείνο το εισιτήριο πρώτης. Το εισιτήριο!... μπήχνω μια φωνή, μη και τό 'χασα. Κι άρχισα να ψάχνουμαι εκειχάμω... Εκείνο το καράβι, λέω, τι νάγινε; Πού είναι οι βαρκαρέοι να με μπαρκάρουν;». <sup>9</sup> Ο στενός δεσμός του ποιήματος με το αφηγηματικό του περιβάλλον δεν σταματάει εδώ. Έτσι, όταν ο ήρωας τελειώνει την απαγγελία του ποιήματος και επανασυνδέεται με τον αφηγηματικό του ρόλο, η κατάσταση στην οποία βρίσκεται είναι αυτή που είχε μέσα στο ποίημα: μια φιγούρα στο λιμάνι, όπως την βλέπουν από το καράβι που αποπλέει. <sup>10</sup>

Παρόμοια, και το όγδοο ποίημα συνδέεται με μια έντονη συναισθηματική στιγμή του ήρωα: παραλλαγή του καταχωρίζεται στους *Άπαντες στίχους* με τίτλο «Αρλεκίνος». Το ποίημα δεν μπορεί να αποσπαστεί από την απόγνωση και την θλίψη του πόθου που κατατρώνει τον αφηγηματικό ήρωα: εκφράζει την ψυχική και πνευματική κατάσταση στην οποία συχνά πέφτει ο ήρωας μετά από μια κρίση απόγνωσης. Πρόκειται για την κατάσταση περίσκεψης και στοχασμού πάνω στην ανθρώπινη ματαιότητα, στη νομοτέλεια της προσωπικής αποτυχίας, στη βεβαιότητα της ήττας. Το κλίμα αυτό προετοιμάζει τις συνθήκες για το τελευταίο, ένατο, ποίημα με τίτλο «Βαπόρι», με το οποίο και τελειώνει το αφήγημα. Όμως, το «Βαπόρι» είναι ένα τέλος που κάνει το *Σόλο του Φίγκαρω* να είναι η μουσική είσοδος στη νύχτα αλλά και μια αποτυχία του ήρωα που δεν πρόλαβε τον πλου. Έτσι, φαίνεται πως το *Σόλο* και, άρα, μαζί και οι ήρωές του ταξιδεύουν με το μαύρο καράβι για το λιμάνι που είναι ο Άδης. Όμως, το ποίημα εκφράζει και κάτι ακόμη: την πρωινή απόγνωση του «ήρωα» – περσόνα της σκαριμπικής μεταμόρφωσης <sup>11</sup> – για το ταξίδι που διαρκώς απο-

<sup>9</sup> Ο.π., σ. 105.

<sup>10</sup> «Στο βάθος του ταξιδιού η φιγούρα μου στέκονταν μ' ένα μικρό σπαθί στην καρδιά της», ό.π., σ. 106.

<sup>11</sup> Ε. Α. Κοκόλης, «Ανδρείκελα–πράγματα–λάθη–εαυτούληδες», *Άνθρωποι και μη*, ό.π. (σημ. 1), σ. 25-51, Γ. Λαδογιάννη, «Η χωλότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», περ. *Το Τραμ*, τ. 1, τχ. 36 (φθινόπωρο 1996) 164, και «Τα πρόσωπα και τα προσώπεια», εφ. *Η Καθημερινή* (6.4.1997) 14-15.

τυγχάνει να πραγματοποιήσει· αλλά αυτό σημαίνει και ότι αποτυγχάνει να φτάσει στο λιμάνι του προορισμού, στον Άδη.

Το μυθιστόρημα *Το σόλο του Φίγκαρω* δείχνει με καθαρό τρόπο ότι ανάμεσα στην ποίηση και την αφήγηση υπάρχει μια πολυδιάστατη σχέση. Μάς δίνει στοιχεία για την φύση του σκαριμπικού κειμένου αλλά και κλειδιά της ερμηνείας του, γιατί η σχέση που περιγράψαμε είναι στην ουσία τεχνικές «ανάγνωσης» και αποκρυπτογράφησης του νοήματος. Ο Σκαρίμπας ενσωματώνει τεχνικές και, τελικά, προθέσεις που απαιτούν την πολυπρισματική ερμηνεία.

2. Η βάση για το ενιαίο της λογοτεχνικής του έκφρασης είναι η ρητορική της μεταφοράς: Το πώς φαντάζεται και το τι φαντάζεται. Ο Σκαρίμπας κάνει την φαντασία, δηλαδή τη μεταφορά, θέμα μέσα στο έργο του ήδη από τα πρώτα του κείμενα, όπως στο διήγημα «Τα ηλεκτρικά πουλιά», που είπαμε ότι γράφει το 1931. Εκεί θεωρεί τη φαντασία ως ένα κενό από χρόνο γεγονός, δηλαδή ως τον κερδισμένο χρόνο, με νικητή τον ποιητή και χαμένο τον χρόνο, τον ηττημένο από τον ποιητή.

Όμως, προκειμένου όλα αυτά να γίνουν «πραγματικά» στην αφήγηση, ο Σκαρίμπας χρησιμοποιεί απεικονιστικές τεχνικές. Χρησιμοποιεί την τεχνική της παντομίας – δηλαδή μια σωματική γλώσσα – και μέσω αυτής πριμοδοτεί την ψευδαίσθηση, με σκοπό την άρση της νομοτέλειας που περιορίζει την ανθρώπινη ύπαρξη. Η τεχνική αυτή θα μπορούσε να ιδωθεί ως η άλλη όψη της (σκαριμπικής) μεταμφίεσης και αντικατάστασης (εδώ: της «ηττημένης» νομοτέλειας από τη «νικήτρια» ψευδαίσθηση). Με άλλα λόγια, έχουμε να κάνουμε με ένα φαινόμενο διάλυσης της φόρμας, που δική του εκδήλωση θα πρέπει να θεωρηθεί η εναλλαγή και η αμοιβαία μετάθεση αφήγησης και ποίησης. Γιατί αυτό που διαλύεται, τελικά, είναι η γλώσσα, το κοινό σημείο τόσο της αφήγησης όσο και της ποίησης.

Εξάλλου, η γλώσσα ως οντότητα που δημιουργεί τον κόσμο έχει μια ξεχωριστή θέση στο απεικονιστικό σύστημα του Σκαρίμπα. Την χρησιμοποιεί, με τρόπο επίμονο, ώστε μέσα από την διάλυσή της να αναδύεται το ορθό και το λυτρωτικό. Στο ίδιο διήγημα («Τα ηλεκτρικά πουλιά») η γλώσσα είναι το κύριο θέμα, ενώ η παντομίμα ένα δικό της μέσον. Η γλώσσα παιχνοδοποιείται· μπορεί να αντικαθίσταται ή να γίνεται αντικείμενο και να αυτοθεάται. Στη μια περίπτωση, την υποκαθιστά η παντομίμα, που αναλαμβάνει η ίδια πλέον να μεταδώσει το νόημα· στην άλλη περίπτωση, ο στοχασμός (γλωσσική ανάλυση σύνταξης και σημασίας) πάνω σε στερεότυπα του προφορικού καθημερινού λόγου που αναδείχνει το πόση ποίηση έχει κλείσει μέσα της η ομιλία. Με τον

τρόπο αυτό, ο Σκαρίμπας βλέπει τη γλώσσα περισσότερο ως αντικείμενο-παράσταση παρά ως πνευματική ιδιότητα: «λογιώνε σχήματα επέρνανε οι σκέψεις της, τουρλού, τουρλού παράστασες και μέτρα».<sup>12</sup>

Γι' αυτό, η στενή σχέση αφήγησης και ποίησης είναι αποτέλεσμα της διάλυσης της συμβατικής γλωσσικής φόρμας και της αντικατάστασής της από τη λογοτεχνική γλώσσα. Στο έργο του Σκαρίμπα μπορούμε να βρούμε πολλές ανάλογες περιπτώσεις: εδώ θα περιοριστούμε στο τραγούδι του τράγου-πάνα στο *Θείο τραγί*.<sup>13</sup> Η πρώτη εμφάνιση του ήρωα με χαρακτηριστικά τράγου, παίζοντας μια «οκαρίνα», γίνεται μόλις φτάνει στον πύργο και κατά τη διάρκεια της συνάντησής με τον επιστάτη. Το τραγούδι του αποδίδεται σε πεζή μορφή και έχει ως περιεχόμενο την περιγραφή του δρόμου της μουσικής μέσα στον χώρο του πύργου. Περιγράφει το άπλωμα του ήχου της οκαρίνας κατ' αρχάς μέσα στον χώρο του πύργου, έπειτα, γύρω από αυτόν και παντού (κάμαρη, σκάλες, σιδηροδρομικές γραμμές, δημόσιοι δρόμοι, τούνελ, κόσμος, πράγματα, ορίζοντας, χρόνος, τόποι, εποχές). Όμως, οι ιδέες αυτής της περιγραφής αναπαράγονται με τη μορφή στίχων σε διάφορα ποιήματα. Ανθολογούμε μερικά παραδείγματα: οι φράσεις «η αρμονία αρχίζει απ' τη σιωπή και κατόπι», «η μουσική της σιγής είναι η γλυκότερη απ' ούλες»<sup>14</sup> απηχούνται στους στίχους πολλών ποιημάτων με θέμα τον θάνατο και τα σύμβόλά του. Ενδεικτικά αναφέρουμε το ποίημα με τίτλο «Σιωπή» της συλλογής *Ουλαλούμ*. Στο ποίημα αυτό η σιωπή και η εσπέρα είναι οι δύο αναγκαίες συνθήκες για να εμφανισθεί το «πλοίο», δηλαδή το μέσον για να φτάσει ο άνθρωπος στον Άδη. Το «πλοίο» γίνεται έτσι το μέσον για την Αχερουσία. Παρούσα, επίσης, στο σκηνικό του ποιήματος είναι η μπάντα που παίζει «το εμβατήριο της λύπης», δίνοντας τη χροιά μιας κηδείας.

Η μουσική αρμονία της «σιωπής»/«σιγής», από την οκαρίνα του «τράγου» μέχρι τα ποιήματα της συγκεντρωτικής έκδοσης, διατηρεί την κοσμοθεωρητική της αξία και συνδέεται με τον θάνατο και τον θρηνητικό ήχο.<sup>15</sup> Με αυτή τη σημασία τη βρίσκουμε π.χ. στα ποιήματα «Ευθανασία», «Η άγνωστη», «Lacrimae Hominis», «Ηλίας Γ. Σκαρίμπας» της συλλογής *Ουλαλούμ* (1936) και στα ποιήματα «Εμβατήριο γαμήλιο» και «Βοϊδάγγελοι» της ομότιτλης συλλογής (1968).

<sup>12</sup> Παπαγεωργοπούλου-Ιωαννίδη, «Τα ηλεκτρικά πουλιά», ό.π. (σημ. 6), σ. 200.

<sup>13</sup> Σκαρίμπας, ό.π. (σημ. 7), σ. 29.

<sup>14</sup> Ό.π.

<sup>15</sup> Ανάλογες παρατηρήσεις στο Συμεών Σταμπουλού, «Ο ίσκιος της γραφής. Όψεις μιας επίμονης εικόνας του Γιάννη Σκαρίμπα», *Πρακτικά Α' Πανελλαδικού Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, Χαλκίδα 11-13 Νοεμβρίου 2005, Χαλκίδα, Διάμετρος, 2007, σ. 296-297.



Η «τραγική» μουσική της «οκαρίνας» ακούγεται από το *Θείο τραγί* μέχρι το ποίημα «Πρόλογος» της συγκεντρωτικής έκδοσης του 1970. Στο ποίημα ο ήρωας αυτοπαρουσιάζεται και δίνει πληροφορίες για την ενδυματολογική του εμφάνιση· φοράει κοστούμι του παλιάτσου, με κομμάτια ραμμένα πάνω σε μουσικές νότες και μουσικά όργανα: «ζικ-ζακ λυγμού βιόλας», «ένα σφύριγμα των φλάουτων», «τρέμενες βιολιού», «κρότο ταμπούρλου». Έχομε περιγραφή που την κάνει ο ήχος της γλώσσας παρά ο λογικός της ειρμός. Η διάλυση εδώ σημαίνει ταυτόχρονα και τη νέα σύνθεση, τη νέα εμπειρία της γλώσσας, ανεξάρτητα από τις συμβατικές της χρήσεις σε πεζό ή σε ποίημα.

3. Όσο αυξάνουν τα παραδείγματα τόσο πλησιάζουμε στη βεβαιότητα ότι η σχέση ποίησης και αφήγησης είναι αξεδιάλυτη στο έργο του Σκαρίμπα. Η πεζόμορφη κωμωδία του θεάτρου σκιών «Ο θείος μ' απ' τη Γκιώνα»<sup>16</sup> με ήρωα τον Μπαρμπαγιώργο είναι μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση. Εδώ, τα ενσωματωμένα ποιήματα/στίχοι είναι ένα παράδειγμα για την χρήση της διπλής φόρμας. Έτσι, τα τραγούδια του Μπαρμπαγιώργου είναι στοιχεία απόλυτα αναγκαία για να έχουμε τον χαρακτήρα του· δεν υφίστανται έξω από την αφηγηματική αυτή ανάγκη.

Σε μια άλλη περίπτωση, η σχέση ποίησης και αφήγησης γίνεται λογοτεχνικό θέμα. Είναι η περίπτωση του διηγήματος «Το μουστάκι (Του κ. Φρανσουά ντε λα Τουςς)»,<sup>17</sup> όπου ο ήρωας έχει την ταυτότητα τριών προσώπων της ποίησης. Η μία είναι του γνωστού ήρωα του μουσικού (και όχι μόνο) θεάτρου, του Δον Ζουάν, και οι υπόλοιπες δύο ανήκουν στους ήρωες ποιητές του διηγήματος, που έχουν τα ονόματα: Bariscas και Antoine Sourouphis. Ανάμεσα στα θέματα του διηγήματος είναι και μια διάλεξη περί ποίησης, γενικά, περί των ποιημάτων των δύο ποιητών και, τρίτον, περί του ποιήματος που λέει ο ήρωας της όπερας Δον Ζουάν. Το διήγημα, λοιπόν, κάνει θέμα του τόσο την ποιητική θεωρία όσο και τη διπλή φόρμα. Η διπλή φόρμα είναι, τελικά, θέμα της ίδιας και γνωστής αέναης διασταύρωσης προσώπων, μοτίβων και μύθων που αρέσκεται να κατασκευάζει ο Σκαρίμπας, δίνοντάς μας ταυτόχρονα, και τα κλειδιά για την ανάγνωση του έργου του.

Ο λογοτεχνικός κόσμος του Σκαρίμπα είναι ενιαίος μέσα από την διπλόμορφη έκφρασή του. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η ανεμπόδιστη (ασύνορη) κίνηση. Όπως μετακινούνται τα πρόσωπά του από έργο σε έργο, έτσι γίνε-

<sup>16</sup> Στο *Τρεις άδειες καρέκλες*, Αθήνα, Κάκτος, 1976.

<sup>17</sup> Διήγημα της ίδιας συλλογής *Τρεις άδειες καρέκλες*, ό.π.

ται και με τις φόρμες του. Υπάρχει μόνο το αισθητικό κριτήριο του λογοτέχνη Σκαρίμπα, που αποφασίζει για τη χρήση και τη θέση που θα πάρει (αφηγηματική/ποιητική) μια λέξη, ένα μοτίβο ή μια διάθεση. Μια επιγραμματική και συμβολική «διακήρυξη» αυτής της εκφραστικής ελευθερίας αποτελεί ο τίτλος *Ουλαλούμ* (1936),<sup>18</sup> του πρώτου βιβλίου με ποιήματα. Η προέλευσή του είναι αφηγηματική. Στη «Σημείωση του ποιητή» (σ. 7) ο Σκαρίμπας εξηγεί ότι ο τίτλος προέρχεται από φράση στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, που τότε ακόμα γραφόταν. Στην ίδια «Σημείωση» προαναγγέλλει και το επόμενο βιβλίο με ποιήματα (*Βοϊδάγγελοι*) και δίνει την πληροφορία ότι είναι έργο του Λαυρέντιου Φιόκου, ήρωα του μυθιστορήματος *Βατερλώ δυο γελοίων*.

Η σχέση αφήγησης και ποίησης είναι σχέση έκφρασης, και όχι δύο ξεχωριστών λογοτεχνικών ειδών. Είναι το ειδικό, σκαριμπικό είδος έκφρασης ή, καλύτερα, το είδος με τον χαρακτηρισμό που του έδωσε ο Σεφέρης διαβάζοντας το *Βατερλώ*: είναι «το τζαζ του Ευρίπου».<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ένας διπλός τίτλος», περ. *Τα Νεφούρια*, τχ. 13 (Νοέμβρ. 1991) 25, Χρ. Ντουσιά, «Απηχίσεις του Πόε στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, ό.π. (σημ. 15), σ. 241-254.

<sup>19</sup> Την άποψη του Γ. Σεφέρη την παραθέτει ο Γ. Π. Σαββίδης, «Γιώργος Σεφέρης–Γιάννης Σκαρίμπα. Μια άγνωστη σχέση», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 27.9.1987, 56.

Άγγελοι και μη.  
Τέσσερα ονόματα στο πεζογραφικό έργο  
του Γιάννη Σκαρίμπα

«Άνθρωποι και μη» σύμφωνα με τον Κοκόλη, άγγελοι και μη, «βοϊδάγγελοι» κυκλοφορούν στο σκαριμπικό σύμπαν, αφήνοντας τα χνάρια τους κάπου ανάμεσα στον Επάνω και στον Κάτω Κόσμο, σε αγγελικές και δαιμονικές μορφές, στο αρσενικό και στο θηλυκό, σε ψεύτικους ανθρώπους και κούκλες που συνομιλούν με τον κόσμο του Καραγκιόζη. Ο Κοκόλης παρατηρεί πως στον Σκαρίμπα:

τα όρια ανάμεσα σε πράγματα, κούκλες, ανθρώπους (αλλά και ζώα) άλλοτε θα γίνονται δυσδιάκριτα και άλλοτε θα εξαλείφονται τελείως. Και θα караδοκεί πάντα ο «κίνδυνος» να βρεθούμε «όξω απ' τα όρια»· πέφτοντας είτε από τη μεριά της ευτυχίας, είτε από την αντίθετη, που μπορεί να είναι και εκείνη της τρέλας.<sup>1</sup>

Άγγελοι, Αγγελικές, Μάριοι και Μαρίες με επώνυμο ή χωρίς, άλλοτε σε ρόλους πρωταγωνιστικούς και άλλοτε όχι, συνιστούν την «αγγελολογία» του Γιάννη Σκαρίμπα (ο όρος ανήκει στον Κοκόλη). Οι αναφορές στα ονόματα αυτά μοιάζουν να ακολουθούν το όνομα «Γιάννης» ως προς τη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται στο σύνολο του έργου του συγγραφέα.

Ο χαρακτήρας, υποστηρίζει ο Seymour Chatman, δεν μπορεί να εξεταστεί ανεξάρτητα από τις λέξεις. Πρόκειται για ένα σύνολο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων άμεσα συνδεδεμένο με ένα όνομα, το όνομα κάποιου που δεν υπάρχει στην εξωκειμενική πραγματικότητα.<sup>2</sup> Τα ονόματα όμως των χαρακτήρων, αναφέρει η Shlomith Rimmon-Kenan, λειτουργούν συχνά ως «ταμπέλες» που παραπέμπουν σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά αληθινών ανθρώπων, οι οποίοι δρουν στην εξωκειμενική πραγματικότητα.<sup>3</sup> Ο χαρακτήρας λοιπόν αποτελεί ένα σύνολο από χαρακτηριστικά γνωρίσματα που συγκεντρώνονται και αποδίδονται στο όνομά του.

<sup>1</sup> Βλ. Ε. Α. Κοκόλης, «Ανδρείκελα-πράγματα-λάθη-εαυτούληδες· πλέγματα πλεγμάτων», περ. *Περίπλους*, τχ. 44 (Μάρτ.-Ιούν. 1997) 108.

<sup>2</sup> Βλ. αναλυτικά Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-Λονδίνο, Cornell University Press, 1980, σ. 107-145.

<sup>3</sup> Βλ. αναλυτικά Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Methuen, 1985, σ. 29-42.

Η Uri Margolin μιλώντας για την ονοματοθεσία στη λογοτεχνία αναφέρεται στην κυριαρχία του ονόματος κάθε χαρακτήρα στην αφήγηση, υποστηρίζοντας πως είναι μοναδικό και πάντοτε ίδιο σε όλες τις περιόδους, σε όλο τον κόσμο. Το όνομα προσδιορίζεται από το συγκεκριμένο κειμενικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται και στο πλαίσιο του οποίου μπορεί και να αλλάξει· ωστόσο, το όνομα αυτό διαμορφώνει την ύπαρξη του ήρωα και με βάση αυτό επικοινωνεί με τον αναγνώστη ή με άλλα λογοτεχνικά κείμενα.<sup>4</sup> Ένας λογοτεχνικός χαρακτήρας είναι δυνατόν να αναφερθεί απλώς ως όνομα ή να μεταφερθεί αυτούσιος σε κείμενα του ίδιου ή διαφορετικού συγγραφέα. Άλλοτε πάλι μπορεί το ίδιο πρόσωπο να μεταφερθεί με διαφορετικό όνομα, και τότε η ταύτιση πραγματοποιείται μέσα από χαρακτηριστικά γνωρίσματα, συγκεκριμένες λέξεις/φράσεις που χρησιμοποιεί, μέσα από τις πράξεις του, τον ρόλο του και το αφηγηματικό παρελθόν του.

Με τις παραπάνω απόψεις συμφωνεί και ο Barthes, ο οποίος υποστηρίζει ότι το λογοτεχνικό κύριο όνομα βασίζεται στη σχέση μίμησης που υπάρχει μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου (αντίθετα με το μη λογοτεχνικό όνομα), γι' αυτό και αποκτά νόημα που μπορεί να αναλυθεί στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου μυθιστορηματικού κόσμου.<sup>5</sup> Συνεπώς, τις περισσότερες φορές καθορίζει τον αφηγηματικό ρόλο του χαρακτήρα που το φέρει. Στην περίπτωση του Σκαρίμπα, το λογοτεχνικό όνομα άλλοτε συμφωνεί, ως προς τη σημασία του, με τον τρόπο που παρουσιάζεται ο χαρακτήρας και άλλοτε όχι για λόγους ειρωνείας· συχνά επανέρχεται στα κείμενά του, ώστε πλησιάζει περισσότερο τις ρεαλιστικές συμβάσεις<sup>6</sup> και ταυτόχρονα υπογραμμίζει την ενότητα του έργου του με την επανάληψη συγκεκριμένων μοτίβων.

Στην εργασία αυτή θα εξεταστούν τα τέσσερα ονόματα που αναφέρθηκαν παραπάνω (Άγγελος, Αγγέλα, Μάριος, Μαρία) σε όλες τις εκδοχές τους, όπως αυτά σημειώνονται στο πεζογραφικό έργο του Σκαρίμπα, δίχως να αποδελ-

<sup>4</sup> Βλ. Uri Margolin, «Naming and Believing. Practices of the Proper Name in Narrative Fiction», περ. *Narrative*, τ. 10, τχ. 2 (Μάιος 2002) 107-127.

<sup>5</sup> Βλ. Roland Barthes, «Proust et les noms», στο *To Honour Roman Jakobson*, Χάγη-Παρίσι, Mouton, 1967, τ. 1, σ. 154.

<sup>6</sup> Σύμφωνα με τον Lacan, η επανάληψη αφορά καθετί που δεν είναι δυνατόν να ανακληθεί μέσω της μνήμης, ενώ ο Freud αντιμετωπίζει την επανάληψη ως ψυχαναγκασμό (βλ. αναλυτικά Ζακ Λακάν, *Το σεμινάριο*, βιβλίο XI. Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης, μτφρ. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, θεώρηση μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σ. 66-73, και Τζούντιθ Μπάτλερ, *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 56 και σ. 79-81). Η άποψη αυτή του Lacan συνδέεται με τον ρεαλισμό μέσω της μνήμης, καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη του επαναλαμβανόμενου αντικειμένου και την αδυναμία του να ή υπογραμμίζει την ανυπαρξία του μέσω αυτής της αδυναμίας να ανακληθεί το αντικείμενο.

τιώνονται τα θεατρικά και ποιητικά του κείμενα. Θα προσδιοριστεί η λειτουργία τους, αν δηλαδή συμφωνούν με τον εκάστοτε χαρακτήρα ή λειτουργούν ανατρεπτικά σε σχέση με αυτόν, καθώς και η συχνότητα με την οποία τα ονόματα αυτά επανέρχονται σε ένα «κύκλωμα συνθετικό» (ο όρος ανήκει στον Σκαρίμπα).<sup>7</sup> Η ονοματοθεσία αυτή συνδέεται με το ζήτημα της ταυτότητας του φύλου των ηρώων του, τις σκιές και τα σώματα, τους ανθρώπους και τα «ζωντανά» πράγματα που κυκλοφορούν στο σκαριμπικό σύμπαν. Μοιάζει η συνύπαρξή τους στην ίδια λέξη, στο ίδιο όνομα με ταυτόχρονη κατάργησή του· το όνομα παύει να λειτουργεί ως «ταμπέλα» που παραπέμπει σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του μυθιστορηματικού προσώπου και επιπλέον, συχνά, ξεφεύγει από τα όρια του ενός έργου με την επανάληψή<sup>8</sup> του, πλησιάζοντας έτσι την εξωκειμενική πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτό θα ερμηνευτεί και η λέξη «βοϊδάγγελος» που σφραγίζει ίσως την παρουσία εκείνου του ατελούς ή μάλλον του τελειότερου άλλου<sup>9</sup> στον κόσμο του Σκαρίμπα.

Αρχικά, το όνομα «Άγγελος» εμφανίζεται στο μυθιστόρημα *Μαριάμπας* (1935). Πρόκειται για τον «Άγγελο Πάσκουα», έναν Ιταλό τενόρο που στέλνει επιστολή στον πρωταγωνιστή Πιττακό και υπογράφει ως «Άντσελο Πάσκουα». Έτσι το μικρό όνομα, στη δεύτερη εκδοχή, παραπέμπει σε όνομα Ιταλού αλλά ταυτόχρονα και στο τσέλο ή στο βιολί, με το οποίο ο Πιττακός φαίνεται πως έχει μια ιδιαίτερη σχέση, όπως και με τη μουσική στο σύνολό της.<sup>10</sup> Σε ένα δωμάτιο του ξενοδοχείου «Παλίρροια» μπροστά στο φωτισμένο παράθυρο παριστάνει με παντομίμα πως τραγουδάει το «Ρίντι Παλιάτσο»<sup>11</sup> για να τον ακούσει η Ζηνοβία Ζαλούχου· εκείνος όμως που τραγουδάει είναι ο

<sup>7</sup> Βλ. Λάμπρος Βαρελάς, ««Κύκλωμα συνθετικό». Η σφιχτοδεμένη πλοκή ως δομικό στοιχείο της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα», στο Κατερίνα Κωστίου (επιμ.), *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, Χαλκίδα, Διάμετρος, 2007, σ. 117-126.

<sup>8</sup> Για το μοτίβο της επανάληψης στο σκαριμπικό σύμπαν βλ. Κατερίνα Κωστίου, «Ο Σκαρίμπας της φυγής και της περιπλάνησης», περ. *Η Λέξη*, τχ. 68 (Οκτ. 1987) 763-779. Βλ. επίσης Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Σημειώσεις στον Σκαρίμπα 1», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ*, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 274, Κατερίνα Κωστίου, «Από το εργαστήριο του Γιάννη Σκαρίμπα· εκπλήξεις και παγίδες», περ. *Περίπλους*, τχ. 44 (Μάρτ.-Ιούν. 1997) 35-51, και Κυριακή Χρα, «Η επανάληψη στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», στο Κωστίου (επιμ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 101-115.

<sup>9</sup> Βλ. το σημείωμα της επιμελήτριας στο βιβλίο Γιάννης Σκαρίμπας, *Καϊμοί στο Γριπονήσι*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1994, σ. 127.

<sup>10</sup> Όπως παρατηρεί ο Σταμπούλου, ο Πιττακός, επαγγελματίας αγρονόμος, «είναι και εξάιρετος βιολιστής», βαδίζοντας στα χνάρια του Νάγκελ, ήρωα του έργου *Μυστήρια* του Κνουτ Χάμσουν. Βλ. αναλυτικά Συμεών Γρ. Σταμπούλου, *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, 2006, σ. 240-241. Το μοτίβο της μουσικής και συγκεκριμένα του βιολιού θεματοποιείται στο μυθιστόρημα *Το σόλο του Φίγκαρω*.

<sup>11</sup> Στον Πιττακό, που υιοθετεί και τον ρόλο του ιταλού τενόρου Πάσκουα στο πλαίσιο των πολλαπλών ρόλων που υποδύεται, αναφέρεται και ο Παπαλεοντίου (βλ. Λευτέρης Παπαλεοντίου, ««Λίγο

Πάσκουα από το διπλανό δωμάτιο του ξενοδοχείου με το φως στο παράθυρο σβηστό. Όταν αποκαλύπτεται η αλήθεια, η Ζαλούχου αναρωτιέται αν μπορεί να παίξει βιολί. Το επώνυμο «Πάσκουα» παραπέμπει στο ρήμα «πασκίζω» (ή «πασχίζω») και υπογραμμίζει ίσως την έντονη προσπάθεια του πρωταγωνιστή να μάθει βιολί ή να παραστήσει τον τενόρο προκειμένου να μεταφέρει το μήνυμα του Ιταλού στη Ζαλούχου, να ακουστεί το «Ρίντι Παλιάτσο». Άλλωστε, το μικρό όνομα «Άγγελος» προέρχεται από το ρήμα «αγγέλω», μεταφέρω δηλαδή κάποιο μήνυμα.<sup>12</sup> συνδέεται ωστόσο και με τη σημασία της «αγγελικής» μορφή που στην περίπτωση του αληθινού Πάσκουα συμφωνεί με τον χαρακτήρα που φέρει το συγκεκριμένο όνομα και ταυτόχρονα λειτουργεί ειρωνικά ως προς αυτόν, στην περίπτωση του Πιττακού που τον παριστάνει.

Πλάι στο όνομα «Άγγελος» εμφανίζεται η λέξη «βοϊδάγγελος», η οποία δεν είναι σκαριμπτική δημιουργία αλλά προέρχεται από τον κόσμο του Καραγκιόζη, όπως παρατηρεί ο Κοκόλης,<sup>13</sup> έναν κόσμο που ο Σκαρίμπας γνώριζε καλά. Πρόκειται για «έναν έκπτωτο άγγελο», για έναν δαίμονα που διατηρεί μονάχα τα φτερά από την προηγούμενη αγγελική του μορφή. Η λέξη γίνεται τίτλος στο διήγημα «Ο βοϊδάγγελος» της συλλογής *Καϋμοί στο Γριπονήσι* (1930), με τον πρωταγωνιστή να φέρει το όνομα «Θύμιος» και όχι «Άγγελος». Είναι ο αποκρουστικός, σωματώδης και ταυτόχρονα αφελής τύπος, ο εραστής που δολοφονείται από τον σύζυγο, αφού πρώτα γονιμοποιήσει την έως τότε άτεκνη Γαρύφω. Μοιάζει με έναν «κακό άγγελο» ή έναν «άκακο δαίμονα», έναν θύτη και ταυτόχρονα θύμα, έναν ζωντανό νεκρό, έναν άνθρωπο που δεν υπάρχει, δεν έχει καμιά σημασία για το κοινωνικό του περιβάλλον. Εδώ η λέξη αποκτά ερωτικές διαστάσεις, όπως υποστηρίζει και ο Κοκόλης: «αντίθετα προς τους αγγέλους, οι οποίοι είναι ασώματοι και, κατά την κοινή πεποίθηση, άφυλοι, οι βοϊδάγγελοι είναι όχι απλώς έμφυλοι, αλλά και ερωτικά δραστήριοι».<sup>14</sup> Οι «βοϊδάγγελοι» πληθαίνουν στη συνέχεια και με αυτή τη

κρατάει το πανηγύρι των τρελλών...” (“Ο Αδέξιος”, *Μαριάμπας, Eroica*). Σημειώσεις στο περιθώριο», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 9 (άνοιξη 2001) 30).

<sup>12</sup> Για την ερμηνεία αυτή του ονόματος «Άγγελος» βλ. Θεόδωρος Σερεμετάκης και Μαρία Δημητρίου, *Τα νεοελληνικά κύρια ονόματα*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>4</sup>2009, σ. 18.

<sup>13</sup> «Στην περίπτωση του Μπαρμπαγιώργου η λέξη βοϊδάγγελος δηλώνει άνθρωπο, αφενός, ογκώδη και μαζί αφελή έως και κουτό· και, αφετέρου (το β' συνθετικό), καλόψυχο» (βλ. αναλυτικά Ε. Α. Κοκόλης, *Άνθρωποι και μη. Τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 62-64).

<sup>14</sup> Βλ. ό.π., σ. 63. Πλάι σε αυτόν τον βοϊδάγγελο βαδίζει και ο Γιάννης από το *Θείο τραγί*, του οποίου «οι μεταμφιέσεις σε τράγο είναι διάσπαρτες στο κείμενο», όπως παρατηρεί και η Λαδογιάννη. Ο τελευταίος ήρωας, «ημιανθρώπινος και εσκεμμένα ζωώδης» γονιμοποιεί την επίσης άτεκνη Μαρία. Πρόκειται για έναν ατελή (ή μήπως τον τελειότερο) ήρωα που θα οδηγήσει στην πιο σύνθετη και εν-

μορφή εμφανίζονται στον τίτλο της συλλογής ποιημάτων του Σκαρίμπα το 1968, όπου η λέξη αποκτά αγιολογικές και δαιμονικές διαστάσεις, σύμφωνα με τον Κοκόλη.<sup>15</sup> Ακολουθούν ο Βοϊδάγγελος ως επώνυμο στο έργο *Φυγή προς τα εμπρός* (1975) και ο «βοϊδάγγελος της Φλιως» στο διήγημα «Ζόμιο, το παιδί του τσίρκου» της συλλογής *Τρεις άδειες καρέκλες* (1976).

Στη θηλυκή του εκδοχή (δηλαδή «Αγγέλα») το όνομα απαντά ως «Αγγέλω» στο διήγημα «Ο Καπετάν Γκρης» της συλλογής *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, όπου γίνεται απλώς μια αναφορά δίχως κάποια σημασία. Στη συνέχεια, εμφανίζεται τρεις φορές το όνομα «Αγγέλα» στο μυθιστόρημα *Μαριάμπας*, όπου μάλιστα συνδέεται με τη διαδικασία της βάφτισης από έναν ανώνυμο παπά. Το όνομα σημειώνεται ως «Αντζέλα» στο μυθιστόρημα *Το σόλο του Φίγκαρω* (1939) στο πλαίσιο του κοσμοπολιτισμού που αγκαλιάζει πολλούς από τους ήρωες του Σκαρίμπα σε όλο το έργο του. Το επώνυμό της, δηλαδή η λέξη «Ντιφούς»,<sup>16</sup> παραπέμπει στο γαλλικό επίθετο «faux», που σημαίνει «ψεύτικος»: πρόκειται για την υποθετική ηρωίδα του ανολοκλήρωτου μυθιστορήματος του πρωταγωνιστή Αντώνη Σουρούπη. Το επώνυμο εμφανίζεται μονάχα μια φορά στο μυθιστόρημα *Το σόλο του Φίγκαρω* σαν να θεωρείται αμφίβολη η ύπαρξή του, ακολουθώντας το πρότυπο του ανύπαρκτου έργου του Σουρούπη.

Το όνομα «Αγγέλα» δίνεται επίσης στην πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος *Το Βατερλώ δύο γελοίων* (1959), Αγγέλα Ξιαφά, σύζυγο (πρώην και νυν) των δύο πρωταγωνιστών. Ο Σταμπούλου συνδέει το επώνυμό της με τον κριτικό Θώμο Ξαφά, που διατηρούσε κρυφή την κριτική του ιδιότητα, όπως υποστηρίζει, και χρονικά τοποθετείται στην περίοδο μετά τον Μεσοπόλεμο.<sup>17</sup> Πρόκειται για ψευδώνυμο του ίδιου του Σκαρίμπα μέσω του οποίου κρίνει και τον εαυτό του, σύμφωνα πάλι με τον Σταμπούλου.<sup>18</sup> Ωστόσο, το επώνυμο Ξιαφά ομοηχεί ως προς το δεύτερο μισό του με το επώνυμο Σαφά προκειμένου

διαφέρουσα χρήση του ρομπότ, σε μια μηχανή που όμως είναι γόνιμη, σύμφωνα με τον Κοκόλη, καθώς ο Κρακ Τοκ γονιμοποιεί, κατά τα φαινόμενα, τη Γιολάντα (βλ. αναλυτικά Κοκόλης, ό.π., σ. 63-64, και Γεωργία Λαδογιάννη, «Το *θείο τραγί* και η ποιητική του μοντερνισμού», στο Κωστήου (επιμ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 49).

<sup>15</sup> Για τους βοϊδάγγελους βλ. αναλυτικά Κοκόλης, ό.π. (σημ. 13), σ. 55-64.

<sup>16</sup> Το επώνυμο «Ντιφούς» (χωρίς μικρό όνομα) εμφανίζεται επίσης και στο διήγημα «Φιγουραζέρ Κυριών» της συλλογής *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα*, όπου και πάλι λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο (βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα*, επιμ. Κατερίνα Κωστήου, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 56).

<sup>17</sup> Βλ. Σταμπούλου, ό.π. (σημ. 10), σ. 339.

<sup>18</sup> Συγκεκριμένα ο Σταμπούλου αναφέρεται στο περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα*, όπου ο Σκαρίμπας δημοσιεύει το κείμενό του με τίτλο «Σουρεαλιστικές παπαδόμυιγες» ή «Αποδημία κονίκλων» τον Απρίλιο του 1944 (βλ. Σταμπούλου, ό.π. (σημ. 10), σ. 286).

ίσως να παραπέμψει στην ηρωίδα Τζουλιέττα Σαφά του μυθιστορήματος *Μαριάμπας*, συνδέοντας έτσι και με τον τρόπο αυτό τα δύο μυθιστορήματα (εκτός από τα δύο δίπολα Πιττακός/Μαριάμπας και Ταπιάγκα/Χαμόδρακας). Άλλωστε, το επώνυμο «Σαφά» στεγάζεται και στο *Βατερλώ δυο γελώων*: πρόκειται για τη σύζυγο του Σαφά που «είναι ωραία σαν την Αφροδίτη της Μήλου», σύμφωνα με την αντίληψη του Ταπιάγκα και τον ίδιο τον Σαφά, οικονομικό έφορο.<sup>19</sup> Η αγγελική μορφή της Αγγέλας οδηγεί στην αυτοκτονία τον Κωνσταντίνο Χαμόδρακα, τον οποίο η ίδια θεωρεί ήδη νεκρό, καθώς ο νυν σύζυγος Αντώνης Ταπιάγκας τον πείθει πως αν η Αγγέλα γνώριζε πως είναι ζωντανός θα απέρριπτε τον έρωτά του. Ταυτόχρονα όμως ετούτη η άθωα Αγγέλα οδηγεί στην παραφροσύνη και στη δυστυχία τον Ταπιάγκα, έπειτα από το τραγικό τέλος του αντίζηλού του. Ο άγγελός του, όπως την αποκαλεί ο ίδιος, γίνεται η αφορμή για να γίνει ένας «δυστυχημένος ζαβός».<sup>20</sup> Το όνομά της αποτελεί υπαινιγμό της ομορφιάς της και ταυτόχρονα της δαιμονικής της φύσης που οδηγεί στην καταστροφή τους δυο άντρες που την αγάπησαν, ωστόσο οι συνδηλώσεις του δεν γίνονται αντιληπτές από τους ήρωες του έργου.

Ανάμεσα στους αγγέλους και στους ανθρώπους και πλάι σε μια άλλη Αγγέλα, η οποία μεταμφιέζεται σε πάτερ Συνέσιο στο ομότιτλο θεατρικό κείμενο (1980),<sup>21</sup> μοιάζει να κινείται ο πρωταγωνιστής Μάριος στο διήγημα «Ο κύριος του Τζακ» που εκδόθηκε σε έναν τόμο μαζί με το διήγημα «Πατς κι απαγαΐ» το 1996.<sup>22</sup> Ουσιαστικά πρόκειται για τη Μαίρη Δεπάνου,<sup>23</sup> το όνομα της οποίας δίνεται και ως «Μαρία» από τον συγγραφέα προκειμένου να συνδεθεί με την Παναγία: «Μαρία λεν την Παναγιά, Μαρία λεν και σένα!». <sup>24</sup> Η Μαίρη λοιπόν είναι η ιδιοκτήτρια του σκάφους «Τζούλια Δεπάνου» και συνηθίζει να μεταμφιέζεται σε άνδρα λοστρόμο, στον οποίο δίνει το όνομα Μάριος, και να κυκλοφορεί στη Χαλκίδα, κυρίως στην ταβέρνα του Πάτα. Ο πρωτα-

<sup>19</sup> Βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, *Το Βατερλώ δυο γελώων*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1994, σ. 172.

<sup>20</sup> Βλ. ό. π., σ. 271.

<sup>21</sup> Για τη σχέση Σκαρίμπα-Ροΐδη βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *Επί σκηνής ο λόγος*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995, σ. 105-132.

<sup>22</sup> Βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, *Ο κύριος του Τζακ. Πατς κι απαγαΐ*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.

<sup>23</sup> Για το θέμα της αποσταθεροποίησης του φύλου και της σεξουαλικότητας μέσω του ονόματος η Μπάτλερ αναφέρει πως η ταύτιση ενός σώματος με τους κανόνες του φύλου προέρχεται από την ανάγκη του εγώ να αναδυθεί μέσω της αφομοίωσής του, και κάθε προσπάθεια που οδηγεί στην ανατροπή των κανόνων αυτών ανατρέπει ταυτόχρονα το ίδιο το εγώ ακυρώνοντας κάθε στοιχείο της ταυτότητάς του (βλ. Μπάτλερ, ό.π. (σημ. 6), σ. 63-65 και 70-73).

<sup>24</sup> Βλ. Σκαρίμπας, ό.π. (σημ. 22), σ. 33.



γωνιστής Αντώνης Σουρούπης νιώθει ερωτική έλξη για τον όμορφο λοστρόμο Μάριο/Μαίρη, που γίνεται αντικείμενο θαυμασμού από όλους τους θαμώνες της ταβέρνας. Η Μικέ παρατηρεί πως η περιγραφή του Μάριου από τον Σουρούπη πραγματοποιείται σχεδόν με όρους θρησκευτικούς. Όπως επισημαίνει, η ομορφιά του Μάριου:

παραπέμπει σε αγγέλους και στις αναπαραστάσεις τους από ζωγράφους, οι οποίοι τους χρησιμοποιούν ως μοντέλο της ιδανικής ομορφιάς. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι σε κείμενα στα οποία ο ερωτισμός συνδέεται με την αμφισημία του γένους τα πρόσωπα είναι εξαιρετικής ομορφιάς και νεανικής ηλικίας. Πώς ίσως θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά; Επιπλέον, οι αγγελοι στις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις τους χρησιμοποιούνται ως άφυλες ή/και αμφίφυλες μορφές, ως τυπικά ανδρόγυνες μορφές, που θα μπορούσαν με σχετική ευκολία να υποστηρίξουν την αμφισημία για την οποία γίνεται εδώ λόγος.<sup>25</sup>

Το όνομα «Μάριος» εμφανίζεται και στο μυθιστόρημα *Το βατερλώ δύο γελοίων*, όπου ο ήρωας Μάριος Μάπας ταυτίζεται με τον πρωταγωνιστή Χαμόδρακα ως προς τη σημασία του επώνυμου «Μάπας» (δηλαδή αποτυχημένος), καθώς η γυναίκα του τελευταίου έχει παντρευτεί κάποιον άλλον και συνεπώς ο ίδιος έχει αποτύχει ως σύζυγος. Ο ίδιος ο Μάριος, όπως μας πληροφορεί ο Σκαρίμπας, είναι βουλευτής, εισηγητής του νομοσχεδίου «περί διατροφής κρυπτονόθων», «διάσημος κερατάς» που πάσχει από αστιγματισμό των ματιών. Μαζί του θα μπορούσε να ταυτιστεί και ο άλλος πρωταγωνιστής του έργου, ο Ταπιάγκας, λόγω του φόβου που έχει μήπως τον απατήσει η Αγγέλα με τον πρώην σύζυγό της, τον οποίο η τελευταία θεωρεί νεκρό. Τα κέρατα του Μάριου παραπέμπουν στον βοϊδάγγελο με σαφή την ερωτική διάσταση του ήρωα, ενώ στο διήγημα «Κομμωτής Κυριών» της συλλογής *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα* (1973) σχηματίζεται το όνομα «Μαρίκος» για να προσδιορίσει τον κομμωτή κυριών, στο πλαίσιο ενός παιχνιδιού του Σκαρίμπα γύρω από την ταυτότητα του φύλου των ηρώων του.

Οι θρησκευτικές συνδηλώσεις του ονόματος «Μαρία» σε όλες του τις εκδοχές άλλοτε μοιάζουν να συμφωνούν με τον εκάστοτε γυναικείο χαρακτήρα και άλλοτε λειτουργούν ανατρεπτικά σε σχέση με αυτόν. Από την πρώτη κιόλας συλλογή διηγημάτων του Σκαρίμπα *Καϋμοί στο Γριπωνήσι*, το όνομα «Μαρία» εμφανίζεται σε τέσσερα από τα έντεκα ερωτικά διηγήματα της συλλογής· πρόκειται για τη Μαριδγίτσα του διηγήματος «Σκλάβος στη Χαλκίδα» και τη Μαρία Πενταγιώτισσα του διηγήματος «Ο καπετάν Γκρης», οι

<sup>25</sup> Βλ. Μαίρη Μικέ, *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία (19ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, σ. 270-271.

οποίες γίνονται αντικείμενο των ερωτικών συναισθημάτων των ηρώων. Μάλιστα, η Μαριδιγίτσα γίνεται η αφορμή προκειμένου να χάσει την ταυτότητά του ο πρωταγωνιστής και σύζυγός της Γιάννης και να απομακρυνθεί από όλους εκτός από εκείνη, ώστε για τους άλλους να θεωρείται νεκρός. Η Μαρία Πενταγιώτισσα συνδέεται με την Παναγία, δίχως να μοιάζει με άγγελο, καθώς τονίζεται η γυναικεία της ταυτότητα και η ομορφιά της, ενώ φευγαλέα σαν «σκιές» γυναικών μοιάζουν να περνούν η Μαριώ/Μαρώ του διηγήματος «Στον πάνω μαχαλά στα Μαρουχλείκα» και η κυρα-Μαρία του διηγήματος «Πάπια του γιαλού». Το όνομα της Μαρίας της Πενταγιώτισσας επαναλαμβάνεται στο διήγημα «Ο θείος μ' απ' την Γκιώνα» της συλλογής *Τρεις άδειες καρέκλες*, όπου λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο.

Το όνομα «Μαρία» εμφανίζεται και στο έργο *Το θείο τραγί* (1933). Πρόκειται για τη γυναίκα για την οποία ο πρωταγωνιστής Γιάννης μεταμορφώνεται στα μάτια των άλλων σε αλήτη, σε ένα τέρας με ανθρώπινη μορφή. Η εικόνα ετούτη την απομακρύνει από οποιαδήποτε μορφή αθωότητας/αγιότητας στην οποία παραπέμπει το όνομά της. Η αγγελική μορφή της Μαρίας μοιάζει να συνυπάρχει με το κακό. Ο Γιάννης, μετά τον εκούσιο βιασμό της, έχοντας πια ελευθερώσει όλο το μίσος του και την ωμότητά του στο πρόσωπο που αγάπησε κι από το οποίο προδόθηκε και πληγώθηκε, απαρνείται τις συμβάσεις και εκείνους που τις οικειοποιούνται, ίσως γιατί έχει σκοτώσει πια ό,τι τον κρατούσε πίσω, ό,τι τον πόνεσε και τον έβγαλε στο δρόμο, τον έκανε να μοιάζει με «θείο τραγί», με άλλον ένα βοιδάγγελο που ακροβατεί ανάμεσα σε αγγέλους και δαίμονες. Η Μαρία, έπειτα από την ένωσή της με τον Γιάννη και ενώ δεν μπορούσε να κάνει παιδί με τον σύζυγό της, μένει έγκυος· για τους ήρωες του έργου το γεγονός της σύλληψης ισοδυναμεί με κάποιο θαύμα και μονάχα στη ματιά του αναγνώστη είναι ξεκάθαρη η αλήθεια. Το παιχνίδι του συγγραφέα εντοπίζεται στη σύνδεσή της Μαρίας με την Παναγία, όχι μονάχα μέσω του ονόματός της αλλά και μέσα από την εγκυμοσύνη της, όπως γίνεται φανερό.

Κάποια «Μαρή», που σύμφωνα με τον Σκαρίμπα εμφανίζεται αρχικά στις σελίδες του έργου *Το θείο τραγί*, κινείται στον κόσμο του μυθιστορήματος *Μαριάμπας* πλάι στη Μύριαμ Χόπκινς-λάι και τη Μαρία Σαφά, ηρωίδες στο ίδιο μυθιστόρημα. Το όνομα του πρωταγωνιστή Μαριάμπα φαίνεται πως μνημονεύει το όνομα «Μαρή» ως προς το πρώτο του μισό, σύμφωνα με τον Σταμπουλού, ενώ ο ίδιος ο Σκαρίμπα δίνει τη σημασία του ονόματος «Μαρή», δηλαδή «Ρόδον το αμάραντον». Ουσιαστικά ο Σταμπουλού<sup>26</sup> υποστηρίζει

<sup>26</sup> Βλ. Σταμπουλού, ό.π. (σημ. 10), σ. 375.

πως το όνομα «Μαριάμπας», «ανακαλεί ένα ανδρόγυνο» πλάι στον «Βοϊδάγγελο», στο «Θείο Τραγί» και σε πολλά άλλα παραδείγματα που μοιάζουν να μην εξαντλούνται. Πηγαίνοντας για να αυτοκτονήσει ο ήρωας συναντά μια σκιά.<sup>27</sup> Η σκιά αυτή εμφανίζεται αμέσως μετά την αυτοκτονία του στο σπίτι της Μαρής, κόρης της γριάς Φανής, της μαμής, σύμφωνα με τον Κοκόλη.<sup>28</sup> Η σκιά είναι η Μαρή; Είναι ο Μαριάμπας ή μήπως ο ίδιος ο Σκαρίμπας; Ο τελευταίος, πριν αποστασιοποιηθεί στο τέταρτο μέρος, μοιάζει να κοιτάει τον αναγνώστη του και να ολοκληρώνει το τέλος του τρίτου μέρους υπογράφοντας ως «Ρόδον το αμάραντον». Ο Σταμπουλού παρατηρεί πως «ο ίσκιος δεν αντιγράφει πλέον το πρότυπό του, αλλά το παραμορφώνει, το ανασυνθέτει και συχνά το αντιστρέφει, αφού “η ζωή δεν είναι αυτό που νομίζουμε. Είναι ακριβώς το αντίθετο”».<sup>29</sup>

Με τη σκιά αυτή μοιάζει και η σκιά της Μύριαμ, της συζύγου του Άγγλου πρόξενου, που εμφανίζεται στο παράθυρο και πυροβολεί τον πρωταγωνιστή Πιττακό. Στην προσπάθειά της να τον τρομοκρατήσει πυροβολώντας με άσφαιρα φυσίγγια ώστε να σταματήσει να κλέβει τις βιολέτες από τον κήπο της, συμβάλλει άθελά της στην αυτοκτονία του, την οποία ο τελευταίος έχει σκηνοθετήσει αντικαθιστώντας τα άσφαιρα φυσίγγια με κανονικά. Το όνομά της<sup>30</sup> σχηματίζεται ίσως από το εβραϊκό «Μαριάμ», δηλαδή «Μαρία», και λειτουργεί ανατρεπτικά σε σχέση με τις πράξεις της, αφού γίνεται φόνισσα άθελά της ή συμμετοχος στη σκηνοθετημένη αυτοκτονία του Πιττακού. Η ίδια μοιάζει με άβουλη μαριονέτα, το νήμα της οποίας κινεί ο πρωταγωνιστής. Ωστόσο, όλα τα εργαλεία του φόνου (δηλαδή το όπλο στο δωμάτιό της, η αγάπη του ήρωα για τα άνθη που τον οδηγεί στον κήπο της) αποτελούν τμήμα της σκηνοθεσίας του ίδιου του Σκαρίμπα. Σύμφωνα με την Κωστήου, ο Πιττακός επιμένει:

να αποκαλύπτει στους άλλους τη γελοιότητα της σύμβασης μέσα στην οποία ζουν. Προκαλεί έτσι πλήθος επεισόδια με αποκορύφωμα το σκηνοθετημένο έγκλημα-αυτοκτονία του, λόγω της αναπόδραστης ανθρώπινης μοίρας: ως άνθρωπος παγιδεύεται μέσα στην πεπερασμένη

<sup>27</sup> Η Λαδογιάννη θεωρεί την αντικατάσταση του σώματος από τη σκιά του και στη συνέχεια «από το μηχανικό ανδρείκελο και από ξύλινα αντικείμενα χρήσης» ως μια «προχωρημένη μορφή χλωδότητας» του ήρωα (βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, «Η χλωδότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», περ. *Το Τραμ*, τχ. 1 (φθινόπωρο 1996) 160-161).

<sup>28</sup> Βλ. Κοκόλης, ό.π. (σημ. 13), σ. 138.

<sup>29</sup> Βλ. Συμεών Σταμπουλού, «Ο ίσκιος της γραφής. Όψεις μιας επίμονης εικόνας του Γιάννη Σκαρίμπα», στο Κωστήου (επιμ.), ό.π. (σημ. 7), σ. 297.

<sup>30</sup> Ο Κοκόλης υποστηρίζει πως η Μύριαμ Χόπκινς λάι αποτελεί μια «ονοματική μεταμφίεση» της νεκρής Φιγιέττας Γ. Πνευματικού (βλ. Κοκόλης, ό.π. (σημ. 13), σ. 98).

πραγματικότητα και αδυνατεί να κατανοήσει τον παραλογισμό των συμβάσεων· επιπλέον, ως συγγραφέας, δεν μπορεί να ξεπεράσει την περιορισμένη δυνατότητα έκφρασης που του παρέχει ο λόγος, και μένει εκστατικός μπροστά στη λειτουργία της γλώσσας και στη λογοτεχνική γραφή, επεμβαίνοντας μετά θάνατον, με μεταφυσικό τρόπο – ή μήπως μέσω της λογοτεχνίας;– στην τύχη της ηρωίδας του η οποία είναι και ηρωίδα του Σκαρίμπα. Τούτο κατορθώνεται με την ανάμιξη διαφορετικών αφηγηματικών επιπέδων, όσον αφορά τη γραφή.<sup>31</sup>

Άλλη μια Μαρία περνά φευγαλέα μέσα από τις σελίδες του μυθιστορήματος *Μαριάμπας*, η Μαρία Σαφά, μητέρα της Τζουλιέττας Σαφά, μιας ευπόληπτης Χαλκιδέας και ηρωίδας του μυθιστορήματος του Τάκα Τακά. Ωστόσο, η αναφορά στο όνομά της ισοδυναμεί με απουσία, καθώς θα μπορούσε να αντικατασταθεί από οποιοδήποτε άλλο όνομα δίχως να επηρεάζεται η πλοκή. Διατηρεί όμως την ιδιότητα της μητέρας συνδέοντας με τον τρόπο αυτό το όνομά της με την Παναγία· μια ιδιότητα που έχουν επιπλέον η Μαριορή (ή Μαριόρα) Μεγαπάνου, ηρωίδα στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων* και η Μαρικού του διηγήματος «Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα». Και τα δύο ονόματα επαναλαμβάνουν το όνομα «Μαρία»· η Μαριορή είναι η μητέρα της Νανάς Μεγαπάνου και το επώνυμό της μοιάζει με «ασπασμό προς τ' άστρα»,<sup>32</sup> σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, ενώ το όνομα «Μαρικού» (πρόκειται για την μητέρα του κύριου πρωταγωνιστή, Γιάννη) εντάσσεται στην προσπάθεια του Σκαρίμπα να γράψει ένα πεζό κείμενο με κυπριακή ταυτότητα.

Η συγκεκριμένη εργασία είχε ως αφορμή την αναφορά του Κοκόλη στο ζήτημα γύρω από την «αγγελολογία» του Σκαρίμπα, το οποίο παραμένει ανοιχτό. Οι παραπομπές σε αγγέλους και δαίμονες που κυκλοφορούν στο σκαριμπικό σύμπαν μέσω ονομάτων ή προσφωνήσεων είναι πυκνές. Μέσα από την εξέταση των τεσσάρων ονομάτων έγινε φανερό πως αυτά επανέρχονται στο πεζογραφικό έργο του συγγραφέα προκειμένου να προσδιορίσουν πρωταγωνιστές ή μη, διαφορετικά πρόσωπα του ίδιου ή του άλλου φύλου, με επώνυμο ή χωρίς. Ουσιαστικά, ο Σκαρίμπα μοιάζει να καταργεί τη βασική λειτουργία του ονόματος, εκείνη που αναφέρεται στον προσδιορισμό της ταυτότητας του προσώπου, μέσω της ονοματοδοσίας των ηρώων του. Πρόκειται για αγγελικές μορφές ή δαίμονες, βοϊδάγγελους που συνήθως γίνονται αντικείμενο ερωτικού πόθου των ηρώων και κρύβουν μέσα τους ταυτόχρονα το αρσενικό και

<sup>31</sup> Βλ. το σημείωμα της επιμελήτριας στο βιβλίο Γιάννης Σκαρίμπας, *Μαριάμπας*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σ. 168. Για την ανάμιξη των διαφορετικών αφηγηματικών επιπέδων βλ. και Κοκόλης, ό.π., σ. 105-111.

<sup>32</sup> Βλ. Σκαρίμπας, , ό.π. (σημ. 19), σ. 50.

το θηλυκό, το καλό και το κακό. «Ο συγγραφέας είναι σαν να τοποθετείται υπογείως των λέξεων του, να καταφεύγει στο εσωτερικό, στον ίσκιο τους· να γίνεται ο ίδιος η λέξη και το αρνητικό της λέξης»,<sup>33</sup> παρατηρεί ο Σταμπούλου. Τα ονόματα αυτά ακολουθούν τους ήρωες βαδίζοντας έξω από τα όρια συγκεκριμένων έργων και αφορούν ανθρώπους και μη· ψεύτικους ανθρώπους, σκιές γυναικών και ανδρών που μοιάζουν να υπάρχουν για να φανεί η απουσία τους, ώστε υπηρετούν μονάχα την ιδεολογία του συγγραφέα. Η οπτική αναπαράσταση του «ανθρώπινου» είναι άλλωστε αμφισβητούμενη, όπως υποστηρίζει και η Μπάτλερ, καθώς «η ικανότητά μας να ανταποκρινόμαστε σε ένα πρόσωπο ως ανθρώπινο πρόσωπο ρυθμίζεται και διαμεσολαβείται από πλαίσια που μπορεί είτε να αποδίδουν είτε να απαρνιούνται την ανθρώπινη ιδιότητα».<sup>34</sup> Δίχως καμιά διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη μυθοπλασία, ανάμεσα στα έργα του ή ακόμα και ανάμεσα στον Επάνω και στον Κάτω Κόσμο, στη ζωή και στον θάνατο, ο Γιάννης Σκαρίμπας κυκλοφορεί με άνεση πλάι σε «Αγγέλους» και «Μαρίες» «με ωραία φτερά» αλλά ταυτόχρονα «με κέρατα και ουρά...», ίσως και έξω από τα όρια του κόσμου, δοκιμάζοντας τα όρια αντοχής τόσο της συνδυαστικής ικανότητας όσο και της μνήμης του αναγνώστη του.

<sup>33</sup> Βλ. Σταμπούλου, ό.π. (σημ. 29), σ. 297.

<sup>34</sup> Βλ. Τζούντιθ Μπάτλερ, *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*, μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης, επιμ. Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα, Εκκρεμές, 2009, σ. 51.



Λογοτεχνία και ζωγραφική.  
Η «συνάντηση» του Περικλή Γιαννόπουλου  
με τον Φελισιέν Ροπς

Ο διάλογος κειμένου και εικόνας τροφοδοτεί σταθερά τη λογοτεχνική και εικαστική δημιουργία στην Ευρώπη ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα.<sup>1</sup> Ωστόσο, από τα μέσα του 19ου αι. και όσο προχωρούμε προς το τέλος του αιώνα αυτή η σχέση γίνεται γίνεται πιο ουσιαστική και αμφίπλευρη. Η λογοτεχνία του αισθητισμού και του συμβολισμού *διακρίνεται για την ιδιαίτερη και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα σχέση της με τις άλλες τέχνες και ιδιαίτερα με τη ζωγραφική*: Το ποίημα «Correspondances» του Baudelaire, που δημιουργεί «ανταποκρίσεις», αντιστοιχίες ανάμεσα στα δεδομένα διαφορετικών αισθήσεων, και το ποίημα «Voyelles» του Rimbaud (Α μαύρο, Ε λευκό, Ι κόκκινο, Υ πράσινο, Ο μπλε) είναι δύο από τα πλέον προβεβλημένα παραδείγματα που ορίζουν αυτή τη σχέση. Στη βάση αυτής της βαθύτερης συναισθητικής εμπειρίας οι αντιστοιχίες και οι ανταποκρίσεις μεταξύ μουσικής, λογοτεχνίας, εικαστικών τεχνών αναδεικνύεται κοινός τόπος τόσο της καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και της κριτικής.<sup>2</sup>

Ο αισθητισμός κατά τον Pater μπορεί να εκδηλωθεί ως καλλιτεχνική άποψη, ως άποψη ζωής και ως δημιουργική εφαρμογή στη λογοτεχνία και τις τέχνες. Ο δημιουργός είναι μια προσωπικότητα ξεχωριστή που συλλαμβάνει τον κρυφό ρυθμό της ζωής και του κόσμου, εναρμονίζει την προσωπική του δημιουργία με αυτό τον ρυθμό και τον εκκοσμικεύει, εκφράζοντας μιαν αλήθεια ανώτερη από εκείνη του θετικισμού και του επιστημονισμού. Ο αισθητικός τρόπος ζωής υπάρχει όταν η εμπειρία προσλαμβάνεται «στο πνεύμα της τέχνης», δηλαδή σαν υλικό για αισθητική απόλαυση.<sup>3</sup> Εξιδανίκευση αλλά και απόρριψη της ηθικολογίας και του διδακτισμού, αναγωγή της ζωής σε τέχνη, συσχετισμός ομορφιάς και μελαγχολίας, υπεροχή του πλαστού έναντι του φυ-

<sup>1</sup> Βλ., για παράδειγμα, Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Παρίσι, Arman Colin, 2004. Γενικά για τη σχέση εικόνας και λόγου βλ. W. J. Th. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Picture and Verbal Representation*, Σικάγο, Chicago University Press, 1994.

<sup>2</sup> Οι θέσεις του Wagner για το συνολικό έργο τέχνης – σύνθεση μουσικής, λογοτεχνίας, εικαστικών τεχνών, δράματος χορού, μυθολογίας, λαϊκής παράδοσης – συναίρεσαν τις συναισθητικές θεωρίες με την τέχνη και τις μετέτρεψαν σε κοινό θεωρητικό τόπο.

<sup>3</sup> Ian Small (επιμ.), *The Aesthetes. A Sourcebook*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1979. σ. 23.

σικού. Οι αισθητιστές αναζητούν την παράξενη λέξη, το χρώμα και σχήμα, την τέλεια νότα: συνδυάζουν μουσικά και κυρίως εικαστικά στοιχεία ουσιαστικά δημιουργώντας με τη σύνθεση των τεχνών το υβριδικό έργο.

Η λογοτεχνία εμπνέει τη ζωγραφική, ενώ παράλληλα τα εικαστικά έργα γίνονται αντικείμενο περιγραφής και σχολιασμού όχι μόνο της κριτικής των λογοτεχνών, αλλά και της ίδιας της λογοτεχνικής δημιουργίας. Ένα γνωστό παράδειγμα αυτής της τάσης είναι το πέμπτο κεφάλαιο του *A rebours* του J. K. Huysmans: εκεί ο εκκεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος Des Esseintes παρουσιάζει και σχολιάζει τους πίνακες του Moreau «*Salomé dansant devant Hérode*» και «*L'Apparition*».<sup>4</sup> Πρόκειται για μια περιγραφή που θα κινήσει το ενδιαφέρον του Oscar Wilde και θα σταθεί το έναυσμα για τη γραφή της δικής του *Σαλώμης*.

Οι λογοτέχνες που θεωρήθηκαν από την κριτική εκπρόσωποι του ελληνικού αισθητισμού<sup>5</sup> αναφέρονται σταθερά σε εικαστικές δημιουργίες αυτής της τάσης, από τους προραφαηλίτες έως τους συμβολιστές και τους ντεκαντάν. Ο Πλάτων Ροδοκανάκης στο *Βυσσινί τριαντάφυλλο* παραπέμπει στον Böchlin, ο πρώιμος Νίκος Καζαντζάκης στις *Σπασμένες ψυχές* και στο *Όφης και κρίνο*<sup>6</sup> αναφέρεται συστηματικά σε πίνακες των Moreau, Böchlin, Alma Tadema και Munch, ενώ ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «πιστός ακόλουθος της Ομορφιάς και του Πόνου»,<sup>7</sup> αξιοποιεί τη βαθιά του εξοικείωση με τη ζωγραφική των προραφαηλιτών και των συμβολιστών στο *Βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ* αλλά και στο μυθιστόρημα *Η κερένια κούκλα*.<sup>8</sup>

Αναμφίβολα, ο Έλληνας αισθητιστής που υποστήριξε με ποικίλους τρό-

<sup>4</sup> K. Huysmans, *A rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, Παρίσι, Gallimard, 1991. Βλ. και Χριστίνα Ντουνιά, «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το ευρωπαϊκό πνεύμα της Παρακμής στην νεοελληνική λογοτεχνία», στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (επιμ.-εισ.), *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, Αθήνα, Gutenberg, 2011, σ. 200-219.

<sup>5</sup> Βλ. ενδεικτικά: Α. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, Renée-Paule Debaisieux, «Quand la peinture se fait verbe. A propos de la transposition de deux tableaux de G. Moreau par N. Kazantzakis, dans la lignée de K.-J. Huysmans et J. Lorrain», στο Irini Tsamadou-Jacobberger (επιμ.), *Mélanges offerts à Asterios Argyriou*, Παρίσι, L'Harmattan, 2000, Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περφορεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005, Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξς, 2012.

<sup>6</sup> Βλ. και Αντώνης Γλυτζουρής, «Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας». Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του: Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009.

<sup>7</sup> Παύλος Νιρβάνας, *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, φιλολ. επιμ. Κ. Καφαντάρης, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1988, σ. 133.

<sup>8</sup> Γενικά για τις αναφορές στη ζωγραφική των Ελλήνων αισθητιστών βλ. Ματθιόπουλος, ό.π. (σημ. 5), σ. 385-404.



πους τη σχέση λογοτεχνίας και ζωγραφικής είναι ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος.<sup>9</sup> Στο διήγημα «Έρημες Ψυχές» (περ. *Παναθήναια*, τ. 2 (1901) 168) εμπνέεται από ένα πίνακα: «Εις μίαν εικόνα του Μπερν Ζονς».<sup>10</sup> Στο διήγημα «Το ερυθρούν κρίνον» (περ. *Παναθήναια*, τ. 2 (1902) 297-300) η διαφορετική αντίληψη περί τέχνης των Φρα Αγγέλικο και Μαζάτσιο<sup>11</sup> είναι το πρόσχημα για να συζητήσει ένα κρίσιμο διακύβευμα των αισθητιστών: «Δεν είδες τον Αδάμ και την Εύαν τους οποίους εξωγράφισα εις το παρεκκλήσιον; Είναι άνθρωποι με επιθυμίας γιγαντιαίας, με σώματα φρικιώντα από ορμάς».<sup>12</sup> Το κρίνο δεν έχει πλέον το λευκό χρώμα της αγνότητας, αλλά το ερυθρό της επιθυμίας, η Παναγία εμφανίζεται ως ερωτική νέα γυναίκα, ο Άγγελος ως «βιαστής».<sup>13</sup>

Το απολλώνιο (αρμονία, πνευματικότητα) και το διονυσιακό (μέθη, σαρκικό πάθος) είναι στοιχεία που εμφανίζονται παράλληλα ή συνδυασμένα στην περιοχή του αισθητισμού. Ένα παράδειγμα αυτού του συνδυασμού αποτυπώνεται στο έργο του Γάλλου Gustave Moreau «Apollo and the Satyrs». Στη συνάντηση των αισθητιστών με την Παρακμή<sup>14</sup> επικρατεί ο αντικομοφορισμός, ο μυστικισμός και ενίοτε ο σατανισμός και η ιερόσυλη διάθεση. Οι παρακμιακοί εμπνέονται συχνά από την περιοχή του μύθου προτιμώντας ξεχασμένα ή περιθωριακά και εξωτικά μοτίβα, συχνά «απαγορευμένα», γιατί η «παράβαση» διεγείρει τη φαντασία και σκανδαλίζει την πουριτανική ηθική. Λογοτέχνες και ζωγράφοι αναζητούν μορφές μυθικές ή ιστορικές που συμβολίζουν τον επικίνδυνο ερωτισμό. Μοιραίες γυναίκες οδηγούν τον άντρα στην έξαψη, στα πάθη της σάρκας και στην καταστροφή: η Σαλώμη, η Ιουδήθ, η Λίλιθ, η Σίβυλλα, η Μεσαλίνα αλλά και η Κλεοπάτρα.<sup>15</sup> Παράλληλα αναζητούν και άλλες μυθικές μορφές που παραπέμπουν στο στοιχείο του μυστικισμού ή

<sup>9</sup> Βλ. και Ν. Επισκοπόπουλος, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, επιμ.–εισ. Νίκος Μαυρέλος, τ. Α'-Β', Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011.

<sup>10</sup> Το αντίστοιχο έργο του προραφαηλίτη ζωγράφου φέρει τον τίτλο «King Cophetua and the Beggar Maid».

<sup>11</sup> Βλ. και το άρθρο του Ν. Επισκοπόπουλου, «Μαζάτσιο», περ. *Παναθήναια*, τ. 11 (1906) 166-169. Οι προραφαηλίτες (D. G. Rosseti, Burne-Jones, Alma Tadema, J. Millais) παρακάμπτουν την ακαδημαϊκή ζωγραφική ανασύροντας τεχνικές των προδρόμων του Ραφαήλ (κυρίως Μαζάτσιο, Μποτιτσέλι και Τζιόττο).

<sup>12</sup> «Το Ερυθρούν Κρίνον», στο Νίκος Επισκοπόπουλος, *Διηγήματα*, επιμ.–εισ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, σ. 541.

<sup>13</sup> Ό.π., σ. 541-542.

<sup>14</sup> Βλ. Κ. Beckson, *Aesthetes and Decadents of the 1890's*, Νέα Υόρκη, Vintage, 1966, J. Pierrot, *The Decadent Imagination 1880-1900*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1981, R. K. R. Thornton, *The Decadent Dilemma*, Λονδίνο, Edward Arnold, 1983.

<sup>15</sup> Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Οξφόρδη-Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1986.

του αισθησιασμού: Χίμαιρες, Σφίγγες, Νύμφες και Σάτυροι βρίσκουν προνομιακό χώρο στις συνθέσεις τους. Κάποιοι προχωρούν σε μια βέβηλη έκφραση ενός προκλητικού αισθησιασμού και μιας βλάσφημης ανατρεπτικής διάθεσης.

Η ανάδειξη της ερωτικής επιθυμίας και του γυμνού σώματος αποτελεί το βασικό θέμα του Περικλή Γιαννόπουλου, ο οποίος είναι ένας από τους πρώτους – αν όχι ο πρώτος – Έλληνες που γράφει αφορμώμενος ρητά από πίνακες ζωγραφικής. Μάλιστα, αντί για τους προραφαηλίτες ή τους κλασικούς ζωγράφους του αισθητισμού, στους οποίους συνήθως παραπέμπουν οι συμπατριώτες του αισθητιστές, ο Γιαννόπουλος επιλέγει έναν καθαρό ντεκαντάν: τον *Félicien Rops*.

Ο Βέλγος ζωγράφος-χαρακτήρας «της λαγνείας του σατανισμού και της γυναικειάς σαρκός», όπως τον χαρακτήριζε ο Παύλος Νιρβάνας,<sup>16</sup> δεν ήταν ένας από τους ωραιολάτρες της προραφαηλίτικης τάσης, αλλά ένας από τους πιο προκλητικούς εκφραστές της γαλλικής *Décadence*. Φιλοτέχνησε την απαγορευμένη στη Γαλλία συλλογή *Les Épaves (Les Fleurs du mal)*, του Baudelaire που εκδόθηκε στο Βέλγιο,<sup>17</sup> καθώς και έργα των Théophile Gautier, Jules Barbey d'Aureville, Stéphane Mallarmé κ.ά.

Συνδέθηκε φιλικά με τον Μπωντλαίρ την εποχή της διαμονής του στις Βρυξέλλες, όταν ο αυτοεξόριστος Γάλλος ποιητής ενθουσιάστηκε με τον νέο καλλιτέχνη, «τον σημαντικότερο ζωγράφο του Βελγίου», όπως τον χαρακτηρίζει σε επιστολή του προς τον E. Manet, μια γνώμη που θα ενισχύσει αργότερα σε ένα παιγνιώδες τεράστιχο: «Ο παιχνιδιάρης κύριος Ροπς δεν παίρνει μεν το Γκραν Πρι της Ρώμης, μα το ταλέντο του είναι τόσο μεγάλο όσο η πυραμίδα που έφτιαξε ο Χέοψ».<sup>18</sup> Επίσης, ο Joris-Karl Huysmans δημοσιεύει μια εκτενή συνηγορία υπέρ του Ροπς στο *La Plumme*, όπως επίσης και ο μυστικιστής-σατανιστής Joséphin Péladan, βιβλία του οποίου είχε εικονογραφήσει.<sup>19</sup>

Ας θυμηθούμε εδώ ότι ο γνωστός σήμερα ως ελληνολάτρης κι αντιδυτι-

<sup>16</sup> Το άρθρο δημοσιεύεται αρχικά στο *Το περιοδικόν μας*: Πέτρος Αποστολίδης, «Φελικιανός Ρωψ», τώρα στο Παύλος Νιρβάνας, *Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα 1968, τ. Γ', σ. 561. Πρόκειται για ένα από τα πρώτα ελληνικά κείμενα ενδεικτικά μιας στροφής στον συμβολισμό και τον αισθητισμό. Το κείμενο αυτό ο Νιρβάνας το υπογράφει με το πραγματικό του όνομα και στηρίζεται στην κριτική του Joséphin Péladan (βλ. Α. Σαχίνης, *Η πέζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, σ. 167).

<sup>17</sup> Charles Baudelaire, *Les épaves. Pièces condamnées-galanteries-épigraphes-pièces diverses-bouffonneries*, Βρυξέλλες 1866. Βλ. Hélène Verdine, *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravée de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Παρίσι, Honoré Champion, 2002, σ. 33-34. Βλ. επίσης André Guyaux, «D'un serpent l'autre. Ondulations Baudelairiennes et ropsiennes», στο André Guyaux (επιμ.), *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean Palacio*, Colloque de la Sorbonne, Παρίσι, PUPS, 2008, σ. 211-226.

<sup>18</sup> «Ce tant folâtre M. Rops qui n'est pas un grand prix de Rome, mais dont le talent est haut comme la pyramide de Chéops». Στο «Pauvre Belgique!» σημειώνει: «Pas d'artistes, excepté Rops» (Βλ. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, επιμ. Claude Pichois, τ. II, Παρίσι, Gallimard, 1976, σ. 931).

<sup>19</sup> Παρά τη σχέση του με τον Πελαντάν, η νεότερη κριτική θεωρεί ότι ο Ροπς τελικά είναι πιο μο-

κός Γιαννόπουλος κάνει την εμφάνισή του στα ελληνικά γράμματα το 1894 με μεταφράσεις των Κάρολου Ντίκενς, Ε. Α. Ροε, Octave Mirbeau<sup>20</sup> και Pierre Loti, υπογράφοντας με το ψευδώνυμο «Λωτός».<sup>21</sup> Είχε προηγηθεί μια δίχρονη παραμονή του στο Παρίσι, όπου αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις σπουδές του στην ιατρική, αφού μετά τον θάνατο του πατέρα του εκδήλωσε σοβαρή νευρική διαταραχή. Ο γιατρός που τον παρακολουθούσε ήταν ο ψυχίατρος Jean-Martin Charcot, δάσκαλος του Φρόντ και ζωγράφος.<sup>22</sup> Ο Γιαννόπουλος θα μεταφράσει επίσης Baudelaire και Wilde, ενώ η σχέση του με το πνεύμα των καλλιτεχνών της Παρακμής, στη γαλλική εκδοχή της, ενισχύεται από τη δημοσίευση δύο πεζών ποιημάτων του εμπνευσμένων από εικόνες του Félicien Rops.

Τα έργα του Ροπς συνδυάζουν φανταστικά, συμβολιστικά και ρεαλιστικά στοιχεία. Η εκφραστική ελευθεριότητά του προκαλεί τους συγχρόνους του και θα κατηγορηθεί επανειλημμένα για πορνογραφία. Οι αιρετικές απεικονίσεις του, είτε φλερτάρουν με τον σατανισμό της εποχής είτε φανερώνουν έναν αποκάλυπτο ερωτισμό και μια θριαμβεύουσα σεξουαλικότητα, αναδεικνύουν τη γυναίκα σε εξέχον σύμβολο μιας ιδιάζουσας αντίστασης στην κατεστημένη, υποκριτική, αστική ηθική. Ένα από τα πιο γνωστά του έργα σήμερα είναι το «Pornokratès—La Dame au cochon»,<sup>23</sup> έργο στο οποίο το συμβολικό στοιχείο δεσπόζει, ειρωνική απεικόνιση της οικονομικά διεφθαρμένης αστικής τάξης της εποχής του. Μια ανατρεπτική εκδοχή της σύγχρονης Κίρκης, που οδηγείται στα τυφλά από ένα γουρούνι με χρυσή ουρά.<sup>24</sup>

ντέρνος από τους υποστηρικτές του, δεν διακατέχεται από τις ενοχές του καθολικισμού ή από τις εμμονές των σατανιστών.

<sup>20</sup> Έχει ενδιαφέρον η επιλογή του Octave Mirbeau, ενός αιρετικού συγγραφέα που συνδύασε τον νατουραλισμό με τον αισθητισμό, ή μάλλον με την παρακμιακή του πλευρά. Το γνωστότερο σήμερα έργο του είναι το μυθιστόρημα *Ο κήπος των βασανιστηρίων* (1889) (βλ. Fabien Soldà, «Mirbeau et Baudelaire. *Le Jardin des supplices* ou *Les Fleurs du mal* revisitées», περ. *Cahiers Octave Mirbeau*, τ. 4 (1997) 197-216, Robert Ziegler, «Utopie et perversion dans *Le Jardin des supplices*», περ. *Cahiers Octave Mirbeau*, τ. 11 (2004) 91-114).

<sup>21</sup> Το ψευδώνυμο του Γιαννόπουλου δεν συνδέεται μόνο με τη λογοτεχνία του αισθητισμού αλλά και με τον θεοσοφισμό· Lotus ήταν το όνομα του περιοδικού της Θεοσοφικής Εταιρείας του Παρισιού *Le Lotus* (1887-1889). Με τον ίδιο τίτλο εκδίδονται και τα αντίστοιχα περιοδικά της Λιβίας και της Πράγας (βλ. Ματθιόπουλος, ό.π. (σημ. 5), σ. 117).

<sup>22</sup> Ο Jean-Martin Charcot (1825-1893), κορυφαίος ψυχίατρος, είχε δημοσιεύσει το 1887 τη μελέτη «*Le démoniaque dans l'art*», ένα έργο που άνοιξε τον δρόμο για τον συσχετισμό Τέχνης και φρενοπάθειας.

<sup>23</sup> Το έργο βρίσκεται στο Musée Félicien Rops, στην πόλη Namur του Βελγίου.

<sup>24</sup> Είναι μια εικονογράφηση του μιστελειωμένου έργου του σοσιαλιστή Προυντόν με τίτλο: «Πορνοκρατία ή Οι Γυναίκες στους μοντέρνους καιρούς». Ο Ροπς υπερβαίνει τη στενή, μισογυνική οπτική του κειμένου του Προυντόν.

Η κατάφαση στην ερωτική επιθυμία και η διαφορετική/αισθησιακή προβολή του γυμνού κατέχει κεντρική θέση στην τέχνη των Ντεκαντάν και μέσα από την ανάδειξη μυθολογικών και βιβλικών μοτιβών και εικόνων.<sup>25</sup> Το πρώτο έργο του Γιαννόπουλου που αναφέρεται στον Ροπς παραπέμπει στην αρχαιότητα και σε παγανιστικά σύμβολα, κάτι που δηλώνεται ήδη στον τίτλο του: «Το φιλί του σατύρου. Στη ζωγραφιά του Ρωπς». Πρόκειται για ένα κείμενο ιδιαιτέρως προκλητικό για την εποχή που δημοσιεύεται, για λόγους ευνόητους, στο *Ημερολόγιον του ποδογύρου*.<sup>26</sup> Το κείμενο του Γιαννόπουλου δεν περιγράφει πιστά το ζωγραφικό έργο, αλλά αποδίδει τον αισθησιασμό του. Ουσιαστικά ο Γιαννόπουλος χρησιμοποιεί την εικόνα ως αφητηρία και αφορμή για την γραφή ενός μικρού αφηγηματικού κειμένου. Δεν περιγράφει με λεπτομέρειες, αλλά κατασκευάζει μια αφήγηση με κύριο πρόσωπο μια μαινάδα που η βακχική της διάθεση συντονίζεται με τη θερμοκρασία του περιβάλλοντος και δυναμώνει από την οργιαστική φύση:

Πανώρια η Λάμια, απ' τον ύπνο ξεληθαργώνεται, το δάσος αλωνίζει, στα δυνατά των κοιμισμένων βοσκών νεύρα χύνεται όνειρο καφτερό. Αχόρταστη απ' τον ένα σ' τον άλλον πετάει, κι η διψασμένη της ψυχή των κοιμισμένων τη ζωή ρουφάει σε φίλημα θανατικό. Και πάει, αδρόσιστη, φρενιασμένη απ' την αδάμαστη ηδονή.

Ο πόθος της την οδηγεί στην προτομή του Πάνα ή του «Γερο-Σατύρου» κατά τον Γιαννόπουλο, η μαινάδα την αγκαλιάζει και τη φιλάει με πάθος, το μάρμαρο ζωντανεύει, και μετά από ένα ξέφρενο παθιασμένο εναγκαλισμό και την ικανοποίηση της ερωτικής ενόρμησης η Λάμια σωριάζεται αποκαμωμένη:

Λιποθυμισμένη τώρα σ' την πρασινάδα που την φιλεί με βελονίες, καταχωνιασμένη απ' την άπειρη ηδονή που βαθειά την περονιάζει τώρα στα κόκκαλα, νοιώθει το αίμα της να ξεθυμαίνει με πόνο, την ψυχή της να σώνεται απ' την άσπλαχνη γλύκα με πρόσωπο σπαραχτικά γελαστό. Τα μάτια της ξεψυχισμένα ολάνοιχτα, στον αφάνταστο σπασμό – στον τελευταίο του κορμιού κορδακισμό – λάγνα σκιάχτρα στρίβουν στον ήλιο τις λάγνες του ρουφώντας φωτιές, πεθαμένα αχόρταστα.

Το δάσος γίνεται τώρα «στοιχειωμένο», ενώ ο ουρανός φλέγεται [«στον ουρανό φωτιά»], και «στο γέλιο του Γερο-Σατύρου το Σατανικό, στα μαυρισμένα και μαρμαρένια χείλια του, λάμπει ακόμα μια στάλα από τ' αφρισμένο

<sup>25</sup> Ο Ε. Manet με το περίφημο έργο του «Γεύμα στη χλόη», που απορρίφθηκε ως σκανδαλώδες το 1863 από την Ακαδημία, είναι ο πρώτος που «εκσυγχρονίζει» το αισθησιακό γυμνό, μεταφέροντάς το σε μια σκηνή που παραπέμπει άμεσα στην εποχή του. Ο Ροπς επίσης συστηματικά εικονογραφεί σκηνές της σύγχρονης ζωής: καμπαρέ, σαλόνια, πόρνες, κοσμικές κυρίες, καλλιτέχνες, αστούς.

<sup>26</sup> Βλ. Λωτός, «Ποιήματα στο πεζό. Το φιλί του σατύρου: Στη ζωγραφιά του Ρωπς», *Ημερολόγιον Ποδογύρου* (1896) 57-59.

φιλημα». Ο Γιαννόπουλος προσθέτει διακοσμητικά στοιχεία και αφηγηματικά μέρη, ωστόσο ως πρότυπο έχει το «Hommage à Pan» [«Αφιέρωμα στον Πάνα»] και οι σχετικές ενδείξεις είναι νομίζω ισχυρές. Το έργο του Ροπς απεικονίζει πράγματι μορφή Πάνα/Σατύρου που γελάει, η γυναίκα έχει κρεμασθεί στην προτομή με το στήθος της κολλημένο στο μάρμαρο και με διάθεση σαφώς ερωτική. Επίσης, τη μαρμάρινη κολόνα που στηρίζει την προτομή αγκαλιάζει «στραβοδίβολος κορμός» συκιάς, όπως αυτή που περιγράφει ο Γιαννόπουλος.

Κάτου από γιγάντια συκιά που μονάχη το στραβοδίβολο κορμό της ξανοίγει, μέσα σ' την παχειά σκιά που κρατούνε τα φύλλα της τα όμοια με φάσκελα, κολώνα μισοστέκεται μαυρισμένη, Γερο-Σατύρου βαστώντας καιροφαγωμένη προτομή.

Η περιγραφή δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια στην εικόνα του Ροπς, ωστόσο άλλα στοιχεία, «η Λάμια πανώρη, στη μαρμαρένια κρεμάστηκε προτομή, σε στήθια αναμμένα σφιχτά το μάρμαρο έκλεισε, με τους χτύπους της καρδιάς της την πύρινη δέηση έκαμε, το μυστικό ζητώντας ηδονής παντοτινής... Και καρφωμένη στα νύχια, τα δόντια σφιχτά, το στόμα εκόλλησε στο γέλιο το βαθύ», υποδηλώνουν στοιχεία που υπάρχουν στον πίνακα έστω και αν μεταλλάσσονται με αρκετή ελευθερία.

Το θέμα της γυναίκας που συνουσιάζεται με μια προτομή υπάρχει και σε μια άλλη ζωγραφιά του Ροπς που έχει τίτλο «Το είδωλο». Εδώ η στήλη και η προτομή φαίνεται να αναπαράγει ελεύθερα τις αρχαίες στήλες του Ερμή. Πρόκειται για ένα από τα πέντε έργα που συνθέτουν την ενότητα «Οι σατανικές». Εδώ η προτομή δεν ανήκει στον Πάνα αλλά στον Σατανά. Κατά τα άλλα η σύνθεση, ο ερωτισμός της γυμνής γυναίκας – που αν κρίνουμε από τα τακούνια της δεν είναι πλέον αρχαία μυθική μορφή αλλά μια σύγχρονη του ζωγράφου γυναίκα – και η έκφραση της προτομής είναι κοινά. Η επιμονή στον ερωτισμό είναι για τον Ροπς ένας τρόπος για να μιλήσει για την εποχή του και τη νεωτερικότητα. Ο σατανισμός του, αντίθετα με την οπτική του Πελαντάν ή του Υισμάνς, είναι ένα πρόσχημα για να σοκάρει τους αστούς. Για τον Ροπς, ο Πάνας, ο Σάτυρος ή ο Σατανάς είναι όψεις μιας έντονης σεξουαλικότητας.

Το 1898, τη χρονιά του θανάτου του Βέλγου ζωγράφου, ο Γιαννόπουλος επανέρχεται με ένα δεύτερο κείμενο που δημοσιεύεται στην *Εστία*, γραμμένο στην καθαρεύουσα και μάλλον πιο συγκρατημένο στην έκφρασή του, παρόλο που το έργο στο οποίο αναφέρεται είναι σαφώς σκανδαλώδες για την εποχή, και όχι μόνο: Πρόκειται για ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά δείγματα της τολμηρής της εικονοποιίας του Felicien Rops με τίτλο: «La Tentation de St-Antoine».<sup>27</sup>

<sup>27</sup> «La Tentation de St-Antoine» (1878), Bibliothèque Royale de Belgique.

Ο τίτλος του πεζού του Γιαννόπουλου παραλλάσσει ελαφρά τον τίτλο του ζωγραφικού έργου: «Η οπτασία του Αγίου Αντωνίου. Εικόν του Ρώπς».<sup>28</sup>

Η αρχική σύλληψη του έργου δεν είναι βέβαια πρωτότυπη. Από τον πίνακα του Φλαμανδού Pieter Bruegel «Οι πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου» (1555-1558) εμπνεύστηκε ο Gustave Flaubert το μυθιστόρημα *Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου* (1874), ένα έργο που άσκησε μεγάλη επίδραση στο κίνημα του αισθητισμού και του συμβολισμού. Ο Ζαν Μορεάς στο μανιφέστο του του συμβολισμού (1886) το εξισώνει με έργα όπως ο *Άμλετ* ή ο *Δεύτερος Φάουστ*.<sup>29</sup> Ο Ροπς ωστόσο ωθεί την ιδέα του πειρασμού σε μια ακραία και ιερόσυλη εκδοχή. «Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου», όπως είναι και η πιστή μετάφραση του τίτλου, είναι ένα από τα πιο διάσημα και πιο χαρακτηριστικά έργα του Βέλγου ζωγράφου: στα μάτια του Αγίου Αντωνίου που προσεύχεται ο πειρασμός εμφανίζεται στην πιο βλάσφημη μορφή του, αφού τη θέση του εσταυρωμένου καταλαμβάνει το σώμα μιας γυμνή γυναίκας.<sup>30</sup>

Στον πίνακα του Ροπς η απώθηση αφορά τη ζωή των αγίων και των μετανοούντων αμαρτωλών. Το ρητό του Οράτιου *Naturam expellas furca, tamen usque recurret* (όσο και να διώχνουμε τη φύση με το δίκρανο, αυτή πάντα γυρίζει πίσω) βρίσκεται στη βάση αυτής της σύλληψης. Ο ερημίτης ασκητής καταφεύγοντας στη μελέτη ιερών κειμένων για να αποφύγει τους πειρασμούς και τις αμαρτίες του υλικού κόσμου προσεύχεται αποτεινόμενος στην οπτασία του Εσταυρωμένου Χριστού. Αυτή την εικόνα περιγράφει με μεγάλη πιστότητα ο Γιαννόπουλος:

Υπό το απελπιστικόν λυκόφως ερήμου περιδινουμένης υπό Σιμούν, ο αγιασθείς ερημίτης ο τολμήσας να νεκρώσει την σάρκα και αποσκελετωθείς, αισθάνεται αλλόφρων το κράτος της σαρκός και της σαρκός την θέλησιν ενυπάρχουσαν ολόκληρον ριζωμένην εις τας από των οστών εκφύσεις, και μακρῶς οδυρόμενος γονυκλινής προσεύχεται κύπτων από βιβλίων ιερών, προ ποδῶν της παμφιλτάτης οπτασίας – του ωραίου Ναζωραίου απτού επί του σταυρού.

Ο ασκητής Αντώνιος έχει μπροστά του ανοιγμένο ένα από ιερά αυτά βιβλία, το οποίο υποθέτουμε ότι είναι η Βίβλος. Το κεφάλαιο στο οποίο είναι ανοιχτό τιτλοφορείται «De continentia Josephi», ή «Περί της εγκράτειας

<sup>28</sup> Ο Γιαννόπουλος επιλέγει ως ψευδώνυμο τη χρονιά αυτή ένα όνομα ασκητή: βλ. «Ονούφριος», εφ. *Εστία*, 20.12.1898.

<sup>29</sup> Βλ. Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Παρίσι, Publication des Universités de Rouen et de Havre, 1977, σ. 54.

<sup>30</sup> Η αντικατάσταση, του σώματος του εσταυρωμένου Ιησού από το σώμα μιας γυναίκας είναι μοτίβο παρακμιακό. Το έργο του Ροπς είναι το πιο προβεβλημένο αυτού του είδους (βλ. και Regina Bollhalder Mayer, *Eros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Παρίσι, Honoré Champion, 2002, σ. 80).

του Ιωσήφ», και παραπέμπει στη γνωστή βιβλική ιστορία. Η γυναίκα του Πετεφρή, του αρχιμαγείρου του Φαραώ, είδε ότι ο Ιωσήφ «ην καλός τω είδει και ωραίος τη όψει σφόδρα» και προσπάθησε να τον γοητεύσει και να τον πείσει να κοιμηθεί μαζί της: «καθεύδην μετ' αυτής του συγκενέσθαι αυτή». Ο Ιωσήφ δεν υποκύπτει στον πειρασμό και αποκρούει τις αμαρτωλές προτάσεις της. Μια μέρα που δεν ήταν κανείς άλλος στο σπίτι η γυναίκα του Πετεφρή «απεσπάσατο αυτόν των ιματίων λέγουσα: κοιμήθητι μετ' εμού. Και καταλιπών τα ιμάτια αυτού εν ταις χερσίν αυτής έφυγεν και εξήλθεν έξω» (Γεν. 39, 6-13). Στο βιβλίο που διαβάζει ο Άγιος Αντώνιος το κεφάλαιο έχει μια ζωγραφιά που απεικονίζει αυτή τη σκηνή: μια μισόγυμνη γυναίκα που κρατάει κάποιο ρούχο κυνηγά έναν γυμνό νεαρό άνδρα.

Η ειρωνική διάσταση είναι προφανής: ο ερημίτης ασκητής βλέπει παντού την επιστροφή του απωθημένου. Ο πειρασμός της επιθυμίας, που γεννιέται μέσα στην ψυχή του, η δύναμη της φύσης που επιστρέφει και, όπως σημειώνει ο Φρόνιτ, διώχνει αυτό που την απώθησε βάζοντας στη θέση του το απωθημένο, αποδεικνύεται πανίσχυρος. Στον πίνακα του Ροπς η ρωμαϊκή επιγραφή INBI (INRI) αντικαθίσταται από την επιγραφή EROS. Ο Χριστός πέφτει από το σταυρό και στη θέση του ανυψώνεται μια γυμνή γυναίκα, αισθησιακή και προκλητική. Πίσω της σαρκάζει ο σατανάς σε μια γκροτέσκα εκδοχή.<sup>31</sup>

Όταν αίφνης βλέπει τον Θεόν του ακαριαίως φθειρόμενον, αποκρεμώμενον, κρεμασθέντα ήδη από της μιας παλάμης, δίκην ειδικτούς ράκους φθαρτής σαρκός, αστραπιαίως αντικατασθέντα υπό γυναικείου γαυριώντος σώματος, φαινού άνθους της κολάσεως, με την αγκάλην αναπεπταμένην επί του σταυρού με προτεταμένους τους μαστούς ως κύπελλα πλήρη ηδονικού ποτού, με την κοιλίαν φρίσσουσιν [...]. Βλέπει με βλέμμα τιτανώδες, τον διάβολον ολόσωμον όπισθέν της, εν φιλανθρώπω σαρκασμώ εκπυρσεύοντα την πάνσωμον έκφρασιν της ηδυπαθείας, οσφραίνεται την οσμίν του σηπωμένου ολοέν καταρρέοντος Θεού του, ακούει των περιπταμένων κρανιομόρφων ερωτιδών την προτροπήν.

Ο εσταυρωμένος αντικαθίσταται από τη γυμνή ποθητή γυναίκα, που σε αντίθεση με το σκελετωμένο σώμα του Ιησού επιδεικνύει αυτάρεσκα την πλούσια και ηδονική της σάρκα. Το απωθημένο, δηλαδή, κατά την επιστροφή του παίρνει τη θέση αυτού που το απώθησε. Ο Άγιος Αντώνιος ταλανίζεται από την ενδογενή επιθυμία που προβάλλεται απειλητικά στα οράματά του. Η με-

<sup>31</sup> Ο Camille Lemonnier, φίλος και μελετητής του Ροπς, αναδεικνύει την παρωδιακή, ειρωνική διάσταση του έργου: «καταπληκτικός αριστοφανικός Γολγοθάς». Η μελέτη αυτή, που πρωτοεκδόθηκε το 1908, επανακυκλοφόρησε πριν λίγα χρόνια λόγω του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για τον καλλιτέχνη και την εποχή του (βλ. Camille Lemonnier, *Felicien Rops, l'homme et l'artiste*, Παρίσι, Séguier, 1997, σ. 118).

λέτη των ιερών βιβλίων δεν μπορεί να τον σώσει, γιατί, όπως αποδεικνύει και η εικόνα του ανοιγμένου βιβλίου, όλα αναφέρονται στο ίδιο θέμα: τον πειρασμό που γεννάει η επιθυμία και την χωρίς τέλος μάχη που δίνει η εγκράτεια. Με μια κίνηση απόγνωσης έχει αποστρέψει το βλέμμα του από το αμαρτωλό όραμα κρατώντας με τα δυο χέρια το κεφάλι του σαν να θέλει να καταπνίξει τα οράματα και να κλείσει τον δρόμο στους αμαρτωλούς πειρασμούς που τον πολιορκούν.

Και εν τω μέσω της ολοφυρόμενης αμώδους δίνης της συμπαρασυρούσης και το περιβάλλον αυτόν ράκος και την μακράν του γενειάδα υπό την βιαίαν νεκρανάστασιν της σαρκός του, συσφίγγει διά των δύο του χειρών το εκρηγνύομενον κρανίον του από την έφοδον του κατά κράτος νικώντος πειρασμού, του ωθούντος αυτόν εις τον ν' ανοίξει τους βραχίονας και συγκλείσει και γυναίκαν και διάβολον και πτώμα και Σταυρόν εις απονενομημένον εναγκαλισμόν εν μέσω της στροβιλιζομένης αποπνοίας και ουρανού και γης και νου ...

Ο Φρόντ θεωρεί ότι ο πίνακας αποδίδει παραστατικά την έννοια της απώθησης. Όταν το ερωτικό αίσθημα ενός ανθρώπου μένει προσκολλημένο στις απωθημένες εντυπώσεις, όταν η ερωτική του ζωή έχει πληγεί από την απώθηση, τότε τι συμβαίνει; Προφανώς περιμένουμε μια επιστροφή του απωθημένου. Όλες οι άλλες αναπαραστάσεις του πειρασμού του Αγίου Αντωνίου, παρατηρεί ο Φρόντ, δεν είχαν την ψυχολογική διεισδυτικότητα της απεικόνισης του Ροπς. Αυτός έκανε κάτι που κανένας άλλος καλλιτέχνης δεν είχε σκεφτεί ή τολμήσει: τοποθέτησε την επιστροφή της απώθησης στο κέντρο του πίνακα αντικαθιστώντας τον εσταυρωμένο.<sup>32</sup>

Όταν ο Γιαννόπουλος δημοσιεύει το κείμενο αυτό, αφιερωμένο στο αιρετικό έργο του Ροπς, παρακινείται μάλλον από την είδηση του θανάτου του καλλιτέχνη. Ο Γιαννόπουλος παραλείπει ορισμένα σημαίνοντα στοιχεία του πίνακα, όπως είναι για παράδειγμα η εικόνα ενός γουρουνιού που παρακολουθεί τη σκηνή πίσω από τον σταυρό. Η παρουσία αυτή παραπέμπει ευθέως στο διάσημο έργο του Ροπς έργο «Πορνοκράτης», όπου το γουρούνι σε πρώτο πλάνο, σύμβολο ενός χυδαίου αισθησιασμού, οδηγεί την γυναίκα με τα δεμένα μάτια. Παρά τον ισχυρό συμβολισμό της, η εικόνα αυτή δεν φαίνεται να προκαλεί το ενδιαφέρον του Γιαννόπουλου. Το κείμενό του αναμφίβολα δείχνει ότι ακόμα δεν έχει αποκοπεί εντελώς από τον νεανικό, ενθουσιώδη δεσμό του με την τέχνη της Decadence. Παράλληλα όμως θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Έλληνας αισθητιστής βρίσκεται στη διαδικασία μιας ριζικής αλ-

<sup>32</sup> S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Παρίσι, Gallimard, 1986, σ. 173-174.



λαγής, αφού το 1898 είναι η χρονιά που θα στραφεί στην αναζήτηση των εθνικών ιδανικών και της ελληνικής ιθαγένειας. Ήδη από τη γλώσσα του πεζού ποιήματος φαίνεται ότι έχει εγκαταλείψει τη δημοτική των πρώτων του κειμένων υπέρ μιας καθαρεύουσας που υπηρετεί το σχέδιό του για την ανάδειξη της ιστορικής συνέχειας και των αξιών του ελληνικού πνεύματος.<sup>33</sup>

Αυτή η στροφή ολοκληρώνεται και προβάλλεται συστηματικά τον Δεκέμβριο του 1902, όταν στην εφ. *Ακρόπολις* ο Γιαννόπουλος δημοσιεύει σε συνέχειες το εκτενές δοκίμιό του για την ελληνική ζωγραφική. Είναι η στιγμή κατά την οποία ο Βλάσης Γαβριηλίδης τον χαρακτηρίζει «Έλληνα Ράσκιν»: είναι ο αισθητικός «της Ελληνικής ζωής και της Ελληνικής φύσεως», διατυπώνει σκέψεις που «βλάστησαν εις ελληνικόν μυαλό, από ελληνικόν σπόρον και ελληνικόν πότισμα».<sup>34</sup>

Στη μελέτη του αυτή ο Γιαννόπουλος εξυμνεί τον Γύζη ως τον μοναδικό μεγάλο Έλληνα ζωγράφο του οποίου η τέχνη χωρίς να είναι μίμησις είναι «πανόμοιος» της αρχαίας και της «τωρινής ζωής» των Ελλήνων. Παραμένοντας εραστής της ζωγραφικής και αθεράπευτα ερωτευμένος με τη νεαρή ζωγράφο Σοφία Λασκαρίδη, αρθρογραφεί πλέον περί αισθητικής και «ελληνικής γραμμής», ενώ εγκαταλείπει το καθαρά λογοτεχνικό γράψιμο. Αντιλαμβάνεται ως εθνικό χρέος την απομάκρυνση όλων των ξένων στοιχείων που εμποδίζουν τη δημιουργία αληθινής ελληνικής τέχνης: «να καθαρίσομεν τον ορίζοντα των ιδεών και των πραγμάτων που μας έφραξαν επί έναν αιώνα τον ωραίον δρόμον προς την Ελληνική Αναγέννησιν».<sup>35</sup> Όπως δημόσια εξομολογείται, αφιερώνει τις δυνάμεις του στην υπηρεσία του πατριωτικού του οράματος, ακόμα και με προσωπικό κόστος:

Το καθήκον αυτό επέβαλα πρώτος εις εμαυτόν. Και παρά την φύσιν και παρά την κλίσιν και εναντίον της ψυχικής διαθέσεως εδέσμευσά τας καλλιτεχνικάς μου δυνάμεις και ορμάς προς εκδήλωσιν, διά να εκτελέσω πρώτον αυτό.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Για τη στροφή αυτή βλ. Χριστίνα Ντουσιά, «Περικλής Γιαννόπουλος. Από τον παρακμιακό αισθητισμό στην ελληνοκεντρική αισθητική», στο Στ. Κακλαμάνης, Αλ. Καλοκαιρινός και Δ. Πολυχρονάκης (επιμ.), *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία (18ος-19ος αιώνας). Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2014, σ. 763-787.

<sup>34</sup> «Ιχνογραφήματα. Η ελληνική ζωγραφική: Πρώτη ύλη», εφ. *Ακρόπολις*, 7.12.1902 (βλ. και Μαθητόπουλος, «Η ελληνική γραμμή», ό.π. (σημ. 5), σ. 442-452).

<sup>35</sup> Ό.π., εφ. *Ακρόπολις*, 5.1.1903. Το ενδιαφέρον του Γιαννόπουλου για τη ζωγραφική ενισχύεται, αν δεν οφείλεται κυρίως, στον έρωτά του προς τη νεαρή ζωγράφο Σοφία Λασκαρίδου, που καταφέρνει – με ειδικό βασιλικό διάταγμα – να σπουδάσει το 1903 στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, ενώ συνεχίζει τις σπουδές της στο Μόναχο το 1907, παραμελώντας τον έρωτα και – ως έναν βαθμό – τις υποδείξεις του Γιαννόπουλου.

<sup>36</sup> Ό.π.

Πιθανότατα ο Φρόιντ θα ενδιαφερόταν για την περίπτωση του Γιαννόπουλου. Αυτός ο διχασμός, τον οποίο ο ίδιος συνειδητοποιεί και εξομολογείται, έδωσε μερικά αξιόλογα και αξιανάγνωστα κείμενα, ίσως όμως οδήγησε σε μια ανάσχεση ενός πολλά υποσχόμενου λογοτεχνικού ταλέντου.

Λεοπάρντι, Καρυωτάκης  
και οι νεκροζώντανοι δύο εποχών

Στον δάσκαλο που μου 'μαθε  
να μετρώ τους στίχους από αριστερά

Για την ποιότητα της σχέσης του Καρυωτάκη με το έργο του Λεοπάρντι γνωρίζουμε ελάχιστα: μπορούμε να θεωρήσουμε δεδομένο πως ο Έλληνας ποιητής δεν είχε απλώς υπόψη του το λεοπαρδικό έργο, αλλά πιθανότατα το γνώριζε σε βάθος. Μάλιστα, το γεγονός πως ο Καρυωτάκης είχε γράψει μια μεγάλη ωδή για τον Λεοπάρντι, θα μπορούσε να θεωρηθεί σοβαρή ένδειξη ότι το έργο του Ιταλού λογοτέχνη άφησε μία διόλου ασήμαντη εντύπωση στον ποιητή της «Πρέβεζας». Γνωρίζουμε την ύπαρξη αυτής της ωδής από μαρτυρία του Σακελλαριάδη, που διασώζεται στη *Χρονογραφία* του ποιητή. Ο έμπιστος φίλος του Καρυωτάκη αποκαλύπτει ότι γύρω στα 1920:

Ένα πλήθος [κειμένων] που μου 'χε διαβάσει, καθώς και μερικά άλλα, γραμμένα σ' ένα μεγάλο σημειωματάριο που, στα τελευταία του χρόνια, το 'χε γεμίσει και με κάτι παράξενα σκίτσα, χαθήκανε, ίσως για πάντα. Απ' όσα χαθήκανε, τη μεγαλύτερη εντύπωση μου 'χαν κάνει μια μεγάλη ωδή στο Leopardi, και ιδίως [ένα] μονόπρακτο δράμα.<sup>1</sup>

Σχετικά με το περιεχόμενο αυτής της ωδής μονάχα εικασίες είναι δυνατόν να κάνουμε. Ωστόσο, η μαρτυρία του Σακελλαριάδη μάς βοηθά να τοποθετήσουμε την επαφή του Έλληνα ποιητή με το έργο του Λεοπάρντι ήδη στα πρώτα χρόνια της λογοτεχνικής του καριέρας. Επίσης, ως προς τις πηγές του λεοπαρδικού έργου που ο Καρυωτάκης μπορούσε να έχει στη διάθεσή του, να προσθέσω βιαστικά πως, εκτός από κάποιες ελληνικές μεταφράσεις λεοπαρδικών κειμένων που δημοσιεύονται σε περιοδικά ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα στην Ελλάδα, ο Καρυωτάκης είχε οπωσδήποτε εύκολη πρόσβαση στην ελληνική έκδοση των *Ηθικών έργων*, που το 1912 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Φέξη σε μετάφραση Άριστου Καμπάνη,<sup>2</sup> καθώς και σε αναρίθμητες γαλλικές

<sup>1</sup> Γ. Π. Σαββίδης και Ν. Μ. Χατζηδάκη, *Σχεδίασμα χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, ανάτ. από τα *Απαντα τα ευρισκόμενα*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, χ.ε., 1966, σ. 45. Η ίδια πληροφορία επαναλαμβάνεται και στη διορθωμένη και συμπληρωμένη νέα έκδοση: Γ. Π. Σαββίδης, Ν. Μ. Χατζηδάκη και Μ. Μητσού, *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1989, σ. 74.

<sup>2</sup> G. Leopardi, *Ηθικά έργα*, εισ. –μτφρ. Άρ. Καμπάνης, Αθήνα, Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη Φέξη, 1912.

μεταφράσεις, σχεδόν ολόκληρου του λογοτεχνικού λεοπαρδικού έργου, που κυκλοφορούσαν στη Γαλλία ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.<sup>3</sup>

Στη σχέση του Καρυωτάκη με το λεοπαρδικό έργο έχουν ήδη αναφερθεί κάποιοι μελετητές σε εργασίες τους. Η πρώτη που θα ανακινήσει το ζήτημα είναι η Μαργαρίτα Δαλμάτη, η οποία το 1988 σε άρθρο της που θα δημοσιευτεί στη *Νέα Εστία*, μιλώντας για την τύχη του Λεοπάρντι στην Ελλάδα, θα αναφέρει και το όνομα του Καρυωτάκη, σημειώνοντας ότι: «Μερικοί, όπως ο Καρυωτάκης, έχουν ακόμα και κείνη τη σατιρική φλέβα του Ιταλού ποιητή, τη λεπτή, τσουχτερή και πικρή».<sup>4</sup>

Τη σκυτάλη θα παραλάβει το 1990 ο Φοίβος Γκικόπουλος, ο οποίος σε συνένδριο στο οποίο που συμμετείχε στη Γαλλία, μελετώντας κι αυτός την τύχη του Λεοπάρντι στη χώρα μας, θα αναφερθεί στην επιρροή που ο Ιταλός λογοτέχνης άσκησε σε Έλληνες ομοτέχνους του, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγει και τον Καρυωτάκη:

Ο Καρυωτάκης [μπορεί να συγκαταλεχθεί μεταξύ των επηρεασμένων Ελλήνων ποιητών από το λεοπαρδικό έργο] για τις ολοένα και πιο αποκαλυπτικές του εξομολογήσεις, για την πραγμάτωση του ιδιόρρυθμου μαθήματος πλάι στον μεγάλο δάσκαλο, [για τον] έντονο πεσιμισμό [του έργου του], που έχει μια πικρή γεύση σκεπτικισμού [καθώς και για τον] σαρκασμό που συναντούμε στην ποίησή του.<sup>5</sup>

Επόμενος στη σειρά είναι ο Filippomaria Pontani: στην εισαγωγή της ιταλικής έκδοσης των ποιημάτων του Καρυωτάκη που επιμελήθηκε το 2004 για λογαριασμό των εκδόσεων Crocetti, αφού αναφερθεί και αυτός στη χαμένη ωδή για τον ιταλό ποιητή, θα κάνει λόγο για λεοπαρδικού τύπου αντιμετώπιση του θέματος του θανάτου μέσα στην καρυωτακική ποίηση.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Για την τύχη του Λεοπάρντι στη Γαλλία, βλ. την παλαιά, αλλά ανυπέρβλητη ακόμη, μελέτη του Nicolas Serban, *Leopardi et la France. Essai de littérature comparée*, Παρίσι, Champion, 1913.

<sup>4</sup> Μ. Δαλμάτη, «Τζιάκομο Λεοπάρντι», περ. *Νέα Εστία*, τ. 123, τχ. 1461 (15 Μαΐου 1988) 638-648, 646 (βλ. μια πρώτη μορφή του κειμένου στο F. Musarra, S. Vanvolsem και R. Guglielmo Lamberti (επιμ.), *Leopardi e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale dell'Università di Lovanio*, Lovanio 10-12 dicembre 1987, Ρώμη, Bulzoni, 1989, σ. 139-149).

<sup>5</sup> Φ. Γκικόπουλος, «La fortuna di G. Leopardi nelle lettere neogreche», στο G. Barthouil (επιμ.), *Leopardi et l'Europe. Approches comparatistes: Actes du colloque international d'Avignon*, Octobre 1990, Morières-les-Avignon, χ.ε., 1994, σ. 47. Το ίδιο κείμενο, με ελάχιστες αλλαγές, θα δημοσιευτεί εκ νέου το 1995: Φ. Γκικόπουλος, «Tradurre poesia o della fortuna di Leopardi in Grecia», στο *Giacomo Leopardi nel mondo. Atti dell'incontro internazionale di studi leopardiani*, Macerata 2 ottobre 1991, Recanati, Tiferno Graica, 1995, σ. 39-44, και το 1996: Φ. Γκικόπουλος, «Tradurre poesia o della fortuna di Leopardi in Grecia», περ. *Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana* (Recanati), τχ. 8 (1996) 5-13 (όλες οι μεταφράσεις, όταν δεν δηλώνεται διαφορετικά, ανήκουν στον γράφοντα).

<sup>6</sup> F. Pontani, «Introduzione», στο K. G. Kariotakis, *L'ombra delle ore*, επιμ. Filippomaria Pontani, Μιλάνο, Crocetti Editore, 2004, σ. 8-9.

Πέρα από αυτά, θα ήθελα να προσθέσω ακόμη δύο στοιχεία σχετικά με το θέμα, που έχουν κι αυτά, πιστεύω, τη σημασία τους: αρχικά, ένα σχόλιο που ο Νικόλας Κάλας θα κάνει στα 1929, ουσιαστικά κατηγορώντας τον Καρυωτάκη για μιμητισμό, συγκαταλέγοντας μεταξύ των μοντέλων που ακολούθησε στο έργο του ο Έλληνας λογοτέχνης και τη λεοπαρδική ποίηση: «Ας είν' ωραίος ο λυρισμός του Κ.[αρυωτάκη], αλλά φτάνουν οι μιμητές του Βερλαίν, του Λεοπάρντι, του Χάινε, δεν αντέχουμε πια σε τέτοια ποίηση, βαρεθήκαμε τα ίδια και τα ίδια μελαγχολικά τραγούδια».<sup>7</sup>

Τέλος, φερέγγυες προφορικές μαρτυρίες παραδίδουν ότι κάπου στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1980 ο Γ. Π. Σαββίδης πρότεινε σε Ιταλίδα φοιτήτριά του την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής με θέμα τη σχέση του Καρυωτάκη με το λεοπαρδικό έργο. Η διατριβή δεν εκπονήθηκε ποτέ, αλλά ακόμη και αυτή η μικρή λεπτομέρεια μου φαίνεται άξια αναφοράς.

Τα παραπάνω στοιχεία θα μπορούσαν να αποτελέσουν έναυσμα για μια μελέτη που θα αναζητούσε κοινά στοιχεία μεταξύ του λεοπαρδικού και του καρυωτακικού έργου: μελέτη ασφαλώς σύνθετη και οπωσδήποτε πέραν των ορίων της παρούσας εργασίας.

Η δική μου ανακοίνωση έχει σκοπό να προτείνει ένα συγκεκριμένο παράδειγμα από όπου θα μπορούσε κανείς να ξεκινήσει αυτήν την ανάγνωση. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθώ σε κάποιες ομοιότητες που μπορούν να επισημανθούν μεταξύ δύο κείμενων, του Λεοπάρντι και του Καρυωτάκη αντίστοιχα: έτσι, ως προς τον Λεοπάρντι, θα ασχοληθώ με το «Χορό των νεκρών», ένα εγκιβωτισμένο λυρικό ποίημα στον πεζό «Διάλογο του Federico Ruysch με τις μούμιες του» από τα *Μικρά ηθικά*, που γράφτηκε τον Αύγουστο του 1824 και κυκλοφόρησε το 1827 στην πρώτη έκδοση των πεζών κειμένων του Λεοπάρντι. Το συγκεκριμένο ποίημα χαρακτηρίστηκε ως το πλέον ιδιαίτερο και κορυφαίο ποίημα του Λεοπάρντι, καθώς με αυτό ο Ιταλός ποιητής κατορθώνει να δώσει φωνή στο *τίποτα*: οι μούμιες που μονολογούν μέσα στο ποίημα εκπροσωπούν με τον πλέον ήρεμο και διάφανο τρόπο εκείνο το φιλοσοφικό και υπαρξιακό *τίποτα*, του οποίου η μελέτη θα απασχολήσει τον Λεοπάρντι σχεδόν σε ολόκληρη τη λογοτεχνική του καριέρα. Από την πλευρά του Καρυωτάκη, σημείο αναφοράς θα είναι τα «Ανδρείκελα» από τη «Δεύτερη σειρά των Ελεγείων» που κυκλοφορούν στην Αθήνα το 1927. Ακριβώς έναν αιώνα μετά την έκδοση των *Μικρών ηθικών* του Λεοπάρντι. Όπως θα έλεγε και ο δάσκαλος, όμως, ας αφήσουμε πρώτα να μιλήσουν τα ίδια τα κείμενα:

<sup>7</sup> Ν. Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, επιμ. Αλ. Αργυρίου, Αθήνα, Πλέθρον, 1982, σ. 21.

«Coro di morti nello studio di Federico Ruysch»

*Sola nel mondo eterna, a cui si volge  
Ogni creata cosa,  
In te, morte, si posa  
Nostra ignuda natura;  
Lieta no, ma sicura  
Dall'antico dolor. Profonda notte  
Nella confusa mente  
Il pensier grave oscura;  
Alla speme, al desio, l'arido spirto  
Lena mancar si sente:  
Cosi d'affanno e di temenza è sciolto,  
E l'età vote e lente  
Senza tedio consuma.  
Vivemmo: e qual di paurosa larva,  
E di sudato sogno,  
A lattante fanciullo erra nell'alma  
Confusa ricordanza:  
Tal memoria n'avanza  
Del viver nostro: ma da tema è lunge  
Il rimembrar. Che fummo?  
Che fu quel punto acerbo  
Che di vita ebbe nome?  
Cosa arcana e stupenda  
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale  
Qual de' vivi al pensiero  
L'ignota morte appar. Come da morte  
Vivendo rifuggia, così rifugge  
Dalla fiamma vitale  
Nostra ignuda natura;  
Lieta no ma sicura,  
Però ch'esser beato  
Nega ai mortali e nega a' morti il fato.<sup>8</sup>*

«Χορός νεκρών στο γραφείο του Federico Ruysch»

*Μόνε στον κόσμο αιώνιε, που γύρω του κλωθογυρνά  
Κάθε πλασμένο πράγμα,*

<sup>8</sup> G. Leopardi, «Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie», *Tutte le opere*, εισ.-επιμ. Walter Binni σε συνεργ. με τον Enrico Ghidetti, τ. 1, Φλωρεντία, Sansoni Editore, 1969, σ. 134.

Σε σένα, ω θάνατε, αποκουπά  
Η άδεια μας η φύση  
Δίχως χαρά, κι όμως γεμάτη σιγουριά  
Απ' την παλιά τυράννια.  
Νύχτα βαθιά  
Στο συγχυσμένο νου  
Μέλας ο λογισμός βαραίνει  
Και να του λείπει η πνοή το σκεβρωμένο πνεύμα  
Στον πόθο, στην ελπίδα νιώθει.  
Έτσι αδέσμευτο από το φόβο και τον παιδεμό  
Τ' άδεια τα χρόνια τα αργά  
Δίχως ανία σπαταλά.  
Ζήσαμε και σαν στοιχειό τρομαχτικό  
Σαν όνειρο ιδρωμένο από 'να βυζανιάρικο  
Πλανάται στην ψυχή μας  
Ανάμνηση θολή  
Τόση μονάχα απέμεινε απ' τη ζωή μας  
Μνήμη· αλλ' απ' το φόβο ελεύθερο  
Είν' το θυμητικό. Τι ήμασταν;  
Τι ήταν εκείνη η πικρή στιγμή  
Που ονομαζότανε ζωή;  
Μυστήριο πράγμα, θαυμαστό είν' η ζωή  
Μες στο δικό μας τώρα λογισμό, ίδια  
Καθώς στο λογισμό των ζωντανών  
Φαντάζει ο ξένος θάνατος.  
Κι όπως από το θάνατο μακριά  
Μες στη ζωή κανείς τραβά,  
Έτσι απ' τη φλόγα της ζωής μακριά τραβά  
Η άδεια μας η φύση  
Δίχως χαρά κι όμως γεμάτη σιγουριά.  
Αλλά να δώσει ξενοιασιά  
Αρνείται και στους θνητούς και στους νεκρούς η μοίρα.<sup>9</sup>

«Ανδρείκελα»

Σα να μην ήρθαμε ποτέ σ' αυτή τη γη,  
σα να μένουμε ακόμη στην ανυπαρξία.  
Σκοτάδι γύρω δίχως μια μαρμαρυγή.  
Άνθρωποι στων άλλων μόνο τη φαντασία.

<sup>9</sup> G. Leopardi, «Διάλογος του Federico Ruysch με τις μούμιες του», εισ.-μτφρ. Χρήστος Μπι-  
ντούδης, περ. Πόρφυρας, τχ. 134 (Ιαν.-Μάρτ. 2010) 428-429.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΠΙΝΤΟΥΔΗΣ

Από χαρτί πλασμένα κι από δισταγμό  
ανδρείκελα, στις Μοίρας τα δυο τυφλά χέρια,  
χορεύουμε, δεχόμαστε τον εμπαιγμό,  
άτονα κοιτώντας, παθητικά, τ' αστέρια.

Μακρινή χώρα είναι για μας κάθε χαρά,  
η ελπίδα κι η νεότης έννοια αφηρημένη.  
Άλλος δεν ξέρει ότι βρισκόμαστε, παρά  
όποιος πατάει επάνω μας καθώς διαβαίνει.

Πέρασαν τόσα χρόνια, πέρασε ο καιρός.  
Ω! κι αν δεν ήταν η βαθιά λύπη στο σώμα,  
ω! κι αν δεν ήταν στην ψυχή ο πραγματικός  
πόνος μας, για να λείι ότι υπάρχουνε ακόμα ...<sup>10</sup>

Αυτή η πρώτη παράλληλη ανάγνωση αποκαλύπτει κάποιες ομοιότητες μεταξύ των δύο ποιημάτων διόλου ασήμαντες. Ξεκινώντας από τα γενικότερα λοιπόν: και στα δύο ποιήματα συναντάμε το α' πληθυντικό πρόσωπο, επιλογή που και στις δύο περιπτώσεις έχει σκοπό να τονίσει την ταύτιση της φωνής του ποιητή με το σύνολο των μούμιων και των ανδρείκελων αντίστοιχα. Επίσης, και στα δύο ποιήματα τονίζεται δεόντως η απόσταση που χωρίζει τη συλλογική φωνή των λεοπαρδικών νεκρών και των καρυωτακικών ανδρείκελων από την πραγματική ζωή. Οι μούμιες του Λεοπάρντι αναγνωρίζουν ότι:

Ζήσαμε· και σαν στοιχείο τρομαχτικό  
Σαν όνειρο ιδρωμένο από 'να βυζανιάρικο  
Πλανάται στην ψυχή μας  
Ανάμνηση θολή  
Τόση μονάχα απέμεινε απ' τη ζωή μας  
Μνήμη·

Από την άλλη πλευρά, τα ανδρείκελα του Καρυωτάκη διαπιστώνουν:

Σα να μην ήρθαμε ποτέ σ' αυτή τη γη,  
Σα να μένουμε ακόμη στην ανυπαρξία  
Σκοτάδι γύρω δίχως μια μαρμαρυγή.  
Ανθρωποι στων άλλων μόνο τη φαντασία.

Επίσης, και οι μούμιες και τα ανδρείκελα παρουσιάζονται ως παίγνια της μοίρας: οι πρώτες στοχάζονται πως η μοίρα αρνείται να δώσει ξενοιασιά «και

<sup>10</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, «Ανδρείκελα», *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Εστία, 2001, σ. 89.



στους θνητούς και στους νεκρούς», ενώ τα δεύτερα, με παρόμοια σιγουριά, αποκαλύπτουν την παθητικότητά τους απέναντι στα «δυο τυφλά χέρια» της μοίρας.

Μια ιδιαίτερη ομοιότητα μεταξύ των δύο κειμένων είναι πως τόσο οι μούμιες του Λεοπάρντι όσο και τα ανδρείκελα του Καρυωτάκη χορεύουν: στον ιταλό ποιητή οι νεκροί ξεκινούν τον χορό τους με αφορμή τη συμπλήρωση, όπως γράφει ο Λεοπάρντι, «για πρώτη φορά εκείνου του μεγάλου μαθηματικού έτους για το οποίο γράφτηκαν τόσα και τόσα απ' τους αρχαίους» και το οποίο έχει άμεση σχέση με τη θέση των άστρων στον ουρανό εκείνη ακριβώς τη στιγμή.<sup>11</sup> Στον Καρυωτάκη, πάλι, ο χορός των ανδρείκελων μοιάζει να ακολουθεί ένα παρόμοιο μοτίβο:

*Χορεύουμε, δεχόμαστε τον εμπαιγμό,  
Άτονα κοιτώντας, παθητικά, τ' αστέρια.<sup>12</sup>*

Άφησα τελευταία μία ομοιότητα μεταξύ των δύο κειμένων, καθώς τη θεωρώ την πλέον σημαντική, που αποκαλύπτει σχεδόν, θα έλεγα, μια επικοινωνία μεταξύ των δύο ποιητών. Αναφέρομαι στο γεγονός πως οι μούμιες του Λεοπάρντι έχουν απολέσει δύο βασικές ανθρώπινες ροπές τους: να ποθούν, δηλαδή να επιθυμούν, και να ελπίζουν, στοιχείο που θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως απώλεια μιας όποιας πίστης σε κάποιο ιδανικό:

*Και να του λείπει η πνοή το σκεβρωμένο πνεύμα  
Στον πόθο, στην ελπίδα νιώθει.*

Σε παρόμοια κατάσταση, όμως, βρίσκονται και τα ανδρείκελα του Καρυωτάκη:

*Μακρινή χώρα είναι για μας κάθε χαρά,  
Η ελπίδα κι η νέοτης έννοια αφηρημένη.*

Αν λοιπόν ερμηνεύσουμε τις έννοιες του πόθου και της ελπίδας ως στοιχεία που αποδεικνύουν την ύπαρξη ζωής, τότε δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε πως και στα δύο κείμενα οι συλλογικές φωνές υπογραμμίζουν με τους παραπάνω στίχους την απόσταση που τις χωρίζει από δύο βασικές εκδηλώσεις της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στον Καρυωτάκη, όμως, η απώλεια αυτών των χαρακτηριστικών ουσιαστικά υπογραμμίζει ένα βασικότερο ζήτημα, που δεν είναι άλλο από την έλλει-

<sup>11</sup> Leopardi, ό.π. (σημ. 9), 430.

<sup>12</sup> Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 10).

ψη σθένους και δυναμικότητας που διακρίνει τα ζωντανά νεκρά ανδρείκελά του. Κοντολογίς, σε αυτή την περίπτωση αυτό που στην πραγματικότητα αναδεικνύεται δεν είναι άλλο από την απραξία και την παθητικότητα, οι οποίες κρατούν μακριά τους νεκρούς από τη δράση, τη λήψη πρωτοβουλιών, τη μαχητικότητα, μακριά δηλαδή από την ίδια τη ζωή.

Ταύτιση σχεδόν απόλυτη μεταξύ των δύο ποιητών, θα μπορούσε να πει κάποιος. Ή μήπως όχι; Υπάρχει πράγματι μία σημαίνουσα διαφορά μεταξύ ανδρείκελων και μούμιων, την οποία μάλιστα δεν πρέπει να αφήσουμε να περάσει απαρατήρητη: αναφέρομαι στο γεγονός πως ενώ στον Καρυωτάκη φορείς της παθητικότητας είναι τα ίδια τα ανδρείκελα, στον Λεοπάρντι, όπως αποκαλύπτεται προοδευτικά μέσα στο δεύτερο διαλογικό μέρος του λεοπαρδικού κειμένου, δεν είναι οι μούμιες, αλλά ο ίδιος ο επιστήμονας Ruysch, υπαίτιος για τη διατήρηση των σωμάτων των νεκρών και μοναδικός συνομιλητής τους: το αποδεικνύουν αυτό οι ανούσιες ερωτήσεις που ο διάσημος επιστήμονας απευθύνει στις μούμιες του στο πεζό διαλογικό μέρος του κειμένου που έπεται του εισαγωγικού παραπάνω ποιήματος, καθώς και η ελαφρότητα του ύφους με την οποία ο ορθολογιστής Ruysch απευθύνεται στους νεκρούς, προσπαθώντας να συλλάβει το γεγονός του θανάτου και κυρίως τον τρόπο που η ύψιση αυτή στιγμή της ανθρώπινης ύπαρξης συνδυάζεται με τον πόνο. Και όλα αυτά σε αντίθεση με τις ξεκάθαρες απαντήσεις που οι μούμιες δίνουν στον Ruysch, καθώς και με τον εισαγωγικό λυρικό «Χορό των νεκρών», οι οποίοι κάθε άλλο παρά να υποφέρουν μοιάζουν μέσα στην κατάσταση της ανυπαρξίας στην οποία βρίσκονται:

*Έτσι αδέσμευτο από τον πόνο και τον παιδεμό  
Τ' άδεια τα χρόνια τα αργά  
Δίχως ανία σπαταλά.*

Αντίθετα, στον Καρυωτάκη ό,τι ακόμη υπενθυμίζει στα ανδρείκελα πως υπάρχουν δεν είναι άλλο από τον πόνο:

*Πέρασαν τόσα χρόνια, πέρασε ο καιρός.  
Ω! κι αν δεν ήταν η βαθιά λύπη στο σώμα,  
ω! κι αν δεν ήταν στην ψυχή ο πραγματικός  
πόνος μας, για να λέει ότι υπάρχουμε ακόμα ...<sup>13</sup>*

Υπό αυτή την έννοια, νομίζω ότι όπως ακριβώς στον Λεοπάρντι το μοτίβο του θανάτου, δηλαδή των ζωντανών νεκρών, φέρνει απλώς στην επιφάνεια

<sup>13</sup> Ο.π.

τον πραγματικό κεντρικό άξονα του λεοπαρδικού διαλόγου, ούτως ειπείν την εγγενή ανικανότητα του ανθρώπου να ζήσει ευτυχισμένος μέσα στη ζωή, έτσι και στα «Ανδρείκελα» του Καρυωτάκη ό,τι περισσότερο υπογραμμίζεται από τον ποιητή δεν είναι άλλο από την ανικανότητα των νεκροζώντανων να βιώσουν την ευτυχία μέσα στη ζωή. Κοινός παρανομαστής και στις δύο περιπτώσεις παραμένει πάντοτε ο πόνος ως ύστατη απόδειξη ζωής: στον Λεοπάρντι οι μούμιες είναι ελεύθερες από αυτήν την κατάρα της ανθρώπινης ύπαρξης, αποδεικνύοντας πως αυτή είναι χαρακτηριστικό των ζωντανών μονάχα. Στον Καρυωτάκη ό,τι τους υπενθυμίζει πως είναι ζωντανοί δεν είναι άλλο παρά ο ίδιος ο πόνος.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το φιλοσοφικό σχήμα που προκύπτει από την παράλληλη ανάγνωση των δύο κειμένων παρουσιάζεται απολύτως ταυτόσημο, και ίσως κάπως κοινότυπο: η ακινησία, η απραξία, η παθητικότητα συνιστούν χαρακτηριστικά του θανάτου, ενώ η κίνηση, η δράση, η πράξη αποτελούν στοιχεία της ζωής. Στον Καρυωτάκη, όμως, το σχήμα αυτό παρουσιάζεται σε απόλυτη ανατροπή, προκειμένου να αναδειχθεί η παθητικότητα που χαρακτηρίζει την κοινωνία του ποιητή: οι ζωντανοί έχουν απολέσει την ικανότητά τους να δρουν (ή μήπως να αντιδρούν;). Ωστόσο, και στον Λεοπάρντι η κατάσταση δεν είναι πολύ διαφορετική: μέσα από τις αγωνιώδεις, αλλά ανούσιες ερωτήσεις που ο επιστήμονας Ruysch απευθύνει στον κόσμο των νεκρών, αναδεικνύεται η παθητικότητα και η αδιαφορία του ίδιου του Ruysch, και όχι τόσο των νεκρών, καθώς αυτός επιπόλαια μόνο και βιαστικά επιχειρεί να ανακαλύψει το όριο που χωρίζει τη ζωή από τον θάνατο, αναζητώντας ταυτόχρονα να κατανοήσει το χαρακτήρα που έχει η ζωή μέσα στον κόσμο των νεκρών. Αυτή η αφελέστατη συμπεριφορά του, όμως, φέρνει στην επιφάνεια τον πραγματικό παθητικό πρωταγωνιστή του κειμένου μας, τον επιστήμονα, ο οποίος ενδιαφέρεται αποκλειστικά και μόνο για το πρακτικό σκέλος του ζητήματος του θανάτου και όχι για την ουσία του. Κι ο πόνος φυσικά παραμένει ο μεγάλος του φόβος, η κινητήριος δύναμη που τον ωθεί στην έρευνά του. Αποπροσανατολισμένος όμως μέσα σε αυτόν τον στείρο κόσμο του (βρισκόμαστε πάντοτε μέσα στο γραφείο-εργαστήριο του Ruysch), εγκλωβισμένος στις μεταφυσικές του απορίες, που για τον Λεοπάρντι δεν είναι άλλο παρά αστεία, αφέλη και εντέλει ανυπόστατα ερωτήματα, ο επιστήμονας Ruysch παρουσιάζεται από τον Ιταλό ποιητή ως το ιδανικό παράδειγμα της ανατροπής του φιλοσοφικού σχήματος για το οποίο παραπάνω έγινε λόγος. Από την πλευρά του Καρυωτάκη, πάλι, τα ανδρείκελα δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να αποδεικνύουν ακριβώς το ίδιο πράγμα, αποδεχόμενα βέβαια τον αργό τους θάνατο

μέσα στον κόσμο της απραξίας στον οποίο είναι βυθισμένα. Υπό αυτή την έννοια, και στις δύο περιπτώσεις η φιλοσοφική προοπτική που φαίνεται να τροφοδοτεί τα δύο κείμενα δεν πρέπει να θεωρηθεί διόλου περιοριστική απέναντι στην κοινωνική ματιά των δύο ποιητών. Αντιθέτως μάλιστα: και στις δύο περιπτώσεις απώτερος σκοπός των ποιητών μας φαίνεται να είναι η σάτιρα, μέσω της οποίας επιχειρείται μια σκληρή κριτική απέναντι σε μια παθητική, επιπόλαια κοινωνία η οποία, ανίκανη να βρει το θάρρος και να εστιάσει στα πραγματικά της προβλήματα, προσπαθεί να αποφύγει με κάθε κόστος τον πόνο που η συνείδηση αυτών των προβλημάτων προκαλεί.

Στον Καρυωτάκη, μάλιστα, το ίδιο μοτίβο εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο από διάφορα άλλα ποιητικά και πεζά κείμενα κυρίως της τελευταίας περιόδου: οι «Ιδανικοί αυτόχειρες», λ.χ., θα μπορούσαν να θεωρηθούν εμβληματικό παράδειγμα, καθώς αυτοί παραμένουν πάντοτε βέβαιοι για την αναβολή της δράσης τους. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ενώ και οι δύο ποιητές φαίνεται να ξεκινούν την ποιητική τους πράξη μέσα από φιλοσοφικές αναζητήσεις, εντέλει ποτέ δεν ξεχνούν να κρατήσουν ανοιχτά τα μάτια τους στην κοινωνική προοπτική αυτής της παθητικότητας. Στον Λεοπάρντι κυρίως μέσα από τη διαλογική φόρμα του πεζού μέρους του «Διαλόγου», στον Καρυωτάκη μέσα από τα «Ανδρείκελα», ως συλλογική έκφραση της αγωνίας μίας ολόκληρης γενιάς μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και κυρίως μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, αλλά περισσότερο μέσα από εκείνους τους «Ιδανικούς αυτόχειρες», που τελικά εξαντλούν τον ηρωισμό τους μέσα σε έναν ατελέσφορο διανοητικό αυνανισμό, αρνούμενοι φυσικά κάθε ίχνος αντίδρασης στο κενό που φέρουν μέσα τους. Σημάδια δύο εποχών, διαφορετικών θα έλεγε κανείς, αλλά που ως προς κάποια χαρακτηριστικά τους τελικά δε φαίνεται να απέχουν και πολύ. Μέσα από το συνδυασμό της φιλοσοφικής και της κοινωνικής τους προοπτικής, μας επιτρέπουν, πιστεύω, να διακρίνουμε κάποιες πεποιθήσεις, παρόμοιες στους δύο ποιητές, στις αρχές του 19ου και του 20ού αιώνα. Σήμερα όμως ζούμε στο 2014.

## Τι απέγινε εκείνο το μακρύ ποδάρι του φανταζισμού;

Ο κλαυσίγελως, το λεπτό, ειρωνικό μειδίαμα και οι πικραγαπημένες μούσες του Ζυλ Λαφόργκ (Jules Laforgue) εγγράφονται στον 20ό αι. εναργέστερα από ό,τι το σατανικό γέλιο και ο άγριος ερωτισμός που σφράγισαν τον μπωντλαιρικό 19ο αιώνα. Τη μελαγχολική αύρα του Λαφόργκ την επιτείνουν και την επανεπικαιροποιούν οι Γάλλοι φανταζιστές: ο Τριστάν Κορμπιέρ (Tristan Corbière) λόγου χάριν με τους *Χολερικούς* ή *Απίθανους έρωτές* του (*Les amours jaunes*), ο Τριστάν Ντερέμ (Tristan Derème) με τις *Κοντρα-ρίμες* του (*Contre-rimes*), ο Πωλ-Ζαν Τουλέ (Paul-Jean Toulet) ή ο Φρανσίς Καρκό (Francis Carco) διαβρώνουν την *αστική* ποίηση στα αμέσως προπολεμικά χρόνια (εννοείται ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος) με το κωμικοτραγικό *decrecendo* ενός νέου αλλόκοτου λυρισμού. Αυτή την υπόκωφη μουσικότητα ενός ήπιου πένθους, την αίσθηση της φθοράς που συμβιώνει με μια χιουμοριστική διάθεση έναντι της αντίξοης ή αδιέξοδης καθημερινότητας θα την υιοθετήσουν και αρκετοί από τους Έλληνες μεσοπολεμικούς ποιητές. Είτε μεταφράζοντας τους Γάλλους φανταζιστές είτε γράφοντας με τον τρόπο του φανταζισμού γλυκόπικρα ποιήματα που στάζουν πλήξη και παίζουν ανάλαφρα με τους ψίθυρους και τη σιωπή σε τόνους μινόρε, οι ποιητές αυτής της εποχής παραμερίζουν την υψηγορία και τη σοβαροφάνεια της προγενέστερης ποιητικής παράδοσης δίχως να ευτελίζουν ή να απαξιώνουν τον έρρυθμο στίχο: ο Καρυωτάκης, βέβαια, αλλά και ο Άγρας, ο Φιλύρας και ο Λαπαθιώτης, ο Παπανικολάου, και ο Σκαρίμπας, ιδιαιτέρως, αλλά και ο πρώιμος Σεφέρης

Η μεγάλη ανατροπή που έφερε η ελευθερόστιχη ποιητική φόρμα, ο μοντερνισμός, η έκρηξη του υπερρεαλισμού και οι ποικίλοι συγκαιρινοί λογοτεχνικοί πειραματισμοί έθεσαν εκτός προσκηνίου τη φανταζιστική «πόζα», την ευαισθησία της, τη συγκινητική χάρη της, τον αέρινο ερωτισμό της. Ωστόσο, δεν έπαψε να λειτουργεί υποδόρια ο τρυφερά σκωπτικός, ο τετριμμένος αισθηματικός (διόλου ωστόσο αισθηματολογικός) λόγος που, δίχως κραυγές και υπερβολές, ανιστορεί τον «πόνο του ανθρώπου και των πραγμάτων». Προς το τέλος μάλιστα του 20ού αι. και επί των ημερών μας είναι ορατή μια πύκνωση ποιητικών προτάσεων που τείνουν να επαναφέρουν (τηρουμένων όλων των αναλογιών) ένα κλίμα, ένα άρωμα της φανταζιστικής ατμόσφαιρας – έστω και αν συνιστά

γραμματολογικό ρίσκο να χρησιμοποιήσει κανείς το συγκεκριμένο επίθετο.

Θα σταθμεύσουμε προς στιγμήν σε κάποιους σημαίνοντες κρίκους αυτής της λαφοργκικής και φανταζίστικης τεχνοτροπικής αλυσίδας, αφήνοντας για προσφορότερες ώρες μια συνολική αποτίμηση τούτης της περιδιάβασης στους ελληνικούς ποιητικούς λειμώνες.

Κατ' αρχάς, θα πρέπει να μνημονεύσει κανείς την οξυδέρκεια του Σεφέρη που, μελετώντας την ελιοτική ποιητική εκεί γύρω στα 1936, εντοπίζει τη φλέβα του Κορμπιέρ στα πρώιμα, γαλλιστί γραμμένα κείμενα του Αμερικανού που έμελλε να αναπροσανατολίσει την αγγλική ποίηση. Όμως, διευκρινίζει:

η αποφασιστική επίδραση πάνω στο έργο του Έλιοτ, και η πιο γόνιμη, στάθηκε η επίδραση του Ζυλ Λαφόργκ: πικρά συναισθήματα κάτω από μια χιουμοριστική απάθεια, λεπτομέρειες κοινότοπες με μια ροπή να γίνουν συγκλονιστικές, δίψα του απόλυτου που καταλήγει σε μη-δενισμό, εικόνες ρεαλιστικές εναρμονισμένες με την αίσθηση μιας ψυχικής απομόνωσης, ποίηση γελωτοποιού, όπου οι επιστημονικοί όροι και οι λόγιες εκφράσεις χρησιμοποιούνται για να καλύψουν μιαν αμλετική αναποφασιστικότητα, μουσική γεμάτη παρατονισμούς. Κάτι γνωρίσαμε κι εμείς από τη διάθεση αυτή με τον Καρυωτάκη. Ο στίχος του «Κυρίου Προύφροκ» που θαυμάστηκε τόσο γύρω στα 1915:

*Μέτρησα τη ζωή μου με το κουταλάκι του καφέ*

δεν είναι πολύ διαφορετικός από το στίχο των καρυωτακικών *Ελεγείων*:

*ή να βυθομετρούσατε και σεις  
με μια φουρκέτα τ' άδειο σας κεφάλι!*

[...] Η λειτουργία της αφομοίωσης ξένων υλικών, που διαπιστώνουμε λιγότερο ή περισσότερο σε κάθε καλλιτέχνη, στην περίπτωση του Έλιοτ ενδιαφέρει εξαιρετικά γιατί είναι μια από τις λειτουργίες που τον ξεχωρίζουν. Ο μαθητεύμενος που άφησε στη Βοστώνη «μια κοινωνία ολωσδιόλου απολίτιστη αλλά εκλεπτυσμένη πέρα από τα όρια του πολιτισμού», βρήκε γύρω στα είκοσι του χρόνια τον οδηγό του. Το πρώτο του δημοσιευμένο ποίημα δεν είναι άλλο παρά μιά άσκηση πάνω σ' ένα θέμα δοσμένο:

*Σεις κυρία είσαστε ο αιώνιος ουμοριστής  
ο αιώνιος εχθρός του απόλυτου...*

και θα μπορούσε να έχει τη θέση του στην *Imitation de Notre-Dame la Lune*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Γ. Σεφέρης, «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», *Δοκίμες, Α'* (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>3</sup>1974, σ. 21 κ.ε.

Βέβαια, συνεχίζει ο Σεφέρης, «οι δισταγμοί, οι ελιγμοί, η πλήξη και η απόγνωση δεν είναι, όπως για τον Λαφόργκ, οι συνέπειες της τυραννισμένης ευαισθησίας ενός σχεδόν παρθενικού εφήβου, είναι πολύ περισσότερο οι αντιδράσεις μιας ψυχής που φέρνει μέσα της ένα είδος βιβλικής καταδίκης». Αξίζει ωστόσο να υπογραμμίσουμε εν προκειμένω την προσεκτική σεφερική ανάγνωση του Καρυωτάκη, έστω ανομολόγητη, όπως παρατήρησε ο Λορεντζάτος σε μια από τις τελευταίες του μελέτες, τις «Αποσιωπήσεις».<sup>2</sup>

Γιατί, βέβαια, ο Καρυωτάκης είναι εκείνος που θα μπολιάσει την ποιητική του με όλα τα παραφερνάλια της λαφοργκικής σεληνοπληξίας και του φανταζιστικού αμλετισμού, όπως φαίνεται στο άτιτλο ποίημά του από τα *Νηπενθή*:

*Το φεγγαράκι απόψε στο γιαλό  
θα πέσει, ένα βαρύ μαργαριτάρι.  
Κι απάνω μου θα παίζει το τρελό  
τρελό φεγγάρι [ ... ]*

*Το γύρω φως ως θαν τη διαπερνά,  
η καρδιά μου βαρύ μαργαριτάρι.  
Και θα γελώ. Και θε να κλαίω... Και να,  
να το φεγγάρι!<sup>3</sup>*

Ή, σε άτιτλο επίσης ποίημα από την τελευταία του συλλογή, *Ελεγεία και Σάτιρες*:

*Άλογα μαύρα, θίασος ιπποδρομίου, πετούνε  
οι σκέψεις τώρα, φεύγοντας τη μάλιστα του λόγου.  
Κι είμαι ένας κλόουν τραγικός, που οι άνθρωποι θα δούνε  
να παίζει, να συντρίβεται με την οπλή του αλόγου.<sup>4</sup>*

Ο ίδιος θα μεταφράσει ακόμη, πλάι στους χαριτωμένους στίχους του Χάινε (Heine), τους νευρικούς στόνους του Πωλ-Ζαν Τουλέ («Maman! ... Je voudrais ... »):

*Αλλ' εκείνη, καθώς, άξαφνα ορθή,  
χάμου τον κορσέ της επάτει:  
–Ήταν όνειρο, λέει, και φρεναπάτη.  
Α, πώς είχατε γυμνωθεί!<sup>5</sup>*

<sup>2</sup> Εδώ καταγράφονται από τον Ζήσιμο Λορεντζάτο τα όσα οφείλουν ο Σεφέρης στον Καρυωτάκη και ο Ελύτης στον Κάλβο δίχως να το ομολογούν ρητά (βλ. *Αποσιωπήσεις*, Αθήνα, Το Ροδακίό, 2000).

<sup>3</sup> Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σ. 70.

<sup>4</sup> Ό.π., σ. 123.

<sup>5</sup> Ό.π., σ. 185.

Θα μεταφράσει επίσης τους σαρκαστικούς στίχους του Φρανσίς Καρκό με τους οποίους δεν είναι σαφές αν λοιδορεί ή υιοθετεί τον κώδικα του Γάλλου φανταιζίστα:

*Στην ωραία, φαρμακερή μου πίπα εφούμαρα  
τις τελευταίες αναμνήσεις μου. Χαρτιά  
έβαλα για προσάναμμα στη φωτιά,  
στίχους, χειρόγραφα, βιβλία με φούμαρα.*

*Νεκρός, θα 'μαι σαν άθλιο καταστάλαγμα  
στη μνήμη φίλων, συμποσιαστών.  
Μα θα 'χω λησμονήσει τα πλήθη των αστών,  
τη δόξα, το χρήμα και το συνάλλαγμα.<sup>6</sup>*

Και βέβαια θα μεταγλωττίσει επίσης τον κορμπιερικό «Μικρό που πέθανε στ' αστεία» επινοώντας μια λογοπαικτική παρήχηση εν είδει επωδικής επανάληψης:

*Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών! [ ... ]  
Το βαρύ πια μην κάνεις. Των ποιητών  
τα φέρετρα παιχνιδάκια, στοχάσου,  
είναι κι αθύρματα νεκροθαπτών.  
Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!<sup>7</sup>*

Για την «πιερροτική λογοτεχνία» (*littérature pierrotique*) του Ρώμου Φιλύρα έχω πρόσφατα αναφερθεί αλλού, οπότε δεν επαναλαμβάνω τα βασικά της γνωρίσματα, στα οποία ενέχονται αναμφίβολα μεγάλες δόσεις φανταιζιστικού ύφους.<sup>8</sup> παραθέτω, δείγματος χάριν, το σονέτο «Χωρίς σκοπό», για το φαινομενικά χαρωπό διασάλπισμα ανεμελιάς, που αφήνει όμως στυφή επίγευση στο τέλος:

*Έτσι χωρίς σκοπό η Ζωή ριγμένη,  
και ράθυμα ενώ ζούμε στην ανία,  
μια φλόγα αγάπης ξάφνου ν' ανασταίνει  
την καρδιά μας, κρυφή χαλκομανία!*

*Στο περιθώριο τάχα πεταμένοι,  
ξένοι προς κάθε δράσεως τη μανία,*

<sup>6</sup> Ό.π., σ. 193.

<sup>7</sup> Ό.π., σ. 200. Για τα μεταφραστικά επιτεύγματα του Καρυωτάκη χρήσιμη παραμένει πάντα η εργασία της Βάσως Τοκατλίδου, *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη. Ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*, Θεσσαλονίκη 1978.

<sup>8</sup> Λ. Τσιριμώκου, «Τα κύμβαλα να κρούμε κι ας θρηνωθεί ο Καιρός», περ. *Athens Review of Books*, τχ. 49 (Μάρτ. 2014) 9-11.



ΤΙ ΑΠΕΓΙΝΕ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟ ΜΑΚΡΥ ΠΟΔΑΡΙ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΙΖΙΣΜΟΥ;

*ένα λικέρ αδρό να μας προσδένει  
με του Υπερπέραν την ευρυχωρία!*

*Χαρούμενοι να ζήσουμε τα νιάτα,  
χωρίς δεσμούς, που κυβερνά η ρουτίνα,  
δίχως συμβάσεις, συμφωνίες, γεμάτα.*

*Εφήμερα τα ειδύλλια τα φίνα,  
να μαδούν στ' άγγιγμα πνοής καινούργιας,  
σαν ρόδου πρώιμου φύλλα, κρόσσια ούγιας.<sup>9</sup>*

Κάτι από την αμλετική αναβλητικότητα και τη λαφοργκική αμφιθυμία εύκολα εντοπίζει επίσης ο αναγνώστης σε πλείστα ποιήματα του Τέλλου Άγρα, όπου η φθαρτή και εγκόσμια άχνη των «καθημερινών» πραγμάτων αιωρείται σε φυγαλέα απόγνωση· εδώ εμπίπτουν π.χ. το «Φεγγάρι βροχερό» ή τα «Λουλούδια αποβροχάρικα», αλλά και η επιτηδευμένη αφηρημάδα του εξάστιχου «Fragmentum»:

*Ήθελες κάτι να μου πεις και δε σου το ρωτούσα.  
(Το καλοκαίρι είχε σωθεί και τ' άνθη που αγαπούσα).  
Ήθελες κάτι να μου πεις και το 'χα λησιμονήσει  
(τη ρίζα που καθόμαστε – θυμάσαι; – έχουν γκρεμίνισει).  
(Είχε από τότε εντός μου σε φθινόπωρο γυρίσει.)  
Μου είπες, α, ναι! – πως μ' αγαπάς – μα το 'χω λησιμονήσει ...<sup>10</sup>*

Για τον βιρτουόζο του ελληνικού φανταζισμού, τον Σκαρίμπα, εύστοχα έχει παρατηρήσει ο Μανόλης Αναγνωστάκης ότι «δεν μαθήτεψε συνειδητά στους φανταζιστές, δεν “επηρεάστηκε”, δεν πήγε ο ίδιος προς το ιδίωμα, το ανέσυρε από μέσα του σαν φυσικό καρπό της ιδιοτυπίας του και της λοξής του ματιάς και του έδωσε προσωπικές διαστάσεις».<sup>11</sup> Ας ανατρέξουμε, λόγου χάριν, στη χαριτωμένη «Φαντασία» του:

*Νάναι σα να μας σπρώχνει ένας αέρας μαζί  
προς έναν δρόμο φιδωτό που σβει στα χάη,  
και σένα του καπέλου σου πλατειά και φανταζι  
κάποια κορδέλα του, τρελά να χαιρετάει.*

<sup>9</sup> Ρώμος Φιλύρας, *Ποιήματα. Άπαντα τα ευρεθέντα*, φιλολ. επιμ. Χ. Λ. Καρασόγλου και Αμαλία Ξυνογαλά, τ. Α', Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013, σ. 190.

<sup>10</sup> «Fragmentum» (1920), από τις *Σπουδές* (βλ. Τέλλος Άγρας, *Τα ποιήματα*, φιλολ. επιμ. Έλλη Φιλοκόπρου, τ. Α', Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2014, σ. 111).

<sup>11</sup> Μ. Αναγνωστάκης, «Η φανταζιστική ποίηση και ο Γιάννης Σκαρίμπας», *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, Αθήνα, Στιγμή, 1985, σ. 141-149.

## ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

Και ναν' σαν κάτι να μου λες, κάτι ωραίο κοντά  
γι' άστρα, τη ζώνη που πηδάν των νύχτιων φόντων,  
κι αυτός ο άνεμος τρελά-τρελά να μας σκουντά  
όλο προς τη γραμμή των οριζόντων.

Κι όλο να λες, να λες, στα βάθη της νυκτός  
για ένα – με γυάλινα πανιά – πλοίο που πάει  
όλο βαθιά, όλο βαθιά, όσο που πέφτει εκτός:  
όξ' απ' τον κύκλο των νερών – στα χάη.

Κι όλο να πνέει, να μας ωθεί αυτός ο αέρας μαζι  
περ' από τόπους και καιρούς, έως ότου – φως μου –  
(καθώς τρελά θα χαιρετάει κείν' η κορδέλα η φανταιζί)  
βγούμε απ' την τρικυμία αυτού του κόσμου...<sup>12</sup>

Συνάφεια εγγύτερη ή απώτερη με την ποιητική του Χαλκιδαίου μπορεί κανείς να εντοπίσει στον πρώιμο Γκάτσο· σε ποίημα επιγραφόμενο «Ρωμαντισμός», δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία* (15 Ιουλίου 1932) ξετυλίγεται περίπου η ίδια φανταιζί κορδέλα:

Μες στα βαθιά μεσάνυχτα κυλούσε το καράβι,  
και στον αφρό της θάλασσας κάποιο ένα φως κομμάτια.  
Φανταστικό στου κρουσταλλιού την όψη, η αχτίνα παύει  
να καίει σα φλόγα, κι αλαφρά χαιδεύει σου τα μάτια.

Τώρα ... Μα σαν ένα καιρό στης μοίρας την πλημμύρα  
φύγεις κι εσύ για τ' όνειρο, μοιραία θα 'ρθει να υφάνει  
μες στην καρδιά σου η δόξα μας το στίχο του Πορφύρα:  
«Μόνο της μπόρας έμειναν οι γλάροι καπετάνοι ... ».<sup>13</sup>

Θα μπορούσαμε σε αυτό το γενικό αισθηματοποιημένο πλαίσιο να αναφέρουμε τις δύο διαφορετικές τεχνοτροπικά μεταφράσεις της «Θρηνωδίας στη σελήνη της επαρχίας» (*Complainte de la lune en province*) του Λαφόργκ από την Αιμιλία Δάφνη (1881-1941) και τον Μένο Αναγνωστόπουλο, γνωστότερο ως Αλέξανδρο Μπάρα (1906-1990): εκείνος μεταφράζει: «Μοιρολόι φεγγαριού στην επαρχία». Παραθέτουμε τη μάλλον επιτυχέστερη εκδοχή της Δάφνης:

<sup>12</sup> Αναλυτικότερα για τη «Φαντασία», το σκαρίμπημα αυτό που άρεσε στον Σεφέρη, βλ. στην ανακοίνωση του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, «Πρώτες και ύστερες γραφές», στο *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, φιλολ. επιμ. Κατερίνα Κωστήου, Χαλκίδα, Διάμετρος, 2007, σ. 65-73.

<sup>13</sup> Περ. *Νέα Εστία*, τχ. 134 (15 Ιουλίου 1932) 761.

«Η θρηνωδία στη σελήνη της επαρχίας»

Ω! Να η Σελήνη φουσκωτή,  
σαν ένα ολόγιομο πουγκί.

Μια σάλπιγγα μακριά σημαίνει...  
Ο κύριος πάρεδρος διαβαίνει.

Παίζει ένα πιάνο μεσ' στο βράδυ,  
μια γάτα τρέχει στο σκοτάδι,

κι αποκοιμείται η επαρχία!...  
Με μια στερνή του συγχορδία  
το πιάνο κλει το σκέπασμά του.  
Τί ώρα νά' ναι απάνου κάτω;

Τί εξορία, φτωχιά Σελήνη!  
Πρέπει να πούμε «τί να γίνει;»

Λοιπόν, Σελήνη – που όλ' οι τόποι  
σε χαίρονται όμοια κι όλ' οι ανθρώποι,

του Παρισιού είδες τα οχυρά,  
του Μισουρή χτες τα νερά,

της Νορβηγίας τα γαλανά  
τα φιόρδ. Τους πόλους, τα βουνά...

Καλότχυη, που βλέπεις τώρα,  
σ' αυτή την ήσυχη την ώρα,

του γάμου της τη συνοδεία!  
Φύγανε, λέει, για τη Σκωτία...

Τί γλέντι, αν πάρει μια φορά  
τους στίχους μου στα σοβαρά!

Σελήνη, αλήτισσα κι ωραία,  
στον πόνο ας γίνουμε παρέα...

Έχω, ως πεθαίνω, ω θεία βραδία,  
την επαρχία μεσ' στην καρδιά!

Κι είναι η Σελήνη σα γριά  
που έχει μπαμπάκι μεσ' στ' αυτιά.

Σημειώνουμε απλώς ότι στα 1947 ο Αλέξανδρος Μπάρας γράφει, στην ίδια  
κυνικο-ποιητική συχνότητα, το ποίημά του «Μετάθεση»:

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

Κίτρινο καίει το φεγγάρι,  
σα λάμπα πετρελαίου,  
στον καπνισμένο κακορίζικο ουρανό.  
Όλα τα καθυστερημένα  
εκεί στον ουρανό μεταποπίστηκαν  
κι η αλματώδης πρόοδος  
απόμεινε στη γη να μας ρημάζει.  
Μας ρήμαξεν η πρόοδος.<sup>14</sup>

Όπως όμως αναφέραμε ήδη στην αρχή, η «υπόθεση Λαφόργκ» και ο παρεπόμενος φανταζισμός μένει πεδίο ανοιχτό. Μπορεί κανείς να εκτιμήσει ότι το μακρύ ποδάρι που περίσσευε αδέξια από το κιβούρι του 19ου αι. σαλεύει αισθητά ως τις μέρες μας: Πατίλης, Βαρβέρης, Γκανάς, Λάγιος, Κοροπούλης, Καψάλης, Δούκας, για να αναφέρουμε μονάχα μερικούς από εκείνους που διεμβολίζουν την ποιητική επικαιρότητα καλλιεργώντας εντατικά το τρυφερό σκώμμα ή και τη σαρκαστική παρωδία, μετακυλίωντας το νόμισμα ενός φθαρμένου ή αγενούς λυρισμού, ελεγειοποιώντας με χάρη είτε μορφάζοντας ειρωνικά.

Μια ολόκληρη ενότητα της συλλογής του Κοροπούλη που τιτλοφορείται *Περί των γάμων υδραργύρου και θείου* (2001) αποτελείται από καμιά δεκαπενταριά μεταφράσεις του Κορμπιέρ και του Λαφόργκ, που ούτως ή άλλως έχουν στοιχειώσει και την προσωπική του ποιητική. Δείγματος χάριν, η απόδοση ενός «Spleen» του Λαφόργκ:

*Σήμερα πλήττω – εν γένει. Την κουρτίνα σέρνω.*

*Πάνω – ουρανός τερρός κι αιώνια βροχή·*

*Κάτω – καπνιά, δρόμος σε βρώμικη αγλή·*

*Σκιές γλιστρούν, νερό λιμνάζει μολυβένιο...*

*Τυφλά κοιτώ, χάνει στροφές το γερασμένο*

*μυαλό μου – και το δάχτυλό μου μια θολή*

*σκέψη στις στάχτες του τζακιού καλλιγραφεί.*

*Μπα, όλα ίδια είν' εδώ μέσα – ας πηγαίνω!*

*Βιβλία δεν βγήκαν. Βλάκες – ναι. Κανείς. Κενό...*

*Αμαξες, λάσπη, ο ήχος της νεροποντής...*

*Βράδυ μετά, γκάζι... Γυρίζω – από ποιο βάθος;*

*Τρώω, νυστάζω και διαβάζω – δίχως πάθος...*

*Ύπνο – όπως όλοι! Είναι – Μεσάνυχτα... Δυο... Τρεις...*

*Μόνος μου, πλήττω ακόμη – πώς να κοιμηθώ;*

<sup>14</sup> Περ. *Ποιητική Τέχνη*, τχ. 20 (1 Δεκεμβρίου 1947).

Άλλο δείγμα, απόσπασμα από μεγαλύτερο ποίημα του Μιχάλη Γκανά ενταγμένο στη συλλογική *Ανθοδέσμη*:<sup>15</sup>

Μη μου μιλάς απόψε μη, ας κάνουμε μια δοκιμή,  
να δούμε τι θα γίνει,  
κλείσε τα φώτα, το νερό, κλείσε την τράπουλα Ταρώ,  
και παίρνω την ευθύνη.  
[ ... ]

Μη μου μιλάς απόψε μη, γιατί ακούω μια φωνή  
που κάτι μου θυμίζει,  
δε θέλω ούτε μουσική, βάλε μου λίγη σιωπή  
και άσ' τη να γυρίζει

Παραθέτω, κλείνοντας, ένα τελευταίο δείγμα από την προαναφερθείσα ανθοδέσμη: πρόκειται για ποίημα του Διονύση Καψάλη, αφιερωμένο «Στον Γιώργο, σαν απόκομμα»:

Και χρόνια τώρα τα βαγόνια  
Φεύγουν με τη δική μας κλήρα,  
κι εμείς εδώ, σαν τον Φιλύρα,  
γεννάμε πόνους και τριζόνια.<sup>16</sup>

Το ξέρω, κι άπλωναν σεντόνια  
Έξω στους δρόμους που δεν πήρα·  
Κρυνώνω, σχόλασε η μοίρα  
τις ρίμες σαν τα χελιδόνια.

Σχόλασε η μέρα, και τα τραίνα  
φεύγουν γυρεύοντας Παρίσι,  
σαν όνειρα επιταγμένα·

για μια στιγμή στο αλισβερίσι,  
τα μάτια που είδα φωτισμένα  
για μένα θα 'χανε δακρύσει.

Δεν έχει, νομίζω, νόημα να συνεχίσουμε παραθέτοντας κομμάτια και αποσπάσματα. Όπως όλα δείχνουν, υπάρχει – και έπεται – συνέχεια, η θητεία αυτή τέλος δεν έχει και η σκυταλοδρομία καλά κρατεί. Η λογοτεχνική ιστορία κύ-

<sup>15</sup> Φιλέταιρη συνέκδοση ποιημάτων των Μιχάλη Γκανά, Διονύση Καψάλη, Γιώργου Κοροπούλη, Ηλία Λάγιου *Ανθοδέσμη*, Αθήνα, Άγρα, 1993.

<sup>16</sup> Βάσει της πρόσφατης έκδοσης των *Απάντων ευρεθέντων* του Φιλύρα, τα τριζόνια θα πρέπει, για να συμβαδίζουν με τον τρόπο του Φιλύρα, να γίνουν τρηδόνια. «Τρηδόνι, το: σαράκι, σκουλήκι που τρώει το ξύλο» (Φιλύρας, ό.π. (σημ. 9), τ. Β', σ. 521).

κλους κάνει, μάλλον ακολουθεί σπειροειδή κίνηση, επανερχόμενη στο αυτό σημείο αλλά με ελαφρά ταυτόχρονα απόκλιση που πρέπει να σταθμιστεί επακριβώς με την κριτικοθεωρητική σκευή της εκάστοτε εποχής. Ή, όπως συνηθίζει να λέει ένας φιλοπαίγμων φιλόλογος (με την κυριολεκτική σημασία του όρου, φίλος του λόγου σε όλες τις εκδοχές του), ο Gérard Genette: «Rien n'a bougé, tout est en place et, pourtant, quel vertige!».

## Το βλέμμα του νεκρού στη μετασυμβολιστική ποίηση

Στην ομάδα των Ελλήνων ποιητών που δημοσιεύουν τα πρώτα ποιήματά τους λίγο πριν ή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, δηλαδή στους Έλληνες μετασυμβολιστές, έχουν αποδοθεί κοινά γνωρίσματα, τόσο θεματικά όσο και μορφικά.<sup>1</sup> Προκειμένου να περιγραφεί η ατμόσφαιρα ή ο τόνος της ποίησης αυτής, στα κριτικά κείμενα για την ποίηση του Μεσοπολέμου επανέρχονται λέξεις όπως «απαισιοδοξία», «μελαγχολία», «μοναξιά», «νοσταλγία», «υπαρξιακό άγχος», «αγωνία», λέξεις, δηλαδή, που περιγράφουν συναισθήματα και παραπέμπουν περισσότερο ίσως απ' ό,τι στο περιεχόμενο των ποιημάτων στις ψυχικές διαθέσεις που τα γέννησαν.<sup>2</sup> Ωστόσο, οι μελέτες που επικεντρώνονται κατά κύριο λόγο στο θεματικό περιεχόμενο της ποίησης αυτής μπορούν να αναδείξουν μέσα από έναν διαφορετικό δρόμο τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις των μετασυμβολιστών ποιητών.<sup>3</sup>

Στη συνέχεια θα εξεταστεί ένα πολύ συγκεκριμένο και αρκετά περιορισμένο ποιητικό θέμα το οποίο εντοπίζεται στο ποίημα του Κώστα Ουράνη «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλί» και το οποίο θα μπορούσε να ονομαστεί «το βλέμμα του νεκρού». Θα παρουσιαστούν στοιχεία για την καταγωγή του

<sup>1</sup> Για τον όρο μετασυμβολισμός βλ. Γιώργος Αράγης, «“Νεορομαντικοί και νεοσυμβολιστές”...», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 26 (φθιν. 2009) 30-34, Κώστας Στεργιόπουλος, «Για τη Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 26 (φθιν. 2009) 34-35, και Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Μετασυμβολισμός και μετασυμβολιστές», περ. *Μικροφιλολογικά*, τχ. 26 (φθιν. 2009) 35-39. Βλ. και Έλλη Φιλοκύπρου, *Η γενιά του Καρυωτάκη. Φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, σ. 13-21, και Χριστίνα Ντουσιά, «Η δεκαετία του 1920. Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης και Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου*, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011, Ηράκλειο, ΠΕΚ-Μουσείο Μπενάκη, 2012, σ. 61-82.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά Κώστας Στεργιόπουλος (επιμ.), *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, τ. Γ': *Η ανανεωμένη παράδοση*, Αθήνα, Σοκόλης, 2000 ('1980), σ. 40-45, Μ. Γ. Μερακλής, «Ο ελληνικός νεορομαντισμός μεταξύ του "spleen" και του σαρκασμού», περ. *Η λέξη*, τχ. 79-80 (Νοέμβρ.-Δεκ. 1988) 822-827, και Χριστίνα Ντουσιά, «Οψεις του έρωτα στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος και Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα, Σοκόλης, 2005, σ. 177-190.

<sup>3</sup> Βλ. ενδεικτικά Φιλοκύπρου, ό.π. (σημ. 1), σ. 83-157, Κατερίνα Κωστίου, «Ο "μαίτρ του φάλτσου" και η clownerie του Μεσοπολέμου», περ. *Οροπέδιο*, τχ. 12 (2010) 971-982, και Λίζυ Τσιριμώκου, «“Μόνο δυο στίχους μου σκληρούς να πω και να χαθώ...”». Η αυτοσυνειδησία των ποιητών στον ελληνικό Μεσοπόλεμο», στο Καστρινάκη, Πολίτης και Τζιόβας (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 121-130.

θέματος αυτού και θα ανιχνευτούν οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους το ίδιο θέμα αξιοποιείται σε ποιήματα της ελληνικής μετασυμβολιστικής ποίησης.

Στη μελέτη του με τίτλο *Οι τελευταίοι της παράδοσης* ο Μηνάς Δημάκης το 1939 υποστήριξε πως το ποίημα του Κώστα Ουράνη «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλί» δεν είναι τίποτε άλλο από «απλή διασκευή» ενός ποιήματος του Henry Spiess.<sup>4</sup> Ωστόσο, την ομοιότητα ανάμεσα στο «γνωστότατο», όπως το χαρακτηρίζει ο Δημάκης, ποίημα του Ουράνη και το ποίημα «Je mourrai...» του μάλλον άγνωστου σήμερα Ελβετού ποιητή είχε σχολιάσει ένας αναγνώστης της εφημερίδας *Εμπρός* δεκαεννέα χρόνια νωρίτερα.<sup>5</sup> Στις 2 Οκτωβρίου 1920 σε άρθρο του με τίτλο «Μια καταγγελία» ο Κωστής Παλαμάς αντιγράφει μια οργισμένη επιστολή που έλαβε και απαντά στις κατηγορίες που διατυπώνονται. Ο επιστολογράφος κατήγγειλε πως ο Ουράνης στο ποίημα αυτό «δεν πεθαίνει κατά πρωτότυπο τρόπο», υποδείκνυε την πηγή της «αναίσχυντης κλεψιάς», όπως την χαρακτήριζε, και κατέληγε γράφοντας στον Παλαμά: «κολακεύετε τους ηλιθίους για να κάνετε σχολή».<sup>6</sup>

Αιτία για την «καταγγελία» του επιστολογράφου στάθηκε η διθυραμβική κριτική που είχε δημοσιεύσει ο Παλαμάς δεκαπέντε μέρες νωρίτερα στην ίδια εφημερίδα για τη συλλογή του Ουράνη *Νοσταλγίες*.<sup>7</sup> Στην κριτική του εκείνη με τίτλο «Η εξωτική μούσα» ο Παλαμάς είχε αναφερθεί στο ποίημα «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλί» με πολύ θετικά λόγια, ενώ είχε λάβει το ποίημα αυτό ως αφορμή για να διατυπώσει θετικές κρίσεις για το σύνολο της ποίησης του Ουράνη. Επιπλέον, ο Παλαμάς είχε αναφερθεί στους ποιητές που κατά τη γνώμη του άσκησαν επίδραση στην ποίηση του Ουράνη (Heinrich Heine, Paul Verlaine, Francis Jammes, Paul Fort), χωρίς όμως να έχει εντοπίσει την οφειλή του συγκεκριμένου ποιήματος του Ουράνη στο ποίημα του Spiess.<sup>8</sup> Επομένως, μπορεί να μη βάρυνε για τον Παλαμά τόσο η ανάγκη να υπερασπιστεί τον Ουράνη από την κατηγορία της λογοκλοπής όσο η

<sup>4</sup> Βλ. Μηνάς Δημάκης, *Οι τελευταίοι της παράδοσης*, Ηράκλειο, Αλικιώτης, 1939, σ. 9-10.

<sup>5</sup> Ενδεικτικό της διάρκειας του ποιητικού άστρου του Henry Spiess είναι το γεγονός πως δεν καταγράφεται στο τρίτομο λεξικό συγγραφέων *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, παρόλο που οι γαλλόφωνοι συγγραφείς υπερεκπροσωπούνται στο λεξικό αυτό, στο οποίο αξίζει ίσως να σημειωθεί πως υπάρχει λήμμα για τον Καρνωτάκη (βλ. Paul de Roux (επιμ.), *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous le pays*, Παρίσι, Robert Lafond, 2002).

<sup>6</sup> Βλ. W [= Κωστής Παλαμάς], «Μια καταγγελία», εφ. *Εμπρός*, 2.10.1920.

<sup>7</sup> Βλ. W [= Κωστής Παλαμάς], «Εξωτική μούσα», εφ. *Εμπρός*, 16.9.1920.

<sup>8</sup> «Κάτι καθαρώτερον, αφρόντιστον, αλλέγρο και εις αυτή ακόμη την μελαγχολίαν του, συχνά ασυγρίστον, από υπερηφάνειαν ίσως, πάντως από κάποιον σκοπόν, αδιόρατως συνυφασμένον με την φυσικήν του καλλιτεχνικήν προδιάθεσιν, από επίδρασιν, πιθανώτατα, και του δημοτικίζοντος, αινίζοντος



ανάγκη να υπερασπιστεί τον εαυτό του από την κατηγορία της κριτικής ανεπάρκειας ή αστοχίας.

Ο Παλαμάς πρώτα παραθέτει την επιστολή κι έπειτα απαντά με περιφρόνηση: χαρακτηρίζει την επιστολή «κακογραφία» και κάνει λόγο διαδοχικά για αυθάδεια, αφέλεια, χονδροειδή και απλοποιητική αντίληψη της λογοτεχνίας και για χρήση παιδαριωδών όρων.<sup>9</sup> Απαντά όμως και επί της ουσίας του ζητήματος της λογοκλοπής υποστηρίζοντας, μεταξύ άλλων, πως το ποίημα του Ουράνη συνδυάζει έναν επίσημο λειτουργικό τόνο με το ύφος μιας παιγνιώδους ειρωνείας και πως ο ποιητής «εργάσθη πρωτοτύπως ως επί μουσικού μοτιβού» προκειμένου να μεταμορφώσει και να μετουσιώσει το «βαρβαρικό» ποίημα σε ελληνικό. Έτσι, συμπεραίνει ο Παλαμάς, τα δύο ποιήματα καταλήγουν να είναι «εντελώς διαφορετικά».<sup>10</sup>

Αφήνοντας κατά μέρος τις διαφορετικές απαντήσεις που έχουν δοθεί ως σήμερα στο ερώτημα αν ο Ουράνης μετουσίωσε σε ελληνικό ποίημα την ποιητική ιδέα του Spiess ή αν το ελληνικό ποίημα αποτελεί «αναίσχυνη κλεψιά», όπως υποστήριξε ο επιστολογράφος, «απλή διασκευή», όπως το χαρακτήρισε ο Δημάκης, ή «σχεδόν παράφραση», κατά τον Στεργιόπουλο,<sup>11</sup> του γαλλικού ποιήματος, θα περιγραφούν στη συνέχεια οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις των δύο ποιημάτων ως προς τη διαχείριση του κοινού θέματός τους.

Το ποίημα του Ελβετού ποιητή, το «σώμα του εγκλήματος», όπως το ονόμασε ειρωνικά ο Παλαμάς, υπήρξε μέρος της συλλογής *Rimes d'audience* (1903) και αργότερα συμπεριλήφθηκε στη δίτομη έκδοση της ανθολογίας γαλλόφωνων ποιητών *Poètes d'aujourd'hui*.<sup>12</sup> Η ανθολογία αυτή, όπως συνάγεται από διάφορα στοιχεία, ήταν αρκετά γνωστή στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό του Μεσοπολέμου.<sup>13</sup> Στο ποίημα του Spiess, το οποίο θα μεταφραστεί στα

και βερλαινίζοντας λυρισμού, καθώς τον βλέπομεν εις την γαλλικήν ποιήσιν των Φράνσις Ζάμμι και των Πώλ Φόρ από επιδρασιν, η οποία όμως περισσότερο αξίζει, διότι εν ταυτώ είναι και αντίδρασις.» (ό.π.).

<sup>9</sup> Βλ. Παλαμάς, ό.π. (σημ. 6). Ο Παλαμάς, επίσης, διορθώνει τον επιστολογράφο επισημαίνοντας ότι ο Spiess είναι Ελβετός και όχι Βέλγος.

<sup>10</sup> Το «εντελώς διαφορετικά» είναι γραμμένο στο άρθρο με έντονα στοιχεία.

<sup>11</sup> Ο Στεργιόπουλος, λαμβάνοντας υπόψη του τόσο τη μελέτη του Δημάκη και το άρθρο του Παλαμά, περιγράφει την οφειλή του Ουράνη στο ποίημα του Spiess ως εξής: «το χρησιμοποίησε, σχεδόν παραφράζοντάς το» (βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Αθήνα, Σοκόλης, 2005 (1972), σ. 185).

<sup>12</sup> Βλ. Henry Spiess, «Je mourrai...», στο Ad. van Bever και Paul Léautaud (επιμ.), *Poètes d'aujourd'hui. Morceaux choisis*, τ. II, Παρίσι, Mercure de France, 1913, σ. 249-250. Η πρώτη έκδοση της ανθολογίας είχε πραγματοποιηθεί σε έναν τόμο το 1900 με τον τίτλο *Poètes d'aujourd'hui, 1880-1900. Morceaux choisis*, πριν δηλαδή από την πρώτη δημοσίευση του ποιήματος του Spiess (βλ. Paul de Roux (επιμ.), ό.π. (σημ. 5), λ. «Léautaud Paul»).

<sup>13</sup> Προς αυτό το συμπέρασμα συνηγορούν τόσο η ειρωνική απάντηση του Παλαμά προς τον ανα-

ελληνικά το 1929 από τον Γ. Κοτζιούλα, περιγράφεται η ζωή των συναδέλφων και των γνωστών ενός νεκρού από την οπτική γωνία του εκλιπόντος: ο νεκρός φαντάζεται τα σχόλιά τους για τον θάνατό του να διακόπτουν μια κατά τα άλλα φυσιολογική καθημερινότητα στους δρόμους και στα δικαστήρια της Γενεύης:

*Μια ειρηνική και βροχερήν ημέρα θα πεθάνω,  
μιαν ήσυχη και θλιβερήν ημέρα του Σεπτέμβρη,  
μια πληχτική και σιωπηλήν ημέρα θα πεθάνω,  
στο πάτωμα το τέταρτο μια μέρα θα πεθάνω,*

[...]

*Πολυάσχολοι και βιαστικοί, μ' έγγραφα φορτωμένοι,  
στης συνεδρίας την αίθουσα θα μπαίνουν οι γραφιάδες.  
–«Το Δικαστήριον αργεί», θα πούνε και σε λίγο:  
–«Πάμε ν' ακούσουμε λοιπόν λίγη Νομολογία».<sup>14</sup>*

Πέντε χρόνια πριν να συμπεριληφθεί στη συλλογή *Νοσταλγίες* (1920), την οποία έκρινε στο κείμενο του ο Παλαμάς, το ποίημα του Ουράνη είχε δημοσιευτεί στο περ. *Ο Νουμάς* με τίτλο «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι ...» και με την ένδειξη «Παρίσι, 1914.»:

*Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι  
μεσ' στην κρύα μου κάμαρα, όπως έζησα, μόνος  
στη στερνήν αγωνία μου τη βροχή θεν' ακούω  
και τον κούφιο το θόρυβο που ανεβάζει ο δρόμος.*

*Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι  
μέσα σ' έπιπλα ξένα και σε σκόρπια βιβλία  
θα με βρουν στο κρεβάτι μου, θεναρθή ο αστυνόμος,  
θα με θάψουν σαν άνθρωπο που δεν είχε ιστορία.*

*Απ' τους φίλους που παίζαμε πότε πότε χαρτιά  
θα ρωτήση κανένας τους έτσι απλά: Τον «Ουράνη  
μην τον είδε κανείς; Έχει μέρες που χάθηκε...»  
Θαπαντήση άλλος παίζοντας «Μ' αυτός έχει πεθάνει».*

γνώστη, ο οποίος τον είχε ενημερώσει για την ύπαρξη της ανθολογίας αυτής, όσο και το γεγονός ότι αντίτυπα διαφορετικών εκδόσεων της δίτομης ανθολογίας μπορούν να βρεθούν σήμερα στους καταλόγους πολλών ελληνικών βιβλιοθηκών, π.χ. της Εθνικής Βιβλιοθήκης, της Βιβλιοθήκης της Βουλής, στις βιβλιοθήκες των Πανεπιστημίων Αθηνών, Θεσσαλονίκης, Κρήτης κ.α.

<sup>14</sup> Βλ. Henry Spiess, «Θα πεθάνω...», μτφρ. Γ. Κοτζιούλας, περ. *Μπουκέτο*, τχ. 285 (19.9.1929) 1079. Παρατίθενται η πρώτη και η τρίτη από τις συνολικά εννέα στροφές του ποιήματος. Κάποιες διορθώσεις στη μετάφραση του Κοτζιούλα προτείνει ο Νίκος Σαραντάκος, «Δύο ποιητές περιγράφουν τον θάνατό τους», <https://sarantakos.wordpress.com/2012/10/21/ouranisspiess/>. Για την «επίδραση» του ποιήματος αυτού στην καρωτακική «Υστεροφημία», αλλά και άλλων ποιημάτων του Spiess στην ποίηση του Καρωτάκη, βλ. Στεργιόπουλος, ό.π. (σημ. 11), σ. 184-186.

Μια στιγμή θα κυττάζουνε ο καθένας τον άλλο,  
θα κουνήσουν περιλυπα και σιγά το κεφάλι,  
θε να πουούν: «Τ' είναι ο άνθρωπος ... Χτες ακόμα εζούσε».  
Και βουβά στο παιχνίδι τους θ' αρχινήσουνε πάλι.

Κάποιοι θάνατι συνάδελφος στα «ψιλά» που θα γράψη  
πως «προώρως απέθανεν ο Ουράνης στην ξένην,  
νέος γνωστός στους κύκλους μας, που κάποτε είχε εκδώσει  
μια συλλογή ποιήματα πολλά υποσχόμενη».

Κι αυτός θάνατι ο στερνός της ζωής μου επιτάφιος.  
Θα με κλάψουνε βέβαια μόνο οι γέροι γονιοί μου  
και θα κάνουν μνημόσυνο με περισίους παπάδες  
όπου θα' ναι όλοι οι φίλοι μου – κι ίσως ίσως οι οχτροί μου.

Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι  
σε μια κάμαρα ξένη, στο πολύβοο Παρίσι,  
και μια Κέττυ θαρρώντας πως την ξέχασα γι' άλλην  
θα μου γράψη ένα γράμμα – και νεκρό θα με βρήση...<sup>15</sup>

Τα σημεία σύγκλισης των δύο ποιημάτων εντοπίζονται ήδη στους τίτλους («Θα πεθάνω...» και «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι...») και τους πρώτους στίχους τους (Μια ειρηνική και βροχερήν ημέρα θα πεθάνω, / μian ήσυχη και θλιβερήν ημέρα του Σεπτέμβρη, / μια πληχτική και σιωπηλήν ημέρα θα πεθάνω και Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι / μεσ' στην κρύα μου κάμαρα, όπως εζήσα, μόνος).<sup>16</sup> Ας σημειωθεί ότι ο Ουράνης δεν προσπάθησε να αποκρύψει τη σχέση των δύο ποιημάτων, εφόσον στην πρώτη δημοσίευση του ποιήματος είχε παραθέσει μετά τον τίτλο του ποιήματος δύο στίχους του Spiess.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Βλ. Κώστας Ουράνης, «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δειλι...», περ. Ο Νουμάς, έτ. 13, φ. 6, τχ. 551 (7.2.1915) 69. Η λέξη «χυνόπωρου», τόσο στον τίτλο όσο και στο ποίημα, θα γίνει «φθινόπωρου» στη συλλογή *Νοσταλγίες* το 1920, «χυνοπόρου» σε αναδημοσίευση του ποιήματος στο *Μπουκέτο* το 1925, και πάλι «φθινόπωρου» στη μεταθανάτια συγκεντρωτική έκδοση της ποίησης του Ουράνη (βλ. Κώστας Ουράνης, «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνοπόρου δειλι...», περ. *Μπουκέτο*, τχ. 55 (10.5.1925) 321, «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλι...», *Νοσταλγίες*, Αθήνα, Τύπος, 1920, σ. 63-64, «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλι...», *Ποιήματα*, επιμ. Άλκης Θρύλος, Αθήνα, Εστία, 1953, σ. 111-112).

<sup>16</sup> Το πρώτο απόσπασμα σε αυτή και στις επόμενες παρενθέσεις είναι από το ποίημα του Spiess στη μετάφραση του Κοτζιούλα και το δεύτερο απόσπασμα από το ποίημα του Ουράνη.

<sup>17</sup> Ανάμεσα στον τίτλο και το ποίημα αναγράφεται: ... *Et j'aurai comme escorte / Le spectre accusateur de ma jeunesse morte / HENRY SPIESS*. Ο δεύτερος στίχος πράγματι ανήκει στον Spiess, και μάλιστα σε ποίημα το οποίο είχε ανθολογηθεί κι αυτό στην ανθολογία *Poètes d'aujourd'hui* (βλ. Henry Spiess, «Ma jeunesse», στο Bever και Léautaud (επιμ.), ό.π. (σημ. 12), σ. 253). Ο πρώτος στίχος, ωστόσο, που παρατίθεται (*j'aurais comme escorte [= θα έχω σαν συνοδεία]*) δεν ανήκει στον Spiess.

Η βασική ομοιότητα του ποιήματος του Ουράνη με εκείνο του Spiess είναι η υιοθέτηση του «βλέμματος του νεκρού», δηλαδή η επιλογή να περιγραφούν οι αντιδράσεις των φίλων και των γνωστών για τον θάνατο του αφηγητή από την οπτική γωνία του ίδιου του νεκρού αφηγητή. Οι λεπτομέρειες για τον τόπο και τον χρόνο του θανάτου του αφηγητή ξεπερνούν βέβαια τα όρια της αντίληψής του, όπως βέβαια και οι λεπτομέρειες για την κηδεία του ή οι συναντήσεις και οι συζητήσεις που την ακολουθούν. Παρ' όλα αυτά, είναι απόλυτα σαφές και στα δύο ποιήματα πως αφηγητής είναι ο ίδιος ο νεκρός, ο οποίος παραθέτει μέσα σε εισαγωγικά τα λόγια που σχολιάζουν τον θάνατο ή την απουσία του. Στα λόγια αυτά συμπεριλαμβάνεται και στα δύο ποιήματα το όνομα του ποιητή: «*Vous savez? Spiess est mort.*» [= *Ξέρεις; Ο Σπις επέθανε!...*] και *Τον «Ουράνη μην τον είδε κανείς; Έχει μέρες που χάθηκε...» / Θαπαντήση άλλος παίζοντας «Μ' αυτός έχει πεθάνει».* Με το στοιχείο αυτό του παραλόγου σχετίζεται «το ύφος της παιγνιώδους ειρωνείας» για το οποίο έκανε λόγο ο Παλαμάς<sup>18</sup> και το οποίο βέβαια εντοπίζεται εξίσου και στα δύο ποιήματα. Το παράδοξο του βλέμματος του νεκρού οδηγεί στην περιοχή του γκροτέσκο, καθώς γνωστά πράγματα παρουσιάζονται μέσα από μια ανοίκεια οπτική, αυτή δηλαδή του νεκρού, και προκαλούν αποτροπιασμό μαζί και γέλιο.<sup>19</sup>

Αξίζει να επισημανθεί πως και κάποια δευτερεύοντα στοιχεία είναι κοινά στα δύο ποιήματα: υπάρχει μια γυναίκα την οποία εγκαταλείπει άθελά του ο θανών (και τότε εγώ την Κονταμίν για πάντα θάχω αφήσει και και μια Κέττυ θαρρώντας πως την ξέχασα γι' άλλην, / θα μου γράψη ένα γράμμα – και νεκρό θα με βρίση...), τα λόγια των φίλων είναι με ρεαλιστικό τρόπο κοινότοπα (Θα

Αντίθετα, μοιάζει να αποτελεί απάντηση του Ουράνη σε στίχο της τελευταίας στροφής του ίδιου ποιήματος του Spiess: *Alors, privé de guide et dénué d'escorte* [= Λοιπόν, χωρίς οδηγό και αποστερημένος συνοδείας]. Η αντικατάσταση του παραθέματος αυτού από την αφέρωση «Στο φίλο μου Δ. Π. Ταγκόπουλο» στη δημοσίευση του 1920 είναι μία μόνο από αρκετές διαφορές των δύο εκδοχών του ποιήματος. Τροποποιούνται λίγο ή περισσότερο ως προς την επιλογή των λέξεων τέσσερις στίχοι, ενώ διαφορές στη στίξη υπάρχουν και σε άλλους στίχους. Αξίζει να σημειωθεί πως διαφορές από τις δύο αυτές εκδοχές του ποιήματος παρουσιάζει τόσο η αναδημοσίευση του ποιήματος στο *Μπουκέτο* το 1925 όσο και η μορφή του ποιήματος που συμπεριέλαβε ο Άλκης Θρύλος στη συγκεντρωτική έκδοσή του 1953. Για τα προβλήματα της εκδοτικής παρουσίασης του ποιητικού έργου του Ουράνη βλ. Στεργιόπουλος (επιμ.), ό.π. (σημ. 2), σ. 287, και Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ο ποιητής Ουράνης από τη σημερινή σκοπιά. “Κρινοδάκτυλες οπτασίες” ή μία ανθεκτική λυρική “χαμηλή φωνή”», *Έλληνες ποιητές του μεταίχμιου (1880-1930). Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2012, σ. 346-349.

<sup>18</sup> Βλ. Παλαμάς, ό.π. (σημ. 6).

<sup>19</sup> Για το γκροτέσκο και τη σημασία του στη σάτιρα βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005, σ. 59-61. Για τον τρόπο που αποκρυσταλλώνεται η έννοια του γκροτέσκο στα ευρωπαϊκά γράμματα κατά τον 19ο αιώνα βλ. Ιωάννα Ναούμ, *Μειδιάμα αλγερινόν (1860-1930). Η ποιητική του κλαυσίγελου και ίχνη της ρομαντικής γενεαλογίας της*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 37-59.

ειπούν: –«Ο Σπις επέθανε· σε λίγο να ο χειμώνας». / Θα ειπούν: –«Είχε τουλάχιστο τη ζωή του ασφαλισμένη;» και θε ναπούν: «Τ' είναι ο άνθρωπος... Χτες ακόμα εξούσε». / Και βουβά στο παιχνίδι τους θ' αρχινήσουνε πάλι.) και, τέλος, μάλλον υποβαθμίζεται και στα δύο ποιήματα το γεγονός πως ο νεκρός ήταν ποιητής (Δε θα μου ξαναπή ο Μορσιέ: –«Ποιητά μου, καλημέρα!» / [...] / Μονάχα λίγοι στίχοι μου θα μείνουν, ταιριασμένοι / με της βροχής τη μουσική μια μέρα φθινοπώρου και πως «προώρως απέθανεν ο Ουράνης στην ξένην, / νέος γνωστός στους κύκλους μας, που κάποτε είχε εκδώσει / μια συλλογή ποιήματα πολλά υποσχόμενη»). Οι σημαντικότερες διαφορές στο περιεχόμενο των δύο ποιημάτων είναι πως το «Je mourrai...» εντοπίζεται κυρίως στα δικαστήρια, τον χώρο της εργασίας του νεκρού, ενώ στο «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλί...» περιγράφεται με περισσότερες λεπτομέρειες η κηδεία. Το θέμα του βλέμματος του νεκρού περνά μέσω του Ουράνη από τη γαλλόφωνη στην ελληνική ποίηση για να ακολουθήσει μια ενδιαφέρουσα πορεία μεταμορφώσεων και παραλλαγών στην ποίηση της γενιάς αυτής.<sup>20</sup>

Υπάρχουν, ασφαλώς, πάρα πολλά ποιήματα της γενιάς αυτής που αναφέρονται στον θάνατο με πολλούς διαφορετικούς τρόπους: ο θάνατος ως το απόλυτο μέτρο σύγκρισης κάθε εμπειρίας, ο θάνατος ως μετωνυμία της μοναξιάς, της απόγνωσης ή της ανίας, ο φόβος, η προσμονή ακόμα και η επιθυμία του θανάτου, η σύνδεση έρωτα και θανάτου, η κηδεία, ο ενταφιασμός, ή η πορεία προς τον άλλο κόσμο είναι θέματα που απαντούν σε ελληνικά ποιήματα της εποχής εκείνης.<sup>21</sup> Τέτοια παραδείγματα είναι το καταληκτικό τετράστιχο του

<sup>20</sup> Σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη, ο Ουράνης «επηρέασε πολύ τους σύγχρονους του και τους λίγο νεώτερούς του (τη γενιά, όπως λέμε, του 1920)» (βλ. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1998, σ. 247· πρβ. και Στεργιόπουλος (επιμ.), ό.π. (σημ. 2), σ. 289). Το ποίημα του Ουράνη βρήκε μετά το 2000 νέο κοινό χάρη στη μελοποίησή του από το συγκρότημα «Διάφανα κρίνα» (βλ. Γαραντούδης, ό.π. (σημ. 17), σ. 375-376). Η μελοποίηση αυτή, ωστόσο, πάσχει από τη «ρητορεία της θλίψης και της θανατολογίας», κατά την έκφραση που χρησιμοποίησε ο Κοκόλης για μελοποιήσεις ποιημάτων του Καρυωτάκη (βλ. Ξ. Α. Κοκόλης, «Δεν είναι πια τραγούδι αυτό». *Ο μελοποιημένος Καρυωτάκης*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1987, σ. 34· πρβ. και Σαραντάκος, ό.π. (σημ. 14)).

<sup>21</sup> Βλ. για παράδειγμα τα ποιήματα του Ρώμου Φιλύρα «Αγάπη», «Το κοιμητήρι», «Στον Άδη» και «Ταίρι θανάσιμο», τα ποιήματα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη «Alla C. Bot», «Deliciae» και «Το τραγούδι του θανάτου», του Κώστα Ουράνη «Παράξενη αγάπη», «Διαθήκη», «Ευθανασία» και την ενότητα «Τελευταία σχεδιάσματα», τα ποιήματα του Κ. Γ. Καρυωτάκη «Πεθαίνοντας», «Ύπνος», «Υστεροφημία» και «[Όλα τα πράγματά μου έμειναν όπως]»· από το έργο του Μήτσου Παπανικολάου τα ποιήματα «Μέσα στη βουή του δρόμου», «Φαντάσματα» και «Δεν είν' εδώ», και από τα ποιήματα του Γιάννη Σκαρίμπα τα «Ηλίας Γ. Σκαρίμπας», «Σφαχτό της αγάπης» και «Αυτό – ναι!» (βλ. Ρώμος Φιλύρας, *Ποιήματα. Άπαντα τα ευρεθέντα*, τ. Α', επιμ. Χ. Α. Καραόγλου και Αμαλία Ξυνογαλά, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013, σ. 52, 57, 194 και 212-213, Ναπολέων Λαπαθιώτης, *Ποιήματα*, επιμ. Μαρίνα Λυπουρλή, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2001, σ. 29, 100-101 και 186-187, Κώστας

ποιήματος «Θρήνος για έναν έρωτα» (1908) του Ρώμου Φιλύρα: *Και τώρα λαχταρώ, ποθώ το θάνατο / κι αν ήτανε γραφτό μου ν' αγαπήσω, / όμως όλη η ζωή μου είν' ένας θάνατος / και μες στον τάφο καρτεράω να ζήσω.* οι στίχοι από το ποίημα «Όταν έρθει το φθινόπωρο» του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη: *Μα εγώ, τότε, δίχως όνειρα, / μες στο χώμα θα κοιμάμαι, / μες στη νύχτα θ' αναπαύομαι, / – κι ούτε πια θα σε θυμάμαι.* οι στίχοι του Κώστα Ουράνη: *Αργά θε να 'βγει ολάκερη η ζωή απ' το σώμα μας· / σαν έκλυση, σαν όνειρο, σα ρίγος θα 'ναι ο θάνατος.* η δεύτερη στροφή από το ποίημα «Ηλύσια» (1927) του Κ. Γ. Καρυωτάκη: *(Τα σώματα κυλούν χάμου, συσπείρονται / στρεβλωμένα.) Και φαίνονται στο βάθος, / τριαντάφυλλα κρατώντας, να πηγαίνουνε / με τ' όνειρο οι ψυχές και με το πάθος.* οι στίχοι του Μήτσου Παπανικολάου από το ποίημα «Ένα χέρι μαύρο» (1936): *Πουθενά τριγύρω δεν ακούς ανάσα, / αυτοί που κοιμούνται δε χαμογελάνε. / Νιώθω τον αέρα σα να με σφαλάνε / σε μια νεκροκάσα.* και, τέλος, οι στίχοι από το ποίημα «Υποκρισία» (1936) του Γιάννη Σκαρίμπα: *Αλλά προ πάντων θα χαιρούμαι (αν χαιρέτ' η άψυχη ύλη) / ότι για χάρη σου πέθανα, κι ας μη το είπα ποτέ.<sup>22</sup>*

Στη συνέχεια θα εξεταστούν τρία ποιήματα που έχουν ως ειδικό θέμα το βλέμμα του νεκρού, δηλαδή ποιήματα στα οποία περιγράφονται τα όσα ακολουθούν τον θάνατο με αφηγητή τον ίδιο τον νεκρό. Εκείνο που γράφτηκε οψιμότερα από τα τρία είναι το ανολοκλήρωτο και αποσπασματικό ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη «Προϋποθέσεις ή τα μετά θάνατον», η πρώτη εκδοχή του οποίου γράφτηκε το 1937.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. ... Όταν το πράμα μαθευτεί<br/> μες στα γραφεία του Μπουκέτου,<br/> κρουνοί δακρύων (φανταστικών!)<br/> θα πλημμυρίσουν το παρκέ του ...</p> <p>(γιατί παρ' όλο που θαρρεί<br/> πως ο λουλάς τον έχει οπλίσει,      10<br/> θά 'χει ασφαλώς, το βράδυ αυτό,<br/> κάποιο μαντήλι για την πλύση... )</p> | <p>Κι ο Μήτσος, μ' άξαφνη σπουδή,      5<br/> θα ψάξει νά βρει το κλισέ μου,<br/> – κι ίσως την ώρα που το δει,<br/> να ψιθυρίσει ένα: –Χρυσέ μου ...</p> <p>Μα ο Χάρης, μελαγχολικός,<br/> μη συμφωνώντας με τον Μήτσο,<br/> θα προτιμήσει, φυσικά,      15<br/> να γίνει ένα καινούργιο σκίτσο,</p> |
|--|---|

Ουράνης, *Ποιήματα*, επιμ. Άλκης Θρύλος, Αθήνα, Εστία, 2009, σ. 57-58, 64-65 και 205-213, Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα (1913-1928)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, σ. 74, 83, 109 και 112, Μήτσος Παπανικολάου, *Τα ποιήματα*, επιμ. Τάσος Κόρφης, Αθήνα, Πρόσπερος, 1999, σ. 37, 54 και 58, και Γιάννης Σκαρίμπα, *Άπαντες στίχοι 1936-1970*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αθήνα, Νεφέλη, 2010, σ. 38, 102 και 134· πρβ. και Γιάννης Βαρβέρης και Κ. Γ. Παπαγεωργίου (επιμ.), *Ελληνική ποιητική ανθολογία θανάτου του εικοστού αιώνα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995).

<sup>22</sup> Βλ. Φιλύρας, ό.π., σ. 324, Λαπαθιώτης, ό.π., σ. 185, Ουράνης, ό.π., σ. 56, Καρυωτάκης, ό.π., σ. 134, Παπανικολάου, ό.π., σ. 57, και Σκαρίμπα, ό.π., σ. 41.

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΣΤΗ ΜΕΤΑΣΥΜΒΟΛΙΣΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

- και με κινήσεις νευρικές,  
θα παραγγείλει του Γρηγόρη,  
σε στάση συντριβής βαθιάς,  
να φκιάσει, δίπλα, κι έν' αγόρι... 20
- κι ύστερα βίρα και στον ώμο 25  
(λίγο μακρύ, λίγο φαρδύ),  
κι αυθημερόν θα πάρει δρόμο  
για το στερνό μου το τσαρδί...
- (Μια και στα φύλλα, ακόμα, βλέπεις,  
δε θά 'χει τίποτα γραφεί,  
κι ο Κωτσο-Γκίκας θα το μάθει 35  
τρεις μέρες μετά την ταφή... )...
- «τεχνίτης», «μουσικός του στίχου»,  
«πολύ λεπτός αισθητικός»,  
– αυτά που γράφονται συνήθως  
κι αυτά που γράφουν σχετικώς.
- Γιατί από μένα, όπι μείνει,  
στο μέρος που θα κατοικεί 50  
(κι αν υποθέσουμε πως μείνει),  
δε θα διαβάζει κριτική...
- Και παρατώντας και Σκαρίμπαν,  
και στίχους, και πολιτική,  
και το παιδί του, και το σύμπαν,  
– θα μου σκαρώσει κριτική... 60
- Μα κι ο Βαγιάνος θ' αρχινίσει, 65  
σ' όλη, γραμμή, την Αττική,  
μ' αστούς, μ' εργάτες, με χωριάτες,  
καμπάνια λαπαθιωτική,
2. ... Το φέρετρό μου, σανιδένιο,  
δε θά 'χει καμίαν ομορφιά:  
θα το καρφώσουν μάνι-μάνι,  
με τα κοινότερα καρφιά,  
Θα είναι κι ο Μήτσος με το Χάρη,  
και πέντε-δέκα συγγενείς, 30  
– κι ο Γιώργος ο Μυλωνογιάννης,  
άλλος κανείς, κανείς, κανείς...
- Την άλλη μέρα θα αρχινίσουν  
κάποιες γραμμές, εδώ κι εκεί,  
– κι αμέσως θα με παραλάβουν  
οι κριτικές κ' οι κριτικοί: 40
- «Τύπος ανώμαλος εκφύλου», 45  
«γνωστή και συμπαθής μορφή» ...  
Μα εμένα, όπι και να πούνε,  
δε θα μου καίγεται καρφί!
3. Κι ο Γιώργος ο Μυλωνογιάννης  
με σφίξιμο χεριού γερό,  
θα λέει, αράδα, σ' όσους βρρίσκει: 55  
–Τι φοβερό! τι φοβερό!...
- Κι ο Τασο-Δρίβας, αφού, πρώτα,  
σιμίξει τα φρούδια σοβαρά  
θα τρέξει γρήγορα στη «Γρέτα»  
για δισχιλιοστή φορά...
- και κυνηγώντας άρον-άρον,  
θα σημειώνει στο καρνέ, 70  
ως και τις γνώμες των γαιδάρων  
της πολιτείας Αχαρναί!...<sup>23</sup>

Το ποίημα του Λαπαθιώτη επικεντρώνεται στις αντιδράσεις των φίλων και των γνωστών του νεκρού, κυρίως λογοτεχνών και κριτικών· έτσι η ιδιότητα

<sup>23</sup> Βλ. Ναπολέων Λαπαθιώτης, «Προϋποθέσεις ή τα μετά θάνατον...», *Μια παρουσίαση*, επιμ. Σωτήρης Τριβιζάς, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2000, σ. 52-55. Μια κατοπινή επεξεργασία του ποιήματος από την οποία απουσιάζει η πρώτη ενότητα, αλλά και ο τίτλος, περιλαμβάνεται με τη χρονολογική ένδειξη «(1943)» στο Άρης Δικταίος, *Ναπολέων Λαπαθιώτης (η ζωή του – το έργο του)*, Αθήνα, Γνώση, 1984, σ. 110-111· πρβ. και Λαπαθιώτης, ό.π. (σημ. 21), σ. 286-287. Βλ. και τις φωτογραφίες των χειρογράφων που επισυνάπτονται στο Νίκος Σαραντάκος, «Το φέρετρό μου σανιδένιο...», <http://sarantakos.wordpress.com/2011/01/08/lapa8jan2011/>.

του ποιητή από την περιφέρεια, όπου βρισκόταν στα ποιήματα του Spriess και του Ουράνη, μετατίθεται εδώ στο κέντρο. Ο νεκρός και στο ποίημα αυτό έχει το όνομα του ποιητή (*καμπάνια λαπαθιωτική*), ωστόσο το παράδοξο της ύπαρξης ενός αφηγητή που περιγράφει όσα ακολουθούν τον δικό του θάνατο υποχωρεί μπροστά στη σάτιρα της αθηναϊκής πνευματικής ζωής και την κωμική υπερβολή.<sup>24</sup> Είναι ενδεικτικό για τον τόνο που δίνεται σε ολόκληρο το ποίημα το γεγονός ότι, τουλάχιστον στις εκδοχές του ποιήματος που έχουν σωθεί, η ίδια η στιγμή του θανάτου δεν περιγράφεται. Αντιθέτως, το ποίημα ξεκινά με τον θάνατο συντελεσμένο και ο πρώτος στίχος αφορά την πρόσληψη της είδησης του θανάτου από τον κοινωνικό περίγυρο (*Όταν το πράμα μαθευτεί*), ενώ στον Spriess και στον Ουράνη η εκκίνηση γίνεται με αναφορά στη στιγμή του θανάτου (*Μια ειρηνική και βροχερήν ημέρα θα πεθάνω και Θα πεθάνω ένα πένθιμο του χυνόπωρου δελι*).<sup>25</sup> Επιπλέον, τα λόγια και οι αντιδράσεις των άλλων μπροστά στο θάνατο του αφηγητή δεν αποτελούν τόσο μια ενόραση του μέλλοντος θανάτου όσο μια σατιρική καταγραφή του παρόντος των λογοτεχνικών κύκλων: των υπερβολικών ή και υποκριτικών αντιδράσεων, π.χ. *κρουννοί δακρύν (φανταστικών!)* και των επαναλαμβανόμενων ή προβλέψιμων συμπεριφορών, π.χ. *θα προτιμήσει, φυσικά, θα λέει, αράδα, σ' όσους βρίσκει: / -Τι φοβερό! τι φοβερό!... , θα τρέξει γρήγορα στη «Γρέτα» / για δισχιλιοστή φορά... . Στο στόχαστρο της κριτικής του Λαπαθιώτη μπαίνει κυρίως η ευκολία με την οποία αναγνωρίζεται μετά θάνατον η αξία του ποιητικού έργου, π.χ. *αυτά που γράφονται συνήθως / κι αυτά που γράφουν σχετικώς και μ' αστούς, μ' εργάτες, με χωριάτες, / καμπάνια λαπαθιωτική*.<sup>26</sup> Η κριτική του Λαπαθιώτη στους μηχανισμούς προβολής της ποίησης μετά τον θάνατο του ποιητή θα*

<sup>24</sup> Το θέμα του θανάτου του ποιητικού υποκειμένου αξιοποιεί ο Λαπαθιώτης και στο ελεγειακό του ποίημα «Όταν πεθάνω...» (βλ. Λαπαθιώτης, ό.π. (σημ. 21), σ. 81-82).

<sup>25</sup> Αντίθετα, πολύ κοντά στους εναρκτήριους στίχους των ποιημάτων του Spriess και του Ουράνη είναι ο πρώτος στίχος του ποιήματος «Σαν πεθάνω» (1922) της Μαρίας Πολυδούρη, στο οποίο όμως δεν εντοπίζεται το θέμα του βλέμματος του νεκρού: *Θα πεθάνω μίαν αυγούλα μελαγχολική του Απρίλη* (βλ. Μαρία Πολυδούρη, *Τα ποιήματα*, επιμ. Χριστίνα Ντουριά, Αθήνα, Εστία, 2014, σ. 34). Πρβ. και τον πρώτο στίχο του ποιήματος «Υποκρισία» του Σκαρίμπα: *Θα σε ξεχάσω ένα απόγευμα που θάχω – τι ωραία! – πεθάνει»* (βλ. Σκαρίμπας, ό.π. (σημ. 21), σ. 41).

<sup>26</sup> Η κριτική του Λαπαθιώτη αναφέρεται στη συμπεριφορά συγκεκριμένων προσώπων της αθηναϊκής πνευματικής ζωής της εποχής. Ωστόσο, η αντίληψη του θανάτου ως δικαίωσης φαίνεται να είναι κοινή στον δυτικό πολιτισμό, σύμφωνα με τον Freud, ο οποίος επεσήμανε ότι η στάση απέναντι στον νεκρό είναι σχεδόν εκείνη του θαυμασμού για κάποιον που πέτυχε κάτι πολύ δύσκολο (βλ. Sigmund Freud, «Our Attitude towards Death», *On Murder, Mourning and Melancholia*, μτφρ. Shaun Whiteside, Λονδίνο, Penguin, 2005, σ. 184). Για τον θάνατο στη φροϋδική σκέψη βλ. Jerry S. Piven, «Death, Neurosis, and Normalcy. On the Ubiquity of Personal and Social Delusion», στο Jerry S. Piven (επιμ.), *The Psychology of Death in Fantasy and History*, Westport, Conn.–Λονδίνο, Praeger, 2004, σ. 245-266.



μπορούσε να διαβαστεί, μεταξύ άλλων, και ως ένα σχόλιο στο κριτικό ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε για την ποίηση του Καρυωτάκη αμέσως μετά την αυτοκτονία του.<sup>27</sup>

Για τη μετά θάνατον δικαίωση της ποίησης είχε γράψει και ο ίδιος ο Καρυωτάκης αξιοποιώντας εντελώς διαφορετικά από τον Λαπαθιώτη το θέμα του βλέμματος του νεκρού στο ποίημα «Δικαίωσις», το οποίο δημοσιεύτηκε το 1924 και αποτέλεσε το τελευταίο πρωτότυπο ποίημα της συλλογής *Ελεγεία και σάτιρες* (1927):

*Τότε λοιπόν αδέσποτο θ' αφήσω  
να βουίζει το Τραγούδι απάνωθέ μου.  
Τα χάχανα του κόσμου, και του ανέμου  
το σφύριγμα, θα του κρατούν τον ίσο.*

*Θα ξαπλωθώ, τα μάτια μου θα κλείσω,  
και ο ίδιος θα γελώ καθώς ποτέ μου.  
«Καληνύχτα, το φως χαιρέτισέ μου»  
θα πω στον τελευταίο που θ' αντικρίσω.*

*Όταν αργά θα παίρνουμε το δρόμο,  
η παρουσία μου κάπως θα βαραίνει  
– πρώτη φορά – σε τέσσερων τον ώμο.*

*Ύστερα, και του βίου μου την προσπάθεια  
αμείβοντας, το φτυάρι θα με ραίνει  
ωραία ωραία με χόμα και με αγκάθια.<sup>28</sup>*

Το ποίημα ξεκινά με έναν αιγιματικό χρονικό δείκτη (τότε λοιπόν), η σημασία του οποίου θα αποκαλυφθεί πλήρως στον ενδέκατο πια στίχο (– πρώτη φορά – σε τέσσερων τον ώμο).<sup>29</sup> Το ίδιο λοιπόν το γεγονός του θανάτου, με το οποίο ξεκινούσαν τα ποιήματα του Σπριess και του Ουράνη και το οποίο στο μεταγενέστερο ποίημα του Λαπαθιώτη προδίδεται από τον τίτλο «Προϋποθέσεις ή τα μετά θάνατον», αποκρύπτεται στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος του Καρυωτάκη. Η παράδοση πραγματικότητα του συντελεσμένου θανάτου συγκαλύπτεται προσεκτικά στους πρώτους έξι στίχους από λέξεις που

<sup>27</sup> Βλ. ενδεικτικά Χριστίνα Ντουσιά, *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 123-129.

<sup>28</sup> Καρυωτάκης, ό.π. (σημ. 21), σ. 176.

<sup>29</sup> Ο Hokwerda συνδέει τη φράση «Τότε λοιπόν» με δύο προηγούμενα ποιήματα της ίδιας συλλογής (βλ. Hero Hokwerda, «Ελεγεία ή σάτιρες;», στο Μέμη Μελισσαράτου (επιμ.), *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Πρέβεζα 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, Πρέβεζα, Δήμος Πρέβεζας, 1990, σ. 70).

συνδέονται με ακουστικά ερεθίσματα (*βουίζει, τραγούδι, χάχανα, σφύριγμα*), αλλά και αντικρούεται στους επόμενους δύο στίχους από τον ευθύ λόγο του ίδιου του αφηγητή («*Καληνύχτα, το φως χαιρέτισέ μου*» / *θα πω [...]*) και τη χρήση του ρήματος «*αντικρίζω*». <sup>30</sup> Αν όμως στις δύο πρώτες στροφές του σονέτου ο αφηγητής ξαπλωμένος με κλειστά τα μάτια κυρίως ακούει, στην τελευταία στροφή φαντάζεται ένα φτυάρι να τον ραίνει με χώμα και με αγκάθια και άρα υιοθετεί την οπτική γωνία ενός ενταφιασμένου.

Επομένως, σε αντίθεση με τα ποιήματα που εξετάστηκαν παραπάνω, η αφήγηση δεν αφορά τις αντιδράσεις των άλλων απέναντι στο γεγονός του θανάτου του αφηγητή, αλλά εστιάζεται στην «ψευδο-ρεαλιστική» πορεία του νεκρού προς τον τάφο. <sup>31</sup> Κατά συνέπεια, η αποτίμηση της προσπάθειας του βίου δεν ανατίθεται πια στους φίλους και τους συναδέλφους του νεκρού, αλλά προκύπτει από τα ερεθίσματα που δέχεται ο ίδιος ο νεκρός αφηγητής. Έτσι, εκείνος που αφήνει το «*Τραγούδι*» του αδέσποτο εισπράττει τη διάψευση την οποία αποκαλύπτουν οι κρίσιμοι διασκελισμοί των δύο τελευταίων στροφών: η ύψωση πάνω στους ώμους των άλλων δεν αποτελεί αποθέωση, αλλά νεκρική πομπή, και στην κατάληξή της δεν τον ραίνουν με λουλούδια, αλλά με χώμα και αγκάθια. Με τον τρόπο αυτό η παραπλάνηση του αναγνώστη, που δεν ήξερε πως παρακολουθεί την πορεία του αφηγητή προς τον τάφο, συμπληρώνεται από την ειρωνεία να αμείβεται η προσπάθεια του βίου του αφηγητή *ωραία ωραία με χώμα και με αγκάθια*. Η ειρωνεία αυτή επιτείνεται από την επιλογή του σοβαρού τίτλου σε καθαρεύουσα «*Δικαίωσις*», προκειμένου να συγκεφαλαιωθεί με τον τρόπο αυτό η διάψευση των προσδοκιών του νεκρού αφηγητή. <sup>32</sup>

<sup>30</sup> Για την πορεία της ανασηματοδότησης του τραγουδιού ως μετωνυμίας της ποίησης στον Καρυωτάκη βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, «“Τ” ανέβασμα του άχαρου δρόμου” στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη», *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης. Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2006, σ. 161. Πρβ. Φιλοκύπρου, ό.π. (σημ. 1), σ. 127-128, και Άντεια Φραντζή, «Η ποιητική στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη», στο *Καρυωτάκης και καρυωτακισμός. Επιστημονικό συμπόσιο*, Αθήνα 31 Ιανουαρίου-1 Φεβρουαρίου 1997, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Σχολή Μωραΐτη, 1998, σ. 131-142.

<sup>31</sup> Η πορεία αυτή περιλαμβάνει, ωστόσο, κι έναν βαθμό αλληλεπίδρασης του νεκρού αφηγητή με τους άλλους, όπως είναι «τα χάχανα του κόσμου», τα λόγια στον τελευταίο που θα αντικρίσει και το βάρος «σε τέσσερων τον ώμο». Ο όρος «ψευδο-ρεαλισμός» χρησιμοποιήθηκε από τον Feinberg προκειμένου να περιγραφεί η υιοθέτηση χαρακτηριστικών του ρεαλιστικού μυθιστορήματος από σατιρικά κείμενα (βλ. Leonard Feinberg, *Introduction to Satire*, Santa Fe, N.Mex., Pilgrims Process, 2008, σ. 61-63). Για τη συνάντηση του ρεαλιστικού με το φανταστικό στοιχείο με στόχο το γέλιο σε διαφορετικούς συγγραφείς από τον Rabelais έως τον Queneau βλ. Jean Sareil, *L'écriture comique*, Παρίσι, PUF, 1984, σ. 125-134. Βλ. επίσης Κωστήου, ό.π. (σημ. 19), σ. 64-65.

<sup>32</sup> Σύμφωνα με τον Παπάζογλου, η επιλογή των καθαρευουσιάνικων καταλήξεων εκφράζει ένα «λεπτό (και συχνά απελευθερωτικό) χιούμορ» (βλ. Χρήστος Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα, Κέδρος, 1988, σ. 136).

Ευθείες διακειμενικές αναφορές τόσο στο ποίημα «Δικαίωσις» του Καρυωτάκη όσο και στο ποίημα «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δέλι...» του Ουράνη μπορούν να εντοπιστούν στο ποίημα «Ευθανασία» του Γιάννη Σκαρίμπα, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1934 και περιλήφθηκε δύο χρόνια αργότερα στη συλλογή *Ουλαλούμ* (1936):

*Θα πεθάνω ένα σούρπο θολό. Θάναι βράδυ  
ριγηλό που θα υψώσω τη Σφίγγα μου πάνω  
– σκέδιο της ψυχής μου καταπληχτικό στο σκοτάδι  
ακαθόριστο, πλάνο!*

*Όπως πάντα, ένας άνεμος θα πνέει, ένα αγέρι,  
κι αδιάφορη η νύχτα θα περάσει σοφράνο,  
δεν θα σβήσει ο ήλιος, δε θα πέσει ένα αστέρι  
που εγώ θα πεθάνω.*

*Τα καράβια θα πλέουνε. Το πουλί δε θα ξέρει  
πως για πάντα ο κόσμος έχει σβήσει για μένα,  
άλλη άνοιξη θάρθει, άλλος Μάης θα φέρει  
πάλι ρόδα βαμμένα...*

*... Σ' έναν δρόμο μονάχα σιωπηλόν, αγαπημένο,  
ακατάληπτα θα σκούζει μια μαντέμνη βρύση  
δηλώντας μονάχη της παραμύθι θλιμμένο  
που εγώ θάχω σβήσει...*

*Μόνο αυτή. Κι η μανούλα μου που ήξερε πόσο  
με τραβούσαν τα σούρπα, τα φεγγάρια – ω Μάνα! –  
τα γλυκά ξεπορτίσματα της αγάπης, κι ως τόσο  
τα θαμπά και τα πλάνα.*

*Θα πεθάνω – για έρωτα καθώς μια βραδιά θα πηγαίνω  
σαν 'να όμορφο αγρίμι που το τραβάει το νεράκι –  
θα με σκούξει παράξενο ένα πουλί χτυπημένο,  
η ά γ α π η – γ ε ρ ά κ ι...<sup>33</sup>*

Η πρώτη πρόταση του ποιήματος (*Θα πεθάνω ένα σούρπο θολό*) αποτελεί μια μνεία (allusion), μια έμμεση αναφορά στον πρώτο στίχου του ποιήματος του Ουράνη (*Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δέλι*), ενώ στη συνέχεια ο αφηγητής υψώνει τη *Σφίγγα* [του], *σκέδιο της ψυχής* [του] στο ίδιο σημείο του ποιήματος όπου ο αφηγητής του καρυωτακικού ποιήματος «Δικαίωσις»

<sup>33</sup> Βλ. Σκαρίμπας, ό.π. (σημ. 21), σ. 27-28.

άφηνε το *Τραγούδι να βουίζει απάνωθ' [του]*.<sup>34</sup> Στο ποίημα του Σκαρίμπα ο αφηγητής δεν παρατηρεί τους ανθρώπους, αλλά κυρίως τη φύση μετά τον θάνατό του.<sup>35</sup> Διαπιστώνει πως όλα συνεχίζουν να είναι ακριβώς όπως πριν από το θάνατό του· οι μόνες διαφοροποιήσεις που καταγράφονται στο περιβάλλον αποτελούν δύο ακουστικά ερεθίσματα: *ακατάληπτα θα σκούζει μια μαντέμινη βρύση και θα με σκούζει παράξενο ένα πουλί χτυπημένο*. Τα σκουξίματα αυτά μοιάζει να παρωδούν το πλούσιο ηχητικό τοπίο της «Δικαιώσεως» του Καρυωτάκη, το βουητό, τα χάχανα και το σφύριγμα, καθώς αποτελούν και αυτά μέρος του απολογισμού της ζωής του αφηγητή εν όψει του θανάτου του.<sup>36</sup>

Αξίζει να σημειωθεί πως σε αντίθεση με τα ποιήματα που ξετάστηκαν παραπάνω η μετά θάνατον αφήγηση στο ποίημα «Ευθανασία» δεν είναι γραμμική: η τελευταία στροφή επιστρέφει στο «θολό σούρπο» του θανάτου, προκειμένου να συνδέσει τον θάνατο με την ερωτική επιθυμία, ένα από τα κύρια θέματα της ποίησης του Σκαρίμπα.<sup>37</sup> Έτσι το θέμα του βλέμματος του νεκρού συμπλέκεται στο ποίημα αυτό με το θέμα της μάταιης αναζήτησης του έρωτα (*Θα πεθάνω – για έρωτα καθώς μια βραδιά θα πηγαίνω*), την τραγικότητα της οποίας υπογραμμίζει και ο τραγικός, και στα όρια ίσως του γκροτέσκο, τίτλος «Ευθανασία».

Το θέμα του «βλέμματος του νεκρού» περνά από τη γαλλική στην ελληνική ποίηση του Μεσοπολέμου και μεταμορφώνεται, παραλλάσσεται αλλά και συμπλέκεται με διαφορετικά θέματα της ελληνικής μετασυμβολιστικής ποίησης. Η αλλόκοτη συνθήκη της μετά θάνατον αφήγησης δημιουργεί ένα κλίμα γκροτέσκο, σε ευθεία αναλογία με το γαλλικό πρότυπο, στο ποίημα του Ουράνη «Θα πεθάνω ένα πένθιμο του φθινόπωρου δειλί...», ενώ γίνεται

<sup>34</sup> Για την πρόσληψη του καρυωτακικού έργου από τον Σκαρίμπα βλ. Ξενοφών Κοκόλης, «Ο Καρυωτάκης του Σκαρίμπα», στο Ξενοφών Κοκόλης (επιμ.), *Ανθρώποι και μη. Τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα: Μελέτες και σημειώματα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 153-162, και Γιώργος Δ. Παγανός, «Γόνιμη και δυναμική μαθητεία του Σκαρίμπα στην ποίηση του Καρυωτάκη», περ. *Κ*, τχ. 10 (Μάρτ. 2006) 38-45.

<sup>35</sup> Ως προς το σημείο αυτό το ποίημα του Σκαρίμπα παρουσιάζει μια αναλογία με το «Σαν πεθάνω» της Πολυδούρη, το οποίο ξεκινά με τη μνεία του ίδιου στίχου του Ουράνη (βλ. Πολυδούρη, ό.π. (σημ. 25), σ. 34· πρβ. και Κοκόλης, ό.π., σ. 160-161).

<sup>36</sup> Όπως έχει επισημανθεί από την κριτική, το ποίημα «Dona Mia Portoles» του Σκαρίμπα συνδιαλέγεται ανοιχτά με το συγκεκριμένο ποίημα του Καρυωτάκη στους στίχους: *σαν θα με φέρουνε στους ώμους / των, τέσσαρες και συ μονάχη...* (βλ. Παναγιώτης Παντζαρέλας, «Σκαριμιπίζοντας καρυωτακικά ή και αντιστρόφως», στο Κοκόλης (επιμ.), ό.π. (σημ. 34), σ. 181, και τη σημείωση της επιμελήτριας στο Σκαρίμπα, ό.π. (σημ. 21), σ. 189).

<sup>37</sup> Βλ. ενδεικτικά Μανόλης Αναγνωστάκης, «Η “φανταζιστική” ποίηση και ο Γιάννης Σκαρίμπα», *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 1985, σ. 144-149.

όχημα της σάτιρας της αθηναϊκής πνευματικής ζωής στο «Προϋποθέσεις ή τα μετά θάνατον» του Λαπαθιώτη. Ακόμα, το βλέμμα του νεκρού αξιοποιείται με στόχο την ειρωνεία στο ποίημα «Δικαίωσις» του Καρυωτάκη και, τέλος, στην «Ευθανασία» του Σκαρίμπα γίνεται αφορμή για την ανάδειξη της τραγικότητας του μάταιου έρωτα με την αξιοποίηση διακειμενικών αναφορών.

Η εξέταση ενός πολύ ειδικού και περιορισμένου θέματος, όπως είναι το βλέμμα του νεκρού, σε έναν μικρό αριθμό ποιημάτων της γενιάς των μετασυμβολιστών επέτρεψε να φωτιστούν οι συγγένειες, αλλά και οι διαφοροποιήσεις, των εκπροσώπων της γενιάς αυτής στο επίπεδο της ποιητικής πράξης. Άλλωστε, η σύγκριση με κοινό άξονα ένα ποιητικό θέμα μπορεί να καταλήξει σε ευρύτερα συμπεράσματα απ' ό,τι οι συγκρίσεις σε πεδία που είχαν κατά την πρώτη περίοδο μελέτης της ποίησης του Μεσοπολέμου αναδειχθεί σε παραμορφωτικό βαθμό, όπως είναι εκείνα του βιώματος, της ατμόσφαιρας, της εποχής.



Λογοτεχνικές και πολιτισμικές διαδρομές ενός σονέτου.  
 'Η πώς μια αρκαδική νύμφη μεταμφιέζεται σε Ελληνίδα  
 και Σεφαραδίτισσα βοσκοπούλα

Ξεκινώντας από ένα άρθρο του Ξενοφώντα Κοκόλη σχετικά με πέντε λαϊκά σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης και την αναζήτηση της πηγής προέλευσής τους, συμπληρώνω, κατά κάποιον τρόπο, την εξιχνίαση, θα λέγαμε, της πορείας του τραγουδιού «Una pastora yo ami» πριν και μετά την παρουσία του στον χώρο της σεφαραδίτικης λαϊκής τραγουδιστικής παράδοσης.<sup>1</sup> Όπως αναφέρει και ο Αλμπέρτος Ναρ, στον οποίο στηρίζεται και παραπέμπει ο Κοκόλης, το γνωστό και πολυτραγουδισμένο εβραϊκό άσμα θεωρήθηκε πως έχει τις ρίζες του σε ένα δημοτικό ελληνικό τραγούδι, το γνωστό από τη μελοποιημένη του εκδοχή «Μια βοσκοπούλα αγάπησα».<sup>2</sup> Ωστόσο, όπως αναφέρουν και οι δύο ερευνητές, δεν πρόκειται για δημοτικό άσμα, αλλά για ένα στιχούργημα του Γεώργιου Ζαλοκώστα (1805-1858), που δημοσιεύεται πρώτη φορά στο περιοδικό *Εντέρπη* το 1853, λίγα χρόνια πριν τον θάνατο του δημιουργού του, με τον τίτλο «Το φίλημα» και τη σημείωση «Κατά το Ιταλικόν».<sup>3</sup> Η σημείωση αυτή σαφώς παραπέμπει στο ύφος και ενδεχομένως και στη μίμηση ενός γενικού μοτίβου που εμφανίζεται στην ιταλική ποίηση, πράγμα που συνηθιζόταν αρκετά εκείνη την εποχή από ορισμένους ιταλομαθείς Έλληνες ποιητές. Ο Ζαλοκώστας έζησε από νεαρή ηλικία και σπούδασε στην Ιταλία, αφού η οικογένειά του είχε μεταφερθεί στο Λιβόρνο από το 1814. Ο ίδιος επέστρεψε στην Ελλάδα λίγο μετά το 1821, προκειμένου να λάβει μέρος στην Επανάσταση. Κατά συνέπεια, οι επιρροές του και οι γνώσεις του γύρω από την ιταλική ποίηση και ευρύτερα την ιταλική κουλτούρα είναι αδιαμφισβήτητες και επί της ουσίας αφομοιωμένες.

Μια έρευνα στον χώρο της Ιταλίας και της ευρύτερης πνευματικής κουλτούρας της εποχής που έζησε εκεί ο Ζαλοκώστας με οδήγησε στην πρωταρχική

<sup>1</sup> Ε. Α. Κοκόλης, «Πέντε λαϊκά σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης», περ. *Θεσσαλονίκη* '97, τχ. 5 (Μάρτ. 1994) 21-23.

<sup>2</sup> Αλμπέρτος Ναρ, *Οι συναγωγές της Θεσσαλονίκης. Τα τραγούδια μας: μελετήματα γύρω από την Ιστορία και παράδοση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, 1985, σ. 140-141.

<sup>3</sup> Γ. Χ. Ζ., «Το Φίλημα. Κατά το Ιταλικόν», περ. *Εντέρπη*, τ. 6, τχ. 23 (15.8.1853) 547.

πηγή του στιχουργήματός του και κατά συνέπεια σε μια διαφορετική ερμηνεία της σημείωσης «Κατά το Ιταλικόν». Μελετώντας στοιχεία γύρω από την ιστορία του ιταλικού σονέτου, διασταυρώθηκα με την ανθολογία του Ugo Foscolo, *Ίχνη της ιστορίας του ιταλικού σονέτου από το 1200 έως το 1800* που εξέδωσε το 1816 στην Ελβετία, σε τρία μόνο αντίτυπα, αφιερωμένα σε τρεις κυρίες αντίστοιχα (ή κατά τη φωσκολική πηγή έμπνευσης σε «Τρεις Χάριτες»).<sup>4</sup> Στη μικρή αυτή ανθολογία ο Foscolo παρουσιάζει είκοσι έξι σονέτα Ιταλών ποιητών από το 1200 έως τις μέρες του. Μετά από κάθε σονέτο ο Foscolo παραθέτει μια σύντομη, αλλά άκρως κατατοπιστική, σημείωση, με στοιχεία βιογραφικά για κάθε δημιουργό, εύστοχες γλωσσικές και λεξιλογικές παρατηρήσεις και ορισμένα σύντομα κριτικά σχόλια τα οποία καταμαρτυρούν τη βαθιά και ουσιαστική γνώση του ιταλοζακύνθιου ποιητή γύρω από την ποίηση, τόσο από αισθητική όσο και από αμιγώς φιλολογική άποψη. Ανάμεσα λοιπόν στα είκοσι έξι αυτά επιλεγμένα σονέτα της ιταλικής λογοτεχνικής παραγωγής συμπεριλαμβάνεται και ένα στιχούργημα του Giovanni Zappi, άτιτλο, με αρχικό στίχο *In quella età che io misurar solea*, το οποίο ο Foscolo διακρίνει για την ιδέα και τον τρόπο παρουσίασής του. Πρόκειται για ένα σονέτο της αρκαδικής ποίησης του 18ου αιώνα. Ακολουθεί η σημείωση ότι το ποίημα είναι ευρέως γνωστό στον ιταλικό χώρο μέσα από τη μελοποιημένη του εκδοχή και τραγουδιέται μέχρι και σήμερα (1816). Με μια πρώτη ματιά καταλαβαίνει κανείς ότι η ιδέα και ο τρόπος που παρουσιάζεται, όπως αναφέρει ο Foscolo, είναι πολύ κοντινές όσον αφορά το ιταλικό σονέτο και το ελληνικό στιχούργημα του Ζαλοκώστα. Από μορφολογικής άποψης δεν είναι ταυτόσημα: το ποίημα του Ζαλοκώστα δεν είναι σονέτο, αλλά ένα σύντομο τετράστροφο ποίημα, σε δεκαπεντασύλλαβο, ενώ το ιταλικό ακολουθεί την κλασική μορφή του ιταλικού σονέτου σε ενδεκασύλλαβο στίχο. Ωστόσο, τόσο νοηματικά όσο και ως προς τις εικόνες τους τα δύο ποιήματα μοιάζουν να παρακολουθούν το ένα το άλλο. Την εποχή που ο Foscolo αναφέρει ότι το ποίημα του Zappi είναι γνωστό ως τραγούδι, είναι η εποχή της διαμονής του Ζαλοκώστα στην Ιταλία. Δεν θα ήταν λοιπόν άτοπο αν υποθέταμε ότι ο Ζαλοκώστας γνώριζε τη μελοποιημένη, τουλάχιστον, μορφή του ιταλικού ποιήματος, γι' αυτό άλλωστε και η σημείωση στο δικό του «Κατά το Ιταλικόν».

Γυρνώντας τώρα στο ιταλικό σονέτο του Zappi θα πρέπει ίσως να δοθούν ορισμένες πληροφορίες γύρω από τον δημιουργό του και το κλίμα μέσα στο

<sup>4</sup> Ugo Foscolo, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*, Hottingen 1816 [= Ugo Foscolo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816* [Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, τ. 8], Φλωρεντία, Felice Le Monnier, 1972, σ. 119-148].



οποίο κινήθηκε η όλη λογοτεχνική του παραγωγή, έτσι ώστε να προσδιοριστεί το ύφος αλλά και η μορφή του στιχουργήματος και έτσι να διαγραφεί η πορεία της πρώτης αυτής «μεταφοράς» του ποιήματος από τον έναν στον άλλον ειδολογικό, γλωσσικό και ευρύτερα πολιτισμικό χώρο.

Ο Giovanni Battista Felice Zappi (1667-1719) υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Ακαδημίας της Αρκαδίας της Ρώμης, φέροντας το ψευδώνυμο Θύρσης Λευκάδιος [Tirsi Leucasio]. Πρόκειται για τη δεύτερη λογοτεχνική Ακαδημία της Αρκαδίας που ιδρύεται στην ιταλική πρωτεύουσα το 1690 και αποτελεί ένα πνευματικό και λογοτεχνικό ρεύμα ενάντια στο «κακό γούστο» του μπαρόκ, επιστρέφοντας επί της ουσίας και ακολουθώντας ή, καλύτερα, αναδημιουργώντας την παράδοση των βοσκών-ποιητών της αρχαίας Αρκαδίας. Στην Ακαδημία της Ρώμης προσχωρεί λίγο αργότερα και η γυναίκα του Zappi, επίσης ποιήτρια, η Faustina Maratti, χάρη στην οποία εκδόθηκαν, μετά τον πρόωρο θάνατο του συζύγου της, τα ποιητικά πονήματα τόσο του Zappi όσο και τα δικά της και μάλιστα σε μια πρώτη κοινή έκδοση υπό τον τίτλο *Rime*.<sup>5</sup> Η πρώτη αυτή έκδοση κυκλοφορεί το 1723 και περιέχει πενήντα πέντε σονέτα του Zappi και τριάντα οχτώ της Maratti. Μέσα σε αυτή την πρώτη συλλογή σονέτων του ποιητή συμπεριλαμβάνεται και το ανακρεοντικής μορφής και αρκαδικού περιεχομένου σονέτο «In quella età che io misurar solea».<sup>6</sup> Το ποίημα αναφέρεται στο πρώτο φιλί που δέχτηκε ένας μικρός βοσκός από μια όμορφη αρκαδική Νύμφη, τη Χλόη, και το οποίο εξακολουθεί να θυμάται, μεγάλος πια αλλά ακόμη ερωτευμένος, και το τραγουδά μέσα από τον ποιητικό του λόγο με μια γλυκιά πίκρα, μιας και η κοπέλα δεν δείχνει να έχει καμία ανάμνηση του ίδιου ή του φιλιού τους. Το ποίημα πρέπει να γράφτηκε λίγα χρόνια πριν τον θάνατο του Zappi, δηλαδή στις αρχές του 18ου αιώνα.

Αρκετά χρόνια αργότερα, προς το τέλος του αιώνα, εμφανίζεται η μελοποιημένη του έκδοχή. Συνθέτης είναι ο Bonifazio Asioli (1769-1832), γνωστός θεωρητικός της μουσικής και συνθέτης εκκλησιαστικών, θεατρικών και συμφωνικών συνθέσεων. Πρόκειται για μια άρια, έργο μουσικής δωματίου για φωνή και όργανο. Περνάει, δηλαδή, το ποίημα μέσα από τη μελοποίησή του σε έναν νέο ειδολογικό χώρο, όχι μόνο από πλευράς «γλώσσας εκτέλεσής του»

<sup>5</sup> Faustina Maratti Zappi, *Rime dell'avvocato Giovan Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, Βενετία 1723.

<sup>6</sup> Σχετικά με τον χαρακτηρισμό και την κριτική αξιολόγηση των «ανακρεοντικών» σονέτων του Zappi γίνεται αναφορά από τον Giacomo Leopardi στο *Zibaldone*. Βλ. σχετικά: Giacomo Leopardi, *Lo Zibaldone di pensieri*, επιμ. Anna Maria Moroni, εισ. Sergio Solmi και Giuseppe De Robertis, τ. 1, Μιλάνο, Mondadori, 1989, σ. 31.

(από ποίημα σε μελοποιημένο τραγούδι), αλλά και από το λιτό και απλό αρκαδικό σονέτο που παραπέμπει σε μια ιδεατή εποχή και κατάσταση, στο δραματικό εγκόσμιο άσμα που προορίζεται για τα κοσμικά σαλόνια της εποχής.<sup>7</sup>

Ωστόσο, την εποχή που ο Foscolo το αναφέρει ως διαδεδομένο τραγούδι (περίπου μια εικοσιπενταετία μετά την αρχική μουσική σύνθεσή του), έχει ήδη περάσει σε μια άλλη κατηγορία, της λαϊκής κουλτούρας, πάντα ασφαλώς στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης λόγιας κοινωνίας.<sup>8</sup> Είναι πολύ πιθανό, λοιπόν, ο Ζαλοκώστας, που ανήκει σε αυτή την πνευματική κοινωνία της εποχής, να ήρθε σε επαφή με το εν λόγω τραγούδι και κατ' επέκταση με το ποίημα. Το κατά πόσο γνώριζε λεπτομερώς την προέλευσή του, δηλαδή τον ποιητή και την αρχική σύνθεση του στιχουργήματος, δεν είναι τεκμηριωμένο, εφόσον δεν έχουν βρεθεί στοιχεία, σχετικά. Αυτό όμως που έχει σημασία είναι ότι ο Έλληνας ποιητής καταγράφει στο μυαλό του την εκδοχή αυτή του ιταλικού άσματος και αρκετά χρόνια μετά το μεταφέρει μέσα από τη δική του ελληνική εκδοχή.

Το ποίημα του Ζαλοκώστα, λοιπόν, παρουσιάζει κι αυτό, σε μια πιο λαϊκή εκδοχή, την ιστορία του νεαρού βοσκού που αναπολεί το πρώτο ερωτικό φιλί που δέχτηκε στην παιδική του ηλικία από μια κοπέλα, τη Μάρω, την οποία ακόμη αγαπά, αλλά εκείνη τον αγνοεί. Εδώ βλέπουμε ότι η κλασική Νύμφη Χλόη έχει μεταμορφωθεί σε χωριατοπούλα κόρη, τη Μάρω. Ωστόσο, το κεντρικό μοτίβο του ποιήματος, ο παιδικός αναπόκριτος έρωτας και το φιλί που δέχτηκε ο νεαρός βοσκός, είναι όμοια και στα δύο ποιήματα. Στην ελληνική του εκδοχή έχουμε και μορφική μετατροπή, προσαρμόζοντάς το στο πολιτισμικό συγκείμενο της εποχής και του τόπου. Έτσι, από την εξιταλισμένη αρκαδική Νύμφη και το ιταλικό ενδεκασύλλαβο σονέτο περνάμε στην Ελληνίδα βοσκοπούλα και τον ελληνικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο, κι από την ιδανική μορφή του βουκολικού έρωτα και της αδυναμίας κατάκτησής του, στην απλή ανθρώπινη διάσταση της νεανικής προσδοκίας και της διάψευσής της, μέσα σε ένα λαϊκό απλοϊκό σκηνικό της ελληνικής υπαίθρου. Προφανώς για τον λόγο αυτό αργότερα και για πολλά χρόνια το ποίημα θεωρήθηκε δημοτικό τραγούδι, και ως τέτοιο συμπεριλήφθηκε σε άλλες μορφές λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως θα δούμε παρακάτω.

Παρακολουθώντας όμως την όλη πορεία αυτού του αδιέξοδου έρωτα από

<sup>7</sup> Χειρόγραφες παρτιτούρες του μελοποιημένου σονέτου (οι πρώτες χρονολογούνται γύρω στο 1791-1810) υπάρχουν σε πολλά μουσικά αρχεία στην Ιταλία (Ρώμη, Πάρμα, Νάπολη, Μιλάνο κ.α.).

<sup>8</sup> Σχετικά με τη διάδοση του σονέτου του Zappi μέσω της μελοποιημένης του μορφής στις αρχές του 19ου αι. κάνει νύξη και ο Benedetto Croce στο άρθρο του «In Arcadia», περ. *La critica*, τ. 42 (1944) 72-73.

εποχή σε εποχή, από χώρα σε χώρα και από γλώσσα σε γλώσσα, φτάνουμε περίπου είκοσι χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευση του «Φιλήματος» του Ζαλοκώστα, δηλαδή στα 1875, όταν παρουσιάζεται και η ελληνική μελοποιημένη εκδοχή του από τον Ζακυνθινό μουσικό και συνθέτη Παύλο Καρρέρ (1829-1896).<sup>9</sup> Τον Απρίλη του 1875, με αφορμή την προσπάθεια αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων, με την πρωτοβουλία του Έλληνα έμπορου από τη Ρουμανία, Ευάγγελου Ζάππα πραγματοποιείται η 3η σειρά αθλητικών διοργανώσεων στην Αθήνα και παράλληλα τρέχουν και καλλιτεχνικοί διαγωνισμοί στους οποίους λαμβάνουν μέρος πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες (ζωγράφοι, γλύπτες, συνθέτες κ.ά.). Ανάμεσα στους είκοσι πέντε μουσικοσυνθέτες που λαμβάνουν μέρος σε αυτό τον διαγωνισμό του Ζάππειου Κληροδοτήματος με αφορμή τις «Ζάππειες Ολυμπιάδες», όπως της ονόμαζαν, καταθέτει το έργο του και ο Παύλος Καρρέρ.<sup>10</sup> Έχει τον τίτλο «Το Φιλήμα» και αναφέρει την πηγή προέλευσής του, δηλαδή τον Ζαλοκώστα. Η σύνθεση αυτή, που αποτελεί τη μουσική που ενδύει το ποίημα μέχρι σήμερα, είναι μια διαφορετική εκδοχή από την ιταλική του Asioli. Βρισκόμαστε στην πιο ελαφριά και ρομαντική μουσική εκδοχή των *lieder* του 19ου αιώνα, τροποποιημένου μάλιστα κατά τη ζακυνθινή εκδοχή του, παραπέμποντας σε μια νέα μουσική ταυτότητα.<sup>11</sup>

Αυτή η μορφή του μελοποιημένου ποιήματος είναι γνωστή μέχρι και σήμερα και πέρασε μέσα από πολλαπλά άλλα κανάλια καλλιτεχνικής έκφρασης. Ένα από αυτά (προτάσσοντάς το από χρονολογικής πλευράς) είναι το γνωστό θεατρικό έμμετρο δραματικό ειδύλλιο του Δημητρίου Κορομηλά *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, που πρωτοπαίζεται στην Κωνσταντινούπολη το 1891 και τον επόμενο χρόνο στην Αθήνα.<sup>12</sup> Το έργο είναι σαφέστατα βασισμένο στο ίδιο μοτίβο και στα ίδια πρόσωπα με αυτά του ελληνικού ποιήματος. Θα λέγαμε ότι αποτελεί τη συνέχεια της ιστορίας του μικρού βοσκού και του μονόπλευρου και ατελέσφορου έρωτά του. Εδώ ο μέχρι τώρα ανώνυμος νεαρός

<sup>9</sup> Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Αθήνα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο–Μουσείο Μπενάκη, 2003, σ. 230.

<sup>10</sup> Λεωτσάκος, ό.π., σ. 135, και Αύρα Ξεπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο, 1829-1896*, αδημ. διδ. διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2005, σ. 143-146, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14298#page/1/mode/zup>.

<sup>11</sup> Σχετικά με τη συμβολή του Π. Καρρέρ στη ζακυνθινή αυτή εκδοχή των *lieder* βλ. Νίκιας Λούτζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής...*, τ. 2, Ζάκυνθος, Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, 2009, σ. 176-177.

<sup>12</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Το κωμειδύλλιο, 1888-1896*, Αθήνα, Τα Μουσικά Χρονικά, 1933, σ. 24. Αναφέρονται οι πρώτες παραστάσεις του θεατρικού, στις 30.12.1891 στην Κωνσταντινούπολη στο θέατρο Βέρδη από τον θίασο «Μένανδρο» του Διονύση Ταβουλάρη και στις 31.5.1892 από τον ίδιο θίασο στην Αθήνα στο θέατρο Ομόνοια.

βοσκός, που στα παιδικά του χρόνια ερωτεύτηκε μια μεγαλύτερή του βοσκοπούλα, τη Μάρω, εμφανίζεται αυτή τη φορά με μια πιο ολοκληρωμένη ταυτότητα. Ο μεγαλοτσέλιγκας Μήτρος, χρόνια αργότερα, ξανασυναντά τη Μάρω, δίχως να την αναγνωρίσει, με αφορμή το προξενιό που του κάνουν με την κόρη της. Στη διάρκεια του έργου, στην 3η σκηνή, παρακολουθούμε τον διάλογο ανάμεσα στον Μήτρο και τη μάνα της υποψήφιας νύφης (που της μοιάζει εκπληκτικά κι έτσι προκύπτει η ανάμνηση του παιδικού έρωτα). Εκεί της διηγείται την ιστορία του πρώιμου έρωτά του, όταν ήταν μικρός βοσκός, και του πρώτου του φιλιού. Στο σημείο αυτό επέρχεται η αναγνώριση από την πλευρά της μάνας, αλλά δεν το αποκαλύπτει. Η αφήγηση της ιστορίας του φιλιού από τον τσελιγκα γίνεται μέσω της μελοποιημένης εκδοχής του ποιήματος του Ζαλοκώστα. Προφανώς η μουσική του ποιήματος είναι η μελοποιημένη εκδοχή του Καρρέρ, αφού αυτή σώζεται μέχρι και σήμερα. Το ποίημα, μαζί με άλλα, ο Κορομηλάς το συμπεριλαμβάνει στο έργο του ως γνωστό δημοτικό άσμα και γι' αυτό, ασφαλώς, και δεν αναφέρει πουθενά την πατρότητά του.<sup>13</sup>

Βλέπουμε, λοιπόν, μια ακόμη «μεταφορά» του ποιήματος, αυτή τη φορά από το λαϊκόμορφο ποίημα του Ζαλοκώστα στην ψευδή δημόδη ταυτότητά του και μέσω αυτής στην ενσωμάτωσή του στο δραματικό ειδύλλιο και στην αναπαράστασή του, αυτή τη φορά, μέσα από τη γλώσσα του θεάτρου.<sup>14</sup>

Παρακολουθώντας πάντα την πορεία του ποιήματος μέσα στον χρόνο και τον χώρο και συνεχίζοντας τη διαδρομή που καταγράφει, στο σημείο που βρισκόμαστε πρέπει να αναφέρουμε ότι το έργο του Κορομηλά γνώρισε μεγάλη ανταπόκριση στο ελληνικό θεατρικό κοινό της εποχής και γρήγορα ξεπέρασε τα όρια της επικράτειας. Παίχτηκε μέσα σε έξι μήνες στην Κωνσταντινούπολη (1891) και στην Αθήνα (1892) και στη συνέχεια σε πολλές άλλες πόλεις του απόδημου ελληνισμού (Βουκουρέστι, Σμύρνη, Οδησό, Παρίσι, Βακούμ, Νέα Υόρκη).<sup>15</sup> Η Σμύρνη είναι το σημείο γνωριμίας και μεταμόρφωσης της Ελληνίδας βοσκοπούλας σε Σεφαραδίτισσα. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας δίνει ο Ναρ (και ο Κοκόλης), η παράσταση του Κορομηλά (με το θίασο του Διονύση Ταβουλάρη) γνώρισε μεγάλη επιτυχία και στο θεατρόφιλο κοινό της μικρασιατικής πόλης. Μάλιστα, η απήχισή του ξεπερνά τα όρια της ελληνικής κοινότητας και επηρεάζει το θεατρικό ενδιαφέρον και ρεπερτόριο και της

<sup>13</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 265, 275.

<sup>14</sup> Βλ. σχετικά Μίμης Βάλας, *Le théâtre Grec moderne de 1453 à 1900*, Βερολίνο, Verlag, 1960, σ. 329.

<sup>15</sup> Ρέα Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19ου αιώνα*, αδημ. διδ. διατριβή, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 250-260, <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/19282#page/1/mode/2up>.

εβραϊκής κοινότητας. Όπως αναφέρει ο Ναρ, στα 1903 ανεβαίνει η θεατρική παράσταση από μαθήτριες της Alliance Israélite Universelle του έργου *Η βοσκοπούλα*.<sup>16</sup> Δεν αναφέρεται η πηγή προέλευσής του. Η παράσταση γίνεται για φιλανθρωπικό σκοπό και τα εισιτήρια εξαντλούνται. Το έργο επαναλαμβάνεται και το 1906 και πάλι σημειώνει πολύ μεγάλη επιτυχία. Αξίζει να αναφέρουμε (όπως σημειώνει και ο Ναρ) ότι ο Εβραίος μεταφραστής μετονομάζει τα πρόσωπα του έργου, εξευρωπαϊζοντάς τα. Με αυτό τον τρόπο απομακρύνεται ακόμα περισσότερο το έργο από την ελληνική του εκδοχή. Τέλος, οχτώ χρόνια αργότερα (1914) θα δοθεί μια τελευταία παράσταση του έργου στη Σμύρνη, στην εβραϊκή και πάλι εκδοχή. Μέσα από αυτές τις παραστάσεις και τη μεταφορά του έργου στο νέο του πολιτισμικό και γλωσσικό συγκείμενο προκύπτει και η σεφαραδίτικη εκδοχή του ποιήματος, αναπόσπαστου μέρους του θεατρικού. Έτσι λοιπόν το «Φίλημα» του Ζαλοκώστα ή αλλιώς κατά το πιο γνωστό το «Μια βοσκοπούλα αγάπησα» γίνεται αγαπημένο λαϊκό άσμα των ισπανοεβραίων της Σμύρνης και κατ' επέκταση, στη συνέχεια, της Θεσσαλονίκης (όπως αναφέρει και ο Κοκόλης). Είναι γνωστό με τον τίτλο «Una pastora yo ami» και συμπεριλαμβάνεται σε όλες τις γνωστές ανθολογίες σεφαραδίτικων τραγουδιών ανά τον κόσμο.

Ταυτόχρονα, πίσω στον ελλαδικό χώρο, έχουμε και μία ακόμη αλλαγή ταυτότητας της ιστορίας της βοσκοπούλας, αυτή τη φορά από σκοπιά ειδολογική. Παράλληλα με τις θεατρικές παραστάσεις του Κορομηλά και τις πολλαπλές εκδόσεις του θεατρικού κειμένου, έχουμε και την κυκλοφορία ενός μυθιστορήματος. Συγγραφέας αυτής της διασκευής είναι ο Π. Αργυρός (ψευδώνυμο του θεατρικού συγγραφέα Αριστείδη Κυριακού).<sup>17</sup> Στη συνέχεια, στις αρχές του 20ού αι. (1906) κυκλοφορεί από τις εκδόσεις «Σαραβάνος» στην Αθήνα μία ακόμη μυθιστορηματική διασκευή του Ηλία Οικονομόπουλου.<sup>18</sup> Τέλος, την ίδια περίπου εποχή, κυκλοφορεί αχρονολόγητη ακόμα μία διασκευή της μυθιστορηματικής εκδοχής της βοσκοπούλας από τον ψευδώνυμο συγγραφέα Δρόσο Έλατο και τις εκδόσεις «Μαγεμένη Φλογέρα».<sup>19</sup> Πρόκειται για λαϊ-

<sup>16</sup> Αλμπέρτος Ναρ, «Κειμένη επί ακτής θαλάσσης...». Μελέτες και άρθρα για την Εβραϊκή Κοινότητα της Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1997, σ. 184-189.

<sup>17</sup> Σχετικά με την πρώτη αυτή διασκευή της ιστορίας του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* σε μυθιστόρημα βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. 1, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σ. 155, σημ. 10. Αναφέρει: «Τον *Αγαπητικό* τον έκανε μυθιστόρημα ο Π. Αργυρός κοντά με την "πρώτη" του, καθώς έγινε και με τη Γκόλφω από τον ίδιο (1909)».

<sup>18</sup> Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας. Μέγα ποιμηνικόν νεοελληνικόν μυθιστόρημα*, Αθήνα, Σαραβάνος, 1906.

<sup>19</sup> Δρόσος Έλατος, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας. Διασκευή σε μυθιστόρημα*, Αθήνα, Μαγεμένη Φλογέρα [19--].

κό ανάγνωσμα που κυκλοφορεί, όπως αναγράφεται, σε φτηνή έκδοση «για κάθε τσέπη» και είναι εικονογραφημένο. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η ιστορία της βοσκοπούλας ξαναπερνά από μια κάπως πιο περιορισμένη παρουσία και επαφή με το κοινό του θεάτρου στην πιο διαδεδομένη εκδοχή, του λαϊκού αναγνώσματος. Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι μία ακόμη πεζή εκδοχή της ιστορίας κυκλοφορεί ανώνυμα σε συνέχειες και στην εφημερίδα της Θεσσαλονίκης *Το Φως* το 1932.<sup>20</sup>

Στο πρώτο τέταρτο του 20ού αι. (γύρω στα 1925) επανερχόμαστε σε μια διευρυμένη λαϊκή εκδοχή της ιστορίας, μέσα από μια περαιτέρω μεταφορά, ειδολογική και πάλι αλλά και γεωγραφική. Αυτή τη φορά μεταφερόμαστε, ή μάλλον επανερχόμαστε, στον χώρο της Επτανήσου και συγκεκριμένα στη Ζάκυνθο. Εδώ εμφανίζεται η *Βοσκοπούλα* μέσα από τη μορφή «Ομιλίας», λαϊκού δηλαδή θεατρικού δρώμενου του δρόμου, διασκευασμένη από τον Αλέκο Γελαδά ή Λεούση (1871-1941), με πρότυπο, όπως αναφέρεται στο κείμενο, το θεατρικό του Κορομηλά.<sup>21</sup> Πρόκειται για μια λαϊκή έμμετρη εκδοχή, σε δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο, συνδυάζεται με τον εορτασμό της Αποκριάς και περιέχει, σύμφωνα με το μοτίβο του είδους της «Ομιλίας», την προσθήκη κωμικών σκηνών, με την εμβόλιμη παρέμβαση του ρόλου του «Κωμικού». Στο προοίμιο που προτάσσει ο Γελαδάς στη διασκευή του αναφέρεται στο ποίημα «Το φίλημα», που ενσωματώνει στο έργο του ο Κορομηλάς, και ερμηνεύει την παρουσία του ως προϊστορία και βάση της μετέπειτα θεατρικής ιστορίας της βοσκοπούλας.<sup>22</sup>

Η πορεία του ποιήματος από την αρχική λόγια μορφή του στη λαϊκή αφομοίωση και την ευρύτατη διάδοσή του καταγράφεται και σε έναν άλλο χώρο λαϊκής καλλιτεχνικής έκφρασης, στον Καραγκιόζη. Η *Βοσκοπούλα* ή *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, όπως αλλιώς επικράτησε να ονομάζεται μέσα από αυτή τη θεατρική του εκδοχή, παρουσιάζεται στο θέατρο σκιών πιθανότατα από τα τέλη του 19ου αιώνα. Η πρώτη πληροφορία είναι η αναγγελία παράστασης από το θέατρο σκιών του Γιάννη Ρούλια, στην Αθήνα, και εμφανίζεται

<sup>20</sup> [Ανώνυμος], *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, εφ. *Το Φως*, 1932. Εκδίδεται σε συνέχειες, σε καθημερινή βάση, από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Ιούλιο του 1932 με τον υπότιτλο «εξαιρετικόν εις γοητείαν ανάγνωσμα που θα θέλξη και θα συναρπάση». Οι πρώτες συνέχειες συνοδεύονται από φωτογραφικό υλικό το οποίο προέρχεται από την πρώτη παραγωγή της ταινίας από την «Ολύμπια Φιλμ» (1932). Στη 43η συνέχεια εμφανίζεται και το τραγούδι-ποίημα του Ζαλοκώστα.

<sup>21</sup> Μηνάς Αλεξιάδης, «*Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*». *Άγνωστη ζακυνθινή «Ομιλία» του Αλέκου Γελαδά*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1990.

<sup>22</sup> Βάλτερ Πούχνερ, «Οι Επτανησιακές Ομιλίες», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τ. 2.1, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σ. 419-424.

το 1895 στην εφ. *Οι καιροί*. Η ιστορία παρουσιάστηκε στη συνέχεια πολλές φορές, φτάνοντας σε πιο πρόσφατες εποχές.<sup>23</sup>

Τέλος, δεν θα πρέπει να λησμονήσουμε και την πλέον διαδεδομένη εκδοχή της ιστορίας μέσα από τη γλώσσα του κινηματογράφου. Το έργο γυρίστηκε σε ταινία τρεις φορές. Η πρώτη της εκδοχή είναι του 1932 και αποτελεί την πρώτη ομιλούσα ταινία του ελληνικού κινηματογράφου.<sup>24</sup> Πρόκειται για βουβή ταινία ντουμπλαρισμένη, ενώ η δεύτερη εκδοχή της, το 1955, αποτελεί και πάλι σταθμό στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς γυρίζεται την ίδια χρονιά από δύο διαφορετικούς παραγωγούς με διαφορετικούς σκηνοθέτες και επιτελείο ηθοποιών.<sup>25</sup> Πρέπει να σημειώσουμε ότι και στις κινηματογραφικές εκδοχές συμπεριλαμβάνεται το τραγούδι των Ζαλοκώστα-Καρρέρ, ωστόσο έχει ταυτιστεί πλέον απόλυτα με τη λαϊκή δημοτική παράδοση ακολουθώντας την πρόθεση του Ζαλοκώστα, του Καρρέρ και του Κορομηλά, που εναρμονίζονταν με την εποχή τους και την προσπάθεια ανασύνθεσης μιας λαϊκής ελληνικής παράδοσης της υπαίθρου, ωστόσο μέσα από μια συνειδητή, τεχνηέντως καμωμένη, καλλιτεχνική κατασκευή.

Ένα τελευταίο σημείο της καλλιτεχνικής διαδρομής της βοσκοπούλας και του φιλιού της που αξίζει να σημειωθεί είναι η μετάφραση του ποιήματος του Ζαλοκώστα στα ιταλικά: μια επιστροφή, θα λέγαμε, στο γλωσσικό και πολιτισμικό συγκείμενο, όπου αρχικά γεννήθηκε η ποιητική τους ιδέα και μορφή. Η πρώτη μετάφραση γίνεται το 1883 από τον Antonio Frabasile στο περ. *La Rassegna ellenica*, που εκδιδόταν στην Αθήνα (1883-1884).<sup>26</sup> Η μετάφραση τίθεται σε αντιπαράθεση με το ποίημα του Ζαλοκώστα και παρακολουθεί τη δομή και το μέτρο του ελληνικού. Η δεύτερη μετάφραση εμφανίζεται αργότερα, το 1906, και είναι του Ιταλού νεοελληνιστή Francesco De Simone Brouwer.<sup>27</sup> Η αντίστροφη αυτή πορεία προς τη γλώσσα προέλευσης του ποιήματος δημιουργεί έναν ανεκδοτολογικό, θα λέγαμε, χαρακτήρα γύρω από την τύχη του στιχουργήματος.

<sup>23</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σ. 60.

<sup>24</sup> Για πληροφορίες γύρω από την ταινία και τους συντελεστές της βλ. <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/91/>.

<sup>25</sup> Την ίδια χρονιά γυρίζονται δύο εκδοχές της ταινίας, η μία από τη Φίνος Φίλμ και η άλλη από την Ολύμπια Φίλμ. Βλ. σχετικά και <http://www.finosfilm.com/movies/view/23> και <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/93/>.

<sup>26</sup> Antonio Frabasile, «Il bacio», περ. *La rassegna ellenica*, τ. 3 (1883) 23.

<sup>27</sup> Η μετάφραση του ποιήματος, μαζί με άλλα στιχουργήματα του Ζαλοκώστα, βρίσκεται σε παράρτημα του άρθρου Francesco De Simone Brouwer, «Giorgio Zalokostas», περ. *Rendiconti della reale Accademia dei Lincei*, (Ρώμη), τ. 15 (1906) 365-396.

Παρακολουθώντας, λοιπόν, την πορεία της αρκαδικής Νύμφης και του νεαρού βοσκού, που αξιώθηκαν να επιβιώσουν ανά τους αιώνες μέσα από τις πολλαπλές γλωσσικές, πολιτισμικές, γεωγραφικές και ειδολογικές μεταφορές και μεταμφιέσεις, χάρη στο φιλί και τον άσβεστο πόθο του νεανικού, ωστόσο ατελέσφορου, έρωτα, βλέπουμε παράλληλα και μια μεταφορά κοινωνικού επιπέδου τόσο του σκηνικού και των ηρώων της ιστορίας όσο και του κοινού στο οποίο απευθύνονται (είτε θεατρικό είτε αναγνωστικό, είτε κινηματογραφικό). Το ιταλικό στιχούργημα αλλά και η μελοποιημένη του εκδοχή, που παραπέμπουν σε μια υψηλής αισθητικής καλλιτεχνική παράδοση και σε ένα σκηνικό μιας κλασικής και ουτοπικής εποχής και αντίληψης των ιδανικών και του έρωτα, μετατρέπονται σταδιακά και συστηματικά σε λαϊκή πανανθρώπινη συναισθηματική έκφραση, ενδεδυμένη με τα ιμάτια είτε της ελληνικής λαϊκής παράδοσης είτε της εξευρωπαϊσμένης, και μέσω αυτής, στη συνέχεια, σε φαραδικής λαϊκής παρουσίας και φωνής.



## Μποβαρισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία. Μια πρώτη διερεύνηση

«Είμαστε όλοι Μαντάμ Μποβαρύ» έλεγε ο Μπαρτ σ' ένα από τα τελευταία του μαθήματα (1978),<sup>1</sup> κι αυτή του η φράση έμελλε να τεθεί ως προμετωπίδα ή να αποτελέσει κεφάλαιο βιβλίων πολλών άλλων επιφανών μελετητών της λογοτεχνίας, είτε ως αυτοσχόλιο είτε ως υπέρτιτλος των αναλύσεών τους πάνω σε λογοτεχνικά κείμενα άλλων. Ίσως γιατί συνοψίζει «Τρόπους να διαβάζουμε, τρόπους να είμαστε» (M. Macé).<sup>2</sup> Όπως η ζωή της Έμμα είναι φτιαγμένη, «τηλεκαθορισμένη» σύμφωνα με την έκφραση του Μπαρτ, από τα αναγνώσματά της, «κατά την πιο ζέουσα, πιο αφανιστική έννοια»<sup>3</sup> – αυτή που θα την καθιστούσε εμβληματική φιγούρα μιας ολόκληρης τάσης –, έτσι και η ζωή ή η ίδια η κοσμοαντίληψη ποικίλων παρεπιδημούντων στη λογοτεχνική (και ακαδημαϊκή) Ιερουσαλήμ διακρίνεται από την ίδια αίσθηση ανικανοποίητου σε κοινωνικό και ερωτικό επίπεδο, την τάση για φυγή, την ασφυξία μέσα σε δεδομένα πλαίσια (μοιάζουν πολύ μικρά για να χωρέσουν τη φανταστική εικόνα του υποκειμένου για τον εαυτό του – στην Έμμα ήταν η επαρχία), τις διογκωμένες από εξωτερικά μοντέλα φιλοδοξίες: όλα αυτά που ο Jules de Gaultier στα τέλη του 19ου αι. θα ονόμαζε μποβαρισμό.<sup>4</sup> Κάτι που κάθε εποχή δεν παύει να επανεικαροποιεί διευρύνοντάς το με τον δικό της τρόπο, σήμερα ίσως ακόμη περισσότερο, καθώς αυτοεικόνες και προσδοκίες διαμεσολαβούνται αδυσώπητα από πανίσχυρα μιντιακά πρότυπα – για κοινωνικό μποβαρισμό είχε προλάβει να κάνει λόγο και ο Γκωτιέ, αποσυνδέοντας την έννοια από το μυθιστόρημα του Φλωμπέρ καθεαυτό, για να αποδώσει το πώς η πληροφορία ή οι εξωτερικές φόρμες προσανατολίζουν την επιθυμία και δίνουν περιεχόμενο στη μιμητική ενόρμηση. Ο όρος λοιπόν που εξαρχής υποδείκνυε μια παθολογία της ανάγνωσης, αναφέρεται ευρύτερα

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979, 1979-1980)*, Παρίσι, Seuil, 2003, σ. 150.

<sup>2</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Παρίσι, Gallimard, 2011.

<sup>3</sup> Barthes, ό.π. (σημ. 1).

<sup>4</sup> Η πληρέστερη έκδοση όπου μπορεί να βρει κανείς σήμερα το δοκίμιο του 1892 είναι: Jules de Gaultier, *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), εισ.–σημειώσεις Didier Philippot, ακολουθείται από εννιά μελέτες του Per Buvik, Παρίσι, éd. Du Sandre, 2008.

στην αδυναμία του μυθοπλαστικού σύμπαντος να παρέχει μοντέλα για την πραγματικότητα, καθώς αυτά οδηγούν σε μια σειρά διαψεύσεων. Το θέμα αυτό, που γειτνιάζει αισθητά με τον donκιχωτισμό και θα μπορούσε να θεωρηθεί το θηλυκό του έκδοχο (αναφέρεται συνηθέστερα αλλά όχι αποκλειστικά σε γυναίκες αναγνώστριες και γυναικίους λογοτεχνικούς χαρακτήρες, αλλά επεκτείνεται και πέρα από αυτούς) – ο Φλωμπέρ εξάλλου υπήρξε μεγάλος θαυμαστής του Θερβάντες, όπως μαρτυρούν τα πρωτόλειά του, ενώ η Μαντάμ Μποβαρύ υπήρξε το πρώτο του μυθιστόρημα –, δεν θα μπορούσε να μην αφορά και τη νεοελληνική λογοτεχνία, ωστόσο δεν έχει μελετηθεί στο εύρος και στις προεκτάσεις του. Αν και ανακαλεί αυτομάτως την καρνωτακική «Δεσποινίδα Μποβαρύ» και εντάσσεται απολύτως στο ευρύτερο πλέγμα όσων διακρίνουν τη γενιά του '20, δεν περιορίζεται στην ποίηση. Θα επιχειρήσουμε να αποκαταστήσουμε τις συνέχειες και ίσως πληρέστερες αναπτύξεις του στην πεζογραφία (κυρίως, για τις ανάγκες αυτής της παρουσίασης μέχρι και τη γενιά του '30), μια και εκεί λαμβάνει τις διαστάσεις ολοκληρωμένου λογοτεχνικού χαρακτήρα. Στόχος μου σ' αυτή τη διερεύνηση του φαινομένου είναι να σταθώ στο επίκεντρό του, εντοπίζοντας και αναδεικνύοντας τον τρόπο που σμιλεύονται οι ελληνίδες Μποβαρύ και τα λογοτεχνικά τους πεπρωμένα, και όχι να επεκταθώ σε ευρύτερους κύκλους του μποβαρισμού, οσοδήποτε γοητευτικοί κι αν είναι.

Θα ξεκινήσω με μια σύντομη αναδρομή στα ιστορικά συμφραζόμενα του όρου και ακολούθως θα περάσω στο πώς συνδέονται οι Έλληνες συγγραφείς με αυτή την τάση.

Πρώτη φορά απαντά η έννοια στα 1892, σε ένα δοκίμιο του Γκωτιέ με τίτλο «Ο μποβαρισμός. Η ψυχολογία στο έργο του Φλωμπέρ», που απέκτησε πάραυτα μεγάλη φήμη, ο όρος όμως ανευρίσκεται ήδη στον Barbey d'Aureville τριάντα χρόνια πριν στο «*Les œuvres et les hommes*». Το 1902 ο Γκωτιέ επανέρχεται στο θέμα με ένα δοκίμιο που αυτή τη φορά τιτλοφορείται «Μποβαρισμός. Δοκίμιο πάνω στη δύναμη της φυγής με τη φαντασία» και όπου έχει ήδη μετακινηθεί από τον μποβαρισμό ως στοιχείο της ατομικής ψυχολογίας, ως δύναμη παθολογία, στο να αναγνωρίσει σε αυτόν μια αρχή διαρκούς κίνησης, αέναης αλλαγής του κόσμου. Αυτό το δεύτερο δοκίμιο του 1902 επανεκδόθηκε πρόσφατα, το 2004, από τον Per Buvik,<sup>5</sup> σηματοδοτώντας την επανεκκίνηση

<sup>5</sup> Jules de Gautier, *Le bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902), επίμετρο Per Buvik, Παρίσι, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2004. Για στοιχεία σχετικά με την ιστορία και την πρόσληψη της έννοιας μπορεί κανείς να ανατρέξει στη διατριβή της Delphine Jayot, *Le bovarysme. Histoire et interprétation d'une pathologie littéraire*, Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, Παρίσι 2007.

του ενδιαφέροντος των μελετητών και συγχρόνως δίνοντάς μας την ευκαιρία να διαπιστώσουμε τις εντυπωσιακές της επεκτάσεις πέρα από την περιοχή που της όρισε ο εισηγητής της.

Κι αυτό γιατί πρόκειται για μια έννοια ευρετική όσο και διεθνούς διαμετρήματος που ενέπνευσε σειρά συγγραφέων και διανοητών του ευρύτερου συγχρονικού της φάσματος όπως ο Rémy de Gourmont, ο Victor Segalen, ο Georges Palante, ο Paul Bourget, ο Théodule Ribot, ενώ συνδέθηκε και με το έργο του Φρόντ, του Μπερξόν, του Νίτσε, του Σοπενάουερ ως προς το πώς η λογοτεχνική εμπειρία καθίσταται τρόπος ανάδειξης της εγγενούς ετερογένειας της ταυτότητας.<sup>6</sup> Αργότερα ο René Girard την έκανε κεντρικό σχήμα της ανθρωπολογίας της μιμητικής επιθυμίας στο *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*.<sup>7</sup> Σήμερα, αυτή η δύναμη «να συλλαμβάνει κανείς τον εαυτό του ως κάτι άλλο από αυτό που είναι», όπως συντομογραφικά έχει επικρατήσει να νοείται ο μποβαρισμός, έχει πλέον επεκταθεί σε τομείς που δεν θα περιμέναμε, όπως την πολιτισμική χειραφέτηση ή τις πολιτικές της ταυτότητας.<sup>8</sup> Στο επίκεντρό της πάντα βρίσκεται το εύθραστο του εγώ και των πηγών που αυτό διαθέτει για να αλλάξει ή να χειραφετηθεί· ουσιαστικά, η δυναμική αλλά και οι αδυναμίες των σύγχρονων διαδικασιών υποκειμενοποίησης. Κάτι βέβαια που δεν απέχει από το να απηχεί τους κινδύνους αλλοτρίωσης που ενέχονται στα εξωτερικά πρότυπα.

Αυτοί όμως ακριβώς οι κίνδυνοι – ή οι φόβοι – στάθηκαν στη βάση της ανάδυσης της έννοιας, μάλιστα προτού ακόμα κάνει τη εμφάνισή του το ίδιο το μυθιστόρημα του Φλωμπέρ, ήδη από τη δεκαετία του 1840. Οι ανησυχίες για την εξάπλωση και τις επιπτώσεις του αναγνωστικού πυρετού που είχε καταλάβει το κοινό στα χρόνια της Μοναρχίας του Ιουλίου, κυρίως τις γυναίκες και τους νέους, γρήγορα μετέτρεψαν την ανάγνωση ρομαντικών μυθιστορημάτων από αισθητική και ηθική απλώς απειλή και σε κοινωνική, γιατί θεωρήθηκε πως ενίσχυαν τα όνειρα πλουτισμού και κοινωνικής ανόδου. Μάλιστα, ο δικηγόρος του Φλωμπέρ κατά τη διάρκεια της περίφημης δίκης για τις υποτιθέμενες ηθικές μολύνσεις που μπορούσε να προκαλέσει το μυθιστόρημα επικαλέστηκε τις σκηνές όπου η Έμμα διαβάζει Ευγένιο Σύη, Ουόλτερ

<sup>6</sup> Colette Camelin, «Le bovarysme, une notion “fin-de-siècle” influente mais ambiguë», [www.victorsegalen.org](http://www.victorsegalen.org).

<sup>7</sup> Ρενέ Ζιράρ, *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*, μτφρ. Κατερίνα Κολλέτ, Αθήνα, Ίνδικτος, 2001.

<sup>8</sup> Βλ. Stéphanie Decante, «Politiques du bovarysme en Amérique latine (1910-1960)», [www.fabula.org/lht/9/decante.html](http://www.fabula.org/lht/9/decante.html), και Michael Dash, «Ni français, ni sénégalais. Identité haïtienne et bovarysme», [www.fabula.org/lht/9/dash.html](http://www.fabula.org/lht/9/dash.html).

Σκοτ κ.ά., για να αποδείξει ότι το μυθιστόρημα αναπαριστά αυτές τις τάσεις λειτουργώντας κατ' ουσίαν καταγγελτικά ως προς αυτές.<sup>9</sup>

Πάντως, αυτές οι φιλοδοξίες αναδιανομής του ταξικού χάρτη που ταλάνιζαν την εποχή του Φλωμπέρ, και δη εκ μέρους ξεπεσμένων ή ανερχόμενων κοινωνικών ομάδων, θα βρίσκονταν στο επίκεντρο των συγγραφικών ενδιαφερόντων και του Έλληνα μεταφραστή της Μαντάμ Μποβαρύ, αρκετές δεκαετίες αργότερα. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης θα δουλεύει τη μετάφραση του έργου παράλληλα με τους Σκλάβους στα δεσμά τους. Όταν η μετάφραση πρωτοεκδοθεί το 1924, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Κερκυραίου λογοτέχνη, από τον εκδοτικό οίκο Βασιλείου, η γλώσσα θα φέρει τόσο έντονο το κερκυραϊκό αποτύπωμα, θα απηχεί τόσο τον λόγο των μυθιστορημάτων του Θεοτόκη, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για μια μορφή «ύστατης οικειώσης» εκ μέρους του του φλωμπερικού έργου.<sup>10</sup> Κατά μία έννοια, αυτή η πρώτη επώνυμη μετάφραση του έργου στα ελληνικά (είχε προηγηθεί μία ανώνυμη σε σειρά επιφυλλίδων στην εφημερίδα *Νέα Ελλάς* δέκα χρόνια πριν), θα συνιστά και μια κατάδειξη, πάνω στο ίδιο το σώμα του έργου, μιας βασικής όψης του μποβαρισμού, αυτή της ιδιοποίησης του λογοτεχνικού έργου. Μάλιστα, καθώς στο πρόσωπο του μεταφραστή ο αναγνώστης και ο συγγραφέας συνυπάρχουν εν τω αυτώ, θα λέγαμε πως πρόκειται για ιδιοποίηση συγχρόνως κατά τις δύο αυτές αδιαχώριστες όψεις. Πολλά στοιχεία φέρνουν κοντά τον Φλωμπέρ και τον Θεοτόκη, και βιογραφικά (οικονομικός ξεπεσμός αμφοτέρων, θέση στη βιβλιοθήκη, κοινή αγάπη για την επιστήμη) αλλά κυρίως ο πεσιμισμός τους και η κοινή διερώτηση πάνω στο αν το άτομο ενεργεί εντέλει, οσοδήποτε κακόβουλα, από προσωπική του βούληση ή υπόκειται στον κοινωνικό ντετερμινισμό. Όμως, παρά την ύπαρξη αυτής της εγγύτητας, ο Θεοτόκης, αν και μεταφράζει πράγματι «εξ επαφής», σύμφωνα με την έκφραση του Γ. Δάλλα, δεν προδίδει το μεταφραστικό αποτέλεσμα. Διατηρεί όλη την πλαστικότητα και την αφηγηματική ένταση του πρωτοτύπου και ουσιαστικά η ευθυβολία του ξεπερνά όσες μεταφράσεις ακολούθησαν, όπως απέδειξε η ενδελεχής συγκριτική τους συνανάγνωση από την Μ. Τσούτσουρα, παρά το γεγονός ότι οι κερκυραϊκοί ιδιωτισμοί σίγουρα ξενίζουν και το αίτημα για μια σύγχρονη μεταφραστική κατάθεση ενός τέτοιου έργου παραμένει ανοιχτό.

Το σημαντικότερο, εντούτοις, παραμένει το πώς διαδρά το δικό του πρω-

<sup>9</sup> Judith Lyon-Caen, *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Παρίσι, Tallandier, 2006.

<sup>10</sup> Έτσι το θέτει η Μαρία Τσούτσουρα στην εκτενή μελέτη της «Ύστατη οικειώση. Η Μποβαρύ του Θεοτόκη», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 80 (Γεν.-Μάρτ. 1997) 279-322.

τότυπο έργο με αυτό του Φλωμπέρ. Αν και είναι λογικό αυτό να το αναζητήσουμε πρωτίστως στο έργο που δούλεψε παράλληλα με τη μετάφραση, δεν διαπιστώνεται κάποιας μορφής επίδραση στους χαρακτήρες ή το ύφος μέχρι και τη *Ζωή και το θάνατο του Καραβέλα*. Αντιθέτως, στους *Σκλάβους πολιορκημένους* απαντά ευκρινώς ένας μποβαρικός χαρακτήρας στο πρόσωπο της Αιμιλίας Βαλσάμη,<sup>11</sup> αν και ασθενής. Η ξεχωριστή ομορφιάς και καλλιέργειας παντρεμένη νέα γυναίκα, που ασφυκτιά μέσα στο μεγαλοαστικό της σπίτι, του οποίου τα πλούτη δεν καταφέρνουν να καλύψουν το συναισθηματικό της έλλειμμα, αυτό το κοντράστ ανάμεσα στη λαμπερή επιφάνεια και το ανεπίγνωστο βάθος του κενού, που θα τη ρίξει στη ρομαντική αγκαλιά που ποθεί για να την απογοητεύσει παταγωδώς, η ανέφικτη φυγή από τον δεδομένο κλοιό, είναι τυπικά μποβαρική. Στη μεγάλη έκταση που καταλαμβάνει ο ελεύθερος πλάγιος λόγος στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα σε σχέση με όλα τα άλλα του Θεοτόκη – τη μισή επιφάνεια του έργου σύμφωνα με τις μετρήσεις του Μ. Perri<sup>12</sup> – κυρίως όμως στη θέα που μας προσφέρει στην εσωτερική εμπειρία της Αιμιλίας, τις συγκρούσεις και βίαιες μεταπτώσεις της, έγκειται η άλλη και βαθύτερη φλωπερική επίδραση. Εδώ βέβαια το αποτέλεσμα αποδυναμώνεται κάπως από δύο στοιχεία: αφενός, ο κοινωνικός περίγυρος δικαιολογεί τη μοιχεία της Αιμιλίας, καθώς ο σύζυγός της, ηλικιωμένος και βαριά άρρωστος, ψυχορραγεί από την αρχή του έργου, και ακόμη και όταν μετά τον θάνατό του αυτή φύγει με νέο εραστή για να εκδικηθεί τον προηγούμενο, γίνεται και αυτό κατανοητό από τα *dramatis personae*. Αφετέρου, οι αλλεπάλληλες μετατοπίσεις της εστίασης που συναπαρτίζουν το κείμενο του Φλωμπέρ (βλέπουμε διαρκώς τον ένα ήρωα μέσα από τα μάτια αλλεπάλληλων άλλων), αυτή η αίσθηση στραβισμού σχεδόν του αναγνώστη, όπως το θέτει η Λ. Τσιριμώκου,<sup>13</sup> χάνεται εδώ, καθώς παρακολουθούμε τον σιωπηλό στοχασμό ενός εκάστου προσώπου χωρίς τις γοργές εναλλαγές και την πολυπρισματικότητα του φλωπερικού ύφους.

Απαντούν εντούτοις εδώ ήδη στην πλειονότητά τους κάποια στοιχεία που μας επιτρέπουν να συντάξουμε μια μικρή τυπολογία του μποβαρισμού, ενδεικτική όσων διαπιστώνονται και στα άλλα δύο ελληνικά μυθιστορήματα που μπορούν να ενταχθούν σε αυτό το πλαίσιο. Πρόκειται για τη *Γαλήνη* του Βε-

<sup>11</sup> Αναφέρεται ακροθιγώς και από τον Γιάννη Δάλλα στη μελέτη του *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2001, σ. 172.

<sup>12</sup> Massimo Perri, «Ένας γαλλισμός στη νεοελληνική αφηγηματογραφία», *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1994, σ. 127.

<sup>13</sup> Λίζυ Τσιριμώκου, «Ο κύριος Μποβαρύ», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1839 (Δεκ. 2010) 881.

νέξη – «μικρασιάτισσα Μποβαρύ» θα αποκαλέσει την κεντρική της ηρωίδα ο Καραγάτσης, αν και θα βρει το ζεύγος που συνιστά με τον άντρα της «απελπιστικά άχρωμο».<sup>14</sup> Γιατί φυσικά αυτός που θα γράψει την κατεξοχήν ελληνίδα Μποβαρύ θα είναι ο ίδιος· για την ακρίβεια, έχει ήδη δώσει την πρώτη εκδοχή της προτού εκδοθεί η *Γαλήνη* το 1939 με τη δική του *Χίμαιρα* το 1936, την οποία θα ακολουθήσει η διευρυμένη, με περισσότερο δραματοποιημένα τα χαρακτηριστικά της, *Μεγάλη χίμαιρα* το 1953. Ο τίτλος αυτός θα μπορούσε να ισχύσει και ως ελληνική απόδοση του μποβαρισμού. Μια μικρή τυπολογία του λοιπόν θα ήταν:

1. Το *sine qua non*: ο κ. Μποβαρύ ή πώς πίσω από κάθε κυρία Μποβαρύ υπάρχει ένας άχρωμος αλλά στοργικός σύζυγος που παρέχει το απαραίτητο κοινωνικό ανάχωμα ώστε να ανθούν η πλήξη και το ανικανοποίητο. Στον Θεοτόκη είναι άρρωστος, ετοιμοθάνατος, αλλά θα αντικατασταθεί από τον εύρωστο γιατρό – θυμίζοντας και το επάγγελμα του συζύγου της φλωπερικής Έμμας – με τον οποίο θα αποδράσει η Αιμίλια στο τέλος του έργου. Η δική της ευτυχία θα είναι ακόμη πιο αβέβαιη από αυτή της καρυωτακικής «Δεσποινίδας Μποβαρύ», μια και η φυγή με τον γιατρό αποτελεί ξεκάθαρη εκδίκηση απέναντι στον εραστή που την παρατά, για να καταστρέψει με αυτή την ευκαιρία και την οικογένεια της αδερφής του. Στη *Γαλήνη* το ζεύγος των προσφύγων που πρωταγωνιστεί αποτελείται από μια ξεπεσμένη αριστοκράτισσα και έναν γιατρό που έχει τα διπλά της χρόνια, ο οποίος όμως επιδίδεται στωικά σε κάθε φροντίδα που θα μπορούσε να βελτιώσει τις δύσκολες συνθήκες που τους έλαχαν και την υπεραγαπά. Απόλυτη αντιστροφή όλων αυτών θα είναι ο Γιάννης Ρεϊζής της *Μεγάλης χίμαιρας*: νέος, ωραίος σαν Έλληνας καπετάνιος, που όμως εμπιστεύεται κι αυτός απολύτως την αγαπημένη του σύζυγο, δεν υποψιάζεται τι είδους αισθήματα μπορεί αυτή να τρέφει για τον αδερφό

<sup>14</sup> Μ. Καραγάτσης, «Ο έρωτας στο νεοελληνικό μυθιστόρημα», εφ. *Η Πρωία*, 17.2.1943. Με σειρά επιφυλλίδων του στην *Πρωία* από τον Δεκέμβριο του 1942 μέχρι τον Μάρτιο του 1943 ο Καραγάτσης διερευνά το θέμα του έρωτα «στη νεοελληνική πεζογραφία» όπως δηλώνεται στην πρώτη από αυτές (16-12-1942) – ήδη από την επόμενη θα εξειδικεύσει την ανάλυσή του στο μυθιστόρημα, που είναι και το είδος στο οποίο διέπρεψε η γενιά του. Για μια πρώτη αναφορά στο σώμα των κειμένων αυτών που συνιστούν και μια μορφή αυτοσχολίου, μια και το ερωτικό-σεξουαλικό στοιχείο είναι αυτό για το οποίο είναι διαβόητο το καραγατσικό έργο (έχει μάλιστα μόλις ολοκληρωθεί η σχετική με το θέμα τριλογία *Εγκληματισμός κάτω από τον Φοίβο*, καθώς και οι συλλογές διηγημάτων *Το συναξάρι των αμαρτωλών*, *Η λιτανεία των ασεβών* όπως και *Το χαμένο νησί* και αρχίζει ο κύκλος έργων αφιερωμένων στην ιστορία – τότε ο Καραγάτσης ξεκινά νέα σειρά επιφυλλίδων αφιερωμένων στην ιστορία), βλ. Ε. Ν. Μόσχος, «Ο δοκιμιογράφος Καραγάτσης», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1536 (Ιούλ. 1991) 902-905, και αναλυτικότερα τη μελέτη της Χριστίνας Ντουνιά, «Οψεις του έρωτα στον Μ. Καραγάτση. Δοκίμιο και μυθιστόρημα (1933-1944)», στον τ. *Μ. Καραγάτσης. Ιδεολογία και ποιητική. Πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα 4-5 Απριλίου 2008, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, σ. 169-188.

του, και ακόμη και όταν αυτή πίνει και φλερτάρει ανενδοίαστα μπροστά του στον μεγάλο κοσμικό χορό της Σύρου εκείνος ικανοποιείται που η γυναίκα του καταφέρνει να ξεδώσει.

2. Ο σύζυγος προσπαθεί να εντυπωσιάσει τη γυναίκα του αλλά αποτυγχάνει. Αρχετυπική ως προς αυτό, γκροτέσκα και δραματική μαζί, είναι η απόπειρα του φλωμπερικού Σαρλ να αναδειχθεί σε μέγα χειρούργο που καταφέρνει να αποκαταστήσει το πόδι ενός νέου που χωλαίνει, αλλά αναγκάζεται στο τέλος να το ακρωτηριάσει. Στον Θεοτόκη θα είναι επίσης ο γιατρός που θα προσπαθεί να αποκτήσει γόητρο στα μάτια της συζύγου του Ευλαλίας με τη δημοσίευση επιστημονικού του άρθρου και μάλιστα στη Γαλλία. Ας σημειωθεί εδώ παρενθετικά ότι το όνομα Ευλαλία είναι πιθανόν να αντλείται από την ομώνυμη ηρωίδα του φλωμπερικού διηγήματος «Μια απλή καρδιά», που περιλαμβάνόταν στον τόμο με διηγήματα του Φλωμπέρ που κυκλοφορούσε από τον Βασιλείου από το 1914 σε μετάφραση Γ. Πράτσικα. Συγκρίνοντας μάλιστα την αδιαφορία της Ευλαλίας για τα επιτεύγματά του με την εκτίμηση της Αιμιλίας, ο γιατρός αναλογίζεται την ανωτερότητα της Αιμιλίας, η οποία αναγνωρίζει την επιστημονική γνώση, σε σχέση με τις γυναίκες που εντυπωσιάζονται μόνο από τα γαλλικά μυθιστορήματα και τα ρομαντικά ποιήματα. Στο μυθιστόρημα του Βενέζη ο γηραιός γιατρός, μετά από μια πρώιμη και άκαρπη προσπάθεια να φανεί ηρωικός στα μάτια της συζύγου του κατά τις ταραχές προτού εγκαταλείψουν τα πατρία εδάφη, εξακολουθεί κατόπιν, στον προσφυγικό καταυλισμό πια, να δώσει λίγο χρώμα στη ζωή τους φυτεύοντας στα άγονα χώματα έναν ροδώνα. Κι ενώ οι άλλοι συγκινούνται με τις προσπάθειές του, η γυναίκα του τις βδελύσσεται και ιδίως τον ροδώνα. Και πάλι ως προς το σημείο αυτό αυτός που διαφοροποιείται είναι ο Καραγάτσης: ο Γιάννης Ρεΐζης, μη μπορώντας να ανταγωνιστεί την εντυπωσιακή αρχαιογνωσία της Μαρίας, αντιλαμβάνεται νωρίς ότι θα ήταν μάταιο να μπει στη διαδικασία να βελτιώσει τις γνώσεις του στη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, αφού η γυναίκα του τον αγαπά ήδη για αυτό που είναι. Το ότι ο συγγραφέας τον κάνει άκρως αρρενωπό και ικανότατο στο επάγγελμά του δικαιολογεί αυτή τη στάση. Το ίδιο ισχύει για το ότι ο Γιάννης απολαμβάνει τον αναγνωστικό πυρετό της γυναίκας του, μια και αυτός ενισχύει τον αισθησιασμό της απέναντί του – τουλάχιστον στην αρχή του γάμου τους και πριν αρχίσει η πτώση. Το στοιχείο αυτό, το να ανεβάσει η αναγνωστική έξαψη και την ηδονική, το διάβασμα να τονώνει αντί να υποσκάπτει τον γάμο, μπορεί να μη μοιάζει μποβαρικό. Πέρα όμως από τη θελκτική μορφή του Γιάννη που δεν εμποδίζει κάτι τέτοιο, θα άξιζε ενδεχομένως να επισημάνουμε ότι οι μελετητές του μποβαρισμού διακρίνουν έναν προ-

άγγελου της Έμμας στη Modeste Mignon, στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Balzac (1844), η οποία κατάγεται επίσης από την επαρχία, είναι νέα, ωραία και διαβάζει με πάθος, γράφει μάλιστα στον αγαπημένο της ποιητή και καταφέρνει να κάνει έναν καθ' όλα ευτυχισμένο γάμο.<sup>15</sup> Η Μαρίνα της μοιάζει σε πολλά, καθώς γράφει και αυτή λογοτεχνίζουσες επιστολές στον Μηνά Ρεϊζή.<sup>16</sup>

3. Άλλο τυπικό στοιχείο είναι ο δυϊσμός: οι μποβαρικοί χαρακτήρες δεν απαντούν κατά μονάδες. Ο Γκωτιέ είχε εξαρχής κάνει λόγο για μποβαρισμό των χαρακτήρων του Φλωμπέρ, δεν επικεντρωνόταν μόνο στην Έμμα. Το ίδιο ισχύει και για τους χαρακτήρες των ελληνικών μυθιστορημάτων. Μια Μποβαρύ έλκεται από ή γείρει στον άλλο την κατοπτρική της εικόνα, ακόμη και αν ο άλλος γέρνει άκρως υπολογιστικά για να της μοιάσει, για την ακρίβεια για να γίνει αυτό που εκείνη επιθυμεί ώστε να την κλείσει στα δίχτυα του – για όσο εκείνος το επιθυμεί. Ο Ροδόλφος δεν ανησυχεί καθόλου για το πώς θα κατακτήσει την Έμμα, το μόνο που τον απασχολεί εξαρχής είναι το πώς θα απαλλαγεί μετά από αυτήν. Ο μποβαρισμός του είναι κατάφωρος όταν τα λόγια του της απευθύνουν το μυθιστόρημα στο οποίο επιτέλους η ίδια είναι η ιδανική αγαπημένη, αυτό στο οποίο ευπειθώς νομίζει πως πρωταγωνιστεί μαζί του *όντως*. Αργότερα αυτό θα της το παράσχει ο Λέων. Αντίστοιχα, ο Μηνάς Ρεϊζής ή η αρχική εξιδανικευμένη του εικόνα, ο βουτηγμένος στα διαβάσματα και στις υψηλές μόνο απολαύσεις, που μοιάζει ερωτευμένος με μια μορφή αγάλματος, απευθύνει στη Μαρίνα ένα ποίημα του Παλαμά όπου την καλεί να γίνει εκείνη η αγαλμάτινη μορφή: *Και γίνε ατάραχο άγαλμα / και το κορμί σου ας πάρει / της τέχνης την εντέλεια / που λάμπει στο λιθάρι* (σ. 144). Θα λέγαμε ότι ο Μηνάς είναι εξαρχής ένας πλάγιος καθρέπτης της Μαρίνας που όλο και ευθυγραμμίζεται κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος σαν για να δείξει ακόμη πιο ολοκληρωμένο το είδωλο εκείνης: μιλά άψογα τα αρχαία ελληνικά, ο λόγος και η σκέψη του λογοτεχνίζουν όπως ακριβώς της Μαρίνας, είναι ρομαντικός αλλά ενίοτε και κυνικός, ενώ «συμπωματικά» από τη στιγμή που η Μαρίνα μετά από έξι χρόνια γάμου γίνεται αίφνης ασύδοτη, ναρκισσεύεται

<sup>15</sup> Agathe Novak-Lechevalier, «Emma à la lettre? Lecture du roman, déchiffrement du monde, élucidation de soi», [www.fabula.org/revue/document6871.php](http://www.fabula.org/revue/document6871.php).

<sup>16</sup> «Πνευματικο-ψυχική επαφή μεταξύ διανοουμένων! Ας πεθάνουμε εμείς οι Φιλιστιαίοι!» σχολιάζει ο Γιάννης Ρεϊζής για τη γλαφυρότητα της αλληλογραφίας Μαρίνας-Γιάννη, η οποία διαβάζεται σε ανοιχτή ακρόαση από όλη την οικογένεια. Συμβουλεύει μάλιστα τη γυναίκα του να τολμήσει να δημοσιεύσει στη *Νέα Εστία* – το περιοδικό όπου πρωτοδιακρίνεται ο ίδιος ο Καραγάτσης με το διήγημα «Η κυρία Νίτσα» (Μ. Καραγάτσης, *Η μεγάλη χίμαιρα* Αθήνα, Εστία, 1978 (1953), σ. 100). Οι μποβαρικοί χαρακτήρες είθισται να παρασύρονται σε έναν λογοτεχνικό μιμητισμό (βλ. Novak-Lechevalier, *ό.π.* (σημ. 15)).



και φλερτάρει, φανερώνεται και το πιο σκληρό πρόσωπο του μέχρι τότε λεπταίσθητου, σχεδόν γυναικείου Μηνά. Ο δυϊσμός, σε άλλη του μορφή, ενυπάρχει και στον Θεοτόκη: είναι πάντα οι δύο ενός ιδανικού αλλά ανέφικτου ζεύγους (η Ευλαλία με τον Άλκη Σωζόμενο, η μητέρα της που ήταν ερωτευμένη με τον πατέρα του Άλκη αλλά κατέληξε με τον Οφιομάχο), που οδηγούν στον σχηματισμό ενός άλλου ζεύγους, και αυτή η συναισθηματική καραμπόλα οδηγεί στην καταστροφή (η Αιμιλία, που αρχικά συμπάσχει με την Ευλαλία ως γυναίκα επίσης δυστυχημένη στον γάμο της, όταν ο Γιώργης Οφιομάχος δεν την παντρεύεται προκαλεί την καταστροφή και εκείνου και της αδερφής του φεύγοντας με τον άντρα της τελευταίας). Η τόση γεωμετρία τονίζει το άπιαστο της ευτυχίας, ή τη μεγάλη χίμαιρα του πόθου που αποτελεί και το κέντρο του μποβαρισμού.

4. Οι ελληνίδες Μποβαρύ είναι εκδικητικές: δεν είναι μόνο η Αιμιλία που από ποιητική, φλογερή ύπαρξη γεμάτη απέλπιδη αγάπη γίνεται στο τέλος εκδικητική. Η Ειρήνη της *Γαλήνης* του Βενέζη επιτίθεται σαδιστικά στον ροδώνα που με τόσο κόπο κατάφερε να στεριώσει ο άντρας της, λίγο πριν διαφύγει, όπως νομίζει, και από τον προσφυγικό καταυλισμό και από τον μουντό της γάμο. Μόνο που θα αναγκαστεί να επιστρέψει με βουβή πικραμένη οργή και στα δύο. Όμως, ο Καραγάτσης είναι και πάλι αυτός που στο πρόσωπο της Μαρίας θα αφήσει να αναδυθεί μια πραγματική Μήδεια. Η Μαρίνα, που μελετούσε και θαύμαζε το μεγαλείο του Ευρυπίδη, θα βρεθεί σύγχρονη πρωταγωνίστρια του δράματος, όχι όμως από ζηλοτυπία, όπως στο πρωτότυπο, αλλά από τη βασιανιστική ερωτική ζωή της, την κυριαρχία των παντοδύναμων ενστίκτων. Όταν το βερνίκι που περνούν πάνω από την ύπαρξη οι λογοτεχνικές αναφορές και τα τσιτάτα αρχίζει να σπάει, τόσο για την ίδια όσο και για τον Μηνά, κάτω από την πίεση των βιολογικών ορμών το ζωτικό τους ψεύδος θα αποκαλυφθεί με τρόπο που θα τους αφανίσει και τους δύο, θα ξεκληρίσει ουσιαστικά το Ρεϊζικό, που θα οδηγηθεί στο Ριζικό του, το έφερε ήδη εγγεγραμμένο εντός του. Το ίδιο έχει συμβεί με την οικογένεια της Έμμας Μποβαρύ. Κι εκεί και εδώ το πιο τραγικό θύμα θα είναι ένα μικρό κοριτσάκι, μια μικρή θηλυκή ύπαρξη της οποίας η μοίρα θα έχει αργίσι δεσμευτεί από την ίδια της τη μητέρα. Ακόμη και στη *Γαλήνη* του Βενέζη η κόρη της Ειρήνης θα έχει τραγικό τέλος. Ο μποβαρισμός δεν είναι μόνο μια προβληματική των σχέσεων μυθοπλασίας και πραγματικότητας, αλλά και μια σκέψη πάνω σε μια καταστροφική θηλυκότητα.

Θα υπήρχαν περιθώρια να αναφανερί μια άλλη, διαφορετικού τύπου Μποβαρύ πέρα από τα πλαίσια του νατουραλισμού ή του ρεαλισμού, που είθισται

να φιλοξενούν ανάλογες εικόνες της γυναίκας (όχι μόνο την αστή που ασφυκτιά στο πλούσιό της σπίτι, αλλά και την πόρνη ή το παραστρατημένο κορίτσι των λαϊκών τάξεων); Όπως δείχνουν ήδη τα παραδείγματα του Θεοτόκη, του Βενέζη και πιο εμφατικά του Καραγάτση, η αρχετυπική ηρωίδα είναι ένα πορτραίτο πάνω στην εικόνα του κόσμου όπως την διαβάζουν οι ίδιοι και την προτείνουν στον αναγνώστη. Και η οποία φυσικά μπορεί να ολοκληρώνεται, να διορθώνεται ή να ανταγωνίζεται με πλήθος άλλων αναφορών, όπως συμβαίνει με τη μορφή της Μήδειας στο καραγατσικό έργο και με όλη τη γκάμα των ελληνικών και ξένων έργων που άλλοτε υπάρχουν χωνεμένα και άλλοτε απλώς σχολιασμένα *en passant* στο δικό του. Μένει να δούμε πώς προέβησαν άλλοι μέσα από την Μποβαρύ στο δικό τους ταυτοτικό *bricolage*.

Πέρα από το θεματικό δάνειο, μια μετάγχιση ύφους.  
Ο Ντοστογιέφσκι και ο Φώκνερ στο μυθιστορηματικό  
σύμπαν της Νίκης Αναστασέα

Από τη μονοσήμαντη συνύπαρξη μέχρι την πυρετική ανάκληση και την αι-νιγματική ή παιγνιώδη αναφορά, η διακειμενική σχέση αναπτύσσεται σε μια κλίμακα που δοκιμάζει όλες τις εμπλεκόμενες κειμενικές αρχές, συγγραφέα και αφηγητή, φανταστικούς και πραγματικούς αποδέκτες της αφήγησης, ακόμα και τους χαρακτήρες της μυθοπλασίας, όταν τους προσφέρεται η εύθραυστη αληθοφάνεια της επικοινωνίας και της έκφρασης μέσα από ονόματα, θέματα και μοτίβα, καταστάσεις και γεγονότα που έχουν αντληθεί από εμβληματικούς, αναγνωρίσιμους μυθιστορηματικούς κόσμους, πάνω στους οποίους ο υπαρκτός αναγνώστης προβάλλει το βίωμα της δικής του πρόσληψης: Οι ιδεολογικές στρεβλώσεις της ομάδας γύρω από έναν Σταβρόγκιν, η αυτοκαταστροφική μέθη ενός Μίτια Καραμάζοφ, ο πολυετής εγκλεισμός στην εμμονή του μίσους από μια Ρόζα Κόλντφιλντ, ακόμα και το μακάβριο πριόνισμα του ξύλου στο σπίτι μιας μητέρας που ψυχορραγεί, είναι θραύσματα που, αν εντοπισθούν «σε ξένο έδαφος», είναι πιθανό να οδηγήσουν σε ενεργοποίηση της λογοτεχνικής μνήμης. Ίσως κάποιες φορές αυτή η κειμενική συμβίωση να προκαλεί μια πικρή αίσθηση αδυναμίας: «ο μεταφραστής μερικών σελίδων που τις χρησιμοποιώ σαν δικές μου. Αυτό είμαι. Ένας τεθλιμμένος συγγενής που κάνει μνημόσυνο με ξένα κόλλυβα», έτσι αυτοχαρακτηρίζεται στο τελευταίο μυθιστόρημα της Νίκης Αναστασέα ο πατέρας που διαβάει και αφηγείται στην προφυλακισμένη κόρη του αποσπάσματα από το *Αβεσσαλώμ*, *Αβεσσαλώμ!* του Ουίλλιαμ Φώκνερ.<sup>1</sup> Όμως αυτή η ένδειξη αυτολύπησης του προσώπου ή μετριοφροσύνης της δημιουργού του αποτελεί μια από τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις όχι απλώς μιας σχέσης συγγραφικής επιρροής, αλλά ενός ουσιαστικού, λειτουργικού και πολλές φορές λυτρωτικού αντικατοπτρισμού.

Τα τέσσερα μυθιστορήματα που δημοσίευσε η Νίκη Αναστασέα (*Αυτή η αργή μέρα προχωρούσε*, *Επικράνθη*. *Διά χειρός Αλέξη Ραζή*, *Οι μικρές απολαύσεις του κυρίου Ευαγγελινού*, *Πολύ χιόνι μπροστά στο σπίτι*)<sup>2</sup> φέρουν πυκνά

<sup>1</sup> Νίκη Αναστασέα, *Πολύ χιόνι μπροστά στο σπίτι*, Αθήνα, Πόλις, 2012, σ. 136.

<sup>2</sup> Νίκη Αναστασέα, *Αυτή η αργή μέρα προχωρούσε*, Αθήνα, Πόλις, 1998, *Επικράνθη*. *Διά χειρός Αλέ-*

σημάδια κορυφαίων δημιουργών του 19ου και του 20ού αιώνα: Τζέιμς Τζόυς, Βιρτζίνια Γουλφ, Φερνάντο Πεσόα, Τ. Σ. Έλιοτ, Τόμας Μαν από τη λογοτεχνία, μπρεσιονιστές, Σεζάν και εξπρεσιονιστές από τη ζωγραφική από τον νεοελληνικό χώρο τον Διονύσιο Σολωμό της *Γυναίκας της Ζάκυθος* και τον ενορατικό λόγο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο «Υπό την Βασιλικήν δρυν», και από τη γυναικεία ποίηση τη φωνή της Έμιλυ Ντίκινσον. Από τα αφηγηματικά πειράματα του νεωτεριστικού σύμπαντος φέρουν τα αιγιματικά πρόσωπα ενός Χούλιο Κορτάσαρ, που ενίοτε επιτίθενται στο δημιουργό ή στον αναγνώστη τους. Περισσότερο όμως και από το πλήθος αυτών των ονομάτων, εντυπωσιάζει η ποικιλία των τρόπων ένταξής τους στα κειμενικά δεδομένα, άλλοτε από το «κατώφλι» του τίτλου ή της προμετωπίδας, άλλοτε μέσα από τη μακροδομή ενός επεισοδίου ή ενός περιγραφόμενου αντικειμένου και κάποιες φορές μέσα από εμμονές χαρακτήρων, όπως διακρίνονται μέσα από τον ευθύ λόγο τους ή την ψυχοαφήγηση της εσωτερικότητάς τους.<sup>3</sup> Ιδιαίτερα όμως στην περίπτωση του Ντοστογιέφσκι και του Φώκνερ, που ακόμα και ποσοτικά διεκδικούν μεγάλο μέρος αυτού του διακειμενικού παιχνιδιού, μπορεί κανείς, από βιβλίο σε βιβλίο, να παρακολουθήσει τη μετατροπή του απλού θεματικού δανείου (π.χ. τη διάχυση μιας ατμόσφαιρας ενοχής) σε μια πολυπρισματική μετάγχιση ύφους, που λειτουργεί καθοριστικά για τη διαμόρφωση του μυθιστορηματικού κειμένου και το χτίσιμο μιας ποιητικής βάσει πολύσημων «κλειδιών».<sup>4</sup>

Αποφεύγοντας να περιοριστεί στην αξιοπρόσεκτη, αλλά συχνά μνημειακή, τοποθέτηση παραθεμάτων ως προμετωπίδων, η συγγραφέας προχωρεί σε μια δυναμική αξιοποίησή τους στην ίδια τη δομή της ιστορίας.<sup>5</sup> Ακόμη και στο

ξη Ραζή, Αθήνα, Κέδρος, 2006, *Οι μικρές απολαύσεις του κυρίου Ευαγγελινού*, Αθήνα, Κέδρος, 2009, Πολύ χιόνι μπροστά στο σπίτι, δ.π.

<sup>3</sup> Δηλαδή, την αφηγηματοποιημένη απόδοση του ψυχιισμού τους σε τρίτοπρόσωπο περικείμενο, μια τεχνική την οποία η Dorrit Cohn, η οποία έχει εισαγάγει τον αντίστοιχο όρο, εκθειάζει διότι «όχι μόνο μπορεί να βάλει σε τάξη και να εξηγήσει τις συνειδητές σκέψεις ενός χαρακτήρα καλύτερα από τον ίδιο το χαρακτήρα, μπορεί επίσης να αρθρώσει αποτελεσματικά μια ψυχική ζωή που παραμένει ανέκφραστη, μισοσκότεινη ή κρυφή» (Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνειδησίας στη μυθολογία*, μτφρ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Αθήνα, Παπαζήσης, 2001, σ. 76).

<sup>4</sup> Ο Γρηγόρης Μπέκος, στον οποίο η συγγραφέας έδωσε συνέντευξη με αφορμή το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος που της απονεμήθηκε για το τελευταίο της μυθιστόρημα, γράφει σχετικά: «Τι παρέμεινε σταθερό όλα αυτά τα χρόνια; Η λατρεία της για τον Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι και η αγάπη της προς τον Γουίλιαμ Φώκνερ, «οι οποίοι είναι παρόντες σε όλα τα βιβλία μου» και με τους οποίους συνδιαλέγεται δημιουργικά (τόσο θεματολογικά όσο και μορφολογικά) και τους οποίους διαβάει μετά μανίας» (εφ. *Το Βήμα*, 30.3.2014).

<sup>5</sup> Γράφοντας για το μότο ως τρόπο εισόδου («κατώφλι») στο κείμενο, ο Genette διαχωρίζει τρεις κειμενικές αρχές: Το δημιουργό από τον οποίο προέρχεται το παράθεμα («épigraphe»), αυτόν που πραγματοποιεί την εισαγωγή του παραθέματος στο νέο κείμενο («épigrapheur») και τον παραλήπτη

λιγότερο ίσως φωκνερικό έργο της, τις *Μικρές απολαύσεις του κυρίου Ευαγγελινού*, μια κατ' επίφαση αστυνομική ιστορία σε παραθαλάσσια πόλη της Εύβοιας, όπου τα νήματα κινεί ο συγγραφέας που εγκαθίσταται εκεί ως παντοδύναμος δημιουργός, η αφήγηση παίζει διακειμενικό κρυφτό με τον αναγνώστη: Ο πρώτος φόνος έχει ως πιθανό κίνητρο, άρα και μοχλό κίνησης για τα πρόσωπα, την ανάκτηση της κλεμμένης κάρτας που μια γυναίκα είχε στείλει στον κρυφό εραστή της με το μήνυμα «Περιμέναμε αρκετά».<sup>6</sup> Ο υποψιασμένος αναγνώστης, που έχει ήδη αποτιμήσει τα προγενέστερα λογοτεχνικά δάνεια της Αναστασέα, θα μπορούσε να αναγνωρίσει εδώ την έκφραση που χρησιμοποιεί ο στρατευμένος στον Αμερικανικό Εμφύλιο Τσάρλς Μπον σε επιστολή του προς την αρραβωνιαστικιά και στην πραγματικότητα ετεροθαλή αδελφή του Τζούντιθ, δηλαδή ένα μοτίβο που εντοπίζεται αρχικά στο κείμενο του φωκνερικού *Αβεσσαλώμ, Αβεσσαλώμ!*, τόσο μεμονωμένο όσο και ενταγμένο στο λογικά αναμενόμενο πλαίσιο της επιστολής.<sup>7</sup> Το διακύβευμα είναι κάτι πολύ περισσότερο από τη στήριξη του θέματος της εγκαρτέρησης για μια σχέση που είναι και στις δύο περιπτώσεις, αλλά κάτω από εντελώς διαφορετικές συνθήκες, ανήκουστη. Πολύ πιο ενδιαφέρουσα είναι η εναρκτήρια λειτουργία αυτού του συντομότατου λεκτικού μηνύματος, η ενεργοποίηση όλων εκείνων των παραμέτρων που οδηγούν στο έγκλημα, για διαφορετικούς βέβαια λόγους στο νεοελληνικό έργο από αυτούς που προβάλλουν στο αμερικανικό, αλλά κάτω από την ίδια, σημαδιακή διαπίστωση που συμπτκνώνεται μέσα σ' αυτό το διακειμενικό δάνειο. Στο ίδιο μυθιστόρημα της Αναστασέα ο τυπογράφος ο οποίος στοιχειοθετεί τα χειρόγραφα του συγγραφέα συνειδη-

του παραθέματος ως μότο («*épigraphe*», κατά το «*destinataire*»). Μεταξύ τους, αναπτύσσεται μια μεγάλη γκάμα περίπλοκων σχέσεων. (Gérard Genette, *Seuils*, Παρίσι, Seuil, 2002, σ. 153-154). Θεωρούμε ότι τα σχόλια του Γάλλου θεωρητικού ισχύουν και σε άλλες περιπτώσεις διακειμενικού δανείου, για την εμφάνιση και τη λειτουργία του οποίου συνεργάζονται (;) αυτές οι τρεις κειμενικές αρχές. Πάντως, στην πλειονότητά τους, τα παραθέματα/μότο της Ν. Αναστασέα αντιστοιχούν στη συνηθέστερη, κανονική λειτουργία αυτής της τεχνικής, όπως την ορίζει ο Genette: «[...] σχόλιο πάνω στο κείμενο, του οποίου το νόημα προσδιορίζεται ή υπογραμμίζεται έμμεσα» (*Seuils*, ό.π., σ. 160).

<sup>6</sup> Αναστασέα, *Οι μικρές απολαύσεις του κυρίου Ευαγγελινού*, ό.π. (σημ. 2), σ. 103.

<sup>7</sup> «Ο Μπον κι ο Χένρυ ήρθαν απ' το Πανεπιστήμιο να περάσουν τα πρώτα εκείνα Χριστούγεννα. Η Τζούντιθ κι η Έλεν κι ο Σάμπεν τον είδαν για πρώτη φορά – η Τζούντιθ [...] θα τον θυμόταν έτσι που τέσσερα χρόνια αργότερα [...] όταν θα λάβαινε ένα γράμμα του που θα 'λεγε *Περιμέναμε αρκετά*, εκείνη κι η Κλύτη θα 'πιαναν αμέσως να ράβουν ένα νυφικό» (Γουίλιαμ Φώκνερ, *Αβεσσαλώμ, Αβεσσαλώμ!*, μτφρ. Έλλη Μαρμαρά, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 2019, σ. 113). Το ίδιο το μοτίβο της αναμονής, απελευθερωμένο πλέον από την αφηγηματική φωνή του κυρίου Κόμπσον, αναπτύσσεται λίγο αργότερα μέσα από την ανάγνωση της ίδιας της επιστολής και της πρωτοπρόσωπης αυτοδιηγητικής αφήγησης του Τσάρλς Μπον: «Περιμέναμε αρκετά. Θα πρόσεξες πως δεν προσβάλλω ούτε εσένα λέγοντας περίμενα αρκετά. Κι επομένως, εφόσον δεν σε προσβάλλω λέγοντας πως μόνο εγώ περίμενα, δεν προσθέτω, περιμένει με» (ό.π., σ. 147-148).

τοποιεί ότι η εργασία του δεν είναι παρά η επικύρωση των διαταγών του δημιουργού πάνω στη ζωή των συμπολιτών του, οι οποίοι υφίστανται, με μαρτυρικό τρόπο, όσες εμπνεύσεις του συγγραφέα μετασχηματίζονται σε βιβλίο από τον τυπογράφο. Η τριτοπρόσωπη εσωτερική εστίαση μας τον εμφανίζει να «αναρωτιέται σοβαρά και σχεδόν ήρεμα μήπως έχει αρχίσει να τρελαίνεται και αν μπορεί ένας άνθρωπος να καταλάβει ότι του συμβαίνει κάτι τέτοιο».<sup>8</sup> Να επαναλαμβάνει, δηλαδή, σε πλάγιο λόγο την ευθεία ερώτηση που απευθύνει στον Αλιόσα ο Ιβάν Καραμάζοφ, μια μέρα πριν αρχίσει η δίκη του μεγάλου τους αδερφού: «Μπορεί κανείς παρατηρώντας τον εαυτό του να καταλάβει πως αρχίζει να τρελαίνεται;».<sup>9</sup> Δηλαδή, ακριβώς το παράθεμα που η Ελληνίδα συγγραφέας χρησιμοποιεί ως προμετωπίδα σε κεφάλαιο του δεύτερου μυθιστορημάτος της *Επικράνθη*, κεφάλαιο που τιτλοφορείται «Η Κατάρρευση» και που αποτελεί την εγκιβωτισμένη, μεταδιηγητική αφήγηση της πνευματικής και νευρολογικής αποτελέματωσης του ζωγράφου πρωταγωνιστή του έργου από νεότερο πρόσωπο που συλλέγει στοιχεία και γράφει βιβλίο για αυτόν.<sup>10</sup> Είναι μάταιο να αναρωτηθεί ο αναγνώστης ποια από τις δυο χρήσεις του ίδιου ντοστογιεφσκικού παραθέματος είναι καταλληλότερη και ποια περισσότερο ανορθόδοξη. Έτσι κι αλλιώς, ο μεταφυσικός πυρετός που πηγάζει από τους χαρακτήρες του αρχικού έργου διαχέεται τόσο στον μαγεμένο περίγυρο του καλλιτέχνη Αλέξη Ραζή όσο και στα ταπεινά δημιουργήματα που παραπαίουν μεταξύ διαφορετικών επιπέδων πραγματικότητας και μυθολογίας στις *Μικρές απολαύσεις του κυρίου Ευαγγελινού*. Είναι πιο σημαντικό να αποτιμήσει κανείς την ενεργοποίηση του μηχανισμού της πλοκής που επιτυγχάνεται με αυτό το διακειμενικό πυροτέχνημα, καθώς στο συγκεκριμένο έργο της Αναστασία ο δεύτερος φόνος σχετίζεται με τη βαθμιαία συνειδητοποίηση ότι ο παράξενος συγγραφέας στη μικρή ευβοϊκή πόλη οδηγεί τους χαρακτήρες του στην παραφροσύνη. Κατά συνέπεια, το παράθεμα που αναδύεται στο νεότερο κείμενο δεν μετακινείται μόνο από εσωτερική φωνή σε εσωτερική φωνή, όπως γίνεται, για παράδειγμα, στο *Αβεσσαλώμ, Αβεσσαλώμ!*, αλλά ταξιδεύει πλέον και σε διαφορετικές «θέσεις», από βιβλίο σε βιβλίο της σύγχρονης

<sup>8</sup> Οι μικρές απολαύσεις του κυρίου Ευαγγελινού, ό.π. (σημ. 2), σ. 143.

<sup>9</sup> Φιοντόρ Ντοστογιέβσκη, *Αδελφοί Καραμάζοφ*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, τ. Δ', Αθήνα, Γκοβόστης, 1991, σ. 78.

<sup>10</sup> *Επικράνθη. Διά χειρός Αλέξη Ραζή*, ό.π. (σημ. 2), σ. 402. Για να φανεί η πυκνότητα του διακειμενικού πλέγματος στο συγκεκριμένο έργο, ας συνδυαστεί το ότι η συγγραφέας χρησιμοποιεί και αρκετά παραθέματα από το μυθιστόρημα *Δόκτωρ Φάουστους* του Τόμας Μαν με το γεγονός ότι το κεφάλαιο της παραληρηματικής συνάντησης του Ιβάν Καραμάζοφ με τον εωσφορικό επισκέπτη του κάνει επίσης αναφορά στον μύθο του Φάουστ (*Αδελφοί Καραμάζοφ*, ό.π., σ. 163).

συγγραφέως, κυκλώνοντας ποικιλοτρόπως τον συστηματικό αναγνώστη της.

Αν αυτά τα δυο παραδείγματα έδειξαν πώς η προσεκτική εισαγωγή του διακειμενικού δανείου από τη Νίκη Αναστασέα λειτουργεί ως ηχώ που τροποποιείται κατά κύματα αγγίζοντας ποικίλες διαστρωματώσεις του νεότερου κειμένου, πολύ πιο εντυπωσιακά είναι τα σημεία εκείνα που μετατρέπουν το έργο της σε μια σπουδή πάνω σε κομβικά χαρακτηριστικά της τεχνικής και του ύφους του Ντοστογιέφσκι και του Φώκνερ. Η επεξεργασία της μυθιστορηματικής σκηνής είναι ίσως η εμφανέστερη από τις περιπτώσεις αυτές, λόγω της έκτασης που καταλαμβάνει αλλά και της ιδιόμορφης κλιμάκωσης της έντασης που δημιουργεί. Κατά παράδοση, η «σκηνή» αποκόπτει, προβάλλει και διογκώνει ένα επεισόδιο ή μια κατάσταση που ξεφεύγει από τη συμπυκνωμένη χρονικότητα μιας περιλήψης. Μιλώντας για την παράμετρο της «Διάρκειας», ο Ζεράρ Ζενέτ θεωρεί ότι στις «σκηνές» ο χρόνος της αφήγησης τείνει να εξισωθεί με αυτόν της ιστορίας, προσθέτοντας, για το κλασικό παράδειγμα του είδους, δηλαδή τις κοσμικές δεξιώσεις στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, τη μυητική λειτουργία της σκηνής για τον πρωταγωνιστή/αφηγητή αλλά και τον ρόλο της ως πόλου έλξης κάθε είδους δευτερεύουσας πληροφορίας.<sup>11</sup> Αποκλίνοντας όμως από όλα αυτά, η Αναστασέα φαίνεται να έχει μελετήσει σε βάθος και να μεταφέρει επιτυχώς στο κείμενό της την τυπική ντοστογιεφσκική σκηνή, με τη δόμησή της ανά διαδοχικές αφίξεις προσώπων και τη σταδιακή πόλωση της έντασης γύρω από κάτι που, για μεγάλο διάστημα, παραμένει ασαφές. Τα *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* μας αποκαλύπτουν με υποδειγματικό τρόπο την ουσία αυτών των σκηνών: Συνήθως λαμβάνουν χώρα σε σαλόνια, τα οποία όμως ο Μπαχτίν παρομοιάζει με πλατείες «με την ειδική λογική της ζωής μιας πλατείας καρναβαλιού».<sup>12</sup> Πρόκειται για σκηνές πολύπλοκες, «παρδαλές», «γεμάτες από καρναβαλικές αντιθέσεις, μεγάλες *mésalliances* κι εκκεντρικότητες, πραγματικές ενθρονίσεις και εκθρονίσεις» γράφει ο Μπαχτίν<sup>13</sup> και σε ένα από τα παραδείγματα που δίνει συνοψίζει την

πολύπλοκη σκηνή στο μεγάλο σαλόνι της Βαρβάρας Πετρόβνα Σταβρόγκιν στους *Δαίμονες*, με τη συμμετοχή της παρανοϊκής κουτσής, με την εμφάνιση του αδελφού της, του Λεμιάντκιν, με την πρώτη εμφάνιση του «δαίμονα» Πιοτρ Βερχοβένσκι, με τη θριαμβευτική εκκεντρικότητα της Βαρβάρας Πετρόβνα, με την αποκάλυψη και τον εκδιωγμό του Στεπάν Τρο-

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Παρίσι, Seuil, 1972, σ. 129 και 142-143.

<sup>12</sup> Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Αθήνα, Πόλις, 2000, σ. 235-236.

<sup>13</sup> Ο.π., σ. 234.

φιμόβιτς, με την κρίση υστερίας και τη λιποθυμία της Λίζας, με το χαστούκι του Σάτοφ στον Σταβρόγκιν κτλ. Εδώ όλα είναι απρόσμενα, άτοπα, ασυμβίβαστα και ανεπίτρεπτα στη συνηθισμένη, «κανονική» ροή της ζωής.<sup>14</sup>

Εξάλλου, όπως λέει από μια άλλη οπτική γωνία ο Ρενέ Ζιράρ, «στον Ντοστογιέφσκι, οι περισσότερες μεγάλες συλλογικές σκηνές φτάνουν στο σημείο να διαλυθούν σε όψεις του χάους».<sup>15</sup> Πολλά από αυτά τα στοιχεία εντοπίζονται εύκολα στις μεγάλες σκηνές που ενορχηστρώνει η Αναστασέα γύρω από το πρόσωπο του ζωγράφου Αλέξη Ραζή: Ίδιο ιδεολογικό πάθος και υπαρξιακό άλγος στους διαλόγους των μελών μιας αριστερής ομάδας στη Δικτατορία και τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Ίδιος μαγνητισμός που ασκείται προς όλους από το κεντρικό πρόσωπο. Ίδια «αδιάντροπη αλήθεια» και «εξομολόγηση δίχως μεταμέλεια» στην παρορμητική συμπεριφορά των χαρακτήρων, για να δανειστούμε άλλες δυο εκφράσεις του Μπαχτίν.<sup>16</sup> Παρεμφερής επιτάχυνση του ρυθμού: Πρώτα, η αργή, κατ' ιδίαν αποκάλυψη μιας εμμονής, μιας ασθένειας (το μοτίβο της αϋπνίας, για παράδειγμα, δάνειο από το πρόσωπο του μηδενιστή Κυρίλοφ, ή η μανιώδης αυτοακύρωση του ανθρώπου του Υπογείου, που υιοθετείται ως συμπεριφορά και αναφέρεται ρητά από πρόσωπο του έργου).<sup>17</sup> Σταδιακά, οι θεατρικής τεχνοτροπίας αφίξεις προσώπων σε έναν χώρο που αποδίδεται με όρους σκηνικού και με κινήσεις που σχεδιάζονται με ύφος σκηνικών οδηγιών οδεύουν προς μια κορύφωση. Τέλος, λαμβάνει χώρα η συλλογική έκρηξη τόσο φυγόκεντρων δυνάμεων, ώστε η πολυφωνία να γίνεται κι εδώ καρναβαλική πλατεία με αποκαθήλωση, θυσία και χασοτική διάλυση.

Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι μια τέτοια δύσκολη δόμηση βρίσκει γόνιμο έδαφος σε κεφάλαια όπου η αφήγηση γίνεται περισσότερο εύληπτη λόγω μιας πρόσκαιρης επιστροφής στον «παραδοσιακό» παντογνώστη, τρίτοπρόσωπο

<sup>14</sup> Ο.π., σ. 235. Η θεατρικότητα των διαδοχικών αφίξεων και αναχωρήσεων προσώπων σε «σκηνές» του έργου του Ντοστογιέφσκι και του Μαρσέλ Προυστ σχολιάζεται συγκριτικά από την Karen Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Παρίσι, Honoré Champion, 1995, σ. 306-311.

<sup>15</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Παρίσι, Grasset, 1995, σ. 314 (η μετάφραση δική μου).

<sup>16</sup> Μπαχτίν, ό.π. (σημ. 12), σ. 232.

<sup>17</sup> Έτσι, ο καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών και παλιός φίλος του πρωταγωνιστή Νίκος Μαρκέτης, διαφωνώντας πολιτικά με την οργάνωση στην οποία ανήκε, «[χαρακτήρισε] τον εαυτό του "χολωμένο άνθρωπο του υπογείου"» (*Επικράνθη. Διά χειρός Αλέξη Ραζή*, ό.π. (σημ. 2), σ. 47). Λίγο αργότερα, η τρίτοπρόσωπη αφήγηση της συνάντησης Ραζή-Μαρκέτη γίνεται σε ντοστογιεφσκικούς τόνους, που έχουν ήδη προσδιοριστεί από το μότο του κεφαλαίου, δάνειο από *Το Υπόγειο*: «Όχι μονάχα δεν ήμουν κακός, μα μήτε τίποτα. Μήτε παλιάνθρωπος, μήτε τίμιος, μήτε ήρωας, μήτε έντομο» (ό.π., σ. 122). Το μοτίβο της αϋπνίας συνοδεύει επίμονα τον Μαρκέτη σε όλη την, υπαρξιακού περιεχομένου, συνομιλία του με τον πρωταγωνιστή (βλ. ενδεικτικά σ. 135 και 142).



αφηγητή. Και μάλιστα ενός αφηγητή που, ως συγγραφέας βιβλίου για τον Ραζή, εφαρμόζει μια άκρως παραδοσιακή *auctoritas*, ίσως σε μια απελπισμένη προσπάθεια να επιβάλει μια τάξη, έστω και ετεροχρονισμένη:

Και να 'μαστε τώρα, την επαύριο, στο σπίτι του Σίμου και συγκεκριμένα στο δωμάτιο της Νίνας, με τη Φανή να κρυφακούει πίσω από τη μισάνοιχτη πόρτα, τον Ραζή στη συνηθισμένη του θέση δίπλα στο τραπέζι, από τη μεριά που ήταν το παράθυρο, και τον Βλάση να κάθεται πάνω στο τραπέζι με τα πόδια κρεμασμένα.<sup>18</sup>

Ο ήχος από το ρόπτρο συνεχίστηκε επίμονος και δυνατός. [...] Στο μεταξύ η Φανή βιάστηκε να βγει από την κρυψώνα της και έσπευσε να ανοίξει την πόρτα πριν από τον Ραζή. Απέξω ακούστηκε η φωνή της Θέκλας.<sup>19</sup>

Δεν ξέρουμε τι θα είχε γίνει μετά ή μάλλον τι δεν θα είχε γίνει από τα όσα θλιβερά συνέβησαν αργότερα, αν τη στιγμή εκείνη δεν εμφανιζόταν στην πόρτα του πρώτου δωματίου ένα ζευγάρι. Στάθηκαν σαστισμένοι και κοίταξαν.<sup>20</sup>

Όμως, όπως ακριβώς και στον Ντοστογιέφσκι, έτσι και εδώ ούτε η θεατρικού τύπου αναπαράσταση της «σκηνής» ούτε και η κριτική πλαισίωση εκ μέρους της αφηγηματικής φωνής κατορθώνουν να άρουν το οδυνηρό αίτιγμα ή το οντολογικό μυστικό που, ανεπίλυτο ως το τέλος, θα οδηγήσει στην ένταση, τη διάλυση της μικρής κοινότητας και την κατάρρευση-θυσία του κεντρικού χαρακτήρα.

Κάπως απλούστερες, αλλά πάντα πολυφωνικού τύπου σκηνές αναπτύσσονται ακόμα και σε σημεία όπου γίνεται αισθητή η επιρροή πειραματισμών της φωκνερικής γραφής. Αυτές οι σκηνές εσωτερικεύονται πλήρως και διασπώνται σε συνειδήσεις/φωνές που φέρουν το βάρος της κορύφωσής τους. Έτσι, στο πρώτο μυθιστόρημα της Αναστασέα *Αυτή η αργή μέρα προχωρούσε* η συλλογική οικογενειακή σκηνή της υποδοχής της μέλλουσας νύφης Έλλης, και η γνωριμία της με την πεισματικά έγκλειστη για δεκαετίες μητέρα της οικογένειας, κορυφώνεται με την περιγραφή του ακατανόητου τραγουδιού στο οποίο ξεσπά η μητέρα και του ακόμη πιο ανεξήγητου τελετουργικού που ενεργοποιείται μεταξύ μάνας και γιου. Σε επόμενο κεφάλαιο, όπου το βάρος της αφήγησης πέφτει πλέον στον ίδιο τον γιο, ενσωματώνεται ως αναδρομική αφήγηση η εξήγηση αυτού του άγνωστου, αλλόγλωσσου στοιχείου, ως χριστουγεννιάτικου τραγουδιού ενός Γύφτου, Μικρασιάτη πρόσφυγα, το πέρασμα του οποίου «προξενούσε εκτός από χαρά και μια έντονη ταραχή, έναν περίεργο φόβο, απομεινάρια από τα παραμύθια με δράκους, μάγισσες κι ανθρώπους που

<sup>18</sup> Ο.π., σ. 166.

<sup>19</sup> Ο.π., σ. 189.

<sup>20</sup> Ο.π., σ. 195.

πίνουν το αίμα των παιδιών».<sup>21</sup> Η εξαφάνιση αυτού του προσώπου και η υποκατάσταση της φωνής του από αυτή της μάνας διασφαλίζει τη συνέχεια της αιγιματικής πολυφωνίας και χωρίζει την οικογένεια στην ομάδα των άλλων, ακροατών που βλέπουν ένα ακατανόητο παιχνίδι, «δεν ανακατεύονται, δεν επεμβαίνουν, παρά μόνο κοιτάζονται και περιμένουν», και στην ομάδα μάνας-γιου, που «ανανεώνουν κάθε φορά κάποια συγκεκριμένη αμοιβαία υπόσχεση».<sup>22</sup> Επίσης, εφόσον, κατά το φωκνερικό μοντέλο του *Καθώς ψυχορραγώ*, η ιστορία διασπάται εδώ σε δεκαοκτώ πρόσωπα/αφηγητές, άρα και σε δεκαοκτώ πρωτοπρόσωπες εσωτερικές εστιάσεις, είναι λογικό κάποιες από αυτές, όπως η μία και μοναδική μέσω της ίδιας της μητέρας, να μετατρέπονται σε πολυφωνικές συνθέσεις, όπου φωνές, μοτίβα, γεγονότα ή σύμβολα που παραπέμπουν σε άλλα πρόσωπα επανέρχονται σαν ηχώ, διαλύοντας ξανά και ξανά την προσπάθεια μορφοποίησης του χρόνου και της υπόθεσης που επιτελεί το συγκεκριμένο πρόσωπο.

Αν και ο εσωτερικός μονόλογος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τον Τζούς, που χρησιμοποιείται διακειμενικά από τη συγγραφέα, η ιδιαιτερότητα της φωκνερικής απόδοσης της εσωτερικότητας σ' ένα έργο όπως το *Η βουή και η μανία*, με τις τόσο αιγιματικές τομές και διασταυρώσεις σε επίπεδο εστίασης, καθώς επίσης και η πολυδιάσπαση του αντικειμένου σε μια γρήγορη αλληλουχία αποσπασματικών αφηγήσεων, όπως συμβαίνει στο *Καθώς ψυχορραγώ*, αποτελούν σημαντικότερα δάνεια στο μυθιστορηματικό σύμπαν της Αναστασία. Η Ελληνίδα συγγραφέας αναπλάθει με μαεστρία κάποιες από τις κορυφαίες τεχνικές δυσκολίες της φωκνερικής γραφής, όπως το ανεπαίσθητο πέραςμα από το άκουσμα της «αληθινής» φωνής στον εσωτερικό μονόλογο (δηλ. στην απόδοση της ελεύθερης ροής της συνείδησης) ενός χαρακτήρα,<sup>23</sup> την απόλυτη απροσδιοριστία του χωροχρόνου όπου τοποθετείται η πράξη της αφήγησης,<sup>24</sup> τη διόγκωση φράσεων με αλληλουχίες αναφορικών προτάσεων

<sup>21</sup> *Αυτή η αργή μέρα προχωρούσε*, ό.π. (σημ. 2), σ. 123.

<sup>22</sup> Ο.π., σ. 92 και 127 αντίστοιχα.

<sup>23</sup> Βλ. την ανάλυση του *As I Lay Dying* στο κεφ. «Mimetic Voice» στο Stephen M. Ross, *Fiction's Inexhaustible Voice. Speech and Writing in Faulkner*, Athens, Ga–Λονδίνο, The University of Georgia Press, 1989, σ. 111 κ.ε., για το πώς η φωνή του εκάστοτε χαρακτήρα γίνεται «ψυχική φωνή» που τον κάνει να συμμετέχει σε μια κοινότητα φωνών γύρω από τη νεκρή γυναίκα. Για τον Ντοστογιέφσκι ως πρόδρομο του εσωτερικού μονόλογου, ακριβώς γύρω από το ερώτημα αν ο μονόλογος του συζύγου στο *Μια γλυκιά γυναίκα* εκφωνείται ή είναι εσωτερικός, βλ. Coralie Vauchelles, «Dostoïevski, précurseur du monologue intérieur?», στο Philippe Chardin (επιμ.), *Autour du monologue intérieur*, Anglet, Carnets Séguier, 2004, σ. 25-40.

<sup>24</sup> Ross, ό.π. (σημ. 23), σ. 169, και Cohn, ό.π. (σημ. 3), σ. 319-329 (για τις απορίες που δημιουργεί ο «μνημονικός μονόλογος» στο έργο του Φώκνερ και του Κλωντ Σιμόν).

οι οποίες δείχνουν την εμμονή του βλέμματος που εστιάζει στο αντικείμενο.<sup>25</sup> Οι τεχνικές αυτές επιβαρύνουν τη χαρακτηριστική ελλειπτικότητα, τη μερική σκίαση και την οντολογική εκκρεμότητα των χαρακτήρων, ζητήματα που εγκαινιάζονται ουσιαστικά από τον Ντοστογιέφσκι, και αλλοιώνουν την απόδοση του μυθιστορηματικού χρόνου. Ιδιαίτερα στο πρώτο βιβλίο της Αναστασέα είναι πολύ έντονη η αντίθεση ανάμεσα στην αφηγηματική, μνημονική διόγκωση μιας μέρας, της προηγούμενης του γάμου του μικρού γιου, μιας διάρκειας της οποίας η συμβατική σύλληψη παραμορφώνεται πλήρως, καθώς προσπαθεί να συμπεριλάβει όσο το δυνατόν περισσότερες οπτικές γωνίες και χρονικά επίπεδα, και, από την άλλη, τη μόνιμη αίσθηση εκκρεμότητας και αποσπασματικότητας που βαραίνει τους χαρακτήρες, όπως εδώ τον πρωτότοκο γιο: «Δεν ήταν αυτό που γύρεψα, [...] όχι δεν ήταν αυτό, κι ούτε που γύρεψα πολλά, κάτι κομμάτια είχα μονάχα μέσα στο μυαλό μου, απ' αυτή την ιστορία με τη μάνα μας, κάτι κομμάτια που δεν ταίριαζαν μεταξύ τους, δεν δένανε».<sup>26</sup> Αυτό ενισχύεται από την πολύ χαρακτηριστική για το μοντερνισμό δυσαρμονία ανάμεσα στις λέξεις και τα αντικείμενα αναφοράς τους, αλλά και τον συνεπαγόμενο τρόπο που βιώνουν τα πρόσωπα, όπως συμβαίνει στη συνείδηση ενός γυναικείου χαρακτήρα του έργου:

Καταλαβαίνω ότι ανάμεσα σ' εμένα και στα πράγματα θα μετωρίζεται πάντοτε μια αχνάδα που θα μου κρύβει το βαθύτερο νόημά τους [...]. Ίσως επειδή καθώς βλέπω [τις λέξεις] να ορθώνονται ξανά, διακρίνω ανάμεσα στα γράμματα μεγάλα χάσματα που με κάνουν να φοβάμαι ότι κάτι μπορεί να γλιστρήσει, να χαθεί, όπως μια απόχρωση, ένα σκίρτημα απροσδιόριστο, ακόμη κι ένα πρόσωπο, ναι, το φοβάμαι αυτό, ακόμη κι ένα πρόσωπο.<sup>27</sup>

Ίσως να είναι ακριβώς αυτή η αδυναμία απέναντι στην περιπλοκή της εμπειρίας που ενεργοποιεί, στο κείμενο της Αναστασέα, την τυπική φωκνερική μακροσκελή φράση, με τις αναδιπλώσεις της, τις αναδιατυπώσεις του αντικειμένου που προσπαθεί να αγκαλιάσει, τις πολλαπλές διορθωτικές στροφές της, λες και ο εκάστοτε αφηγητής διαφωνεί με τον εαυτό του ή με τον λόγο ενός άλλου, που έχει όμως ενσωματώσει πρόσκαιρα στον δικό του: Μπορεί να είναι η φωτοσκίαση στην ατμόσφαιρα ενός επαρχιακού καφενείου, όπου

μπορούσες να δεις να ξεπροβάλλουν τα πρόσωπα [...] μαυριδερά, στεγνά, ξεραμένα θαρρείς από την ίδια τη γη που ολημερίς αναμετριούνταν μαζί της, πρόσωπα που κουβαλούσαν πάνω

<sup>25</sup> Βλ. το υποκεφ. «Obsessive Relativization», στο Michael J. Toolan, *The Stylistics of Fiction. A Literary-Linguistic Approach*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1990, σ. 257-260.

<sup>26</sup> Αυτή η αργή μέρα προχωρούσε, ό.π. (σημ. 2), σ. 79-80.

<sup>27</sup> Όπ., σ. 121.

τους πιο πολύ από την ηλικία, την κούραση ή και το ίδιο τους το πετσί, ένα απόθεμα από πείσμα υπομονετικό και χλωμένο και μαζί άγριο, όχι αυτό του νικητή, αλλά εκείνο του χαμένου που δεν έστερξε ποτέ του τη μοιρασιά.<sup>28</sup>

**Μπορεί να είναι η προσπάθεια σύνθεσης του εαυτού μέσα από τον αντικατοπτρισμό στο βλέμμα του άλλου:**

καθώς με κοίταζε είδα σιγά σιγά την έκφρασή του να αλλάζει, σαν να ήταν αυτή η πρώτη φορά, θαρρείς και μόλις τώρα διαπίστωνε όχι μόνο την καταπληκτική ομοιότητα με τη μητέρα μου, τα ίδια έντονα μήλα, τα σμιχτά φρύδια, το ίδιο σκούρο πετσί, αλλά σαν να μπορούσε μόνο τώρα να αναγνωρίσει και σ' έμένα αυτό που έβλεπε τόσο καιρό στη μητέρα και τον τρόμαζε: την ίδια παράφορη επιμονή, εκείνη την αλλοπαρμένη θέληση για μια απόφαση, που σαν την πάρεις, δεν έχεις να κάνεις τίποτα περισσότερο παρά να την αφήσεις να κολλήσει πάνω σου έτσι όπως κολλάει το σάλιο στο λαρύγγι όταν βαδίζεις στην ασφαλτο κάτω από τον καυτό ήλιο του μεσημεριού.<sup>29</sup>

Μια τέτοιου τύπου γραφή παραπέμπει άμεσα στις πολυπλόκαμες φράσεις του *Αβεσσαλώμ*, *Αβεσσαλώμ!* (κάποιες από τις οποίες ενσωματώνονται ξεκάθαρα στο νεοελληνικό έργο), και η διακειμενική γέφυρα ενισχύεται από τον επίμονο δανεισμό μοτίβων όπως ο εγκλεισμός σε σκιερό, προφυλαγμένο δωμάτιο, οι κουφωτές γρίλιες και οι σχηματισμοί της σκόνης ή των φιλτραρισμένων ηλιαχτίδων που δημιουργούνται στο ημίφως, η ακουστική και οσφρητική διείσδυση του έξω κόσμου στον εσωτερικό χώρο, κειμενικά θραύσματα που φέρνουν στον νου σχεδόν αυτολεξεί την εναρκτήρια περιγραφή του σκοτεινού γραφείου όπου κάθεται η μισ Ρόζα Κολντφιλντ στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Φώκνερ. Ενισχύεται δε ακόμα περισσότερο με την ένταξη της φωκνερικής ισοδυναμίας «έρημος διάδρομος / παιδική ηλικία» («αν θα μπορούσαν να ονομαστούν χρόνια, όσο έμένα σ' εκείνο τον έρημο διάδρομο που ονόμαζα παιδική ηλικία»<sup>30</sup> λέει η Ρόζα Κόλντφιλντ), παράθεμα βάσει του οποίου ομαδοποιούνται από την Αναστασέα οκτώ αποσπασματικές αφηγήσεις που αναδημιουργούν με διαφορετικούς τρόπους τις ψυχικές, οικογενειακές, μετεμφυλιακές συνδηλώσεις του έρημου διαδρόμου.

Είναι βέβαιο ότι οι τρόποι ένταξης μιας τέτοιας φωκνερικής και ντοστογιεφσκικής πολυφωνίας χτίζουν ένα παιχνίδι ρόλων που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την αντίληψη του αναγνώστη για τους χαρακτήρες. Ιδιαίτερα όμως στο πιο πρόσφατο μυθιστόρημα της Αναστασέα Πολύ χιόνι μπροστά στο σπίτι

<sup>28</sup> Ο.π., σ. 128-129. Η πλάγια γραφή, που εναλλάσσεται με τα όρθια στοιχεία, βρίσκεται στο πρωτότυπο, το οποίο ακολουθεί και ετούτη τη φωκνερική ιδιαιτερότητα σε επίπεδο τυπογραφίας.

<sup>29</sup> Ο.π., σ. 260. Και εδώ η φωκνερική εναλλαγή όρθιας και πλάγιας γραφής δημιουργεί μια επίπλαστη πολυφωνία, αποτυπώνοντας την περιπλοκότητα της συνείδησης.

<sup>30</sup> *Αβεσσαλώμ, Αβεσσαλώμ!*, ό.π. (σημ. 7), σ. 164.

η πορεία της ανάδυσης του φωκνερικού υπο-κειμένου διαμορφώνει σε όλα τα επίπεδα την ιστορία και την αφήγηση στο εσωτερικό του νεοελληνικού υπερκειμένου. Κατ' αρχάς, οι επιμέρους διαδοχικές αφηγήσεις και οι διαφορετικές εστιάσεις αντιστοιχούν ρητά σε ρόλους που επιφορτίζονται τα πρόσωπα, κάτω από τίτλους κεφαλαίων όπως «Η γυναίκα που περίμενε» ή «Το κορίτσι που είχε έναν άσο». Το κεντρικό ανδρικό πρόσωπο παρουσιάζεται λοιπόν ως «Ο άντρας που μιλούσε για τον Νότο», μια λειτουργία που μεταβιβάζεται σταδιακά στη φυλακισμένη κόρη του:

Σε όλο σχεδόν το επισκεπτήριο συζητάμε για αυτό. [...] Μιλάμε για τον Νότο, για τον Σάτπεν και την κόρη του τη Τζούντιθ και της διαβάζω από τα χειρόγραφα που κουβαλάω μαζί μου για τη Μις Ρόζα και για τα «αιώνια μαύρα που φορούσε 43 χρόνια τώρα, που αν ήταν γι' αδελφή, πατέρα ή μη-σύζυγο κανείς δεν ήξερε...». <sup>31</sup>

Αφηγητής, κάτι σαν παραμυθιάς του αμερικανικού νότου, αναγνώστης, μεταφραστής και σχολιαστής, ο πατέρας συνδυάζει όλους αυτούς τους ρόλους καθώς οικειοποιείται ιδεολογικά και συναισθηματικά τον φωκνερικό λόγο, για να αποτρέψει την κόρη του από το να καταδικάσει τον εαυτό της καλύπτοντας τον σύντροφό της, που κατηγορείται για δολοφονία αστυνομικού. Μια τέτοια πολυφωνική συσώρευση, όμως, δημιουργεί σκηνές στα όρια του γκροτέσκο, κάτι που δεν μένει απαρατήρητο από την οπτική γωνία της φυλακισμένης:

Αυτός, ένας μεσόκοπος άντρας που δείχνει κάπως σαλταρισμένος, να διηγείται μπροστά στο διαχωριστικό τζάμι του επισκεπτηρίου, σε ένα κορίτσι που είναι στη φυλακή, μια σκοτεινή ιστορία αγάπης από έναν τόπο όπου κανένας από τους δυο μας δεν έχει πάει, για έναν εμφύλιο που κανέναν μας δεν ενδιαφέρει, κι όλα αυτά ενώ εκκρεμεί μια δίκη που, στην καλύτερη περίπτωση θα επιβάλει σε μένα, που κάθομαι και τον ακούω και που είμαι κόρη του, δέκα χρόνια φυλακή και στη χειρότερη ισόβια. <sup>32</sup>

Είναι σαφές ότι περισσότερο κι από το θεματικό περιεχόμενο της διακειμενικής αναφοράς, το παιχνίδι παίζεται εδώ πάνω στα πραγματολογικά δεδομένα αυτού του εγκιβωτισμένου μηνύματος, δηλαδή στις συνθήκες υπό τις οποίες ο πατέρας επιδιώκει την ενσωμάτωση του φωκνερικού κειμένου στη δική του ζωή. Αυτές οι συνθήκες είναι που οδηγούνται αριστοτεχνικά στον παροξυσμό και την έκρηξη: Το χρώμα της γλυσίνας, σήμα κατατεθέν της Ρόζα Κόλντφιλντ, γίνεται στο κείμενο της Αναστασέα ένα «μακρύ, λεπτό, σχεδόν

<sup>31</sup> Πολύ χιόνι μπροστά στο σπίτι, ό.π. (σημ. 2), σ. 53. Εδώ, πολύ χαρακτηριστικά, ο λόγος του προσώπου γίνεται απόλυτα υβριδικός, καθώς ενσωματώνει απόσπασμα περιγραφής της μισ Ρόζα από τον αφηγητή του Φώκνερ (βλ. ό.π., σ. 6).

<sup>32</sup> Πολύ χιόνι μπροστά στο σπίτι, ό.π., σ. 122.

αραχνοῦφαντο κασκόλ [που] φέρνει βόλτα γύρω από το λαιμό [της μητέρας] σαν κάτι που τη σφίγγει ή απειλεί να την πνίξει όπου να 'ναι». <sup>33</sup> Ο πατέρας, από την πλευρά του, βυθίζεται, μεθοδικά και παραληρηματικά, στη χρονικότητα του φωκνερικού έργου, απομονώνοντας, παίζοντας και ξαναπαίζοντας τους διαλόγους που αφορούν τον φόνο του Τσαρλς Μπον από τον ετεροθαλή αδερφό του Χένρυ και συνοδεύοντας με αυτούς τη δική του απόφαση να σκοτώσει ο ίδιος, στη δίκη, τον αμετανόητο νεαρό. <sup>34</sup> Έτσι, το λογοτεχνικό δάνειο αναδύεται όχι μόνο στο δέσιμο της πλοκής, αλλά και στην ιδιοσυγκρασία των προσώπων, στην ιδιόλεκτο της εμμονής τους, ακόμα και στη σκιαγράφιση του ασυνειδήτου τους.

Τα τέσσερα μυθιστορήματα της Νίκης Αναστασιά, παρά τις μεγάλες διαφορές τους ως προς το περιεχόμενο των φαντασιακών τους κόσμων και ως προς την αντιμετώπιση της σχέσης πραγματικότητας/μυθοπλασίας, αποτελούν ένα σύμπαν όπου τα πρόσωπα αλληλοπαρατηρούνται επίμονα και σιωπηλά, παραμονεύοντας τα ρήγματα από τα οποία θα διαχυθεί η ενοχή ενός εγκλήματος, παρελθοντικού ή μελλοντικού, ατομικού ή συλλογικού, εξωτερικευμένου ή συμβολικού. Υπό αυτή την έννοια, ο χρωματισμός τους με την ιδιοσυγκρασία των ντοστογιεφσκικών χαρακτήρων και η περικύκλωση της εσωτερικότητάς τους από τη φωκνερική μεταβαλλόμενη εσωτερική εστίαση θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως αναμενόμενος και ιδιαίτερα ατμοσφαιρικός φόρος τιμής στους δυο σπουδαίους δημιουργούς. Πέρα από αυτό όμως, η Ελληνίδα

<sup>33</sup> Ο.π., σ. 223.

<sup>34</sup> Ο διάλογος Χένρυ-Τζούντιθ [ «Τώρα δεν μπορείς να τον παντρευτείς. / Γιατί δεν μπορώ να τον παντρευτώ; / Γιατί πέθανε. / Πέθανε; / Ναι. Εγώ τον σκότωσα» (Αβεσσαλώμ, Αβεσσαλώμ!, δ.π. (σημ. 7), σ. 198)], που επανέρχεται στη συνειδηση του πατέρα στο κείμενο της Αναστασιά, έχει προσελκύσει την προσοχή πολλών μελετητών. Καθώς ξεχωρίζει σαν ανάγλυφο πάνω στο φόντο της αφηγηματικής φωνής, «δεν συνοδεύει απλά την επίθεση, είναι ο ίδιος επίθεση», κατά τον Ross (δ.π. (σημ. 23), σ. 232). Για «βίαιες λέξεις μέσα στην απλότητά τους», για «λέξεις [που] γίνονται όντως πράξη», κάνει λόγο η Judith Lockyer (*Ordered by Words. Language and Narration in the Novels of William Faulkner*, Carbondale–Edwardsville, Ill., Southern Illinois University Press, 1991, σ. 67). Πάντως, αν και, στο νεοελληνικό κείμενο, ο πατέρας δεν φαίνεται να μοιράζεται πολλά με τον φωκνερικό «πατέρα-θεό δυνάστη-επίδοξο δημιουργό μιας γενιάς» Τόμας Σάτπεν, ο ρόλος του τιμωρού που χτίζει σταδιακά για τον εαυτό του θα μπορούσε να επισύρει πάνω του την κατηγορία του υπερβάλλοντος λογοκεντρισμού, που διαχωρίζει μανιχαϊστικά σε άσπρο-μαύρο, καλό-κακό, όπως έχει γραφτεί για τον φωκνερικό αδελφοκτόνο Χένρυ (John N. Duvall, *Faulkner's Marginal Couple, Invisible, Outlaw, and Unspeakable Communities*, Austin, Tex., University of Texas Press, 1990, σ. 114). Για μια σύγχρονη ανάγνωση του χαρακτήρα του Thomas Sutpen ως αποδομημένης πατρικής μορφής που επιθυμεί τη διαίωνιση μέσω του υιού προσπαθώντας να εγκαθιδρύσει έναν Νόμο ως Θεός της Παλαιάς Διαθήκης βλ. Carolyn Porter, «Absalom, Absalom!. (Un)Making the Father», στο Philip M. Weinstein (επιμ.), *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, σ. 168-196.

συγγραφέας στοχάζεται πρωτότυπα πάνω στις δυνατότητες που της προσφέρει το διακειμενικό παιχνίδι, ένα παιχνίδι προσέγγισης και απομάκρυνσης μεταξύ των ποικίλων κειμενικών διαστρωματώσεων, βεβαιότητας και αμφιβολίας, ενότητας και πολλαπλότητας. Ο εμπλουτισμός των μυθιστορημάτων της με σημεία της ντοστογιεφσκικής και της φωκνερικής γραφής οδηγεί την Αναστασέα στην επεξεργασία της πολυφωνίας και της καρναβαλικής σκηνης ως εγγυήσεων της αδιάλειπτης έντασης που υποφώσκει κάτω από τη διαφορετικότητα των χαρακτήρων, κι αυτό σε μια μεγάλη κλίμακα, από την εσωτερικευμένη αγλύ της ανάμνησης μέχρι το θεατρικό στήσιμο των παθιασμένων διαλόγων. Έτσι, πιστεύουμε ότι ο αναγνώστης δεν θα χρησιμοποιήσει ούτε μια στιγμή τις στατικές εικόνες – μουσείο, πινακοθήκη, ακόμα και βιβλιοθήκη του νεότερου συγγραφέα – που συνοψίζουν κατά παράδοση τη διαδικασία του διακειμενικού δανείου. Αντιθέτως, θα αποτιμήσει την επιστροφή στο ακέραιο της προσφοράς και ίσως σκεφτεί, με τους όρους ενός Μπόρχες, τη δημιουργική επιρροή του μεταγενέστερου κόσμου στον προγενέστερο.





## Η πρόσληψη του λογοτεχνικού χώρου από τη νεοελληνική κριτική

Η σύνθεση μιας οποιασδήποτε διήγησης που υπηρετεί την καθημερινή επικοινωνία των ανθρώπων προϋποθέτει, κατά τον κλάδο της γνωστικής ψυχολογίας, την οργάνωση των εξιστορούμενων περιστατικών σε χρονικές και χωρικές ενότητες· με άλλα λόγια, απαιτεί έναν αφηγηματικό σχεδιασμό με βάση τους άξονες του χρόνου και του χώρου.<sup>1</sup> Το ίδιο ισχύει απαρέγκλιτα και στη λογοτεχνική αφήγηση ως μια διήγηση που αναπτύσσεται με αισθητικούς/καλλιτεχνικούς όρους. Η σημαντική αυτή πτυχή γίνεται αντιληπτή πολύ νωρίς (1937-1938) από τον Ρώσο φιλόσοφο και θεωρητικό της λογοτεχνίας Mikhail Bakhtin. Για να την περιγράψει, δανείζεται από τα μαθηματικά και καθιερώνει στη λογοτεχνική κριτική την έννοια *χρονότοπος* (χρονοτοπ, *chronotope*) εκφράζοντας το αδιάρρηκτο του χώρου και του χρόνου ή, όπως ο ίδιος γράφει, την «εγγενή διαπλοκή των χρονικών και χωρικών συναρτήσεων που έντεχνα εκδηλώνονται στη λογοτεχνία».<sup>2</sup> Ο χώρος ανταποκρίνεται στις μεταβολές του χρόνου και από κοινού συστήνουν το χρονοτοπικό σύστημα του κειμένου.

Η θεωρία της λογοτεχνίας και ιδιαίτερα ο τομέας της αφηγηματολογίας

<sup>1</sup> Η ανακοίνωση βασίζεται στην εισαγωγή της διδακτορικής μου διατριβής *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2012, σ. 16-62.

B. Tversky, «Narratives of Space, Time, and Life», περ. *Mind & Language*, τ. 19, τχ. 4 (Σεπτ. 2004) 380-392.

<sup>2</sup> M. Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics», *The Dialogic Imagination. Four Essays*, επιμ. M. Holquist, μτφρ. C. Emerson και M. Holquist, Austin, Tex., University of Texas Press, 1981, σ. 84-258, το μεταφρασμένο απόσπασμα είναι από τη σ. 84. Επίσης, βλ. Α. Τσιριμώκου, *Γραμματολογία της πόλης. Λογοτεχνία της πόλης: Πόλεις της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Λωτός, 1988, σ. 46, σημ. 59, Α. Δ. Τσιτσιπής, «Ο Bakhtin και η ποιητική του σαν κριτική προοπτική για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία», περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 6 (1995) 130-131, Β. F. Scholz, «Bakhtin's Concept of "Chronotope". The Kantian Connection», στο D. Shepherd (επιμ.), *The Contexts of Bakhtin. Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, σ. 141-172, Γ. Ν. Παρίσης, «Χρονότοπος», στο Σ. Α. Πατάκης (επιμ.), *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 2394, Β. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα, Πατάκης, <sup>5</sup>2010, σ. 74-75, N. Bemong κ.ά. (επιμ.), *Bakhtin's Theory of Literary Chronotope. Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010, Γ. Δ. Παπαντωνάκης και Τ. Η. Κωτόπουλος, *Σκηρικό, χαρακτήρες, πλοκή. Διαβάζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο για παιδιά και νέους*, Αθήνα, Ίων, 2011, σ. 30-31, M. Holquist, *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, μτφρ. Ι. Σταματάκη, Αθήνα, Gutenberg, 2014, σ. 185 κ.ε.

(narratology), με επίκεντρο τις μελέτες του Gérard Genette, έχει ερευνήσει μεθοδικά τον χρόνο και έχει καταλήξει σε αποδεκτές τυπολογίες,<sup>3</sup> οι οποίες ταξινομούν τη σχέση ανάμεσα στον χρόνο που καλύπτουν τα γεγονότα μιας ιστορίας, διαφορετικά στην ανασύσταση του φυσικού χρόνου (χρόνος της ιστορίας ή αφηγημένος χρόνος), και στη χρονική διάρκεια της ανάγνωσης του κειμένου (χρόνος της αφήγησης ή αφηγούμενος ή αφηγηματικός χρόνος).<sup>4</sup> Όμως, μία παραπλήσια αδιαμφισβήτητη τυπολογία για τη σύγκριση του υφιστάμενου τρισδιάστατου χώρου (geospace)<sup>5</sup> με τον χώρο της λογοτεχνίας δεν έχει ακόμη προταθεί, καθώς ο λογοτεχνικός χώρος είναι κατ' ουσίαν μια μεταφορά, μια άλλη κειμενική αναπαράσταση, ένας μεταχώρος (literary metaspaces)<sup>6</sup> που αποκτά οντότητα μέσα σε μία συγκεκριμένη μυθοπλασία. Υπ' αυτή την έννοια συνιστά ένα είδος ετεροτοπίας (heterotopia), όπως σκιαγραφείται γενικά από τον Michel Foucault, έναν τόπο έξω απ' όλους τους τόπους μολοντί η θέση του μπορεί να είναι προσδιορίσιμη.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Από την πλούσια πλέον ελληνόγλωσση βιβλιογραφία βλ. Τ. Todorov, *Ποιητική*, μτφρ. Α. Καστρινάκη, Αθήνα, Γνώση, 1989, σ. 66-70, Ρ. Ricoeur, «Αφηγηματικός χρόνος», *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1990, σ. 89-156, W. Martin, «Αφηγηματική δομή. Μια σύγκριση μεθόδων», στο Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), *Θεωρία της αφήγησης*, Αθήνα, Εξάντας, 1991, σ. 36-39, S. Chatman, «Χρόνος και αφήγηση», στο Καλλιπολίτης (επιμ.), ό.π., σ. 47-69, Α. Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα, Συμμετρία, 1997, σ. 44-110, C. Angelet και J. Herman, «Αφηγηματολογία», στο Μ. Delcroix και F. Hallyn (επιμ.), *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Gutenberg, 2000, σ. 227-236, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 2002, σ. 37-103, Ε. Γ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2003, σ. 135-147, Γ. Καλλίνης, *Εγχειρίδιο αφηγηματολογίας. Εισαγωγή στην τεχνική της αφήγησης*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σ. 81-107, G. Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μ. Λυκούδης, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 93-229, Αθανασόπουλος, ό.π. (σημ. 2), σ. 76-81, Α. Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας. Δομισμός και σημειωτική*, Αθήνα, Καλέντης, 2010, σ. 230-233.

<sup>4</sup> Η διάζευξη αφηγημένος χρόνος / αφηγούμενος ή αφηγηματικός χρόνος (erzählte Zeit / Erzählzeit) οφείλεται στον Günther Müller, ο οποίος την εισηγείται ήδη από το 1948 (βλ. G. Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit» [1948], *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Τυβίγγη, Niemeyer, 1968, σ. 269-286, Μ. Martinez και Μ. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, Μόναχο, C. H. Beck, 2007, σ. 30-32). Για την απόδοση της ορολογίας στα ελληνικά βλ. Τζούμα, ό.π. (σημ. 3), σ. 44, Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2008, σ. 143-144.

<sup>5</sup> Για μια επισκόπηση των μαθηματικών και φυσικών θεωρήσεων του χώρου βλ. Ε. Μπιτσάκης, «Μαθηματικοί χώροι και φυσικός χώρος», περ. *Ουτοπία*, τχ. 24 (Μάρτ.-Απρ. 1997) 61-79.

<sup>6</sup> Για τον όρο βλ. B. Piatti κ.ά., «Mapping Literature. Towards a Geography of Fiction», στο W. Cartwright κ.ά. (επιμ.), *Cartography and Art. Lecture Notes in Geoinformation and Cartography*, Βερολίνο-Χαϊδελβέργη, Springer, 2009, σ. 181.

<sup>7</sup> Μ. Foucault, «Of Other Spaces», μτφρ. J. Miskowicz, περ. *Diacritics*, τ. 16, τχ. 1 (άνοιξη 1986) 24. Ο Foucault, βέβαια, μιλά για «άλλους τόπους» που «ταυτόχρονα» θέτουν υπό «μυθική και πραγματική αμφισβήτηση τον χώρο στον οποίο ζούμε», όπως το άσυλο, η φυλακή, το νεκροταφείο, το μουσείο, η βιβλιοθήκη ή το πλοίο. Βλ. και Σ. Σταυρίδης, «Ο χώρος της τάξης και οι ετεροτοπίες. Ο Φουκώ ως

Σε αδρές γραμμές ο λογοτεχνικός χώρος ορίζεται ως το περιβάλλον στο οποίο ζουν και κινούνται οι χαρακτήρες μιας αφήγησης.<sup>8</sup> Είναι παρομοίως επινοημένος με την υπόθεση, τους ήρωες, τον χρόνο και την ιδεολογία του λογοτεχνικού έργου, λειτουργεί ως απαραίτητο υπόβαθρο της δράσης και οικοδομείται εξολοκλήρου από τις γλωσσικές δομές του κειμένου.<sup>9</sup> Αν και δυνητικά είναι εφικτός ο συσχετισμός του με τον χώρο της αντικειμενικής πραγματικότητας, η συνάφεια του δεν είναι τόσο έκδηλη όσο η συνάφεια του λογοτεχνικού χρόνου με τη χρονική συγκρότηση του κόσμου<sup>10</sup> ή τουλάχιστον με την ιδέα που έχει ο μέσος άνθρωπος για τον χρόνο. Μολαταύτα, ο Seymour Chatman επιχειρεί μια παρεμφερή διάκριση εισάγοντας στη συζήτηση για τη χωρικότητα (spatiality) της λογοτεχνίας τους όρους χώρος της ιστορίας (story-space) και χώρος του αφηγηματικού λόγου (discourse-space).<sup>11</sup> Εντούτοις, ομολογεί ότι τα όρια ανάμεσα στον χώρο της ιστορίας και στον χώρο του αφηγηματικού λόγου δεν είναι ευδιάκριτα.

Ο μυθοπλαστικός χώρος, ακόμη κι όταν αποτυπώνει υπαρκτές τοποθεσίες, είναι απλώς αληθοφανής και δεν εξομοιώνεται ούτε αντιγράφει πιστά τις χωρικές όψεις του κόσμου,<sup>12</sup> αλλά προσομοιάζει στον βιωματικό χώρο της αρχιτεκτονικής θεωρίας. Ο τελευταίος αρθρώνεται από τις αντανακλάσεις της συλλογικής μνήμης και της ατομικής εμπειρίας που εγγράφονται πάνω του και

γεωγράφος της ετερότητας», περ. *Ουτοπία*, τχ. 72 (Νοέμβρ.-Δεκ. 2006) 149-156, Ν. Βαΐου και Κ. Χατζημichάλης, *Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*, Αθήνα, Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς-Νήσος, 2012, σ. 209-210.

<sup>8</sup> Βλ. και S. Buchholz και M. Jahn, «Space in Narrative», στο D. Herman κ.ά. (επιμ.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Λονδίνο, Routledge, 2005, σ. 552.

<sup>9</sup> R. Ronen, «Space in Fiction», περ. *Poetics Today*, τ. 7, τχ. 3 (1986) 421.

<sup>10</sup> Βλ. και G. Zoran, «Towards a Theory of Space in Narrative», περ. *Poetics Today*, τ. 5, τχ. 2 (1984) 310.

<sup>11</sup> S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1978, σ. 96-107. Η ορολογία του βρίσκεται σε αντιστοιχία με τους όρους που υποδεικνύει για την κατηγοριοποίηση του χρόνου: χρόνος της ιστορίας / story-time για τη διάρκεια των γεγονότων της αφήγησης, και χρόνος του αφηγηματικού λόγου / discourse-time για τον χρόνο της ανάγνωσης του αφηγήματος (ό.π., σ. 62). Βλ. επίσης S. Chatman, «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)», περ. *Critical Inquiry*, τ. 7, τχ. 1 (φθινόπωρο 1980) 122. Αποδίδουμε τους όρους story-space ως χώρος της ιστορίας και discourse-space ως χώρος του αφηγηματικού λόγου, εναρμονιζόμενοι με τη μετάφραση των όρων story-time και discourse-time από τον Β. Καλλιπολίτη. Ο Καλλιπολίτης μεταφέρει στα ελληνικά τμήμα του κεφ. 2 από το προαναφερόμενο βιβλίο του Chatman («Χρόνος και αφήγηση», ό.π. (σημ. 3), σ. 47).

<sup>12</sup> Βλ. Τσιριμώκου, ό.π. (σημ. 2), σ. 36-37, και τις παρατηρήσεις της M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, μτφρ. P. Häusler-Greenfield και M. Fludernik, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 2009, σ. 42: «Πολυάριθμα μυθιστορήματα τοποθετούνται στο Λονδίνο, τη Βιέννη ή τη Μόσχα και αμέτρητες περιγραφές του τοπίου εκμεταλλεύονται τη γνώση της τοπογραφίας που έχουμε προηγουμένως [...] Ωστόσο, αυτό δεν κάνει ένα μυθιστορηματικό σκηνικό λιγότερο μυθοπλαστικό – το λογοτεχνικό Λονδίνο στα μυθιστορήματα του Dickens δεν είναι το πραγματικό Λονδίνο».

τον μετατρέπουν σε τόπο, σε μια εδαφική έκταση όπου καθοριστικά συμβάντα για το σύνολο και το άτομο (π.χ. ιστορικά στιγμιότυπα, κοινωνικές συνθήκες, έντονες προσωπικές αναμνήσεις) τον σημαδεύουν ανεξίτηλα και ενσαρκώνονται συμβολικά από αυτόν.<sup>13</sup> Και στη λογοτεχνία ο απεριόριστος και αφηρημένος χώρος γίνεται κατοικήσιμος, μετασχηματίζεται σε καθορισμένο τόπο δεκτικό στην πολυδιάστατη ανθρώπινη αντιληπτικότητα.<sup>14</sup> Μερικοί κριτικοί επιλέγουν μια πιο δυναμική διατύπωση· πιστεύουν ότι εν γένει ο χώρος στην τέχνη προσεταιρίζεται ανθρώπινα γνωρίσματα, εξανθρωπίζεται.<sup>15</sup> Επενδύεται με ιστορικές συνδηλώσεις, περικλείοντας τον χρόνο που αντικατοπτρίζεται επάνω του, και προσωποποιείται από συνυφασμένα με αυτόν βιώματα του αφηγητή ή των ηρώων. Ο ρόλος του κειμενικού χώρου είναι σταθερός και μπορεί να διακριθεί σε δύο επίπεδα: (α) τόπος της δράσης (place of action) και (β) δρών τόπος (acting place).<sup>16</sup> Στο πρώτο επίπεδο η κατανομή θέσεων και πραγμάτων διαμορφώνει απλώς ένα πλαίσιο για να λάβει χώρα η υπόθεση, ένα φόντο για όσα διαδραματίζονται. Στο δεύτερο ο χώρος θεματοποιείται (thematized space). Η μυθοπλασία στρατεύεται στην υπηρεσία του για να τον αναδείξει σε κεντρικό της θέμα και ο ίδιος δεσπόζει ως πρωταγωνιστής της.

Στη διεθνή βιβλιογραφία η μελέτη του χώρου στη λογοτεχνία ακολουθεί δύο γενικές κατευθύνσεις: την αντιπαραβολή της υπαρκτής γεωγραφίας με την κειμενική ανασύστασή της και την ενδοκειμενική ερμηνεία των κάθε είδους τοπικών δεικτών. Τη μεταλλαγή μιας περιοχής σε συστατικό της μυθοπλασίας εξετάζει ο κλάδος της λογοτεχνικής γεωγραφίας (Literary geography). Αυτός ο επιστημονικός τομέας θεμελιώνεται το 1904 με το ομώνυμο βιβλίο του ποιητή και βιογράφου William Sharp.<sup>17</sup> Ο Sharp αναδεικνύεται πρωτοπόρος στη μέθοδο της χαρτογράφησης ως ερμηνευτικού εργαλείου,

<sup>13</sup> Σ. Σταυρίδης, *Η συμβολική σχέση με τον χώρο. Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*, Αθήνα, Κάλβος, 1990, σ. 102-105, και «Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη», στο Σ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2006, σ. 25-29.

<sup>14</sup> Βλ. L. Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Νέα Υόρκη, Syracuse University Press, 1984, σ. 27-31.

<sup>15</sup> A. Cook, «Space and Culture», περ. *New Literary History*, τ. 29, τχ. 3 (καλοκαίρι 1998) 551.

<sup>16</sup> M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, μτφρ. Ch. van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press, 1997, σ. 135-136, Μ. Δερμιτζάκης, *Αφηγηματικές τεχνικές. Ελληνική πεζογραφία και δραματολογία*, Αθήνα, Gutenberg, 2000, σ. 181-182. Ο Αθανασόπουλος, ό.π. (σημ. 2), σ. 66-67, προτείνει αντίστοιχα τις διακρίσεις: (α) λεπτομερειακό και αφαιρετικό σκηνικό για τον βαθμό ακρίβειας του μυθιστορηματικού σκηνικού, και (β) στατικό και δυναμικό σκηνικό για τη συμμετοχή του στη δράση.

<sup>17</sup> W. Sharp, *Literary Geography*, Λονδίνο, Offices of the «Pall Mall Publications», 1904. Για τον Sharp και τη λογοτεχνική γεωγραφία βλ. B. Stableford, «An Introduction to Place in Literature», στο R. K. Rasmussen και R. B. Shuman (επιμ.), *Cyclopedia of Literary Places*, τ. Ι, Pasadena, Calif., Salem Press, 2003, σ. xxxv-xlii.

καθώς σχεδιάζει χάρτες για να αποδώσει τη λογοτεχνική επικράτεια μιας ομάδας έργων ή μεμονωμένων μυθιστορημάτων των υπό διερεύνηση συγγραφέων. Με την πρακτική της χαρτογράφησης επιτυγχάνει να αποτυπώσει τη σύνδεση του ενυπόστατου με το αφηγηματικό σύμπαν και να οπτικοποιήσει ικανοποιητικά την επικάλυψη, τη διαφοροποίηση ή την ασυμφωνία τους.

Σημαντικός σταθμός στην πορεία της λογοτεχνικής γεωγραφίας<sup>18</sup> είναι η χαρτογραφική απόπειρα του Franco Moretti για τη μελέτη του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος του 19ου αι. στα τέλη της δεκαετίας του 1990.<sup>19</sup> Ο Ιταλός θεωρητικός κατορθώνει να διευρύνει αισθητά τις αναλυτικές δυνατότητες των συγκριτικών και συγκριτολογικών αναγνώσεων. Διαχωρίζει το αντικείμενο της λογοτεχνικής γεωγραφίας σε δύο διακριτές υποδιαίρεσεις: τον χώρο στη λογοτεχνία, δηλαδή τις μυθοπλαστικές εκδοχές της γεωγραφίας (π.χ. το Παρίσι του Honoré de Balzac), και τη λογοτεχνία στον χώρο, τον ιστορικό χώρο παραγωγής και διακίνησης της λογοτεχνίας (π.χ. η διάδοση ενός μυθιστορήματος στην Ευρώπη).<sup>20</sup> Και για τις δύο υποδιαίρεσεις το μοντέλο έρευνας είναι κοινό: η συστηματική εκπόνηση χαρτών. Ο Moretti ισχυρίζεται πως οι χάρτες στις λογοτεχνικές σπουδές προωθούν την κριτική και δεν συνιστούν διακοσμητικά στοιχεία της ανάλυσης.<sup>21</sup> Ένας χάρτης φτιάχνεται από ευάριθμες χωρικές πληροφορίες που αποσπώνται από την αφήγηση, αλλά φανερώνει πολύ περισσότερα πράγματα από ό,τι το άθροισμα όσων τον συνθέτουν. Απεικονίζει τη δράση των έργων και τις μετακινήσεις των ηρώων εντός των πραγματικών γεωγραφικών τους ορίων αποκαλύπτοντας αφανείς ή κρυμμένες ιδιότητες, όπως η ανεπαίσθητη προσήλωση της διήγησης σ' ένα μικρό μέρος μιας εκτενούς ζώνης ή πόλης.

Το ολόενα και αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνική γεωγραφία καταδεικνύεται και από την έκδοση τρίτομης εγκυκλοπαίδειας των λογοτε-

<sup>18</sup> Για την παράδοση και την εξέλιξη της λογοτεχνικής γεωγραφίας βλ. B. Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze-Handlungsräume-Raumphantasien*, Göttingen, Wallstein, 2008, σ. 65-122, J. Döring, «Zur Geschichte der Literaturkarte (1907-2008)», στο J. Döring και T. Thielmann (επιμ.), *Mediengeographie. Theorie-Analyse-Diskussion*, Bielefeld, Transcript, 2009, σ. 247-290, B. Piatti κ.ά., ό.π. (σημ. 6), σ. 179-181.

<sup>19</sup> Για τη συνολική πρόταση του Moretti, που εδράζεται σε μία μαρξιστική αντίληψη της κοινωνιολογίας των λογοτεχνικών μορφών με βάση τη διασπορά τους στον χώρο, βλ. Γ. Πασχαλίδης, «Λογοτεχνικοί χάρτες / Χαρτογραφώντας τη λογοτεχνία. Η λογοτεχνική γεωγραφία ως ερευνητικό πρόγραμμα», στο *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Πρακτικά Ι΄ Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 3-6 Οκτωβρίου 2002, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004, σ. 320-331.

<sup>20</sup> F. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, Λονδίνο, Verso, 1998, σ. 3.

<sup>21</sup> F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary Theory*, Λονδίνο, Verso, 2005, σ. 35-66, ιδίως σ. 35, 53-54.

χνικών τόπων, με χίλια τριακόσια τέσσερα λήμματα από τα ομηρικά έπη και το αρχαίο δράμα έως το παγκόσμιο μυθιστόρημα του 20ο αιώνα.<sup>22</sup> Παραπλήσιος προς τη λογοτεχνική γεωγραφία είναι και ο νεογενής τομέας της γεωκριτικής (géocritique, geocriticism) που δίνει έμφαση στη διαλεκτική σχέση της πραγματικής γεωγραφίας με τη γεωγραφία της φαντασίας, συνδέεται διεπιστημονικά με πολλές όψεις της πολιτισμικής και κοινωνικής θεωρίας και κατά κύριο λόγο θεραπεύεται από τις μελέτες του Bertrand Westphal και τη σύγχρονη συγκριτολογική σκέψη στη Γαλλία και στην Αμερική.<sup>23</sup>

Για την ενδοκειμενική ερμηνεία των τοπικών δεικτών έχουν υποδειχθεί πολυάριθμα θεωρητικά πρότυπα. Μία από τις πιο συγκροτημένες θεωρίες για τον χώρο στην αφήγηση είναι η ταξινόμηση του Gabriel Zoran,<sup>24</sup> η οποία δεν εστιάζει στη λειτουργία του λογοτεχνικού χώρου αλλά στη δομή του και στο πώς απαντά στο κείμενο ως υποσύνολο του αναδομημένου σύμπαντος. Ο Zoran διαβεβαιώνει ότι μόλις ένα μικρό ποσοστό του βασίζεται απευθείας στην περιγραφή και φρονεί ότι διαρθρώνεται σε τρεις αλληλένδετες βαθμίδες:

(α) Το τοπογραφικό επίπεδο (topographical level). Ο χώρος εμφανίζεται ως αυθύπαρκτη στατική οντότητα έξω από τον χρόνο και γίνεται καταληπτός σαν ένα είδος υποθετικού χάρτη που συντάσσεται από τις λεπτομέρειες της περιγραφής και τις πάσης φύσεως τοπικές νύξεις. Με δυο λόγια, αφορά το καθαρά γεωγραφικό υπόβαθρο της διήγησης.

(β) Το χρονοτοπικό επίπεδο (chronotopic level). Πρόκειται για την επίδραση που ασκούν η κίνηση και η δράση της αφήγησης στον χώρο. Στην ουσία διερευνάται η ενοποίηση του χρόνου με τον χώρο, μέσα από τις κατηγορίες της μετατόπισης και της αλλαγής.

<sup>22</sup> R. K. Rasmussen και R. B. Shuman (επιμ.), *Cyclopedia of Literary Places*, τ. I-III, Pasadena, Calif., Salem Press, 2003.

<sup>23</sup> Ο B. Westphal διατυπώνει τον ακόλουθο ορισμό για τη γεωκριτική: μια «ποιητική της οποίας αντικείμενο δεν είναι η έρευνα των αναπαραστάσεων του χώρου στη λογοτεχνία αλλά περισσότερο οι αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στους ανθρώπινους χώρους και στη λογοτεχνία» (B. Westphal, «Pour une approche géocritique des textes. Esquisse», στο B. Westphal (επιμ.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, σ. 17, και επίσης *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 2007). Για μια σύντομη παρουσίαση της γεωκριτικής μεθόδου βλ. C. Moldovan, «*Une nouvelle discipline interdisciplinaire. La géocritique*», περ. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, τχ. 1 (2009) 329-334.

<sup>24</sup> Zoran, ό.π. (σημ. 10), 309-335. Για μια σύννοψη της θεωρίας του Zoran στα ελληνικά βλ. Έ. Σταυροπούλου, «Η συμβολική λειτουργία του χώρου στην πεζογραφία του Ανδρέα Φραγκιά», περ. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τχ. ΛΑ' [περίοδος Β'] (1996-1997) 187-188, σημ. 13, Θ. Ανδριόπουλος, *Πόλη, μεσοπόλεμος και αναπαράσταση της Αθήνας στη γενιά του '30. Η περίπτωση της Αργώς και της Μενεξεδένιας Πολιτείας*, διπλωματική εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του Χώρου, Αθήνα 2009, σ. 21-23.

(γ) Το κειμενικό επίπεδο (textual level). Καλύπτει τη λεκτική ανάπλαση του χώρου, την οργάνωση και τους περιορισμούς που προκύπτουν από το γεγονός ότι μορφοποιείται μέσω της γλώσσας.

Οι προηγούμενες τρεις βαθμίδες, πάντα σύμφωνα με τον Zoran, συναπαρτίζουν το σύστημα της «κάθετης» διάταξης του χώρου. Την ίδια στιγμή εντάσσονται σ' ένα κλιμακωτό «οριζόντιο» σύστημα διάταξης, το οποίο περιλαμβάνει ομοίως τρία στάδια. Από το απλούστερο προς το πιο σύνθετο ιεραρχούνται ως ακολούθως:

(α) οι μονάδες του χώρου (units of space), οι στοιχειώδεις δηλαδή χωρικές ενότητες σε μία σκηνή,

(β) το σύμπλεγμα του χώρου (complex of space), ο χώρος που παρουσιάζεται στην πράξη κατά τη διήγηση και συντίθεται από τις επιμέρους μονάδες και

(γ) ο συνολικός χώρος (total space), ο χώρος που υπονοείται αλλά δεν αποκαλύπτεται, ο μη ορατός πλην όμως κρίσιμος για την περαιώση της μυθολογίας κόσμος που εμπεριέχει το χωρικό σύμπλεγμα. Στο καθένα από τα τρία στάδια συνυπάρχουν το τοπογραφικό, το χρονοτοπικό και το κειμενικό επίπεδο, όπως εύληπτα παριστάνεται στο παρακάτω διάγραμμα:<sup>25</sup>

Η Marie-Laure Ryan, δοκιμάζοντας να συνοψίσει το πλήθος των θεωρητικών αντιλήψεων για τον χώρο στην αφηγηματολογία, προτείνει μια μεικτή, «οριζόντια» και «κάθετη», κατάταξη του αφηγηματικού χώρου (narrative space).<sup>26</sup> Τον διαιρεί σε πέντε πεδία:

(α) Χωρικά πλαίσια (spatial frames). Το άμεσο περιβάλλον των συμβάντων, οι διάφορες τοποθεσίες που επισημαίνονται από την αφήγηση (π.χ. δωμάτιο, δρόμος, πλατεία κτλ).<sup>27</sup>

(β) Σκηνικό (setting). Το ευρύτερο κοινωνικό, ιστορικό και γεωγραφικό πλαίσιο της δράσης, το οποίο είναι συνήθως ενιαίο και αμετάβλητο σ' ολόκληρο το κείμενο.

(γ) Χώρος της ιστορίας (story space). Ο σχετικός με την πλοκή χώρος, όπως γνωστοποιείται από τις ενέργειες και τις σκέψεις των ηρώων. Εδώ συνυπολογίζονται όχι απλώς οι τόποι όπου εξελίσσεται η υπόθεση (χωρικά

<sup>25</sup> Παρατίθεται στο Zoran, ό.π. (σημ. 10), 323.

<sup>26</sup> M.-L. Ryan, «Space», στο P. Hühn κ.ά. (επιμ.), *Handbook of Narratology*, Βερολίνο-Νέα Υόρκη Walter de Gruyter, 2009, σ. 421-423.

<sup>27</sup> Ο Ronen, ό.π. (σημ. 9), 423, για ό,τι η Ryan ονομάζει χωρικά πλαίσια προτιμά τον όρο σκηνικό (setting): «το άμεσο περιβάλλον ενός αντικειμένου, χαρακτήρα ή γεγονότος». Τα χωρικά πλαίσια προφανώς είναι ισότιμα με τις μονάδες του χώρου κατά την ορολογία του Zoran.

πλαίσια) στην ολότητα τους αλλά και οι τόποι που αναπολούν ή ποθούν οι χαρακτήρες.<sup>28</sup>

(δ) Αφηγηματικός κόσμος ή κόσμος της ιστορίας (narrative or story world). Η συμπλήρωση των κενών του χώρου της ιστορίας από τη φαντασία των αναγνωστών, ανάλογα με τις πολιτισμικές γνώσεις και την πείρα του πραγματικού κόσμου που έχουν συσσωρεύσει.<sup>29</sup> Ο αφηγηματικός κόσμος νοείται ως μια αδιάσπαστη, οντολογικά πλήρης και δυνάμει υπάρχουσα γεωγραφική περιοχή, ακόμα κι αν είναι πλασματικός.

(ε) Αφηγηματικό σύμπαν (narrative universe). Ο κόσμος, υπό τη χωροχρονική του σημασία, που υποτίθεται ότι εκφράζει την πραγματικότητα στο κείμενο μαζί με όλους τους εναλλακτικούς κόσμους που κατασκευάζονται από τους ήρωες ως δοξασίες, επιθυμίες, φόβοι, εικασίες ή όνειρα.

Κάθε πεδίο, από τα χωρικά πλαίσια έως το αφηγηματικό σύμπαν, αναφαίνεται προοδευτικά κατά τη χρονική ανάπτυξη του κειμένου, διαδικασία που η Ryan αποκαλεί κειμενοποίηση του χώρου (textualization of space),<sup>30</sup> και το ένα εγκιβωτίζεται εντός του άλλου για να συνθέσουν βαθμιαία τον αφηγηματικό χώρο στο σύνολό του. Αυτήν τη δόμηση των πεδίων μπορούμε να την αποδώσουμε με το σχήμα που παρατίθεται στο τέλος της ανακοίνωσης.

Μια λιγότερο αναλυτική κατηγοριοποίηση έχει παρουσιάσει παλαιότερα και ο W. J. T. Mitchell, εμπνεόμενος από την ιδέα της χωρικής μορφής (spatial form) που καθιερώνει στην κριτική το 1945 ο Joseph Frank.<sup>31</sup> Για τον

<sup>28</sup> Ο χώρος της ιστορίας εννοιολογικά δεν ταυτίζεται επακριβώς με το σύμπλεγμα του χώρου του Zoran, καθώς η Ryan προσθέτει τη διάκριση μεταξύ χώρων της δράσης και χώρων της αναπόλησης, που από κοινού περιλαμβάνονται στο εν λόγω πεδίο.

<sup>29</sup> Ο αφηγηματικός κόσμος ή κόσμος της ιστορίας της Ryan φαίνεται να είναι σύμμετρος με τον συνολικό χώρο του Zoran.

<sup>30</sup> Η κειμενοποίηση του χώρου σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τις συμβάσεις που καθορίζουν το κειμενικό επίπεδο του Zoran και μετασχηματίζεται σε αφηγηματοποίηση (narrativization) όταν «ο χώρος δεν περιγράφεται ως αυτοσκοπός, όπως θα μπορούσε να συμβαίνει σ' έναν τουριστικό οδηγό, αλλά καθίσταται το σκηνικό μιας δράσης που εξελίσσεται στον χρόνο» (βλ. Ryan, ό.π. (σημ. 26), σ. 423).

<sup>31</sup> J. Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1991, σ. 5-66. Πρόκειται για αναδημοσίευση του δοκιμίου «Spatial Form in Modern Literature», περ. *The Sewanee Review*, τχ. 53 (άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο 1945) 221-240, 433-456, 643-653. Βλ. και W. Holtz, «Spatial Form in Modern Literature. A Reconsideration», περ. *Critical Inquiry*, τ. 4, τχ. 2 (χειμώνας 1977) 271-283, J. R. Smitten και A. Daghistany (επιμ.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981, D. J. Mickelsen, «Spatial Form», στο Herman κ.ά. (επιμ.), ό.π. (σημ. 8), σ. 555-556, Α. Γ. Παπακώστα, *Όψεις της νεωτερικότητας και της πρωτοπορίας στη μεταπολεμική πεζογραφία (δεκαετίες 1960 και 1970). Οι περιπτώσεις των Σ. Πλασκοβίτη, Α. Αλεξάνδρου, Γ. Χειμωνά και Α. Εμπειρίκου*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 88-105. Ο P. de Man, *Critical Writings 1953-1978*, Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1989, σ. 107-115, προσονομάζει τους



Mitchell η χωρική μορφή είναι ένας «θεμελιώδης παράγοντας της ερμηνείας και του βιώματος της λογοτεχνίας»,<sup>32</sup> ταυτίζεται με τα χωρικά γνωρίσματα της και συγκροτείται σε τέσσερα επίπεδα: (α) η φυσική χωρικότητα του κειμένου στην κατεξοχήν μη μεταφορική της διάσταση, (β) ο περιγραφόμενος στο έργο χώρος, (γ) ο νοητός χάρτης ή σχεδιάγραμμα των χρονικών κινήσεων μέσα στο κείμενο, και (δ) η συνείδηση του συνολικού χώρου του έργου ως παράμετρος που καθορίζει το νόημά του.<sup>33</sup>

Ωστόσο, συγκρίνοντας τα ποικίλα θεωρητικά σχήματα για τη δομή του χώρου στη λογοτεχνία παρατηρούμε ότι, πέρα από τις επιμέρους διαφορετικές κατατάξεις και τις αποκλίσεις στην ορολογία, εμφανίζουν αξιοπρόσεκτες ομοιότητες στις βασικές αναλυτικές κατηγορίες. Κατά συνέπεια, η έρευνα του λογοτεχνικού χώρου σ' ένα έργο ή σε μία πλειάδα έργων, περίπου ανεξάρτητα από τις όποιες θεωρητικές της καταβολές, εξετάζει τους ακόλουθους κεντρικούς άξονες: (α) το γεωγραφικό σκηνικό που αναπαρίσταται άμεσα ή υποσημαίνεται έμμεσα στο κείμενο, (β) την επιρροή του χρόνου στο προαναφερόμενο γεωγραφικό σκηνικό, όπου η συνύφανση της Ιστορίας με τον τόπο αποτελεί μία από τις κυριότερες εκφάνσεις του χωροχρονικού συμπλέγματος της αφήγησης, και (γ) τον συντελεστή της γλώσσας στον σχηματισμό της λογοτεχνικής τοπογραφίας. Εδώ σημαντικό ρόλο παίζουν οι αθέατες χωρικές όψεις που αφομοιώνονται από τη γλώσσα, το ύφος, τους εκφραστικούς τρόπους και τα αφηγηματικά τεχνάσματα του κειμένου. Πρόκειται για στοιχεία που με μια πρώτη ματιά μπορεί να θεωρηθούν ξένα προς τον χώρο, ωστόσο αναπαράγουν την αίσθησή του στον ίδιο βαθμό με μια λεπτομερή περιγραφή: δημοτικά τραγούδια,<sup>34</sup> θρύλοι, λαϊκά δρώμενα, λέξεις του τοπικού ιδιώματος, διακειμενική σύνδεση με την τοπική ιστοριογραφία.

Τις τελευταίες δεκαετίες το ενδιαφέρον της κριτικής ολοένα και απομακρύνεται από τον αόριστο και αφηρημένο χώρο και στρέφεται στον καθορι-

Joseph Frank και J. Hillis Miller χωροκριτικούς (spacecritics). Για το τελευταίο ζήτημα βλ. και R. Salvaggio, «Theory and Space, Space and Woman», περ. *Tulsa Studies in Women's Literature*, τ. 7, τχ. 2 (φθινόπωρο 1988) 262-265.

<sup>32</sup> W. J. T. Mitchell, «Spatial Form in Literature. Toward a General Theory», περ. *Critical Inquiry*, τ. 6, τχ. 3 (άνοιξη 1980) 546.

<sup>33</sup> Ο.π., 550-554, L. Lane, Jr., «Spatial Form in Literature. MacLeish's "Einstein"», περ. *Ariel*, τ. 15, τχ. 3 (Ιούλ. 1984) 36-37.

<sup>34</sup> Η Τσιριμάκου, ό.π. (σημ. 2), σ. 39-40, δικαιολογεί τις «ενσφηνώσεις» τραγουδιών σε ρεαλιστικά αφηγηματικά κείμενα, όπου κυριαρχεί ο τόπος ως αποτέλεσμα «του συστήματος αληθοφάνειας», καθώς «πιστοποιούν την αυθεντικότητα της λογοτεχνικής ιστορίας» και «παρέχουν το ιστορικό άλλοθι της αφήγησης». Στο ίδιο σύστημα εντάσσει ομοίως τις παραπομπές στην «εξωλογοτεχνική ιστορικότητα, σε αυθεντικά (ελέγξιμα δηλαδή) πράγματα ή γεγονότα» (σ. 38-39).

σμένο και συγκεκριμένο τόπο.<sup>35</sup> Σχεδόν για κάθε περιοχή ή μεγάλη πόλη του δυτικού κόσμου δημοσιεύονται λογοτεχνικές ανθολογίες και μελέτες που αναδεικνύουν τη φυσιογνωμία ενός τόπου και προάγουν την κατασκευή μιας ιδιαίτερης πολιτισμικής ταυτότητας βασισμένης σ' αυτόν.<sup>36</sup> Όπως επισημαίνει ο Eric L. Ball, την σχετική έρευνα έχει κυρίως προβληματίσει η λειτουργία του τόπου στη λογοτεχνία, ο προσδιορισμός των διακριτικών χαρακτηριστικών του κειμένου σε συνάρτηση με τους τόπους που απεικονίζονται, η συμβολή του γενέθλιου τόπου του συγγραφέα και η χρήση του τόπου ως μια λογοτεχνική τεχνική.<sup>37</sup>

Στη νεοελληνική κριτική σκέψη η θεματική του χώρου/τόπου παρουσιάζεται με αρκετή καθυστέρηση. Στο σώμα της συναφούς ελληνικής βιβλιογραφίας συμπεριλαμβάνουμε και ελάχιστες ξενόγλωσσες ή μεταφρασμένες μελέτες προσανατολισμένες βέβαια στη νέα ελληνική λογοτεχνία. Το παραπάνω φαινόμενο μοιάζει δυσερμήνευτο, αν αναλογιστούμε πως για ολόκληρη την πεζογραφική γενιά του 1880 και τη λεγόμενη ηθογραφία του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αι. η πρόκριση της εντοπιότητας είναι άκρως εντυπωσιακή, υπό την έννοια ότι ο χώρος της μυθοπλασίας – ακόμη κι αν δεν κατονομάζεται ρητώς – εξισώνεται συνήθως με τη γενέτειρα του συγγραφέα, η αφηγηματική ύλη αντλείται κατεξοχήν από τη βιωμένη εμπειρία του γενέθλιου τόπου και ο μικρόκοσμος της πατρίδας γης γίνεται το όχημα για τον στοχασμό εθνικών και υπερεθνικών ζητημάτων. Παρότι σε μεμονωμένες περιπτώσεις πεζογράφων η κριτική της εποχής προσέχει τη συνάντηση μυθοπλασίας και γενέθλιου τόπου, π.χ. με αμεσότητα και οξυδέρκεια ο Κωστής Παλαμιάς συσχετίζει τη διηγηματογραφία του Γ. Μ. Βιζυηνού με την Ανατολική Θράκη,<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Για παράδειγμα, ο Jean-Yves Tadié επισκοπώντας το μυθιστόρημα του 20ού αι. περιδιαβάζει τις μεγάλες πόλεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και πιστοποιεί ότι τα μυθιστορήματα αυτής της περιόδου αφιερώνονται στο άστυ που εξομοιώνεται με τη μοίρα του ήρωα ή η ίδια η πόλη οργανώνει την αρχιτεκτονική της αφήγηση (βλ. το κεφ. «Μυθιστόρημα της πόλης, πόλη του μυθιστορήματος» από τη μελέτη του J.-Y. Tadié, *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μτφρ. Μ. Κουνεζή, εισ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, 2007, σ. 197-261). Ανάλογες περιδιαβάσεις αποπειρώνται και οι Burton Pike και Richard Lehan αναλύοντας πλείστα παραδείγματα από την ευρωπαϊκή και αμερικανική ποίηση και πεζογραφία, ταξινομώντας τις εικόνες της λογοτεχνικής πόλης και υποστηρίζοντας ότι οι μεταμορφώσεις της δομής και της λειτουργίας του άστεως επιδρούν άμεσα στη λογοτεχνία (βλ. B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981, R. Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley-Los Angeles-Lονδίνο, University of California Press, 1998).

<sup>36</sup> E. L. Ball, «Literary Criticism for Places», περ. *Symplokē*, τ. 14, τχ. 1-2 (2006) 234-237.

<sup>37</sup> Ο.π., 234.

<sup>38</sup> Κ. Παλαμιάς, «Το ελληνικόν διήγημα. Α' Βιζυηνός» [1896], *Άπαντα*, τ. Β', Αθήνα, Γκοβόστης, 1962, σ. 157-158: «Και όμως ο Βιζυηνός πολύ τελειότερον του ποιητού των επικολυρικών και των ερωτοσατυρικών στίχων είναι ο διηγηματογράφος ποιητής. Η γη της Θράκης, εις την φύσιν και την ιστορίαν

η στροφή προς την εντοπιότητα ως συνολική τάση εντοπίζεται και σχολιάζεται πολύ αργότερα.<sup>39</sup> Η νεοελληνική κριτική θέτει δειλά το θέμα του χώρου στα μέσα της δεκαετίας του 1960, μη επιλέγοντας όμως το προνομιακό για τις προοπτικές της έρευνας πεδίο της πεζογραφίας του 1880, συστηματοποιεί τα ερωτήματα που προκύπτουν στη δεκαετία του 1980 και καθιερώνει τον τόπο ως αντικείμενο συζήτησης μετά το 1990, χωρίς εντούτοις – στην πλειονότητά της – να παρακολουθεί από κοντά τις εξελίξεις στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό κριτικό λόγο.

Το πρώιμο στάδιο της ανακάλυψης του τόπου στη νεοελληνική λογοτεχνία αφορά το χρονικό διάστημα 1965-1980. Προηγούμενως γράφονται σποραδικά ορισμένες μελέτες – ανθολογίες, π.χ. για την Ήπειρο του Λόρδου Βύρωνα<sup>40</sup> ή του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη.<sup>41</sup> Στο διάστημα 1965-1980 ξεχωρίζουν δύο πρωτοπόρα μελετήματα. Το πρώτο, αν και δεν εμπίπτει ακριβώς στη νεοελληνική φιλολογία, είναι ένα φιλοσοφικό άρθρο του Ευάγγελου Μουτσόπουλου δημοσιευμένο στα 1964-1965. Πραγματεύεται από τη σκοπιά της φαινομενολογικής προσέγγισης του Gaston Bachelard<sup>42</sup> τη δυναμική του χώρου στη

της οποίας συνεκεντρώθη ότι λαμπρότερον και ωραιότερον, ότι ζοφερότερον και σπαρακτικώτερον έχει να επιδείξει η Ανατολή, η μαγική αυτή πυξίς, μέσα εις την οποίαν περιφυλάσσονται ανεκτίμητα κειμήλια του εθνικού βίου και της ποιητικής εμπνεύσεως από της μυριοποθήτου βασιλίσσης, της Σταμπούλ, μέχρι της πτωχικής και μαρτυρικής Βιζύης, όπου εγεννήθη ο ποιητής, γοργώς, παροδικώς, άλλα με καινοπρεπή ζωηρότητα, εμφανίζεται μέσα εις τα διηγήματα εκείνα, όσον το επιτρέπουν τα στενά όρια του είδους».

<sup>39</sup> Για τη δραστηκή παρουσία του τόπου στην πεζογραφία της γενιάς του 1880 και στο ηθογραφικό διήγημα βλ. Ρ. Mackridge, «Η ποιητική του χώρου και του χρόνου Στον Χατζηφράγκου», εισαγωγή στο Κοσμάς Πολίτης, *Στον Χατζηφράγκου. Τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, επιμ. Ρ. Mackridge, Αθήνα, Έστια, 21993, σ. 40\*-41\*, και «The Textualization of Place in Greek Fiction, 1883-1903», περ. *Journal of Mediterranean Studies*, τ. 2, τχ. 2 (1992) 148-168, Γ. Μελισσαράτου, «Οι κοινοί τόποι της εντοπιότητας», στο Ε. Γ. Αυδίκος (επιμ.), *Κώστας Κρυστάλλης. Το έργο του στο τέλος της εκατονταετίας από το θάνατό του. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου*, Πρέβεζα 11-13 Ιουνίου 1993, Πρέβεζα, Δήμος Πρέβεζας, 1994, σ. 150-155, Α. Καστρινάκη, *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Πόλις, 1997, σ. 11-19, Γ. Λαδογιάννη, «Πλατεία/Αυλή. Η λειτουργία του χώρου στη δραματουργία του 20ού αιώνα», στο Π. Νούτσος (επιμ.), *Φιλοσοφία, επιστήμες και πολιτική. Συγκομιδή προς τιμήν του ομότιμου καθηγητή Ευτύχη Μπιτσάκη*, Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, 1998, σ. 154-155, Μ. Καραγιάννης, *Η Αισθητική της ιθαγένειας. Λογοτεχνία και τόπος: Η περίπτωση της Κοζάνης*, Κοζάνη, Παρέμβαση, 2001, σ. 22-24, Γ. Λαδογιάννη, «Η Σαμοθράκη του Ίωνος Δραγούμη. Τοπίο λυρισμού και τόπος του ιδεολογικού του στοχασμού», στο Μ. Morfakidis (επιμ.), *Φιλόπατρις. Αφιέρωμα στον Αλέξη-Eudald Solá*, Γρανάδα, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas-Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2004, σ. 201, Γ. Πατερίδου, «Για νάρθω σ' άλλη ξενιτιά». Αφηγήσεις του τόπου στην πεζογραφία της γενιάς του 1880: Βιζυηνός, Ψυχάρης, Εφταλιώτης, Καρκαβίτσας, Παπαδιαμάντης, Πάτρα, Orpoptuna, 2012.

<sup>40</sup> Δ. Μ. Σάρρος, «Πώς ειδε και πώς ετραγούδησεν ο Λόρδος Βύρων την Ήπειρον. *Childe Harold's Pilgrimage II*», περ. *Φιλολογικός Νέος Κόσμος*, τχ. 3 (Μάρτ. 1935) 33-57.

<sup>41</sup> Ν. Β. Πατσέλης, *Ο Βαλαωρίτης και η Ήπειρος. Μελέτη ιστορική και πολιτική*, Αθήνα, Μ. Βασιλείου, 1937.

<sup>42</sup> G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ε. Βέλτσου και Ι. Δ. Χατζηνικολή, Αθήνα, Χατζηνι-

νεότερη ευρωπαϊκή ποίηση, κατά βάση στη γαλλική, με ορισμένες μνείες στον Καβάφη.<sup>43</sup> Ο Μουτσόπουλος αντιμετωπίζει το ποίημα ως καθαρή έκφραση της συνείδησης του ποιητή και καταδεικνύει την υποκειμενικότητα του χώρου ερμηνεύοντάς τον μέσα από τη φαντασία και την ονειροπόληση του συγγραφικού υποκειμένου που θεωρείται ότι εκπροσωπεί την ανθρώπινη συνείδηση. Το δεύτερο μελέτημα ουσιαστικά χαράσσει τον δρόμο για την ανάλυση του τόπου. Μιλούμε για τη μονογραφία του Edmund Keeley αναφορικά με τον μύθο της καβαφικής Αλεξάνδρειας, που πρωτοκυκλοφορεί το 1976 και μεταφράζεται στα ελληνικά το 1979.<sup>44</sup> Ο Keeley ανατέμνει την πόλη-σύμβολο του Καβάφη σε πολλούς αναβαθμούς (πραγματική, μεταφορική, αισθησιακή, μυθική πόλη κτλ.), δίνοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα των μεταμορφώσεών της στο ποιητικό του σύμπαν και προσφέροντας ένα στέρεο πρότυπο για τα επόμενα βήματα της έρευνας. Βασικός άξονας αυτού του πρότυπου είναι η σύνταξη χρονολογικών και γεωγραφικών πινάκων, που ανιχνεύουν τη λειτουργία της πόλης σε κάθε ποίημα και σημειώνουν τα διάφορα σκηνικά του αρχαίου ελληνικού κόσμου στην ποίηση του Καβάφη. Η εν λόγω πρακτική θα υιοθετηθεί και από μεταγενέστερες εργασίες.

Στη δεκαετία του 1980 κομβικό ρόλο για την προώθηση της μελέτης του τόπου στη λογοτεχνία έχει το διεθνές συμπόσιο ιστορίας «Νεοελληνική πόλη. Οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος», που διοργανώνεται το 1984 από την Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού.<sup>45</sup> Ανάμεσα σε άλλες ανακοινώσεις φιλολογικού περιεχομένου – όπως της Βασιλικής Κολυβά –<sup>46</sup> για τον

κολής, <sup>2</sup>1992. Για την τοπο-ανάλυση του Bachelard βλ. και Ζ. Σαμαρά, *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987, σ. 89-91.

<sup>43</sup> Ε. Μουτσόπουλος, «Η δυναμική του χώρου και η νεώτερα ποίησης», περ. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. ΙΕ' (1964-1965) 310-338.

<sup>44</sup> Ε. Keely, *Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μτφρ. Τζ. Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>2</sup>1991. Αργότερα μελετάται και ο μύθος της συγκεκριμένης πόλης στο δημοτικό τραγούδι: G. Saunier, «Ο μύθος της Αλεξάνδρειας στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Συναγωγή μελετών* (1968-2000), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2001, σ. 387-400.

<sup>45</sup> Β. Αποστολίδου, «Ο ρόλος της πεζογραφίας στη μυθοποίηση της πόλης. Το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης», στο *Η πόλη στους νεότερους χρόνους. Μεσογειακές και βαλκανικές όψεις* (19ος-20ός αι). *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου*, Αθήνα 27-30 Νοεμβρίου 1997, Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, 2000, σ. 559, Γ. Λαδογιάννη, «Τάδε έφη Πολύκαρπος. Τα Γιάννενα του Γεωργίου Χατζή-Πελλερέν», στο Δ. Ρόκος (επιμ.), *Η ολοκληρωμένη ανάπτυξη στις ορεινές περιοχές. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα, Μετσόβιο Κέντρο Διεπιστημονικής Έρευνας (ΜΕΚΔΕ) του ΕΜΠ-Ίδρυμα Ανάπτυξης του ΜΕΚΔΕ του ΕΜΠ, 2004, σ. 407.

<sup>46</sup> Β. Κολυβά, «Ο αστικός χώρος στα μυθιστορήματα των Γ. Θεοτοκά, Α. Τερζάκη και Κ. Πολίτη της δεκαετίας 1930-1940», στο *Νεοελληνική πόλη. Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας*, Αθήνα 26-28 Σεπτεμβρίου 1984, Ερμούπολη 29-30 Σεπτεμβρίου 1984, τ. Α', Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, 1985, σ. 197-201.

αστικό χώρο στο μυθιστόρημα της γενιάς του '30, όπου η λογοτεχνική πόλη διερευνάται όχι με λογοτεχνικούς όρους αλλά με όρους πιστότητας ως προς την αληθινή πόλη, και της Βασιλικής Πάτσιου για την Κέρκυρα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, όπου εξετάζεται η διαστρωμάτωση και ο συμβολισμός του μυθιστορηματικού χώρου και εικονογραφείται με σχήματα η κίνηση των προσώπων σ' αυτόν –<sup>47</sup> προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση η πρωτότυπη και θεωρητικά τεκμηριωμένη ανακοίνωση της Λίζυς Τσιριμώκου για τη λογοτεχνία της πόλης και τις πόλεις της λογοτεχνίας με επίκεντρο την Αθήνα στην αφηγηματική πεζογραφία της περιόδου 1870-1920.

Η ανακοίνωση της Τσιριμώκου λίγα χρόνια αργότερα επαναδημοσιεύεται αυτοτελώς<sup>48</sup> και έκτοτε γίνεται σημείο αναφοράς στα ομόθεμα μελετήματα. Η ερευνήτρια, στηριζόμενη στη γαλλόφωνη βιβλιογραφία, ορίζει τη λογοτεχνία της πόλης ως την «τοπογραφικά προσδιορισμένη λογοτεχνία» όπου πρωταγωνιστεί η πόλη και «αποκτούν “προσωπικότητα” οι πλατείες, οι δρόμοι και οι γειτονιές».<sup>49</sup> Αντίστοιχα, οι πόλεις τις λογοτεχνίας, σύμφωνα με την Τσιριμώκου, «δεν συμπίπτουν με τις πόλεις της Ιστορίας» αλλά η ενδοσκόπησή τους ανάγεται στο ευρύτερο «πρόβλημα της οργάνωσης του λογοτεχνικού χώρου».<sup>50</sup> Η μελέτη συνοδεύεται από κατατοπιστικούς χρονολογικούς πίνακες και πίνακες τίτλων και τοπωνυμίων της Αθήνας που απαντώνται στα εξεταζόμενα κείμενα. Μολονότι μακριά από την απήχηση του συμποσίου γράφεται πληθώρα άρθρων που καταγράφουν τυπικά την παρουσία ενός τόπου στη λογοτεχνία υπό μορφή ανθολογίου<sup>51</sup> ή προχωρούν σε μια επίπεδη σύγκριση λογοτεχνικού και πραγματικού χώρου στοχεύοντας στον ιστορικό, πραγματολογικό και βιογραφικό – ως προς τον συγγραφέα – υπομνηματισμό,<sup>52</sup> μέσα στη δεκαετία του 1980 το δίπολο λογοτεχνία της πόλης / πόλεις της λογοτεχνίας συμπληρώνεται και προεκτείνεται από ανάλογες ερ-

<sup>47</sup> Β. Πάτσιου, «Η μυθιστορηματική αναπαράσταση του χώρου. Η Κέρκυρα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη», στο *Νεοελληνική πόλη*, ό.π., σ. 203-213.

<sup>48</sup> Λ. Τσιριμώκου, «Γραμματολογία της πόλης. Λογοτεχνία της πόλης / Πόλεις της λογοτεχνίας», στο *Νεοελληνική πόλη*, ό.π., σ. 167-196, και σε ανεξάρτητο τομίδιο με ανθολόγηση κειμένων με τίτλο *Γραμματολογία της πόλης. Λογοτεχνία της πόλης: Πόλεις της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Λωτός, 1988 (όπου και οι παραπομπές μας) [= Λ. Τσιριμώκου, *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Αγρα, 2000, σ. 73-112].

<sup>49</sup> Τσιριμώκου, ό.π., σ. 10-11.

<sup>50</sup> Ό.π., σ. 36.

<sup>51</sup> Π.χ. Ε. Ν. Μόσχος, «Η Αθήνα στη νεοελληνική ποίηση», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1379 (Χριστούγεννα 1984) 89-107.

<sup>52</sup> Π.χ. Ν. Καραμανάβης, «Η χωριογραφία της Βίζας στο έργο του Βιζυηνού», περ. *Θρακική Εστία Θεσσαλονίκης*, τχ. 4 (1985-1986) 31-39.

γασίες των Henri Tonnet για την εικόνα της πόλης στην ελληνική λογοτεχνία,<sup>53</sup> Peter Mackridge για την ποιητική του χώρου και του χρόνου *Στου Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη,<sup>54</sup> Μαίρης Μικέ για τα λογοτεχνικά πρόσωπα της Καβάλας<sup>55</sup> και Βενετίας Αποστολίδου για τη Θεσσαλονίκη της *Μεγάλης πλατείας* του Νίκου Μπακόλα.<sup>56</sup> Η Μικέ στη μελέτη της συνεξετάζει και ανθολογεί πεζά κείμενα «στα οποία η ιστορική και συγκεκριμένη πόλη της Καβάλας διαθλάται, μετασχηματίζεται σε λογοτεχνική πόλη, αναλαμβάνει λειτουργίες και επωμίζεται αισθητικούς και ιδεολογικούς ρόλους»<sup>57</sup> καταρτίζοντας πίνακες (χρονολογικός, τίτλων και τοπωνυμικός) κατά το υπόδειγμα της Τσιριμώκου. Η Αποστολίδου προτείνει ότι οι πόλεις των μυθιστορημάτων μπορούν να μελετηθούν «τελικά μέσα από τρεις μυθιστορηματικούς πόλους και τη διαπλοκή τους: τον χώρο (τοπογραφία), τον χρόνο (ιστορία) και τους ανθρώπους τους».<sup>58</sup>

Από το 1990 και έπειτα η οπτική του τόπου συνεχώς κερδίζει έδαφος και σταδιακά τίθεται στο προσκήνιο της κριτικής. Τη δυναμική αυτή ενισχύουν χαρακτηριστικές για τον αναπροσανατολισμό της κριτικής συλλογικές εκδόσεις:

(α) Μία μεταφρασμένη στα αγγλικά πεζογραφική ανθολογία για την Ελλάδα, σε επιμέλεια της Άρτεμης Λεοντή, που ακολουθεί έναν σχεδιασμό ανά γεωγραφικές ενότητες<sup>59</sup> διευρύνοντας έτσι σε εθνικό επίπεδο τα τοπικά κριτήρια αθρόου αριθμού λογοτεχνικών ανθολογιών για κάθε σχεδόν ελληνική πόλη ή περιφέρεια.

(β) Ένας τόμος σε επιμέλεια του Μισέλ Φάις με τριάντα τρία εξομολογητικά κείμενα ποιητών και πεζογράφων για την γενέθλια πόλη ή την πολιτεία που πέρασαν μέρος του βίου τους.<sup>60</sup>

<sup>53</sup> Η. Tonnet, «Η εικόνα της πόλης στην ελληνική λογοτεχνία. Διαχρονική ανασκόπηση», στο *Μελέτες για την νεοελληνική πεζογραφία*, μτφρ. Φ. Βλαχοπούλου, Αθήνα, Μεσόγειος, 2009, σ. 415-428. Η πρώτη εκδοχή του άρθρου δημοσιεύεται στα γαλλικά το 1986.

<sup>54</sup> Mackridge, «Η ποιητική του χώρου και του χρόνου *Στου Χατζηφράγκου*», ό.π. (σημ. 39), σ. 27\*-63\*. Η μελέτη κυκλοφορεί για πρώτη φορά το 1988 και εστιάζει σ' ένα μυθιστόρημα με «τοπογραφική οργάνωση» που έχει πρόθεση «να αναστήσει ένα χώρο, επιχειρώντας μια γλωσσική χαρτογράφηση της παλιάς Σμύρνης» (σ. 45\*).

<sup>55</sup> Μ. Μικέ, *Λογοτεχνικά πρόσωπα της Καβάλας*, Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο, 1990 (σε μια πιο συνοπτική μορφή ανακοινώνεται τον Οκτώβριο του 1989 στο Α' Συνέδριο Νεάπολης, Χριστούπολις, Καβάλα. Ιστορία-Πολιτισμός).

<sup>56</sup> Β. Αποστολίδου, «Η Θεσσαλονίκη της “Μεγάλης Πλατείας”», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 14 (Μάρτ. 1991) 73-85 (μια αρχική μορφή του κειμένου διαβάζεται στην ετήσια συνάντηση των νεοελληνιστών της Αγγλίας τον Μάρτιο του 1989).

<sup>57</sup> Μικέ, ό.π. (σημ. 55), σ. 11.

<sup>58</sup> Αποστολίδου, ό.π. (σημ. 56), 77.

<sup>59</sup> Α. Leontis (επιμ.), *Greece. A Traveler's Literary Companion*, San Francisco, Calif., Whereabouts Press, 1997.

<sup>60</sup> Μ. Φάις (επιμ.), *Μια πόλη, ένας συγγραφέας*, Αθήνα, Μίνωας, 2001.

(γ) Μία σειρά πρόσφατων ανθολογιών με γενικό τίτλο *Μια πόλη στη λογοτεχνία* και με διαφορετικό κάθε φορά ανθολόγο, που ιχνηλατεί τη λογοτεχνική αποτύπωση σημαντικών πόλεων της ελληνικής επικράτειας ή πόλεων του εξωτερικού με βαρύνουσα σημασία για τον ελληνισμό.<sup>61</sup>

Προηγούνται οι ομόλογες τηλεοπτικές σειρές κινηματογραφικών δοκιμίων του Γιάννη Σμαραγδή *Η δε πόλις ελάλησεν* και *Τα λόγια της πόλης* σε παραγωγή Αλέξανδρος Φίλιμ–ΕΡΤ, που προβάλλονται από την ελληνική τηλεόραση την περίοδο 1990-1993.<sup>62</sup> Ακόμη, διοργανώνονται επιστημονικά συνέδρια με θέμα τη λογοτεχνία που περιστρέφεται γύρω από έναν τόπο και/ή τους λογοτέχνες ενός τόπου: Θεσσαλία,<sup>63</sup> Θεσσαλονίκη,<sup>64</sup> Ήπειρος,<sup>65</sup> νησιωτική Ελλάδα,<sup>66</sup> Κωνσταντινούπολη.<sup>67</sup>

Άρθρα, μονογραφίες και διδακτορικές διατριβές φωτίζουν ετερόκλητες πτυχές του ζητήματος ωθώντας τη συζήτηση προς πάσα κατεύθυνση. Αναλύονται:

1. Η σχέση της ηθογραφίας με την εντοπιότητα.<sup>68</sup>
2. Η διάθλαση του αστικού τοπίου στο έργο ενός εντόπιου συγγραφέα ή μιας ομάδας συγγραφέων. Στην προκειμένη κατηγορία η πόλη της Θεσσαλονίκης έχει την τιμητική της<sup>69</sup> με δύο διδακτορικές διατριβές (του

<sup>61</sup> Η σειρά κυκλοφορεί από το 2001 και τις εκδόσεις *Μεταίχμιο* με υπεύθυνο τον πεζογράφο Κώστα Ακρίβο.

<sup>62</sup> Βλ. <http://www.hpert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=7335&autostart=0>  
<http://www.hpert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=7310&autostart=0>.

<sup>63</sup> Β. Δ. Αναγνωστόπουλος και Β. Λαλαγιάννη (επιμ.), *Η Θεσσαλία στη λογοτεχνία και γραμματεία. Πρακτικά διμερίδας*, Βόλος 15-16 Δεκεμβρίου 1995, Βόλος, Εργαστήριο Λόγου και Πολιτισμού ΠΤΝ Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, 1998.

<sup>64</sup> Π. Σφυριδής (επιμ.), *Παραμυθία Θεσσαλονίκης. Πρακτικά συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 23-25 Οκτωβρίου 1996, Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997, 1997.

<sup>65</sup> *Η λογοτεχνία των Ηπειρωτών*, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων–Δήμος Ιωαννίνων–Τοπική Ένωση Δήμων και Κοινοτήτων Ν. Ιωαννίνων, Ιωάννινα 24-28 Ιουνίου 2004, υπό έκδ.

<sup>66</sup> Α. Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα. Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Ρέθυμνο 10-12 Μαΐου 2002, τ. Α': *Οι μαρτυρίες των λογοτεχνικών κειμένων*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004.

<sup>67</sup> Ε. Motos Guirao και Μ. Morfakidis Filaktòs (επιμ.), *Constantinopla, 550 años de su caída / Κωνσταντινούπολη, 550 χρόνια από την Άλωση. Πρακτικά Θ' Επιστημονικής Συνάντησης για την Ελλάδα*, Γρανάδα 4-6 Δεκεμβρίου 2003, 3 τ., Γρανάδα, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Universidad de Granada, 2006 (βλ. ιδίως τις ενότητες «Η Άλωση στη σύγχρονη λογοτεχνία» στον τ. II και «Η Πόλη στη νεοελληνική λογοτεχνία» στον τ. III).

<sup>68</sup> Βλ. σημ. 39.

<sup>69</sup> Μ. Καραβολάνη-Χουρμουζιάδη, *Η λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης. Ραδιοφωνικές συζητήσεις με τον Ντίνο Χριστιανόπουλο, τον Τόλη Καζαντζή και τον Πρόδρομο Μάρκογλου*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1993, Έ. Χουζούρη, *Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου. Περιπλάνηση στο χώρο και το χρόνο*, Αθήνα, Πατάκης, 1995, Α. Δ. Satrazanis, *La ville de Thessalonique dans la prose locale (1935-1985)*, Θεσσαλονίκη, Centre d'histoire de Thessalonique, 1996, Τ. Η. Κωτόπουλος, *Η Θεσσαλονίκη στο έργο των Θεσσαλονικέων πεζογράφων. Ο ρόλος και οι λειτουργίες της λογοτεχνικής πόλης*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 2006,

Αντώνιου Σατραζάνη και του Τριαντάφυλλου Κωτόπουλου) και άλλες μονογραφίες που εστιάζουν στο έργο ενός ή περισσότερων Θεσσαλονικέων πεζογράφων. Προφανώς η εμμονή στη Θεσσαλονίκη εξηγείται εν μέρει και από την περίφημη, μακρόχρονη και αδιέξοδη, συζήτηση για την υποτιθέμενη «σχολή της Θεσσαλονίκης».<sup>70</sup>

3. Η αναπαράσταση συγκεκριμένου τόπου σε ορισμένη φάση της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπως η έρευνα της Γεωργίας Γκότση για την πεζογραφία της Αθήνας στο τέλος του 19ου αιώνα,<sup>71</sup> η εισαγωγή των Ευριπίδη Γαραντούδη και Μαίρης Μικέ στην ανθολογία μεταπολεμικών λογοτεχνικών κειμένων για την Καβάλα<sup>72</sup> ή η διδακτορική διατριβή της Αναστασίας Τσαπανίδου, για την Κωνσταντινούπολη στην πεζογραφία των πρώτων πενήντα χρόνων του ελληνικού κράτους,<sup>73</sup> και του γράφοντος, για την Ήπειρο στη μεταπολεμική πεζογραφία.<sup>74</sup>
4. Οι χώροι που διαλέγει ένας συγγραφέας ως σκηνικό στο σύνολο του έργου του.<sup>75</sup>

Σ. Σταυρακοπούλου, *Επ' αφορμή. Μελετήματα για τη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Ιανός, 2011.

<sup>70</sup> Τ. Μάνος, «Η κριτική ως εκδούσα αρχή. Το παράδειγμα της “σχολής Θεσσαλονίκης”», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*. Πρακτικά Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, τ. Ε', σ. 413-428.

<sup>71</sup> Γ. Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

<sup>72</sup> Ε. Γαραντούδης και Μ. Μικέ (εισ.-επιμ.), *Παλίμψηστο Καβάλας. Ανθολόγιο μεταπολεμικών λογοτεχνικών κειμένων*, Αθήνα, Καστανιώτης-Δημοτική Βιβλιοθήκη Καβάλας, 2009, σ. 13 κ.ε.

<sup>73</sup> Α. Τσαπανίδου, *Η Κωνσταντινούπολη στην ελληνική πεζογραφία 1830-1880*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012.

<sup>74</sup> Κούγκουλος, *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, αδημ. διδ. διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2012. Για την Ήπειρο βλ. και Γ. Λαδογιάννη, «Η λογοτεχνία των Ηπειρωτών. Η τοπικότητα στη λογοτεχνία ως αισθητική αξία», περ. *Φηγάς*, τχ. 18 (καλοκαίρι-χειμώνας 2004) 19-36, Ε. Γ. Καψωμένος, «Η λογοτεχνία της Ηπείρου», περ. *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, τ. ΚΔ' (2005) 149-166, Χ. Δανιήλ, «Προτάσεις για τη συγκρότηση μιας ποιητικής της λογοτεχνίας του ηπειρωτικού χώρου», περ. *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, τ. ΚΔ' (2005) 167-18, Α. Μπενάτσης, «Η γενέθλια γη και οι συγγραφείς του Ηπειρωτικού χώρου», στο *Παιδεία, έρευνα, τεχνολογία. 50 Διεπιστημονικό Διαπανεπιστημιακό Συνέδριο του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου και του Μετσόβιου Κέντρου Διεπιστημονικής Έρευνας (ΜΕΚΔΕ) του ΕΜΠ*, Μέτσοβο 27-30 Σεπτεμβρίου 2007, [http://www.ntua.gr/MIRC/5th\\_conference/ergasies/34%20%CE%9C%CE%A0%CE%95%CE%9D%CE%91%CE%A4%CE%A3%CE%97%CE%A3%20%CE%91%CE%A0%CE%9F%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%A3.pdf](http://www.ntua.gr/MIRC/5th_conference/ergasies/34%20%CE%9C%CE%A0%CE%95%CE%9D%CE%91%CE%A4%CE%A3%CE%97%CE%A3%20%CE%91%CE%A0%CE%9F%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%A3.pdf).

<sup>75</sup> Κ. Μουστακάτου, «Ο “χώρος” στα μυθιστορήματα του Γ. Θεοτοκά», στο Ε. Close, Μ. Tsianikas και G. Frazis (επιμ.), *Greek Research in Australia. Proceedings of the Fifth Biennial Conference of Greek Studies*, Flinders University April 2003, Αδελαΐδα, Flinders University of South Australia, Department of Languages-Modern Greek, 2005, σ. 641-660, Γ. Ζώρας, *Η Ιταλία του Βασίλη Βασιλικού*, Αθήνα, Μπαρτζουλιάνος, 2009.



5. Οι γεωγραφικοί τόποι μιας ολόκληρης γενιάς.<sup>76</sup>
6. Η ρητορική της πόλης.<sup>77</sup>
7. Η συμβολική λειτουργία του χώρου και της χωροταξικής κατανομής στην αφήγηση.<sup>78</sup>
8. Οι τρόποι αξιοποίησης ενός συγκεκριμένου τόπου στη λογοτεχνία.<sup>79</sup>
9. Η εγγραφή της μνήμης στον χώρο.<sup>80</sup>
10. Η κατηγοριοποίηση του χώρου στη δραματουργία.<sup>81</sup>
11. Η διασύνδεση των περιφερειακών λογοτεχνικών περιοδικών με τη λογοτεχνία της εντοπιότητας.<sup>82</sup>
12. Η εισήγηση ειδικών όρων για την αλληλεξάρτηση περιφέρειας και λογοτεχνίας, όπως ο όρος «επαρχιακή λογοτεχνία» του Μαρωνίτη για το έργο του Ιωάννου.<sup>83</sup>
13. Η παράλληλη ερμηνεία του λογοτεχνικού και του εκτός λογοτεχνίας

<sup>76</sup> Θ. Αλεξιάδου, «Η “γεωγραφία” της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς», στο Α. Αργυρίου κ.ά. (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981. Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Βερολίνο 2-4 Οκτωβρίου 1998, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, τ. Α', σ. 217-227.

<sup>77</sup> Τζ. Πολίτη, «Η ρητορική της πόλης. Από το λόγο στην εικόνα», *Η δοκιμασία της ανάγνωσης*, Αθήνα, Άγρα, 2010, σ. 119-136.

<sup>78</sup> Η. Tonnet, «Ο χώρος και η σημασία του στα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Χριστόφορου Σαμαρτζίδη (1868)», στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1997, σ. 169-179, Σταυροπούλου, ό.π. (σημ. 24), 181-202, Μ. Παπαρούση, «Η μυθιστορηματική Άνδρος. Το νησί ως χώρος κοινωνικός και χώρος λογοτεχνικός», *Σε αναζήτηση της σημασίας. Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά κείμενα του 19ου και του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σ. 227-247.

<sup>79</sup> Γ. Παπαθεωδώρου, «Η “Πυκνοκατοικημένη Ερημιά” των ποιητών της Μακρονήσου. Γραφές της Εξορίας», στο *Ιστορικό τοπίο και ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου: Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 6-7 Μαρτίου 1998, Αθήνα, Φιλίστωρ, 2000, σ. 227-244, Λ. Βαρελάς, «Σταθμοί στη λογοτεχνική αξιοποίηση της πόλης των Τρικάλων και της γύρω περιοχής σε έργα Νεοελλήνων λογοτεχνών. Από την απελευθέρωση (1881) ως και τη δεκαετία του 1940», στο *Πρακτικά 5ου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών*, Τρίκαλα 5-7 Νοεμβρίου 1999, έκδ. περ. Τρικαλινά, τχ. 20 (2000) 149-159.

<sup>80</sup> Γ. Παπαθεωδώρου, «“Ένα τοπίο φορτωμένο μνήμες”. Η Αλεξάνδρεια στις *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα», στο *Η πόλη στους νεότερους χρόνους*, ό.π. (σημ. 45), σ. 573-596.

<sup>81</sup> Λαδογιάννη, «Πλατεία/Αυλή», ό.π. (σημ. 39), σ. 151-187, η ίδια, «Το ζεύγος αστικός χώρος-ύπαιθρος στο δραματικό έργο του Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα», στο Δ. Ρόκος (επιμ.), *Το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο για το Μέτσοβο. Επιστρέφοντας ένα μέρος του χρέους*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις ΕΜΠ, 1998, σ. 494-502.

<sup>82</sup> Θ. Β. Κούγκουλος, «Παραμεθόριος τόπος και έντυπος λόγος», περ. *Παρέμβαση*, τχ. 92 (Μάρτ.-Απρ. 1996) 14-15.

<sup>83</sup> Γ. Πατερίδου, «Ένας ορισμένος τρόπος επαφής με τη ζωή και την έκφραση. Μια ανάγνωση του έργου του Γ. Ιωάννου μέσα από την επανεξέταση του όρου της επαρχιακής λογοτεχνίας», στο *Μνήμη Παν. Μουλλά. Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 3-6 Νοεμβρίου 2011, Αθήνα, Σοκόλη-Κουλεδάκης, 2014.

λόγου για την πατρίδα στο πλαίσιο των πολιτισμικών σπουδών, όπως για παράδειγμα το βιβλίο *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα* της Λεοντή.<sup>84</sup>

14. Η επίδραση που ασκεί ο μη γενέθλιος τόπος διαμονής του λογοτέχνη.<sup>85</sup>
15. Η απεικόνιση της γενέτειρας στη μυθοπλασία<sup>86</sup> και οι μετωνυμικοί μηχανισμοί της ιδιαίτερης πατρίδας.<sup>87</sup>
16. Το βίωμα της ιθαγένειας και η μνημονική επιστροφή στον χαμένο παράδεισο της παιδικής ηλικίας.<sup>88</sup>
17. Η έμφυλη αναπαράσταση του τόπου μέσα από τη διαπλοκή χώρου και γυναικείου φύλου.<sup>89</sup>
18. Η σύγκριση δύο ανάλογων τόπων στη λογοτεχνία, όπως η πρόσφατη μονογραφία της Κωνσταντίνας Ευαγγέλου για τη Σικελία και την Ήπειρο στη μεταπολεμική πεζογραφία.<sup>90</sup>

Ωστόσο, όπως ήδη σημειώσαμε, λίγες μελέτες είναι ενημερωμένες θεωρητικά και ακόμα λιγότερες υποδεικνύουν ένα θεωρητικό μοντέλο ανάγνωσης του χώρου στη λογοτεχνία, ιδίως υπό το πρίσμα της ιθαγένειας. Διευκρινίζουμε ότι εννοούμε όχι απλώς τον απαραίτητο για τη λογοτεχνία της εντοπιότητας εξωκειμενικό σύνδεσμο του συγγραφέα με έναν υπαρκτό γενέθλιο τόπο, αλλά τον ενδοκειμενικό μετασχηματισμό του σε εντοπιότητα του πλαστού αφηγητή ή του ήρωα της αφήγησης. Εντούτοις, ολοένα και συχνότερα οι έρευνες που βλέπουν το φως τα τελευταία χρόνια έχουν μεγαλύτερη ή μικρότερη επαφή με το θεωρητικό πλαίσιο που σκιαγραφήσαμε στην αρχή της μελέτης μας.

<sup>84</sup> Α. Λεοντή, *Τοπογραφίες του ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μφρ. Π. Στογιάννος, Αθήνα, Scripta, 1998. Η κριτική εργασία αυτού του τύπου ονομάζεται από τη συγγραφέα τοπολογική προσέγγιση (βλ. σ. 25, 53-57, 68-79).

<sup>85</sup> Θ. Β. Κούγκουλος, «Η επίσκεψη του Έβρου στην ποίηση του Θανάση Τζούλη», περ. *Μανδραγόρας*, τχ. 8-9 (Ιουλ.-Δεκ. 1995) 146-149, Έ. Σταυροπούλου, «Ο τρόπος της μυθοπλασίας του χώρου. Η «Αντίπαρος» του Νίκου Χουλιαρά», στο Αργυρίου (επιμ.), ό.π. (σημ. 66), σ. 705-716. Και οι δύο λογοτέχνες έχουν ηπειρώτικη καταγωγή αλλά σε κάποια έργα τους εμπνέονται αντίστοιχα από την περιοχή που ζουν (Αλέξανδρουπολη και Έβρος) και τον τόπο διακοπών τους (Αντίπαρος).

<sup>86</sup> Καστρινάκη, ό.π. (σημ. 39).

<sup>87</sup> Γ. Λαδογιάννη, «Ιστορίες του Γιάννου Επαχτίτη. Οι μετωνυμικές ανασυνθέσεις της Ναυπάκτου», περ. *Ναυπακτιακά*, τ. Ζ' (1994-1995) 241-253.

<sup>88</sup> Ε. Γαραντούδης, «Η ποίηση του Πρόδρομου Μάρκογλου. Τα ποιήματα της πόλης και το βίωμα της εντοπιότητας», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 49 (Ιαν.-Μάρτ. 2000) 40-47.

<sup>89</sup> Κ. Μακαρώνη, «Γυναϊκόν πόλεις και δρόμοι της γραφής». *Όψεις της γυναικείας αστυνομίας και μεταμορφώσεις του αστικού στη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία*, αδημ. μεταπτυχ. εργασία, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2011.

<sup>90</sup> Κ. Γ. Ευαγγέλου, *Τρινάκρια, η καρδιά της Μεσογείου, και η άπειρος Ήπειρος. Σικελία και Ήπειρος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2013.

Μια ειδική κατηγορία μελετημάτων της νεοελληνικής κριτικής επιχειρούν να προσεγγίσουν τον γενέθλιο τόπο ως λογοτεχνικό μύθο, γεγονός που προϋποθέτει τον συνδυασμό της θεωρίας της αναπαράστασης του χώρου στην αφήγηση με τη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου. Η ανάλυση του λογοτεχνικού μύθου θεραπεύεται από τον τομέα της θεματολογίας, δηλαδή της επεξηγηματικής και συγκριτικής μελέτης των θεμάτων, εφόσον απαρτίζεται από ένα πλέγμα κειμένων που παραπέμπει το ένα στο άλλο. Αφετηριακός για τον γόνιμο προβληματισμό της έρευνας είναι ο ορισμός του Pierre Albouy. Ο λογοτεχνικός μύθος, απογυμνωμένος από τις μαγικές ή θρησκευτικές καταβολές του μύθου:

αποτελείται από το αφήγημα που συνοδεύει τον [ιστορικό] μύθο, το οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί και μετασχηματίζει με μεγάλη ελευθερία, και από τις νέες σημασίες που προστίθενται σ' αυτό.<sup>91</sup>

Μετέπειτα συγκριτολογικές εργασίες συμπληρώνουν ότι «η έννοια του λογοτεχνικού μύθου συνδέεται πάντα με ένα πρόσωπο που ιστοριογραφικά ανήκει είτε στην ελληνορωμαϊκή είτε στη νεότερη δυτικοευρωπαϊκή γραμματεία».<sup>92</sup> Παρά ταύτα, η πρωταρχική απαίτηση για την ύπαρξη ενός κεντρικού μυθικού προσώπου δεν είναι απόλυτη. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ο Pierre Brunel επεκτείνει το πεδίο εφαρμογής του λογοτεχνικού μύθου σε οποιαδήποτε σειρά κειμένων συναντάται η έννοια της μεταμόρφωσης.<sup>93</sup> Βαθμηδόν η προϋπόθεση του μυθικού προσώπου αντικαθίσταται, από αρκετούς ερευνητές, με τη λιγότερο περιοριστική και διευρυμένη του αρχέτυπου μοντέλου ή του συμβολικού προτύπου.<sup>94</sup> Πρόκειται δηλαδή για την ανατροφοδότηση ενός εξωλογοτεχνικού ή ενδολογοτεχνικού αρχέτυπου μέσα από ένα

<sup>91</sup> P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Παρίσι, Armand Colin, 1969, σ. 9. Για τη μετάφραση του παραθέματος βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 1994, σ. 5.

<sup>92</sup> Σιαφλέκης, ό.π., σ. 7. Για παραδείγματα ανάλυσης του λογοτεχνικού μύθου γύρω από ένα αρχαίο μυθικό πρόσωπο στην ελληνική γλώσσα βλ. P. Brunel, *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφρ. Κ. Μιτσotάκη, Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1992, περ. *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 11 (2000), αφιέρωμα «Ο μύθος του Ορφέα στη λογοτεχνία και στις άλλες τέχνες», G. Steiner, *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στη λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*, μτφρ. Β. Μάστορης και Π. Μπουράκης, Αθήνα, Καλέντης, 2001, Δ. Πωτοπούλου, «Οι μεταμορφώσεις της Κασσάνδρας στη νεοελληνική λογοτεχνία», στο Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου*, Κέρκυρα 30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 2008, Κέρκυρα, Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου, 2009, σ. 51-69. Για τους νεότερους ευρωπαϊκούς μύθους βλ. J.-Cl. Carrière, «Νεότητα των μύθων», στο B. Bricout (επιμ.), *Το βλέμμα του Ορφέα. Οι λογοτεχνικοί μύθοι της Δύσης*, μτφρ. Α. Κομνηνέλλη, Αθήνα, Σοκόλης, 2007, σ. 26-37.

<sup>93</sup> P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Παρίσι, Armand Colin, 1974, Σιαφλέκης, ό.π. (σημ. 91), σ. 11-12.

<sup>94</sup> Γ. Φέρρης, «Η λογοτεχνία ως μύθος», περ. *Δια-κείμενα*, τχ. 1 (1999) 17.

corpus αφηγηματικών παραλλαγών και εκδοχών, διαφορετικών συγγραφέων και εποχών, όπου η επανάληψη και η προσθήκη στοιχείων διαδραματίζει οργανικό ρόλο. Το άνοιγμα αυτό έχει τις ρίζες του στην ευρεία θέση του Roland Barthes ότι «ο μύθος είναι λόγος και αφού [...] είναι λόγος, το καθετί που ανάγεται στην ομιλία μπορεί να είναι μύθος».<sup>95</sup> Άρα και η μυθοπλασία για τον τόπο είναι δυνατόν να είναι μύθος.

Ο τόπος, ένας καθορισμένος τόπος, στον βαθμό που απασχολεί με μια συγκεκριμένη οπτική, π.χ. της ιθαγένειας ή του βιώματος, ένα σύνολο αλληλοεξαρτώμενων κειμένων διαφόρων λογοτεχνιών και διαφόρων περιόδων, τότε είναι εφικτό να μετατραπεί στον πυρήνα ενός λογοτεχνικού μύθου. Έτσι, στο λεξικό των λογοτεχνικών μύθων που επιμελείται ο Pierre Brunel από τα εκατόν είκοσι τέσσερα λήμματα τα έξι αφορούν φανταστικούς ή πραγματικούς τόπους: Ατλαντίδα, Εδέμ, Ελντοράντο, Lorelei, Tahiti, Ουτοπία (Utopia).<sup>96</sup> Επιπλέον, ο Yves Chevreil, στο εγχειρίδιό του για τη συγκριτική γραμματολογία, παρατηρεί ότι στη γαλλική συγκριτολογική σχολή το μοτίβο μύθος της πόλης τείνει να εισχωρήσει στην επικράτεια του λογοτεχνικού μύθου και κάνει σχετικές βιβλιογραφικές υποδείξεις.<sup>97</sup>

Στη νεοελληνική φιλολογία, στον ίδιο άξονα βαδίζουν οι πολύ χρήσιμες συμβολές της Γεωργίας Λαδογιάννη για τη Δυτική Θεσσαλία ως λογοτεχνικό μύθο του γενέθλιου τόπου,<sup>98</sup> της Βενετίας Αποστολίδου για τη μυθοποίηση του αστικού χώρου της Θεσσαλονίκης,<sup>99</sup> του Peter Mackridge για τον μύθο της Μικράς Ασίας στην πεζογραφία<sup>100</sup> και του Ερατοσθένη Γ. Καψωμένου για την ποιητική μυθολογία του Αιγαίου.<sup>101</sup> Όλα τα προηγούμενα παραδείγματα αποδεικνύουν ότι είναι καθ' όλα έγκυρη η ένταξη της εντοπιότητας στη σφαίρα του λογοτεχνικού μύθου. Κι ακόμα περισσότερο, βεβαιώνουν ότι

<sup>95</sup> R. Barthes, *Μυθολογίες-Μάθημα*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου και Ι. Ράλλη, Αθήνα, Ράππας, 1979, σ. 201.

<sup>96</sup> P. Brunel (επιμ.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, μτφρ. W. Allatson, J. Hayward και T. Selous, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1992, σ. 153-162, 389-406, 407-411, 737-746, 1083-1093, 1151-1158.

<sup>97</sup> Y. Chevreil, *La littérature comparée* [Que Sais-je?], Παρίσι, PUF, 1989, σ. 60, 62-63.

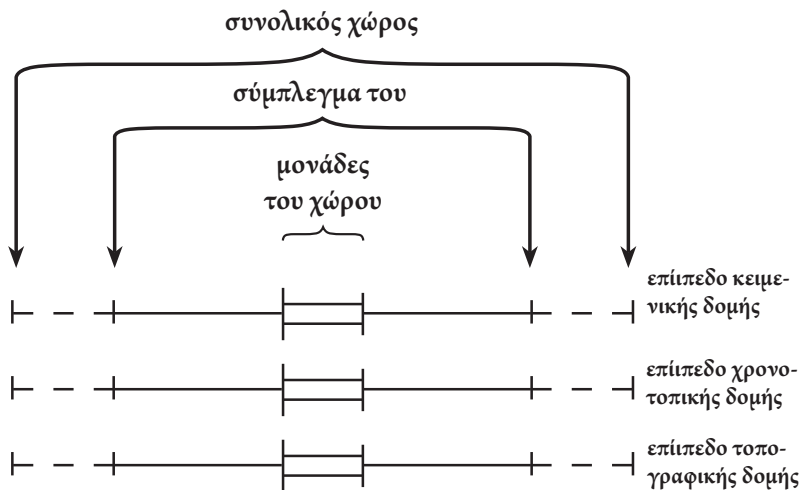
<sup>98</sup> Γ. Λαδογιάννη, «Η Θεσσαλία ως λογοτεχνικός μύθος στους σύγχρονους Δυτικο-Θεσσαλούς λογοτέχνες (Μαρούλα Κλιάφα, Τούλα Τίγκα, Ηλίας Κεφάλας, Βαγγέλης Κάσσοσ)», στο *Πρακτικά Σου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών*, ό.π. (σημ. 79) 127-138.

<sup>99</sup> Αποστολίδου, ό.π. (σημ. 45), σ. 559-572.

<sup>100</sup> P. Mackridge, «The Myth of Asia Minor in Greek Fiction», στο R. Hirschon (επιμ.), *Crossing the Aegean. An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη, Berghahn Books, 2003, σ. 235-246.

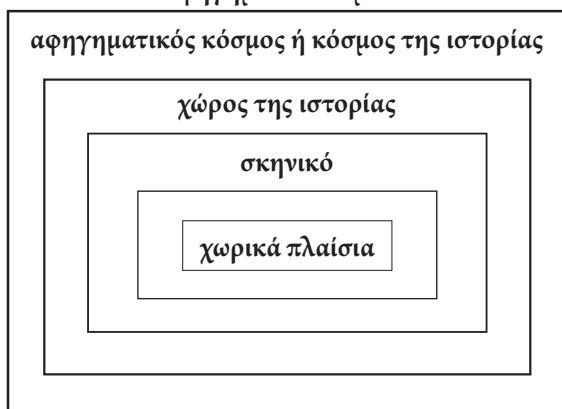
<sup>101</sup> Ε. Γ. Καψωμένος, «Η μυθολογία του Αιγαίου στη νεοελληνική λογοτεχνία», στο Αργυρίου (επιμ.), ό.π. (σημ. 66), σ. 399-415.

πλέον η νεοελληνική κριτική για τον λογοτεχνικό χώρο έχει ενηλικιωθεί και όχι μόνο διατηρεί – τουλάχιστον σ' ένα ικανοποιητικό ποσοστό – στενή επικοινωνία με τη ευρύτερη θεωρία του μυθοπλαστικού χώρου, αλλά έχει αρχίσει να επιχειρεί και πρωτότυπες προσεγγίσεις.



Αφηγηματικός Χώρος

αφηγηματικό σύμπαν





## Η ποιητική της σύντομης φόρμας στο ΥΓ. του Μανόλη Αναγνωστάκη

«Από την Φαντασίαν έως το Χαρτί. Είναι δύσκολον πέρασμα, είναι επικίνδυνος θάλασσα» γράφει ο Κ. Καβάφης στο πεζό του ποίημα «Τα πλοία».<sup>1</sup> Και τι συμβαίνει αν κατά τη διάρκεια της πορείας αυτής το φορτίο που ρίπτεται από τα πλοία «στην ανοικτήν θάλασσαν [...] διά να σώσουν το όλον» είναι πολύ περισσότερο από αυτό που διατηρείται; Αν αυτό που φτάνει «εις τον λευκόν χάρτινο λιμένα» είναι μόνο κάποιες λέξεις; Αν έχουμε δηλαδή στα χέρια μας ένα βιβλίο όπως το ΥΓ. του Μανόλη Αναγνωστάκη που αποτελείται από εκατόν είκοσι τέσσερις σύντομες φράσεις; Τα πολλαπλά ερωτήματα που θέτει το ισχνό αυτό βιβλίο έχουν συζητηθεί σε αρκετά και καλά άρθρα που εμφανίστηκαν μετά τις δύο εκδόσεις του:<sup>2</sup> την ιδιωτική κυκλοφορία του το 1983 και την έκδοση από τη Νεφέλη το 1992, οι οποίες εμφανίζουν μικρές διαφορές μεταξύ τους.<sup>3</sup> Σκοπός της ανακοίνωσης είναι να ξαναπαίσει το νήμα της συζήτησης προσθέτοντας κάποιες παρατηρήσεις σε ζητήματα που ανακύπτουν από την ποιητική της σύντομης φόρμας στο ΥΓ., ζητήματα που σχετίζονται με το συνολικότερο έργο του ποιητή, την ανάγνωση, τη σιωπή και τον λόγο.

Είναι εύκολο να διαπιστώσουμε σήμερα δύο διακριτές γραμμές ποιητικής δημιουργίας στον Αναγνωστάκη μετά τη συγκεντρωτική έκδοση *Τα Ποιήματα (1941-1971)*: από τη μια, τα ποιήματα του Μανούσου Φάσση, και από την άλλη, το *Περιθώριο '68-'69* (ιδιωτική έκδοση το 1969 και κανονική το 1979) μαζί με το ΥΓ.: το ένα νήμα οδηγεί στην πολιτική σάτιρα μέσω της πλαστοπροσωπίας και το άλλο προς τη σύντομη, ακαριαία ποίηση. Και οι δύο γραμμές απομακρύ-

<sup>1</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Τα πεζά 1882-1931*, επιμ. Μ. Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 171-173.

<sup>2</sup> Βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου (η οποία είχε αναλάβει και την επιμέλεια της πρώτης έκδοσης), «Το ΥΓ. του Μανόλη Αναγνωστάκη. Η ποίηση έξω από τις σελίδες», στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Για τον Αναγνωστάκη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 1996, σ. 183-191 [= περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 25 (Ιαν. 1984)], Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο λόγος της σιωπής», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 2.12.1992, Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Το ΥΓ. του Μανόλη Αναγνωστάκη», εφ. *Το Βήμα*, 25.12.1992, Άντεια Φραντζή, «Σπαράγματα πολλαπλών αναγνώσεων στην ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη», περ. *Αντί*, (16.1.1987) 42-45, Αλέξης Ζήρας, «Το ΥΓ. ως άρνηση της ερμηνείας», στο Βαγενάς (επιμ.), ό.π., σ. 199-205.

<sup>3</sup> Διαφορές οι οποίες έχουν καταγραφεί από τον Ξενοφώντα Α. Κοκόλη: μια φράση από την ιδιωτική έκδοση διαγράφεται και πέντε προστίθενται στην έκδοση του 1992 («Σε τι βοηθά λοιπόν...». Η ποίηση του Μ. Αναγνωστάκη. Μελέτες και σημειώματα, Αθήνα, Νεφέλη, 2001, σ. 101).

νονται από τα ποιήματα της συγκεντρωτικής έκδοσης (ποια πιο πολύ;) και θα ήταν ενδιαφέρον να δούμε αν μεταξύ τους συναντιούνται κάπου ή αν παραμένουν παράλληλες.<sup>4</sup> Πάντως, υπάρχει ένα τουλάχιστον κοινό στοιχείο μεταξύ τους, ένας τόπος: *Η ταβέρνα λεγόταν «Η ωραία Σεβίλλη»* – αινιγματική φράση από το ΥΓ,<sup>5</sup> λιγότερο αινιγματική στα «Φανταιζί» του Μανούσου: *Έξω από την ταβέρνα «Η ωραία Σεβίλλη» / μόλις αγγίξαμε δειλά-δειλά τα χείλη.*<sup>6</sup>

Μια ενδεχόμενη ανθολογία της σύντομης ελληνικής ποίησης θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα:<sup>7</sup> θα φαινόταν καθαρά η διαφορά, για παράδειγμα, ανάμεσα στις φράσεις του ΥΓ και τις σαράντα πέντε λυρικές ρήσεις του Οδυσσέα Ελύτη που περιέχονται στο *Σηματολόγιον*,<sup>8</sup> σε αυτό τον ευφρόσυνο νέο παροϊμιακό λόγο, τυπωμένο με τόση επιμέλεια που κάθε σελίδα της συλλογής μοιάζει με έναν μικρό ζωγραφικό πίνακα. Θυμίζω δύο από αυτές τις ρήσεις: *Από τον στοχασμό σου / παίζει ο ήλιος / μες στο ρόδι / κι ευφραίνεται. Και: Κάνε άλμα / πιο γρήγορο / από / τη / φθορά.*

Διαφέρει όμως το ΥΓ κι από μια άλλη συλλογή η οποία γράφεται και δημοσιεύεται περίπου την ίδια εποχή, τα *Μονόχορδα* του Γιάννη Ρίτσου,<sup>9</sup> που περιέχουν 336 σύντομες φράσεις – ο Ρίτσος πληθωρικός ακόμα και στα μικροσκοπικά του ποιήματα. Κάποιες φράσεις των δύο ποιητών βρίσκονται πολύ κοντά τόσο μορφικά όσο και θεματικά: για παράδειγμα, τα μόνοστιχα και του Ρίτσου: *Λέξη απ' την επανάληψη ανανεωμένη (17). Έτσι περάσανε τα χρόνια – λύκοι, λέξεις και φεγγάρια (95).* Όμως, τα περισσότερα μονόχορδα επικεντρώνονται σε μια στιγμιαία εικόνα ή εκφράζουν ένα είδος λυρισμού και μια στάση

<sup>4</sup> Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου σημειώνει ότι η επιλογή του αποσπασματικού λόγου δεν είναι άσχετη με τον κύκλο των ποιημάτων του Μανούσου Φάσση, «πράξη υπονόμευσης του συμβατικού ποιητικού οπλοστασίου» («Γύρω από το ΥΓ.», περ. *Αντί*, τχ. 846 (1.7.2005) 29).

<sup>5</sup> «Το ΥΓ καταλαβαίνεις, είναι ένα είδος αυτοβιογραφίας. Τι άλλο είναι οι στίχοι *Παρέα Τυμβωρύχων* ή το άλλο *Η ταβέρνα λεγόταν Η ωραία Σεβίλλη*» λέει ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξη στον Β. Κ. Καλαμαρά, «Μιλάνε για ήθος οι ανήθικοι, Βαρέθηκα», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 1.11.1992.

<sup>6</sup> Μανόλης Αναγνωστάκης, *Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης. Η ζωή και το έργο του: Μια πρώτη απόπειρα κριτικής προσέγγισης. (Δοκιμιακό σχέδιο)*, Αθήνα, Στιγμή, 1987, σ. 73.

<sup>7</sup> Μια τέτοια ανθολογία θα περιελάμβανε, βέβαια τα «Δεκαέξι χάρικου» (*Τετράδιο γυμνασμάτων*, 1940) του Γ. Σεφέρη καθώς και τα «Χάϊ-Κάι και Τάνκα» (Αθήνα, Ερμής 1981, αλλά γραμμένα από το 1938 μέχρι το 1962) του Δ. Ι. Αντωνίου. Κι ακόμη τα δίστιχα της *Κρύπτης* του Ε. Χ. Γονατά (1991, 1959), το *Αλφαβητάρι* του Ζ. Λορεντζάτου (1969), τη συλλογή *Μονολεκτισμοί και ολιγόλεπτα* του Ν. Καρούζου (με ζωγραφική του Δπ. Γιαγιάννου, Αθήνα, Εξάντας 1980), τα ολιγότερα ποιήματα της συλλογής *Βιολέτες για μια εποχή* του Τ. Λειβαδίτη (Αθήνα, Κέδρος 1985), τα «Τριαντατρία Χαικού» του Γ. Παυλόπουλου (Αθήνα, Στιγμή 1990), τα «Ακαριαία» (*Ακάθιστος Δείπνος*, 1978), τα «Ακαριαία» και τα «Μονόξυλα» (*Μαύρα Λιθάρια*, 1980) και τα *Μικρά* (2000) του Μ. Γκανά, τη συλλογή *Όλα τα δειλανά του κόσμου* του Δ. Καψάλη (Αθήνα, Άγρα, 2008).

<sup>8</sup> Αθήνα, Ερμείας, 1977 [= Αθήνα, Ύψιλον, 1988].

<sup>9</sup> Γράφονται στο Καρλόβασι τον Αύγουστο-Σεπτέμβριο του 1979 (Αθήνα, Κέδρος, 1980).



απέναντι στην ποίηση, ξένα στο ΥΓ. Γράφει ο Ρίτσος: *Πέταλο γιασεμιού, σ' ένα ποτήρι με νερό, μακριά που με αρμενίζεις* (143). *Η νύχτα πάντα πίσω απ' τις σελίδες μου. Γι' αυτό και λάμπουνε τόσο πολύ τα γράμματά μου* (188). Μπορούμε να αντιπαραβάλλουμε τα φωτισμένα γράμματα του Ρίτσου με τις χλωμές, σβησμένες λέξεις του Αναγνωστάκη οι οποίες στο ΥΓ. γίνονται ακόμα πιο σκοτεινές, αδιαπέραστες: *Έψαξε – τίποτε κάτω από τις λέξεις*. Ο τρόπος, επίσης, που τελειώνουν οι δύο συλλογές είναι ενδεικτικός της διαφοράς τους: *Πόσα άλλα κρυμμένα βαθιά... γράφει ο Αναγνωστάκης, ενώ το τελευταίο μονόστιχο του Ρίτσου είναι το εξής: Να ξέρεις, – τούτα τα μονόχορδα είναι τα κλειδιά μου. Πάρ' τα.* (336). Ο Αναγνωστάκης θα αφήσει το μοναδικό κλειδί που εμφανίζεται στην ποίησή του να κυλήσει στον υπόνομο – στο ποίημα «Εκεί» με το οποίο κλείνει η συλλογή *Συνέχεια* (1954).<sup>10</sup>

Η τελευταία φράση της συλλογής, η οποία κλείνει με αποσιωπητικά (*Πόσα άλλα κρυμμένα βαθιά...*), ήχησε την εποχή της κυκλοφορίας της ως έμμεση υπόσχεση συνέχειας, υπαινιγμός ανάδυσσης κι άλλων τέτοιων φράσεων ή και ποιημάτων του Αναγνωστάκη.<sup>11</sup> Όμως τίποτε παρόμοιο δεν θα δημοσιευτεί πριν ή μετά τον θάνατο του ποιητή. Μπορούμε να πούμε παραφράζοντάς τον: *Τέλος, σιώπησε στα εύθυμα χρόνια της Ειρήνης*. Η οριστική ποιητική σιωπή μετά το ΥΓ. προβληματίσε έντονα τους φίλους του Αναγνωστάκη, ενώ γράφτηκαν πολλά κείμενα και δίνονται διάφορες εξηγήσεις.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Έχει εξηγήσει όμως κάποιες κρυπτικές φράσεις του ΥΓ. Π.χ. για τη φράση *Στην εβραϊκή γειτονιά τα παιδιά δεν τον παίζανε γιατί δεν ήταν εβραίος* ο ίδιος λέει: «Ήταν μια μορφή ρατσισμού γιατί μεγάλωνα σε γειτονιά με Εβραίους»· για τη φράση *Δεν ήξερε κανείς τους ποιος ήταν ο Γιάννης Σαλάς*: «Είναι ο Φάνης της Τριλογίας του Τσίρκα»· επίσης: *Μετά από χρόνια κατάλαβε πως καμιά δεν αγάπησε όσο την Εδουάρδα*: «Είναι η Εδουάρδα από τον Πάνα του Κνουτ Χάμσον, τη γυναίκα που αγάπησα πιο πολύ στη ζωή μου» (βλ. Καλαμαράς, ό.π. (σημ. 5)). Βλ. επίσης Μισέλ Φάις (επιμ.-επίμετρο), *Είμαι αριστερόχειρ ουσιαστικά, μονόλογος του Μανόλη Αναγνωστάκη*, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ. 64.

<sup>11</sup> Βλ. «Τα αποσιωπητικά που μοιάζουν να αφήνουν ανοιχτή τη δυνατότητα της νέας ανασκαφής της βαθύτερης, ώστε τα αφώνητα να γίνουν φωνητά, παρά να ομολογούν την υποχώρηση» (Παντελής Μπουκάλας, «Το ΥΓ. του Μ. Αναγνωστάκη», εφ. *Η Καθημερινή*, 17.11.1992)· «ελπίζουμε οπωσδήποτε και σ' ένα δεύτερο ΥΓ.2 (όπως συμβαίνει και στα πολύ κρίσιμα γράμματα)» (Γ. Κουβαράς, «Ένα ΥΓ. που διαρκεί», εφ. *Η εποχή*, 20.12.1992)· «Η αμφίσημη αυτή ομολογία αφήνει σίγουρα περιθώρια να περιμένουμε στο μέλλον και άλλα παρόμοια σήματα ποιητικού απολογισμού» (Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 2)).

<sup>12</sup> Ας σημειώσουμε μόνο την πολύ ενδιαφέρουσα άποψη του Γιάννη Βούλγαρη για την ποιητική σιωπή του Αναγνωστάκη («Ο μνήμων, ο είρων, ο ασίγαστος», εφ. *Τα Νέα*, 09.07.2005). Ας παραθέσουμε επίσης μια φράση του George Steiner: «Όταν οι λέξεις στην πόλη είναι γεμάτες από βανασότητα και ψέμματα, τίποτε δεν ηχεί περισσότερο από ένα άγραφο ποίημα» («silence and the poem» (1996), *Language and Silence*, New Haven Conn., Yale University Press, 1998, σ. 80 (53-81)· καθώς κι έναν στίχο του Γάλλου ποιητή René Char: *Κανένα πουλί δεν έχει καρδιά να τραγουδά μέσα σε ένα θάμνο ερωτήσεων* («Aucun oiseau n'a le cœur de chanter dans un buisson de questions», *Œuvres complètes*, Παρίσι, Gallimard, 1983, σ. 752). Ο Char, οπαδός του αποσπασματικού, και ο Αναγνωστάκης παρουσιάζουν κοινά σημεία που θα άξιζε να ερευνηθούν. Βλ. για παράδειγμα δύο ποιητικά αποφθέγματά τους:

Η Σούζαν Σόνταγκ σημειώνει ότι η μόνιμη σιωπή κάποιου ποιητή δεν αποτελεί δείγμα άρνησης του προηγούμενου έργου του, αλλά, αντίθετα, το ενδυναμώνει αναδρομικά.<sup>13</sup> Υπό αυτό το πρίσμα, νομίζω ότι το ΥΓ. κατέχει μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στις συλλογές του ποιητή και διαθέτει μια αναπάντεχη ορμή. Γιατί είναι αναπόφευκτο να διαβάζουμε τον τελευταίο ποιητικό σταθμό του Αναγνωστάκη από την σκοπιά της μελλοντικής οριστικής σιωπής του, όπως επίσης να διακρίνουμε σε αυτόν τη θεματική της σιωπής, θεματική ορατή από τα πρώτα του ήδη ποιήματα. Συμβαίνει και κάτι περισσότερο: ο Αναγνωστάκης έχει θεματοποιήσει στα προηγούμενα ποιήματά του στοιχεία ποιητικού λόγου τα οποία θα αποτελέσουν βασικές αρχές δημιουργίας του ΥΓ.: αιτήματα για συμπύκνωση και αποφυγή του περιττού, για καθαρότητα και απογύμνωση, για λέξεις-πρόκες εμφανίζονται πολύ νωρίς στην ποίησή του και, θα έλεγε κανείς, ωθούν τον ποιητή προς την κατεύθυνση του ΥΓ.

Πάντως, αν θέλαμε να ανιχνεύσουμε την προϊστορία της κλίσης του Αναγνωστάκη προς τη συντομία, θα μπορούσαμε να ανατρέξουμε στον Ιούνιο του 1944, όταν μεταφράζει τρία ποιήματα από τα *Καλλιγραφήματα* (Calligrammes) του G. Apollinaire, ενός ποιητή που δεν σταμάτησε ποτέ να θαυμάζει,<sup>14</sup> στο *Ξεκίνημα*, ένα σημαντικό περιοδικό νέων στην Θεσσαλονίκη.<sup>15</sup> Τα ποιήματα που επιλέγει για μετάφραση ο νεαρός Αναγνωστάκης είναι το πολύ σύντομο ερωτικό «Η αναχώρηση», το ποίημα για τους νεκρούς συντρόφους «Η σκιά» και ένα τρίτο με τίτλο «Το μέλλον», το οποίο αποτελείται από πολύ απλούς σύντομους στίχους που θυμίζουν τις λιτές φράσεις του ΥΓ.<sup>16</sup> Έναν μήνα μετά από τη δημοσίευση αυτών των μεταφράσεων, τον Ιούλιο του '44, ο Αναγνωστάκης δημοσιεύει στο περ. *Νεανική Φωνή* το ποίημά του «Ιστορία», το οποίο δεν συμπεριέλαβε στις *Εποχές 1*, άγνωστο γιατί. Οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος θα μπορούσαν να προέρχονται από το ΥΓ.: *Τα ίδια πάντα πράγματα./*

*Θυμάμαι άρα ζω από το ΥΓ. και Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir από τη συλλογή La parole en archipel (δ.π., σ. 382).*

<sup>13</sup> Susan Sontag, «The Aesthetics of Silence», περ. *Aspen*, τχ. 5-6 (1967), κείμενο 3, <http://www.ubu.com/aspen/aspensand6/threeEssays.html#sontag>.

<sup>14</sup> «Η πιο σταθερή μου αμετακίνητη προσκόλληση είναι στην ιδιοφυΐα του Απολλιναίρ που τυχαία τον ανακάλυψα στα 17 μου χρόνια και έκτοτε παραμένει το μέτρο σύγκρισης για ό,τι μετέπειτα διάβασα» («Μια συνομιλία του Μανόλη Αναγνωστάκη με τον Αντώνη Φωτιέρη και τον Θανάση Νιάρχου», περ. *Ηλέξη*, τχ. 47 (Ιαν.-Φεβρ. 1982) 59). Ο Αναγνωστάκης μετέφρασε και τα «Θαύματα του Πολέμου» του Apollinaire στα *Ελευθέρα Γράμματα*.

<sup>15</sup> Κυκλοφόρησε με υπότιτλο «Δεκαπενθήμερο περιοδικό του Εκπολιτιστικού Ομίλου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης» (βλ. Οντέτ Βαρών-Βασάρ, «Νεανικές αναζητήσεις στη Θεσσαλονίκη της Κατοχής. Ο ΕΟΠ και το περιοδικό *Ξεκίνημα*», *Μνήμων*, περ. 23 (2001) 319-338, και «Ο Αναγνωστάκης στο *Ξεκίνημα*», εφ. *Καθημερινή*, «Επτά Ημέρες», 4.12.2005).

<sup>16</sup> Περ. *Ξεκίνημα*, τχ. 6-7 (1-15 Ιούνη 1944) 138-139.

Την ίδια πάλι μέρα. Ψιχαλίζει.<sup>17</sup> Η απόσταση από τις εγγραφές του ΥΓ. είναι ελάχιστη: Η διαδοχή των ημερών και Έβρεχε πάλι.

Έτσι, έχουμε να κάνουμε με ένα κείμενο που ως ύστερη γραφή περιβάλλεται με ιδιαίτερη αίγλη, ένα κείμενο που τηρεί αρχές ποιητικής οι οποίες έχουν προεξαγγελθεί και περιέχει θέματα – ακόμα και στίχους – που βρίσκονται εγκιβωτισμένα σε προηγούμενα ποιήματα του ποιητή. Απόληξη εγγενών γνωρισμάτων της ποίησης του Αναγνωστάκη, το ΥΓ. είναι αναμφισβήτητα οργανικά δεμένο με το προηγούμενο έργο του.<sup>18</sup> Η ακραία μορφή που παίρνουν τα γνωρίσματα αυτά, ωστόσο, προδίδουν στο ΥΓ. μια αυτονομία.

Ένα από τα χαρακτηριστικά της συντομίας, παράδοξο γνώρισμα, είναι η σχέση της με το αντίθετό της: μία φράση, ένας αφορισμός, ένα μονόστιχο δεν υπάρχουν ποτέ μόνα τους, οι σύντομες φόρμες υπάρχουν σε ένα σύνολο.<sup>19</sup> Τι είδους σύνολο αποτελεί το ΥΓ.; Και πώς διαβάζονται τέτοιου είδους κείμενα μέγιστης πύκνωσης, πώς γίνονται αποδεκτά από τον αναγνώστη; Το ερώτημα που έθεσε ο R. Barthes για τα *maximes* του Rochefoucauld – τα διαβάζουμε ένα ένα ή όλα μαζί;<sup>20</sup> – ισχύει για κάθε σύνολο σύντομων κειμένων.

Πρώτα απ' όλα, η διάταξη του κειμένου, οι τυπογραφικές επιλογές στη συλλογή είναι σημαίνουσες: το ΥΓ., όπως έχει ειπωθεί, βγαίνει από την καθερωμένη σελίδα και αποτελεί, σύμφωνα με την αυτοαναφορική του φράση: *Περιθώριο στο Περιθώριο*.<sup>21</sup> Στη μοντέρνα ποίηση το κενό έχει μια αξία ειδολογικής ένδειξης – ορίζει τον στίχο –<sup>22</sup> και στο ΥΓ. τα κενά ίδιου μεγέθους ανάμεσα στις τέσσερις φράσεις της κάθε σελίδας δεν οπτικοποιούν διακοπές ή ρωγμές λόγου, αλλά μεγάλες παύσεις, δημιουργώντας ένα ομοιόμορφο δια-

<sup>17</sup> Αλ. Μπουφέα, «... Σαν ένα δελτάριο σε φίλους». Τρία αθησαύριστα κείμενα του Μανόλη Αναγνωστάκη», εφ. *Τα Νέα*, 27.10.2000, 40.

<sup>18</sup> Παρατηρεί η Αγγέλα Καστρινάκη: «Ήταν πλασμένοι για να αποστάξει»· έτσι τελειώνει το άρθρο της για το σύντομο πέρασμα του Αναγνωστάκη από τον πεζό λόγο, τη δημοσίευση του κειμένου «Εκείνες τις μέρες» στα *Ελεύθερα Γράμματα* το 1945 («Εκείνες τις μέρες. Αναζητήσεις τον καιρό της απελευθέρωσης», περ. *Αντί*, τχ. 846 (1.7.2005) 36-39). Για τη σχέση του ΥΓ. με το κύριο *corpus* των ποιημάτων του Αναγνωστάκη βλ. Αμπατζοπούλου, «Γύρω από το ΥΓ.», ό.π. (σημ. 4), Κουβαράς, ό.π. (σημ. 11), Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 2), και Ζήρας, ό.π. (σημ. 2).

<sup>19</sup> Βλ. Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Παρίσι, Armand Colin, 2001, σ. 8, 87. Αν και ο Αναγνωστάκης αναφέρεται στη συλλογή χρησιμοποιώντας ενικό αριθμό (στη συνέντευξή του, ό.π. (σημ. 5)), βλ. και την άποψη του Κοκόλη: «νομίζω ότι ο τίτλος ΥΓ. είναι στον πληθυντικό αριθμό» (ό.π. (σημ. 3), σ. 89-90, σημ. 2). Για τη διπλή αναγνωστική υποδοχή του κάθε αποσπάσματος και του συνόλου βλ. και τις παρατηρήσεις της Αμπατζοπούλου, «Γύρω από το ΥΓ.», ό.π. (σημ. 4), 27.

<sup>20</sup> R. Barthes, «La Rochefoucauld. Réflexions ou Sentences et Maximes», *Nouveaux essais critiques*, Παρίσι, Seuil, 1972, σ. 69 κ.ε.

<sup>21</sup> Αμπατζοπούλου, ό.π. (σημ. 2), σ. 185.

<sup>22</sup> Η παρουσία του κενού γίνεται ένα «κριτήριο προσδιοριστικό» της ποίησης, υποστηρίζει ο M. Murat, *Le vers libre*, Παρίσι, Honoré Champion, 2008, σ. 176.

κεκομμένο συνεχές, αναγκάζοντας σε μιαν ανάγνωση με άλματα.<sup>23</sup> Οι οκτώ (από τις δέκα) σύντομες φράσεις του *Περιθώριου* '68-'69 τις οποίες ο Αναγνωστάκης έχει ενσωματώσει στο *ΥΓ*. δεν τοποθετούνται μόνες τους σε ολόκληρη σελίδα, όπως συμβαίνει στο *Περιθώριο* '68-'69, αλλά εντάσσονται στη ροή των υπόλοιπων καταγραφών. Ο στίχος-ποίημα του *Περιθωρίου* γίνεται μία από τις εκατόν είκοσι τέσσερις φράσεις του *ΥΓ*.

Αν και πάνω από τις μισές καταγραφές στο *ΥΓ*. (οι εξήντα πέντε) έχουν από μία μέχρι έξι λέξεις, δηλαδή είναι εξαιρετικά σύντομες, ο χαρακτηρισμός τους ως «σπαράγματα»<sup>24</sup> ίσως δεν είναι ο καταλληλότερος, αφού δεν υπάρχει τίποτε το σπασμωδικό, το θρυμματισμένο και το ανολοκλήρωτο σε αυτές. Παρ' όλη τη βραχύτητα και την ελλειπτικότητά τους, οι προτάσεις είναι νοηματικά πλήρεις: *Τα ταξίδια που δεν έκανε*.<sup>25</sup>

Υπάρχουν και μεγαλύτερες φράσεις στο *ΥΓ*. οι οποίες περιέχουν αφηγηματικούς πυρήνες και παραπέμπουν στους πολυσύλλαβους στίχους που ο Αναγνωστάκης γράφει από τα πρώτα του ήδη ποιήματα. Θυμίζω τους παρακάτω για έναν ακόμη λόγο: για την ισχυρή εσωτερική στίξη, την τελεία, φαινόμενο που εμφανίζεται τέσσερις φορές και στο *ΥΓ*.: *Σκέφτομαι συχνά πως η ζωή μας είναι τόσο μικρή που δεν αξίζει να τη ζήσει κανείς. / Απ' την Αθήνα θα πάω στο Μοντεβίδεο ίσως και στη Σαγκάη. Είναι κάτι κι αυτό δεν μπορείς να το αμφισβητήσεις*.<sup>26</sup> Πέντε τέτοιες φράσεις από τις μεγαλύτερες του *ΥΓ*. ξεχωρίζει ο ποιητής στην αυτοανθολόγηση που έκανε το 1987 (αν και η συλλογή δεν έχει κυκλοφορήσει ευρέως ακόμα): *Ύστερα από οχτώ χρόνια έμαθε πως το τηλέφωνό της εκείνο το βράδυ ήταν χαλασμένο*.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Βλ. και όσα γράφει ο Maurice Blanchot για τις φράσεις-αφορισμούς του R. Char: «ενώ διακόπτονται από ένα κενό, απομονωμένες και απομακρυσμένες, σε σημείο που δεν μπορούμε να περάσουμε από τη μία στην άλλη – παρά μόνο με ένα πήδημα και συνειδητοποιώντας το δύσκολο μεσοδιάστημα –, περιέχουν όμως μέσα στην ποικιλία τους το νόημα μιας διευθέτησης που εμπιστεύονται στο μέλλον του λόγου» («Paroles de fragment», *L'entretien infini*, Παρίσι, Gallimard, 1969, σ. 453 (451-458)).

<sup>24</sup> «Έκτακτα ποιητικά, θα λέγαμε, σπαράγματα»: ο χαρακτηρισμός του Γ. Δάλλα στο δοκίμιό του «Η μεταπολεμική ποίηση και ο Μανόλης Αναγνωστάκης, *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, Αθήνα, Καστανιώτης 1989. Προσυπογράφει τον χαρακτηρισμό ο Μπουκάλας (ό.π. (σημ. 11)). Τον χρησιμοποιεί και ο Μαρωνίτης (ό.π. (σημ. 2)). Η Αμπατζοπούλου θεωρεί ότι η χρήση του όρου «σπαράγματα» «ανταποκρινόταν μόνο στην πρώτη εντύπωση του αναγνώστη» («Γύρω από το *ΥΓ*.», ό.π. (σημ. 4), 27).

<sup>25</sup> Ο Μπουκάλας τις χαρακτηρίζει εύστοχα «ελλειπτικές αλλά όχι ελλειμματικές» (ό.π. (σημ.11)). Και ο Παναγιώτης Μουλλάς μιλάει για «ολοκληρωμένες, αυτοδύναμες, και αυτοτελείς γλωσσικές και ποιητικές οντότητες» («Για τον Μανόλη Αναγνωστάκη», *Τρία κείμενα για τον Μανόλη Αναγνωστάκη*, Αθήνα, Στιγμή, 1998, σ. 51).

<sup>26</sup> Βλ. και την ανάλυση των στίχων από τον Αλέξανδρο Αργυρίου, *Μανόλης Αναγνωστάκης. Νοούμενα και νυπονοούμενα της ποίησής του*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2004, σ. 20-27 και 51-53.

<sup>27</sup> Μανόλης Αναγνωστάκης, *Αυτοανθολογούμενος*, με ένα σημείωμα του Ξ. Α. Κοκόλη, Θεσσαλο-

Πάντως, τα «ποιητικά αποσπάσματα» – έτσι χαρακτηρίζει ο ίδιος ο ποιητής τις φράσεις της συλλογής –<sup>28</sup> αποτελούν ένα ποιητικό σύνολο που αποκτά ρυθμό: αυτός δημιουργείται από την εναλλαγή ολιγόλεξων και μεγαλύτερων καταγραφών, μια εναλλαγή σταθερή σε όλη τη συλλογή που έχει ως αποτέλεσμα μια κυματιστή επιφάνεια. Ο λόγος δεν φθίνει, έχει σταθερότητα, αφού οι φράσεις συστέλλονται και διαστέλλονται συνεχώς. Ίσως δεν υπάρχει «κανονιστική αρχή» στη σειρά των αποσπασμάτων,<sup>29</sup> υπάρχει όμως μέριμνα για εναλλαγή: θέματα και ποιητικοί τρόποι επανέρχονται καλειδοσκοπικά σχηματίζοντας μια κίνηση σπειροειδή, έχοντας μια κανονικότητα και δημιουργώντας ποικίλες διασταυρώσεις.

Εναλλαγή υπάρχει λοιπόν στα βασικά θέματα (πολιτική, έρωτας, παρελθόν και παρόν, γηρατειά, ποίηση),<sup>30</sup> τα οποία εμφανίζονται συχνά ανά δύο ή τρεις φράσεις: προς το τέλος πληθαίνουν οι αυτοαναφορικοί στίχοι. Εναλλάσσονται, επίσης, ρηματικές με ονοματικές φράσεις (π.χ. *Ζήσαμε, εννοούν γλεντήσαμε και Επισκευαστής αναμνήσεων*). Τέλος, εναλλάσσονται τα τρία γραμματικά πρόσωπα (συχνά συστάδες των δύο ή τριών φράσεων βρίσκονται στο ίδιο πρόσωπο). Σχηματίζονται έτσι μικροομάδες αποσπασμάτων (ανά δύο, ανά τρία) που συνδέονται θεματικά ή εμφανίζουν νοηματική αλληλουχία ή έχουν κοινό τρόπο εκφοράς. Π.χ. *Ερημιά γύρω σου σιγά-σιγά. Τα παλιά φτηνά οικογενειακά έπιπλα. Η διαδοχή των ημερών*. Οι παραπάνω συνεχόμενες ελλειπτικές ονοματικές φράσεις έχουν κοινό θέμα, την περιγραφή ενός οδυνηρού παρόντος. Παρόμοια: *Ο μύθος της διαρκούς προόδου. Τόση κακότητα εν ονόματι του ανθρωπισμού!*<sup>31</sup>

νίκη, Παρατηρητής, 1985. Οι άλλες τέσσερις είναι: *Μιλούσε συνεχώς με παρενθέσεις και αποσιωπητικά σαν τυφλός που βάδιζε σ' ένα δωμάτιο γεμάτο έπιπλα. Έβγαζε κάθε δέκα χρόνια μια φωτογραφία στην ίδια πάντα στάση. Παρά τα όσα γράφανε τα βιβλία, στο κελί του τραγουδούσε όλη νύχτα τη Ραμόνα. Νόμιζε πως όλα τα είχε γράψει για κείνη – μα εκείνη δεν είχε ακόμα γεννηθεί.*

<sup>28</sup> «Θεωρήθηκαν ποιήματα, ενώ ουσιαστικά δεν είναι ποιήματα, είναι ποιητικά αποσπάσματα» (Φάις, ό.π. (σημ. 10), σ. 60). Εξάλλου, ο Αναγνωστάκης έχει δηλώσει αρκετές φορές το τέλος της σχέσης του με την «κανονική» ποίηση: π.χ. στην τηλεοπτική του συνέντευξη στην εκπομπή *Παρασκήνιο* του Λάκη Παπαστάθη (1983) δηλώνει ότι από το 1971 δεν γράφει ποίηση «από την οδυνηρή – αν θες – διαπίστωση της φτώχειας των εκφραστικών δυνατοτήτων, της φτώχειας δηλαδή των λέξεων να αποδώσουν την ουσία της ζωής». Το γεγονός ότι ο δημιουργός δεν θεωρεί ποιήματα τις φράσεις του ΥΤ. δεν συνιστά υποτίμηση της συλλογής αυτής. Ο ίδιος δηλώνει για το ΥΤ: «αποτελεί την ώριμη πνευματική μου συνεισφορά. Αυτό είναι όλο το απόσταγμα της ποιητικής μου εμπειρίας» (Φάις, ό.π.).

<sup>29</sup> Βλ. Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 2), και Ζήρας, ό.π. (σημ. 2), σ. 205: «οι αυτόνομες νησίδες λόγου [...] δεν συντίθενται: αντιπαράτιθενται ελεύθερα, επιτέλους».

<sup>30</sup> Για τη θεματική του ΥΤ. βλ. και Κουβαράς, ό.π. (σημ. 11), και Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 2).

<sup>31</sup> Ανάλογη συστάδα αποτελούν οι φράσεις: *Έφτασες πια στην ηλικία που δεν μπορούσες να συγκρατήσεις τα χρόνια στον κατήφορο, ... Και ποτέ μην ξεπέσεις στο αχ εμείς οι καημένοι. (Δεν θέλει παρά ένα βηματάκι να το σκεφτούν οι άλλοι για σένα), Έλπιζες από απελπισία.*

Αν και οι περισσότερες καταγραφές είναι σε γ' πρόσωπο, η εναλλαγή στα γραμματικά πρόσωπα δημιουργεί μια ρυθμική κίνηση προσέγγισης του ποιητικού υποκειμένου και αποστασιοποίησης, μια κίνηση από την εξομολόγηση σε μια «εσκεμμένη ουδετερότητα».<sup>32</sup> Είναι πιθανόν και τα τρία γραμματικά πρόσωπα να εκφράζουν το ποιητικό υποκείμενο: για παράδειγμα, στις διαδοχικές φράσεις *Δεν περιμένεις πια κανένα γράμμα. Όλα συναισθηματικά – λες δεν το ξέρω. Για πρώτη φορά θα τολμούσε έναν επικήδειο λίβελλο. Με αυτή την έννοια, το ΥΓ. μπορεί να είναι πράγματι ένα «είδος αυτοβιογραφίας», όπως έχει πει ο Αναγνωστάκης.<sup>33</sup> Παρ' όλα αυτά, είναι δύσκολο να αποδώσουμε όλες τις φράσεις που βρίσκονται σε γ' ενικό στον ποιητή, γιατί αν η φράση *Στην εβραϊκή γειτονιά τα παιδιά δεν τον παίζανε γιατί δεν ήταν εβραίος* είναι αυτοβιογραφική, η φράση *Το ενοχλητικότερο ήταν πως επέμενε να γράφει την Αλήθεια με Α κεφαλαίο* δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί αυτοσχόλιο.<sup>34</sup>*

Όποιον τρόπο ανάγνωσης της συλλογής επιλέξει ο αναγνώστης, από την αρχή μέχρι το τέλος, τυχαία ή γραμμική, ο πρώτος και ο τελευταίος στίχος αμετακίνητοι πλαισιώνουν τη συλλογή. Με την πρώτη αρνητική φράση του ΥΓ. ορίζεται ένας εξομολογητικός χώρος, αλλά ταυτόχρονα εγκαθιδρύεται και μια απόσταση: *Δεν θέλω να γνωρίζω πάρα πολύ τους ανθρώπους*. Η τελευταία φράση επιβεβαιώνει επ' αόριστο την ύπαρξη αυτού του απρόσιτου χώρου: *Πόσα άλλα κρυμμένα βαθιά...* Το μοτίβο του κρυφού και του κρυμμένου υπάρχει βέβαια στη συλλογή: το κελί, το μικρό καμαράκι κάτω από τη σκάλα όπου κανείς ποτέ δεν μπήκε, το συρτάρι.<sup>35</sup> Έτσι, οι φράσεις του ΥΓ. συνιστούν έναν λόγο απόκρυψης, αποσιώπησης αλλά ταυτόχρονα και έκθεσης, σπαραχτικής έκθεσης (*Ζω μισά. Και: Γιατί υποχρεωτικά να μιλήσω;*).

<sup>32</sup> Μαρωνίτης, ό.π. (σημ. 2). Βλ. και το σχόλιο του Χατζήβασιλείου: «Κι ενώ στην ουσία αποφεύγει την εξομολόγηση, σκηνοθετεί εξομολογητικό κλίμα» (ό.π. (σημ. 2)).

<sup>33</sup> Στη συνέντευξή του στον Β. Κ. Κалаμαρά (ό.π. (σημ. 5)). Με αυτή την έννοια η χρήση των ποιητικών αποσπασμάτων από τον σκηνοθέτη Λάκη Παπαστάθη κατά τη διάρκεια της εκπομπής αφιερωμένης στον Αναγνωστάκη (*Παρασκήνιο*) είναι ιδιαίτερα εύστοχη: «Ηχογράφησα τους στίχους-σχόλια και γέμισα τις σιωπές της καθημερινής ομιλίας του ποιητή. Οι στίχοι αυτοί ήταν σα στιγμιαίες φωτοβολίδες που συμπύκνωναν τα νοήματα και το κλίμα της συνέντευξης» λέει ο σκηνοθέτης («Οι εικόνες καρφώθηκαν στο έτος 1983», περ. *Αντί*, τχ. 846 (1.7.2005) 34).

<sup>34</sup> Αυτοσχόλιο θεωρεί τη φράση ο Θ. Τριαρίδης («Μια αφιέρωση και ένα υστερόγραφο», εφ. *Μακεδονία της Κυριακής*, 7.8.2005), αναφερόμενος στο ποίημα «Χάρης 44», όπου υπάρχει η λέξη αλήθεια με κεφαλαίο. Δεν θα συμφωνούσαμε ωστόσο και με τον Κ. Καραβίδα, που υποστηρίζει ότι η φράση αυτή του Αναγνωστάκη είναι ειρωνική «απέναντι στις νέες τάσεις των καιρών της κατάρρευσης των μεγάλων αφηγήσεων» («Καβάφης, Αναγνωστάκης και μικροϊστορία. Από την αισθηματοποίηση της ιστορίας στην ιστορικοποίηση του αισθήματος», περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 12 (2013) 220).

<sup>35</sup> Βλ.: *Ήμουν στη φυλακή και δεν ήρθες να με δεις. Παρά τα όσα γράφανε τα βιβλία, στο κελί του τραγούδουσε όλη νύχτα η Ραμόνα. Πλήθος περιφερόταν χρόνια μέσα το σπίτι του αλλά κανείς ποτέ δεν μπήκε στο μικρό καμαράκι κάτω από τη σκάλα. Στο συρτάρι ανακάλυψε ένα τετράδιο με σημειώσεις του πατέρα του.*

Ο σύντομος λόγος στο ΥΓ. δεν προέρχεται από μια αυθόρμητη χειρονομία γραφής, δεν είναι βιαστικά σημειώματα, είναι μια υπολογισμένη ανάδυση νησίδων λόγου μέσα από θάλασσα σιωπής που καλύπτει βυθισμένα μέρη λόγου. Έτσι, η απουσία κύριας φράσης ή ρήματος γίνεται ένα από τα εκφραστικά μέσα της συλλογής· συχνά εμφανίζονται ελλειπτικές προτάσεις αυτού του τύπου: *Τη ζωή που στερήθηκαν.*

*Τα ταξίδια που δεν έκανε.*

*Πράγματα που δεν λέγονται – δεν εξηγούνται.*

Στις ποιητικές φράσεις του Αναγνωστάκη η αμεσότητα της εκφώνησης συνυπάρχει με την πυκνή αποσιώπηση, με αποτέλεσμα το στιγμιαίο της ανάγνωσης να πολλαπλασιάζεται και να διαρκεί. Σε πολλές καταγραφές, επιπλέον, δημιουργείται μια ένταση ανάμεσα στην ταχύτητα της υποδοχής της φράσης και στη χρονικότητά της, όταν οι λιγοστές λέξεις της δηλώνουν διάρκεια και επαναληπτικότητα (*Έβρεχε πάλι...*). Με αυτή την έννοια, οι καταγραφές στο ΥΓ. είναι μάλλον το αντίθετο των σύντομων ποιημάτων στην παράδοση του χάικου· δεν προσπαθούν να αποτυπώσουν τη στιγμή αλλά μάλλον τη διάρκεια: *Πόσα χρόνια έχεις ν' ακούσεις ακορντεόν.* Ο R. Barthes συνδέει το στιγμιαίο του χάικου με τη φωτογραφία.<sup>36</sup> Στο ΥΓ. η φράση που περιέχει τη λέξη «φωτογραφία» είναι ενδεικτική μιας επαναληπτικότητας που διατρέχει τη συλλογή: *Έβγαξε κάθε δέκα χρόνια μια φωτογραφία στην ίδια πάντα στάση.* Εξάλλου, οι ρηματικοί χρόνοι που κυριαρχούν είναι ο ενεστώτας και ο παρατατικός, ενώ φράσεις σε αόριστο όπως αυτή που ακολουθεί εκφράζουν ένα μεγάλο χρονικό άνυσμα – και μια δυσερμηνευτή διαπίστωση: *Ο Κάλβος και ο Σολωμός έζησαν είκοσι χρόνια στην ίδια πόλη χωρίς ποτέ να συναντηθούν.* Η μοναδική φράση σε μέλλοντα είναι η προτελευταία, με την οποία όμως η συλλογή – ο ποιητικός λόγος – δεν ανοίγεται στον χρόνο, αλλά κλείνεται μέσα σε μια οδυνηρή διάρκεια: *Όπως ποτές δε θα μου εξηγήσεις το πώς και το γιατί.*

Σε πολλούς στίχους του ΥΓ. η άκρα συστολή του λόγου συνυπάρχει με μια διαστολή του χρόνου: ένα επαναλαμβανόμενο, ακινητοποιημένο παρόν συμπλέκεται αδιάκοπα με το παρελθόν, οι κοφτές φράσεις αποκτούν ένα επώδυνο χρονικό βάθος: *Να βλέπεις τα ίδια πράγματα να γίνονται και να ξαναγίνονται.*

*Κυνηγούσε με μανία τις παλιές ταινίες για να ξαναζήσει τα νιάτα του.*

*Όλοι κάποτε νέοι.*

Έχει συχνά παρατηρηθεί πόσο εποχή και ποίηση συνδέονται στενά στον Ανα-

<sup>36</sup> R. Barthes, «L'empire des signes», *Œuvres complètes*, τ. III, Παρίσι, Seuil, 2002, σ. 415.

γνωστάκη. Παραπάνω από τριάντα χρόνια μετά την πρώτη έκδοση του *ΥΓ.* μπορούμε να αναρωτηθούμε αν το *ΥΓ.* συνιστά και ένα – μάλλον ειρωνικό – σχόλιο για την εποχή της Μεταπολίτευσης. Πώς αλλιώς να διαβάσουμε μια από τις τελευταίες καταγραφές του: *Προσπαθούσε να σε πείσει πως όλα είχαν αλλάξει, όμως εσύ τα 'βλεπες γύρω σου απελπιστικά όμοια.*

Η σύντομη φόρμα εγκιβωτίζει συχνά τη σχέση του λόγου με τη γλώσσα και τη λογοτεχνία εκφράζοντας πεσιμισμό, πίκρα, αδιέξοδο. Γράφει ο Ε. Cioran στους *Συλλογισμούς* του: «δεν καλλιεργούν τον αφορισμό παρά αυτοί που γνώρισαν το φόβο στη μέση των λέξεων, το φόβο να βουλιάζουν μαζί με όλες τις λέξεις». <sup>37</sup> Ισχύει βέβαια αυτό και για το *ΥΓ.*, αφού διαπιστώσαμε εξαρχής τη θεματική της σιωπής, της αδυναμίας του λόγου και της διακοπής του. Από την άλλη, όμως, δεν πρέπει να παραβλέπουμε ότι η άκρα λιτότητα στα εκφραστικά μέσα που παρατηρείται στο *ΥΓ.* συνδέεται με την αναζήτηση εκ μέρους του ποιητή της «καίριας λέξης», αυτής που μόνη της μπορεί να ανακαλέσει έναν ολόκληρο νόημα, να στήσει έναν κόσμο όπως γράφει στο *Περιθώριο '68-'69.* <sup>38</sup> Η καίρια λέξη, όμως, είναι η κοινή, συνηθισμένη, πολυχρησιμοποιημένη, αντιποιητική λέξη. Γράφει το 1985 ο Αναγνωστάκης σε ένα τρυφερό σημείωμα για τον Γ. Ιωάννου μετά τον θάνατο του τελευταίου: «ας μη φοβόμαστε τις κοινότυπες φράσεις, ας τις απαλλάσσουμε κάποτε από τη φθορά». <sup>39</sup>

Πώς όμως; Όχι αναπαράγοντας έναν κοινόχρηστο φθαρμένο λαϊκό λόγο, τον οποίο καταγγέλλουν οι καταγραφές *Το σλόγκαν της λαϊκής σοφίας* και *Οι λαϊκές παροιμίες: η αποθέωση της συμβατικότητας.* Δεν είναι τυχαίο ότι η μοναδική φράση που αφαιρέθηκε από την ιδιωτική έκδοση του *ΥΓ.* του 1982 είναι η εξής: *Τα αντίθετα απωθούνται.* Ο Ξ. Κοκόλης υποθέτει για τον εξοβελισμό: «θα μπορούσε να θεωρηθεί ως απλοϊκή αντιστροφή του γνωστού αξιώματος, ή – παράλληλα, και προς την αντίθετη κατεύθυνση – ως εξυπναδιστικό εύρημα». <sup>40</sup>

Στο κείμενο όπου ο Αναγνωστάκης περιγράφει την αμφίθυμη σχέση του με τον Κ. Καβάφη, αντιδιαστέλλει τον στέρεο, επιγραμματικό, διδακτικό καθαφικό στίχο με το ποιητικό ρίγος των σπαραγμάτων. <sup>41</sup> Αν ισχύει ότι το προαναφερθέν κείμενο για τον Καβάφη αποτελεί ένα είδος αυτοσχολίου, <sup>42</sup> πώς

<sup>37</sup> E. Cioran, «Syllogismes d'amertume», *Œuvres*, Παρίσι, Gallimard, 1995, σ. 747.

<sup>38</sup> Αθήνα, Νεφέλη, 2000, σ. 9.

<sup>39</sup> Μ. Αναγνωστάκης, «Λιτότητα, θερμότητα, γνήσιο μεράκι», εφ. *Η Αυγή*, 19.2.1985.

<sup>40</sup> Κοκόλης, ό.π. (σημ. 3), σ. 102.

<sup>41</sup> Μ. Αναγνωστάκης, «Μικρή εξομολόγηση για τον Καβάφη» [1965], *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, Αθήνα, Στιγμή, 1985, σ. 63-68.

<sup>42</sup> Βλ. όσα παρατηρεί ο Αλέξης Πολίτης: «μήπως λοιπόν οι κριτικές προτάσεις για τον Καβάφη



άραγε λειτουργεί ο αποφθεγματικός τόνος εδώ; Ας διαβάσουμε το απόσπασμα επτά: Έρωτας: όσο υπάρχουν το άγνωστο και οι αυταπάτες. Στο ΥΓ. ο ποιητής χρησιμοποιεί ενίοτε τους τρόπους του αφορισμού· π.χ. το παράδοξο: Έλπίζεις από απελπισία ή παραλλάσσει γνωστές φράσεις: *Θυμούμαι, άρα υπάρχουν και (Γηράσκω αεί αναθεωρών)* για να εκφράσει τη μελαγχολία του και την προσωπική, οδυνηρή σχέση του με το παρελθόν, για το παρόν των γηρατειών και το παρελθόν των αναμνήσεων. Η φράση (*Γηράσκω αεί αναθεωρών*) είναι η μοναδική που βρίσκεται σε παρένθεση: η παρέκβαση που ανοίγει στο κενό, που επεξηγεί ένα ανύπαρκτο κείμενο, χαμηλώνει ακόμα περισσότερο τον τόνο μιας ήδη χαμηλής φωνής και λειτουργεί υπονομευτικά οποιασδήποτε ρητορικής διάθεσης.<sup>43</sup>

Πώς γίνονται λοιπόν ποιητικές *Οι ίδιες λέξεις που λέμε όλοι*; Εντασσόμενες σε ένα σύνολο έξω από την καθιερωμένη σελίδα. Στο ΥΓ. ο ποιητής χρησιμοποιεί την πλαισίωση από τα μεγάλα κενά για να δώσει στις λέξεις μια χαμένη ποιητική λάμψη, να τις αναβαπτίσει: η σιωπή που απειλεί να τις απορροφήσει κάνει συγχρόνως τις λέξεις απτές. Έτσι, σαν ανάγλυφη εμφανίζεται και η μονολεκτική καταγραφή *Σιωπή*. Κι αν στη συγκεκριμένη περίπτωση η οπτική πληροφορία αντιτίθεται της κειμενικής,<sup>44</sup> μας θυμίζει ότι στον Αναγνωστάκη η σιωπή είναι πράξη κι ότι με αυτή την εγγραφή βρισκόμαστε ακόμη στην περιοχή του λόγου.<sup>45</sup> Και μάλιστα με μια ιδιαίτερη εμμονή: η ακραία συμπύκνωση και η θεματική της σιωπής μας παρασύρουν να παραβλέψουμε ότι στο ΥΓ. κεντρικό θέμα είναι η πράξη του λόγου: είναι εντυπωσιακό ότι στις εκατόν είκοσι

– το πιο βαθύ, το πιο ευρηματικό του δοκίμιο – προκύπτουν, κι αυτές, από την τολμηρή αυτοανάλυση;» («Ένα πορτρέτο, ή μάλλον ένα σκίτσο, γιατί τα χρώματα λείπουν», εφ. *Η Κυριακάτικη Αυγή*, «Ενθέματα», 26.6.2005, 27). Για μια συστηματική μελέτη της σχέσης Καβάφη–Αναγνωστάκη βλ. τα τέσσερα κείμενα του περ. *Κονδυλοφόρος*, τ. 12 (2013): Δ. Πολυχρονάκης, «Η ιδιοτελής παρηγοριά της ποίησης. Ο Μανώλης Αναγνωστάκης κριτικός του Κ. Π. Καβάφη», 193-204, Κ. Καραβίδας, «Καβάφης, Αναγνωστάκης και μικροϊστορία», 205-222, Μ. Γ. Μπακογιάννης, «Ο Αναγνωστάκης και η καθαφική “παρα-φιλολογία”. Η “άρνηση” ως αντίσωμα», 323-232, και Γ. Παπαθεοδώρου, «Υπέρ ή κατά; Σημειώσεις κριτικής/σήματα της ποίησης (Ο Καβάφης του Αναγνωστάκη)», 233-241.

<sup>43</sup> Βλ. Χατζηβασιλείου: «οι αφορισμοί του δεν καταλήγουν ποτέ στο ολισθηρό έδαφος του γνωμικού και της παροιμίας διότι βρίσκονται στους αντίποδες της ρητορείας και μακριά από οποιαδήποτε διδακτική πρόθεση» (ό.π. (σημ. 2)), καθώς και την άποψη της Α. Τζούμα: «το εξομολογητικό ύφος της ποίησής του [Αναγνωστάκη] αντιστρατεύεται την αποφθεγματικότητα του κανόνα» («Ο χρόνος–ο λόγος. Η ποιητική δοκιμασία του Μανώλη Αναγνωστάκη, μια οπτική», στο Βαγενάς (επιμ.), ό.π. (σημ. 2), σ. 167.

<sup>44</sup> Όπως ισχύει κάποτε για τη «συγκεκριμένη» ποίηση (βλ. σε αυτό τον τόμο το άρθρο της Λ. Διαμαντοπούλου, «“Το μαύρο μυστικό είναι εδώ”. Οι μαύρες τρύπες στον αστερισμό της ποίησης: Για μια ποιητική του κενού»).

<sup>45</sup> Η Αμπατζοπούλου εύστοχα γράφει: «η λέξη “Σιωπή”, τυπωμένη, εκφράζει μια συγκεκριμένη ποιητική βούληση, όχι της σιωπής αλλά του λόγου» (ό.π. (σημ. 2), σ. 185).

τέσσερις φράσεις οι είκοσι επτά αναφέρονται ρητά σε κάποιο είδος προφορικού ή γραπτού λόγου, όχι πάντα με αρνητικό τρόπο, ενίοτε με τρυφερότητα. Μια εντυπωσιακή ποικιλία λόγων εμφανίζεται: από τις παροιμίες και τη λαϊκή σοφία ως το παραμιλητό του Ραούλ, από τον λόγο των άλλων και την κουβέντα μέχρι τον λόγο του ιστορικού, από τα γράμματα και τα παλιά τετράδια ως τη βρισιά και τον επικήδειο λίβελλο, από τα γαλλικά μυθιστορήματα μέχρι την ποίηση. Αναμνήσεις ή παρόν, λόγος ξένος ή οικείος, αγαπημένο αντικείμενο ή λεκτική επίθεση. Έτσι, η καταγραφή Ο «Πιερότος» του Ρώμου Φιλύρα λίγο πριν το αυτοσχόλιο Έγραψε το στίχο «αν έλειπε αυτό το σιγανό τρυπάνισμα στο μυαλό», κι ύστερα σταμάτησε δεν υπονομεύεται. Στο ΥΓ. ο ποιητικός λόγος, έστω ο ξένος, δεν ακυρώνεται, αλλά μάλλον απολυτοποιείται.

Η έκδοση του ΥΓ., απόληξη της ποιητικής πορείας του Αναγνωστάκη, χωρίς να παύει να αποτελεί μια χειρονομία συμπλήρωσης ή/και αποχαιρετισμού της ποιητικής γραφής, συνιστά μια μορφή ποιητικού λόγου που σχηματίζει δίκτυα διαλόγου με άλλα σύντομα ποιήματα και κυρίως με τα προηγούμενα έργα του ποιητή και σχηματίζει ένα σύνολο που παρουσιάζει κάποιες σταθερές εναλλαγές στην εκφορά του λόγου, στον τύπο των προτάσεων, στα θέματα. Ο ποιητής σκηνοθετεί την αποχώρησή του από την ποιητική σκηνή με ένα χαμηλόφωνο μονόλογο, που έχει μια «θερμότητα που ποτέ δε γίνεται γλυκασμός».<sup>46</sup> Ο ελάχιστος λόγος αποκτά χρονικό βάθος και οι φράσεις αυτές μια ηχώ που διαρκεί μέσα στον αναγνώστη. Τέλος, ο ποιητικός συμπυκνωμένος λόγος δεν αντανakλά μόνο τη σιωπή αλλά κι άλλους ποικίλους λόγους.

Όσο μικροσκοπικό κι αν είναι το ΥΓ. ανοίγεται σε διάλογο – εξάλλου τον διαλογικό τόνο της ποίησης του Αναγνωστάκη είχε επισημάνει από νωρίς ο Ξενοφών Κοκόλης.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Φράση του Αναγνωστάκη για τον Γ. Ιωάννου (Αναγνωστάκης, ό.π. (σημ. 39)).

<sup>47</sup> Κοκόλης, ό.π. (σημ. 3), σ. 20.

ΣΟΦΙΑ ΒΟΥΛΓΑΡΗ

## Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης και η στρατηγική της ετερωνυμίας

*Είπα και στη ρεσεψιονίστα  
πως μ' έπιασε μεγάλη νύστα.*

*Θέλω άνεση σουίτας  
είμαι ποιητής της ήττας*

Μανούσος Φάσσης

Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης εμφανίστηκε το 1987, δεκαέξι ολόκληρα χρόνια μετά την απόφαση του Μανόλη Αναγνωστάκη να εγκαταλείψει οριστικά την ποίηση προβαίνοντας στην πράξη της σιωπής.<sup>1</sup> Το βιβλίο αυτοσυστήνεται, σε περικειμενικό<sup>2</sup> επίπεδο, ως εργοβιογραφία ή κριτική παρουσίαση («προσέγγιση») ή δοκίμιο σχετικά με τον Μανούσο Φάσση, έναν ποιητή άγνωστο στο ευρύ κοινό: «Η ζωή και το έργο του», «Μια πρώτη απόπειρα κριτικής προσέγγισης», «Δοκιμακό σχεδιάσμα του Μανόλη Αναγνωστάκη». Οι επανωτοί περιγραφικοί υπότιτλοι επιτελούν καθοριστική λειτουργία όσον αφορά την πρόσληψη του κειμένου, στον βαθμό που προϊδεάζουν τον (υποψιασμένο) αναγνώστη για το πολυεπίπεδο ειδολογικό και ιδεολογικό παιχνίδι που παίζει εδώ ο συγγραφέας, ο ποιητής Μανόλης Αναγνωστάκης, το όνομα του οποίου δηλώνεται, σημειωτέον, πλαγίως, σε γενική πτώση, στον τρίτο υπότιτλο. Εκτός από τους υπότιτλους, το βιβλίο περιλαμβάνει και ένα «Παράρτημα» με κριτικά σημειώματα, μελέτες και προσωπικές επιστολές για το έργο του Μανούσου Φάσση,<sup>3</sup> σε μια πρωτότυπη συγχώνευση μετακειμένου και παρακειμένου.

<sup>1</sup> Μετά δηλαδή τη συγκεντρωτική έκδοση *Τα ποιήματα (1941-1971)*, Θεσσαλονίκη 1971. Ο ίδιος ο Αναγνωστάκης ορίζει τη σιωπή ως πράξη (π.χ. στη συνέντευξη «Μια συνάντηση με τον Μανόλη Αναγνωστάκη», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30.11.2001), την αντιλαμβάνεται δηλαδή ως σημαίνουσα ενέργεια και όχι ως παθητική στάση.

<sup>2</sup> Υποθετώ εδώ την ορολογία του Gérard Genette, σύμφωνα με την οποία το περικείμενο εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία του παρακειμένου (: κείμενα, πέρα από το ή δίπλα στο κυρίως κείμενο, τα οποία το συνοδεύουν, το «σχολιάζουν», το «περιγράφουν», κατευθύνοντας, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, την πρόσληψη και επηρεάζοντας την ερμηνεία του): ως περικείμενο ορίζεται ότι περιβάλλει το κείμενο σε μία έκδοση, όπως π.χ. τίτλος, υπότιτλος, αφιέρωση, πρόλογος, τίτλοι κεφαλαίων κτλ. (βλ. Gérard Genette, *Seuils*, Παρίσι, Seuil, 1987).

<sup>3</sup> Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης. *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Στιγμή, 1987, σ. 123-141 (στο εξής οι παραπομπές στην έκδοση αυτή θα μπαίνουν σε παρένθεση εντός κειμένου).

Ο Μανούσος και ο Μανόλης είναι, βέβαια, το ίδιο πρόσωπο, όπως γρήγορα έγινε φανερό· έχουμε δηλαδή να κάνουμε με μια περίπτωση «πλαστής ετεροπροσωπίας», όπως την ονομάζει η Άντεια Φραντζή.<sup>4</sup> Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το πλούσιο παρακειμενικό περιτύλιγμα του κειμένου, σημαίνει, συγκεκριμένα, ότι ο Αναγνωστάκης υποδύεται τον κριτικό, προκειμένου να παρουσιάσει μια άγνωστη πτυχή της δικής του ποίησης και προσωπικότητας, έναν δεύτερο εαυτό του, εκ διαμέτρου αντίθετο, μάλιστα, από αυτόν που αποτυπώνεται στη δημόσια εικόνα του. Για την κριτική αυτή (αυτο)παρουσίαση επιστρατεύονται, όπως διαπιστώνει ο αναγνώστης, τα όπλα της σάτιρας, της παρωδίας, της ειρωνείας, του (αυτο)σαρκασμού, του σοβαρού γέλιου, στο οποίο παραπέμπει έμμεσα η καθαφική επιγραφή του βιβλίου: *Οι ελαφροί ας με λέγουν ελαφρόν. / Στα σοβαρά πράγματα ήμουν πάντοτε επιμελέστατος.*

Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης συνιστά μια λογοτεχνική απάτη, μια καλοστημένη φάρσα, που ανάγεται όμως όχι σε ένα απλό χιουμοριστικό παιχνίδι αλλά σε μια ιδιαίτερος περίπλοκη και εξόχως δραστική παρέμβαση εντός του λογοτεχνικού πεδίου.<sup>5</sup> Με το εγχείρημα αυτό ο Αναγνωστάκης αναλαμβάνει να φωτίσει ή να συσκοτίσει το τοπίο, να αυτοαποκαλυφθεί κρυπτόμενος, να απαντήσει στην κριτική, να κατευθύνει, εντέλει, την πρόσληψη του έργου του, με τρόπο εκ πρώτης όψεως αποπροσανατολιστικό. Αν η «κανονική» ποίησή του είχε τακτοποιηθεί, σε γενικές γραμμές, μέσα στην κατηγορία της πολιτικής ή κοινωνικής ποίησης (της «ποίησης της ήττας», του ήθους ή της αμφισβήτησης), τα κείμενα που δημοσίευσε μετά το 1971, *Το περιθώριο*, το *ΥΓ.* και ο *Μανούσος Φάσσης*, δραπετεύουν από την ποίηση και εισέρχονται σε έναν χώρο ειδολογικής απροσδιοριστίας, ρευστότητας ή ανατρεπτικότητας, όπου κυριαρχεί ένας τόνος έκδηλα αναστοχαστικός, αυτοαναφορικός ή αυτοκριτικός.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Βλ. Άντεια Φραντζή, «Οι ποιητικές προσθήκες του Μανόλη Αναγνωστάκη», περ. *Παρατηρητής*, τχ. 2 (1987) 15 [= «Η “πρόκληση” του Μανούσου Φάσσης», *Ούτως ή άλλως. Αναγνωστάκης-Εγγονόπουλος-Καχτίτσος-Χατζής*, Αθήνα, Πολύτυπο, 1988, σ. 28-42].

<sup>5</sup> Με τη σημασία που προσδίδει στον όρο ο Pierre Bourdieu, δηλαδή ως τον αυτόνομο χώρο όπου οι δημιουργοί παράγουν και δρουν σύμφωνα με κάποιους κανόνες και σε σχέση με συγκεκριμένους θεσμούς που καθορίζουν την παραγωγή, τη διάδοση, την πρόσληψη και την αξιολόγηση της λογοτεχνίας (βλ. Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Αθήνα, Πατάκης, 2006· πρώτη έκδοση στη γαλλική γλώσσα: 1992).

<sup>6</sup> *Το περιθώριο* '68-69, Αθήνα, Πλειάς, 1979, *ΥΓ.*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992. Στη «μετα-ποιητική» διάσταση των κειμένων των δύο συλλογών αναφέρεται ο Γιάννης Δάλλας (*Μανόλης Αναγνωστάκης. Ποίηση και ιδεολογία*, Αθήνα, Κέδρος, 2007, σ. 201), την αυτοαναφορική διάσταση της σιωπής στο *ΥΓ.* διακρίνει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου («Το *ΥΓ.* του Μανόλη Αναγνωστάκη», στο Νάσος Βαγενάς (επιμ.) *Για τον Αναγνωστάκη. Κριτικά κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 1996, σ. 183-191), ενώ ο Βαγγέλης Καλότυχος αναλύει τη «μετακριτική αναστοχαστικότητα» που χαρακτηρίζει την πρακτική της «αυτο-ανάγνωσης» τόσο στις δύο συλλογές όσο και στον *Μανούσο Φάσση* (Vangelis Calotychos, «Self-

Ειδικά η παρέμβαση που συντελείται μέσα από τον *Μανούσο Φάσση* είναι τόσο σημαίνουσα και καθοριστική, που μας αναγκάζει να ξαναδούμε όλο το έργο του Αναγνωστάκη, όχι μόνο το ποιητικό αλλά και το κριτικό, καθώς και την προσωπικότητα και τη δράση του, αναδρομικά, από πίσω προς τα μπρος, μέσα από τον παραμορφωτικό ή διορθωτικό φακό του *Φάσση*. Στο πλαίσιο της παρέμβασης αυτής καταρρίπτονται συμβάσεις, παραβιάζονται όρια, συγχωνεύονται οι ρόλοι του λογοτέχνη και του κριτικού με τρόπο – φαινομενικά, τουλάχιστον – αυτοϋπονομευτικό και με τον τόνο μιας (σοβαρής) ελαφρότητας, που αντιστρατεύεται τη σοβαροφάνεια που συχνά διακρίνει τον πολιτικό και τον κριτικό λόγο, αλλά και αντιτίθεται στη στοχαστική σοβαρότητα που αποπνέει η ποίηση του Αναγνωστάκη.

Ο Ξενοφών Κοκόλης, προσπερνώντας την όποια έκπληξη ή αμηχανία προκάλεσε στην κριτική η εμφάνιση του *Μανούσου Φάσση*, δηλώνει ότι, ενώ την εποχή του 1958-59 ο ίδιος και άλλοι φίλοι του ποιητή δεν εκτιμούσαν την άλλη πλευρά του Αναγνωστάκη, την οποία γνώριζαν από τότε, «Σήμερα [το 1987, μετά τη δημοσίευση του βιβλίου] [...] – αντίθετα από τότε – εκτιμώ βαθύτατα το Μανούσο Φάσση, και ως μαρτυρία και ως χειρονομία στιγμιαία και ως διαρκέστερη στάση πνευματική».<sup>7</sup> Ο Κοκόλης τονίζει ότι

η υπονόμηση που επιχειρεί και πετυχαίνει ο Φάσσης, υπονόμηση  
 –της ρίμας κτλ·  
 –της ρητορίας·  
 –της Ποίησης με κεφαλαίο πι·  
 –της κοινωνίας μας με μικρό κάπα·  
 –των φιλολόγων, με επίσης μικρό πεζό αρχικό·  
 –των λογοτεχνών, κριτικών, σοβαρών αναγνωστών της λογοτεχνίας και λοιπών συνοδοιπόρων [...]  
 αυτή λοιπόν η πολλαπλή και διασταυρούμενη υπονόμηση που πετυχαίνει ο Φάσσης, μαζί με την αυτοϋπονόμηση που επιδιώκει – όλα αυτά κάνουν τον Φάσση ένα πολύ χρήσιμο μέγεθος στα πολιτισμικά μας πράγματα.<sup>8</sup>

Η «χρησιμότητα», η σημασία και η ανατρεπτικότητα του *Φάσση*, που υπογραμμίζει ο Κοκόλης, δεν έχουν ακόμη, κατά την εκτίμησή μου, αποτιμηθεί

Reading, Self-Anagnosis. The Progressive Ethos of the Late Anagnostakis», στο Vangelis Calotychos (επιμ.), *Manolis Anagnostakis. Poetry and Politics, Silence and Agency in Post-War Greece*, Lanham, Md., Fairleigh Dickinson University Press, 2012, σ. 131-149).

<sup>7</sup> Ε. Α. Κοκόλης, «Μια δυσκλής ανακοίνωση», εφ. *Η Αυγή*, 11.10.1987 [= «Σε τί βοηθά λοιπόν...». *Η ποίηση του Μανόλη Αναγνωστάκη*, Αθήνα, Νεφέλη, 2001, σ. 173] (οι πλαγιογραφήσεις του παραθέματος είναι του Κοκόλη).

<sup>8</sup> Ο.π., σ. 174.

αναλόγως από την κριτική· δεν έχει μελετηθεί σε βάθος η ιδιότυπη υπονομευτική στρατηγική του κειμένου, δεν έχει αξιολογηθεί συνολικά η λειτουργία του εντός του λογοτεχνικού θεσμού ή οι συνέπειες που έχει για την ανάγνωση του Αναγνωστάκη. Στην κατεύθυνση μιας τέτοιας αποτίμησης επιχειρεί να συνεισφέρει το παρόν κείμενο.

«Σε τί βοηθά λοιπόν»<sup>9</sup> ο Μανούσος Φάσσης; Σε τί βοήθησε τον Αναγνωστάκη; Τον βοήθησε, κατ' αρχάς, να εκφραστεί όπως δεν θα μπορούσε να εκφραστεί ως Μανόλης Αναγνωστάκης· τουλάχιστον, αυτό υποδηλώνει η επιλογή ενός άλλου ονόματος για να στεγάσει κάποια ποιήματά του εντελώς διαφορετικά από αυτά της κανονικοποιημένης ποίησής του: έμμετρα ποιήματα νεορομαντικής κοπής και άλλα σατιρικής διάθεσης και φανταζί αισθητικής,<sup>10</sup> που παραβιάζουν ποικιλοτρόπως τους κανόνες της πολιτικής και ποιητικής ορθότητας, στην οποία ήταν καταδικασμένος ο Αναγνωστάκης, νεωτερικός ποιητής κατά Αργυρίου, «ποιητής του ήθους», γιατρός, δημόσιο πρόσωπο, σημαντική προσωπικότητα της Αριστεράς, μορφή της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής. Το όνομα Μανούσος Φάσσης είναι δηλαδή, θα λέγαμε, ένα ετερώνυμο του Μανόλη Αναγνωστάκη, εφόσον αποτελεί μια φανταστική προβολή, ένα προσωπίο που καλύπτει ή αναδεικνύει μια πτυχή της ποιητικής του δημιουργίας και της προσωπικότητάς του που αποκλίνει από την καθιερωμένη εικόνα του. Ο Μανούσος Φάσσης παίρνει, μάλιστα, σάρκα και οστά στο βιβλίο *Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης*, το οποίο αυτοσυστήνεται παρακειμενικά ως εργοβιογραφία· έχουμε, με άλλα λόγια, να κάνουμε με τη βιογραφία ενός ετερώνυμου του Αναγνωστάκη – δηλαδή, με μια συγκεκαλυμμένη αυτοβιογραφία.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Βλ. το γνωστό ποίημα του Αναγνωστάκη «Σε τί βοηθά λοιπόν...» της συλλογής *Η Συνέχεια 3* (1962), τον τίτλο του οποίου χρησιμοποιεί και ο Κοκόλης (Μανόλης Αναγνωστάκης, *Τα ποιήματα (1941-1971)*, Αθήνα, Στιγμή, 1985, σ. 153).

<sup>10</sup> Για μια εμπεριστατωμένη πραγματέυση του ποιητικού έργου του Φάσση, κατανεμημένου στις δύο αυτές κατηγορίες, σε σύγκριση και αντιδιαστολή με την ποίηση του Αναγνωστάκη βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Τα ποιήματα του Μανούσου Φάσση και η παιδική ασθένεια της έμμετρης ποίησης», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 86 (1998) 615-631. Για μια παρουσίαση του έργου και της υποδοχής του Φάσση, μετά την πρώτη εκδοτική του εμφάνιση το 1980, βλ. Αλέξανδρος Μπαζούκης, «Υστερόγραφο στον Μανούσο Φάσση. [Με τον τρόπο του Μ.Α.]», περ. *Παρέμβαση*, τχ. 115 (2010-2011) 20-23· όπως επισημαίνει ο Μπαζούκης, μέσω του «πλαστού του σωσία» Μ.Φ. ο Μ.Α. «έχει τη δυνατότητα να οικειωθεί λοξά», τόσο τα έμμετρα πρωτόλειά του όσο και μια πλευρά του εαυτού του διαμετρικά αντίθετη με την «επίσημη» εικόνα του (ό.π., 27).

<sup>11</sup> Προτείνω τον όρο ετερώνυμο, επινόηση του Πορτογάλου ποιητή Φερνάρντο Πεσσόα, αντί του ψευδωνύμου, για την περίπτωση του Φάσση, διότι δεν έχουμε ακριβώς να κάνουμε με τη χρήση ενός άλλου ονόματος για την ίδια προσωπικότητα αλλά με ένα όνομα που ανήκει σε μια «φανταστική» προσωπικότητα, με τη δική της βιογραφία και το δικό της λογοτεχνικό ύφος και έργο, και παραπέμπει σε μια «άλλη» όψη του Αναγνωστάκη· επειδή όμως Μανόλης και Μανούσος είναι πιο κοντά ο ένας στον άλλον από ό,τι αρχικά φαίνεται, έχουμε μάλλον να κάνουμε με μια ιδιότυπη ετερώνυμια. Θα ήταν, πάντως, ενδι-

Η κριτική ασχολήθηκε με το ερώτημα «Ποιος είναι ο Μανούσος Φάσσης;». Ίσως, όμως, το κρίσιμο ερώτημα να είναι: Ποιος είναι εδώ ο Μανόλης Αναγνωστάκης με τη διπλή του ιδιότητα ως αυτοσχέδιου κριτικού-φιλόλογου-εκδότη, από τη μια μεριά, και αφηγητή (ή πρωταγωνιστή) μιας αυτοβιογραφικής αφήγησης-μαρτυρίας, από την άλλη; Είναι σημαντικό να αναρωτηθούμε όχι μόνο αν Μανούσος και Μανόλης είναι διαμετρικά αντίθετοι, συμπληρωματικοί ή παραπληρωματικοί, αν αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος,<sup>12</sup> αλλά: Μήπως και το πρώτο πρόσωπο που μιλάει ή γράφει, το οποίο ταυτίζεται, υποτίθεται, με τον συγγραφέα, εφόσον έχουμε να κάνουμε με κριτικό δοκίμιο ή, έστω, με βιογραφία – αυτό μας υπόσχονται οι υπότιτλοι, τουλάχιστον – κι όχι με μυθοπλαστικό κείμενο, είναι ένα *προσωπείο* του Αναγνωστάκη, όχι λιγότερο ή περισσότερο αυθεντικό από τον Μανούσο Φάσση;

Αυτός που μιλάει στον *Μανούσο Φάσση* δεν είναι, βέβαια, ο «πραγματικός Αναγνωστάκης» – αν υποθέσουμε ότι υπάρχει μια τέτοια κατηγορία – αλλά ένα *προσωπείο*, μια εκδοχή της ταυτότητάς του εντός του λογοτεχνικού πεδίου, διαμεσολαβημένη από την κριτική ως θεσμό ρύθμισης της πρόκλησης της λογοτεχνίας, της αξιολόγησης και κατάταξης των λογοτεχνών· πρόκειται εν πολλοίς για μια ακραία συμπίκνωση του «πολιτικού ποιητή», η οποία εκφράζεται μάλιστα και μέσα από τη μάσκα του κριτικού λόγου που φοράει ο αφηγητής. Έτσι, στον *Μανούσο Φάσση* ο συγγραφέας Αναγνωστάκης βλέπει τη ζωή και το έργο του τρομερού του αντιπάλου, άσπονδου φίλου Μανούσου μέσα από μια διπλή μάσκα, τη μάσκα του πολιτικού ποιητή, του «Ποιητή ως Ήθους», από τη μια, και του κριτικού-φιλόλογου, από την άλλη.

Βέβαια, σε αυτό το ειδολογικό υβρίδιο, αυτό το εξόχως ανατρεπτικό και διαλογικό, με την έννοια του Μπαχτίν,<sup>13</sup> κείμενο, τίποτα δεν είναι σταθερό

αφέρον να τοποθετήσουμε τον *Μανούσο Φάσση* μέσα στην ευρωπαϊκή παράδοση της ετερωνυμίας σε σχέση και με τον αυτοβιογραφικό λόγο λογοτεχνών (βλ. σχετικά Max Saunders, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2012).

<sup>12</sup> Ο Παναγιώτης Μουλλάς, λόγου χάριν, αντιμετωπίζει τον Μανούσο Φάσση ως alter ego του Αναγνωστάκη, ως το «προσωπείο που συνοδεύει το πρόσωπο», «ταυτόχρονα ως αντίθεση και ως συμπλήρωμα, ως εγώ και ως μη εγώ», και καταλήγει: «Σε τελευταία ανάλυση, Μανόλης Αναγνωστάκης και Μανούσος Φάσσης είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος» (Παναγιώτης Μουλλάς, *Τρία κείμενα για τον Μανόλη Αναγνωστάκη*, Αθήνα, Στιγμή, 1998, σ. 59-60). Σύμφωνα με τον Θεοτόκη Ζερβό, εξάλλου, ο Φάσσης είναι «συμπληρωματικός του Αναγνωστάκη ή για την ακρίβεια αναδυόμενος από την ρωγμή του...» (Θεοτόκης Ζερβός, «Η θεραπευτική ελαφρότητα του φαίνεσθαι στον Μανούσο Φάσση», στο Βαγενάς (επιμ.), ό.π. (σημ. 6), σ. 231-237).

<sup>13</sup> Για τη διαλογικότητα βλ. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, μτφρ. Caryl Emerson και Michael Holquist, επιμ. Michael Holquist, Austin, Tex., University of Texas Press, 1981, Tzvetan Todorov, *Michael Bakhtin. The Dialogical Principle*, Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1984. Για τη διαλογικότητα ως γνώρισμα του μυθιστορήματος ως είδους βλ., σε ελληνική μετάφραση, Μιχαήλ

και κλειστό: ο λόγος του πρώτου προσώπου που μιλά υποσκάπτει τη διπλή ταύτιση με τον πολιτικό ποιητή και τον κριτικό. Σε ένα από τα παραδείγματα εσωτερικής διαλογοποίησης ή υφολογικής μεταμφίεσης<sup>14</sup> που εντοπίζονται στο κείμενο, λόγου χάριν, ο αφηγητής υπονομεύει με μία κίνηση σχηματοποίησης και υφολογικής διόγκωσης τόσο τη μάσκα του κριτικού όσο και του ποιητή του πολιτικού ήθους, με μια ειρωνική προσποίηση που οδηγεί στη γελοιοποίηση τόσο του παραδοσιακού κριτικού λόγου σχετικά με την υψηλότερη πνευματική και κοινωνική αξία της Ποίησης και τη σχέση ποίησης και ήθους όσο και της σύγχρονης, στρουκτουραλιστικής εκδοχής του· όλα αυτά διανθισμένα με παραθέματα και βιβλιογραφικές παραπομπές, σε μια παρωδιακή μίμηση του επιστημονικού λόγου:

Για μένα η Ποίηση είναι η Κορυφαία Εκδήλωση της Ανθρώπινης Πνευματικότητας. Είναι το θείο δώρο, το προορισμένο από τη φύση για εκλεκτούς και σπάνιους εκπροσώπους του είδους Άνθρωπος, που με τη σειρά τους προορίζονται να παρηγορήσουν την Ανθρωπότητα, να γίνουν οι ταγοί της, οι σεισμογράφοι των καιρών τους.

Η ποίηση είναι πρώτιστα Γλώσσα και Γλώσσα είναι πρώτιστα Ήθος. Και ο Ποιητής είναι ΤΟ ΗΘΟΣ, είναι το ακέραιο πρόσωπο που – ιεροφάντης, μύστης, αγωνιστής ή επαναστάτης – «φωτίζει με το εσώτερο φως του τη διαδρομή του χρόνου», σύμφωνα με τον Μπαρτ ή για να χρησιμοποιήσουμε τη στρουκτουραλιστική εκδοχή: «συνθέτει το ασύνθετο σε μια ενιαία σύνθεση», κάτι βέβαια που μόλις είχε υποψιαστεί ο Μαρξ στα Νεανικά του Χειρόγραφα και βρίσκεται πιο συστηματοποιημένο στο *Πρόγραμμα Γκότα και Ερμούρης* (βλ. πιο πρόχειρα, ελληνική έκδ. Μαρή-Κοροντζή, 1945). (σ. 46)

Η ειδολογική και υφολογική άρθρωση του *Μανούσου Φάση* ενσωματώνει το πνεύμα της διαλογικότητας, η οποία προϋποθέτει, κατά τον Μπαχτίν, την κοινωνικο-ιδεολογική συγκρότηση των λόγων και τη συγκρουσιακή υφή της γλωσσικής επικοινωνίας και αντιτίθεται στα κλειστά συστήματα και τις στατικές έννοιες σε όλα τα πεδία της ζωής και της ύπαρξης. Το κείμενο διαπνέεται από μια διάθεση απόρριψης του δογματισμού, αμφισβήτησης της αυθεντίας, και προβάλλει αντί αυτών τη «χαρούμενη σχετικότητα της καρναβαλικής αίσθησης για τον κόσμο», με τα λόγια του Μπαχτίν, τη συνεχή διαπραγμάτευση, τον διαρκή μετασχηματισμό των λόγων, των ειδών, της ταυτότητας.<sup>15</sup> Ο

Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980, *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Αθήνα, Πόλις, 1995, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγέλης Χατζήβασιλείου, Αθήνα, Πόλις, 2000.

<sup>14</sup> Για τις εκφάνσεις «διφωνικού λόγου» στο μυθιστόρημα και ειδικά στο έργο του Ντοστογιέφσκι βλ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, ό.π., σ. 228-235, και *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ό.π., σ. 290-328, αντίστοιχα.

<sup>15</sup> Για το καρναβάλι και την καρναβαλοποίηση βλ. Μπαχτίν, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφ-*



Αναγνωστάκης θεμελιώνει το εγγχείρημά του πάνω στον αντιδογματισμό μιας διαλογικής αντίληψης για τη ζωή, προκειμένου να αμφισβητήσει όχι μόνο τις ιδεολογικές αγκυλώσεις της Αριστεράς αλλά και τις μονοδιάστατες κατασκευές της κριτικής, τις μονολιθικές απόψεις, που αιχμαλωτίζουν συχνά τους ποιητές μέσα στην ίδια τους την εικόνα, τον ίδιο τους τον εαυτό, που γίνεται ξένος.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό οι έννοιες του προσώπου και του προσωπίου συγχέονται στον *Μανούσο Φάσση*: κανένα από τα δύο πρόσωπα της αφήγησης δεν είναι πιο αυθεντικό από το άλλο, κανένα από τα δύο δεν κρατά το κλειδί για τον «πραγματικό» Αναγνωστάκη· η ταυτότητα του ποιητή αναδύεται από ή είναι ο διάλογος ανάμεσα στον Μανόλη και τον Μανούσο, μέσα από μια αμφίπλευρη αντανάκλαση· είναι η διαρκής διαπραγμάτευση, η αντιπαράθεση μεταξύ εαυτού και Άλλου, μεταξύ λόγου και αντίλογου, η συγκρουσιακή συγκατοίκηση φωνών και λόγων. Ένα στιγμιότυπο αυτού του διαλόγου, τα λόγια του Μανούσου προς τον Μανόλη:

Άσε, ρε Μανώλη (ακόμα με ωμέγα), τις πολλές ιδέες και τα μηνύματα. Αυτά θα σε φάνε, άσε που θα φάνε κι όλο το ρωμέικο. Νομίζεις πως γράφεις για την αιωνιότητα και απλώς αντιγράφεις την επικαιρότητα του κερατά. (σ. 84)

Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης διαποτίζεται από τη διαλογικότητα της ειρωνείας, της σάτιρας και της παρωδίας, την υπονομευτική δύναμη του χιούμορ· προβάλλει την καρναβαλική σχετικότητα, το τολμηρό, το ασύστολο και σκανδαλώδες, το «χυδαίο», τον ανάρμοστο λόγο, την απόκλιση από το κοινώς αποδεκτό, την ασέβεια απέναντι στην κρατούσα ηθική και την κυρίαρχη ιδεολογία, συνομιλώντας με το «σπουδογελοίο» της μενίπειας σάτιρας.<sup>16</sup> Υιοθετεί την αρχή της διαλογικότητας με την έννοια της εσωτερικής πρόβλεψης της απάντησης του άλλου, της, ανατρεπτικής και υπονομευτικής συχνά, εν-

σκι, ό.π., σ. 169-170 και 195-212. Το πνεύμα της μπαχτινικής καρναβαλικής σχετικότητας και απελευθέρωσης βλέπει στον *Μανούσο Φάσση* και ο Αλέξανδρος Μπαζούκης, υπογραμμίζοντας τη «λυτρωτική απελευθέρωση από κάθε φύσης δόγματα και ιδεολογικούς κομορμισμούς, στερεότυπα και ιδεοληψίες», την αντίσταση, τελικά, «ενάντια σε κάθε δογματισμό, κάθε τελεσίδικα οριστική θεώρηση του κόσμου» που διαποτίζουν το βιβλίο (Μπαζούκης, ό.π. (σημ. 10), 28). Διάβασα το άρθρο αυτό (σε δακτυλόγραφη μορφή αναρτημένη στο διαδίκτυο), αφού είχα συντάξει την ανακοίνωσή μου για το παρόν συνέδριο, και μπαίνω εκ των υστέρων σε διάλογο μαζί του (ευχαριστώ τον Αλέξανδρο Μπαζούκη που μου έστειλε αντίγραφο της δημοσιευμένης μορφής του άρθρου του).

<sup>16</sup> Ως «λαμπρή μενίπεια σάτιρα καλού τεχνίτη» χαρακτηρίζει τον *Μανούσο Φάσση* ο Μ. Ζ. Κοπιδάκης, σε παρουσίαση του βιβλίου («Φίλος, άλλος εαυτός. Μανόλη Αναγνωστάκη: Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης. Η ζωή και το έργο του: Μια πρώτη απόπειρα κριτικής προσέγγισης», στο Βαγενάς (επιμ.), ό.π. (σημ. 6), σ. 230). Στη μενίπεια σάτιρα, πρόδρομο του μυθιστορήματος και κατεξοχήν φορέα της καρναβαλικής κοσμοθεωρίας, αναφέρεται διεξοδικά ο Μπαχτίν (*Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ό.π., σ. 169-195). Για τη σατιρική διάσταση του *Μανούσου Φάσση* βλ. Βαρβάρα Ρούσου, «Μανούσος Φάσσης. Το σατιρικό προσωπείο του Μανόλη Αναγνωστάκη», περ. *Αμάθεια*, τχ. 142-143 (2005) 65-72.

σωμάτων της οπτικής, της ιδεολογίας και του λόγου του άλλου, αλλά και της διαλογικής συγκατοίκησης ειδών και λόγων, η οποία χαρακτηρίζει και τη μενίπεια σάτιρα. Στο επίπεδο του είδους είναι, από αυτή την άποψη, πιο ακριβές να μιλάμε όχι για «σύνθεση ειδών και λόγων»<sup>17</sup> αλλά για μια εν πολλοίς συγκρουσιακή διαλογική σχέση, η οποία εκκινεί από την ιδεολογική διάσταση των λόγων και το εξουσιαστικό τους εκτόπισμα.

Η απάντηση στο ερώτημα «“Σε τί βοηθά λοιπόν” ο *Μανούσος Φάσσης*;» ή «Σε τί στόχευε ο Αναγνωστάκης γράφοντας τον *Μανούσο Φάσση*;» βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, όχι σε κάποια ψυχολογική ή ψυχαναλυτική ανάλυση – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μια τέτοια προσέγγιση δεν θα μπορούσε να οδηγήσει σε διαφωτιστικά συμπεράσματα – αλλά, κυρίως, στην υφολογική και ειδολογική συγκρότηση του κειμένου. Πρόκειται για ένα κείμενο που αυτοπαρουσιάζεται με διττό τρόπο σε περικειμενικό επίπεδο, ως βιογραφία, από τη μια μεριά, και ως κριτικό δοκίμιο, από την άλλη· αυτός είναι ο βασικός διαλογικός άξονας που καθορίζει τον ειδολογικό του χαρακτήρα ως κειμένου μεικτού και αιρετικού. Τόσο οι παρακειμενικές ενδείξεις, οι περιγραφικοί υπότιτλοι και το «Παράρτημα», «μικρό απάνθισμα από κριτικές, μελέτες, σημειώματα και επιστολές για το Έργο του Μανούσου Φάσση» – που αποτελείται από κείμενα είτε πλαστά είτε ειρωνικά, δηλαδή διαλογοποιημένα –, όσο και κειμενικές ενδείξεις, όπως το ύφος (: μίμηση επιστημονικού λόγου ή του παραδοσιακού, ιδεαλιστικού κριτικού λόγου περί ποίησης) ή η «φιλολογική» μέθοδος αξιολόγησης και ανθολόγησης, συστήνουν το κείμενο ως κριτική μελέτη ή, έστω, κριτικό δοκίμιο.

Πρώτο ερώτημα: Γιατί επέλεξε ο Αναγνωστάκης αυτό το είδος ή, μάλλον, αυτή την ειδολογική μάσκα για τον *Μανούσο Φάσση*; Νομίζω ότι η επιλογή του ανάγεται, κατ’ αρχάς, στην επιθυμία του να χτυπήσει την κριτική ως εξουσιαστικό λόγο από μέσα, αλλά, κυρίως, αντανακλά τη διάθεση του λογοτέχνη να οικειοποιηθεί την εξουσία του κριτικού, να τον υποκαταστήσει, αντιστρέφοντας τους όρους, προκειμένου να επανακτήσει την κυριαρχία πάνω στο έργο και την εικόνα του.<sup>18</sup> Με τον τρόπο αυτό ο Αναγνωστάκης απαντά στην κριτική, αποδυναμώνοντας, με διαλογικό τρόπο, τον λόγο της.

<sup>17</sup> Όπως γράφει ο Μουλλάς (ό.π. (σημ. 12), σ. 68), σπεύδοντας όμως να συμπληρώσει ότι στη σύνθεση αυτή κυριαρχεί η σάτιρα. Ο Calotychoς χαρακτηρίζει τον *Φάσση* ως «a postmodern bricolage of genres and forms» (ό.π. (σημ. 6), σ. 147).

<sup>18</sup> Βλ. και τις παρατηρήσεις του Βασίλη Λαμπρόπουλου, ο οποίος εξαιρεί την ανατρεπτικότητα του *Φάσση*, την υπονόμηση με τα όπλα της σάτιρας και της παρωδίας του λογοτεχνικού θεσμού συνολικά και, στο πλαίσιο αυτό, την υπονόμηση του κριτικού μύθου που χτίστηκε γύρω από τον ίδιο τον Αναγνωστάκη. Έτσι, αν το ποιητικό έργο του Αναγνωστάκη συνιστά μια ελεγγεία για την επανάσταση, ο

Το πρόσχημα του κριτικού λόγου υπονομεύεται όχι μόνο από τις πάμπολλες σατιρικές ή ειρωνικές αναφορές στον θεσμό της λογοτεχνίας (στη λειτουργία της κριτικής, στα στερεότυπα, στον σχολαστικισμό, στους νόμους της φιλολογικής αγοράς, της προώθησης λογοτεχνών, στις φιλολογικές «ταμπέλες», στις θεωρητικές μόδες, στους μεγάλους Ποιητές, όπως ο Σεφέρης, κ.ά.)<sup>19</sup> και την παρωδιακή μίμηση του ύφους ενός κριτικού δοκιμίου αλλά και από την ανορθόδοξη «φιλολογική» μέθοδο,<sup>20</sup> ιδίως από την παντελή έλλειψη οποιασδήποτε επιστημονικής ουδετερότητας, νηφαλιότητας ή στοιχειώδους αμεροληψίας – ή, καλύτερα, από την υποκειμενικότητα και αναπόφευκτη μεροληπτικότητα του (αυτο)βιογραφικού λόγου· εδώ υπεισέρχεται και η διάβρωση του βιογραφικού προκαλύμματος από την αυτοβιογραφική στόχευση, η οποία εξασθενεί με τη σειρά της λόγω του φιλολογικού προσχήματος, αφενός, και της διττότητας του πρωταγωνιστή, αφετέρου. Όταν προς το τέλος του κειμένου ο αφηγητής επικαλείται την κρίση του αναγνώστη για την απόφασή του να αποβάλει για μια στιγμή την κριτική του ουδετερότητα, υπονοεί, προφανώς, ότι ως εκείνη τη στιγμή υπήρξε ουδέτερος και αμερόληπτος, αυστηρός και ακριβοδίκαιος φιλόλογος:

Να αποβάλω για μια στιγμή την κριτική μου ουδετερότητα; Να βγω για λίγο από τον αυστηρό φιλολογικό μονόδρομο; Να απεκδυθώ ψυχικά συμπλέγματα και ενδοστρεφείς αναμοχλεύσεις και να ομολογήσω πως ακόμη και τώρα συγκινούμαι από ένα ποίημα που δεν το έγραφα εγώ, αλλά που πολύ θα επιθυμούσα να το είχα γράψει και που ο εγωισμός μου και η φιλαντία μου δεν μου επέτρεψαν να το ομολογήσω στον Μανούσο ενόσω ζούσε; Ας με κρίνει ο αναγνώστης. (σ. 93)

Ας σημειωθεί ότι ο διάλογος με τον αναγνώστη, με την έννοια της πρόβλεψης των αντιδράσεων του, της απάντησης σε πιθανές ενστάσεις του, της επίκλησης της επιεικειάς του, στοιχειοθετεί έναν ακόμα διαλογικό άξονα του κειμένου,<sup>21</sup> ο οποίος δεν έχει προσεχτεί, από όσο ξέρω, αρκετά από την κριτι-

Φάσσης δεν είναι παρά ο επικήδειος του βάρδου της επανάστασης, του Ποιητή (Vassilis Lambropoulos, «Farewell to the Revolution!», στο Calotychos (επιμ.), ό.π. (σημ. 6), σ. 127-128). Σύμφωνα με τον Calotychos, εξάλλου, η στρατηγική της «αυτο-ανάγνωσης» που ακολουθεί ο Αναγνωστάκης στα έργα του μετά *Τα ποιήματα* (1971) ανάγεται σε μια προσπάθεια να ανακτήσει την κυριαρχία πάνω στο έργο του και την κληρονομιά που θα αφήσει (Calotychos, ό.π., σ. 133).

<sup>19</sup> Εντόπια είκοσι οκτώ αναφορές στον θεσμό της λογοτεχνίας, που, υιοθετώντας τον τόνο της ειρωνείας ή του σαρκασμού ή τις τεχνικές της παρωδίας, υπονομεύουν τόσο την εξουσία της κριτικής όσο και την αξία της («υψηλής») ποίησης (σ. 9, 24, 26, 28, 31, 32, 33, 39, 45, 46, 47-48, 49, 50, 51, 54, 57, 63, 63-64, 71, 83, 84, 97, 98, 109, 117-119, 119)· βλ. και Ρούσσου, ό.π. (σημ. 18), 70-71.

<sup>20</sup> Βλ. σχετικά τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη, ό.π. (σημ. 10), 620-621.

<sup>21</sup> Σχετικά με τον διάλογο μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη (δέκτη της αφήγησης) βλ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ό.π. (σημ. 13), σ. 365-381.

κή. Ο συγγραφέας-εκδότης-αφηγητής λαμβάνει υπόψη τον αναγνώστη σε κάθε κρίσιμη καμπή του κειμένου του, όχι μόνο στην αρχή, όπου απολογείται, δήθεν, για την απόφασή του να συντάξει ένα εκτενές κριτικό δοκίμιο, αλλά και σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, προϋποθέτοντας ή προλαμβάνοντας τις αντιδράσεις του. Η παρουσία του αναγνώστη είναι είτε έμμεση, με την έννοια κειμενικών ενδείξεων προσανατολισμού προς τις αντιδράσεις, τις απόψεις, τη στάση, τις προσδοκίες, τις αξίες ή τους κώδικες που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζουν τον δέκτη της αφήγησης, είτε, σπανιότερα, άμεση, με τη μορφή δηλαδή της αποστροφής προς τον αναγνώστη. Παραθέτω τα σχετικά σημεία που έχω εντοπίσει στο κείμενο:

(1) Ο αναγνώστης θα πρέπει να έχει ήδη υποπτευθεί ότι κάπου το πάω, κάπου προσπαθώ να απολογηθώ ή να ζητήσω άλλοθι για την παρασπονδία μου. (σ. 9)

(2) Δεν θ' αναλυθώ στην έκφραση των συναισθημάτων που δοκίμασα εκείνη τη στιγμή [...], μιας και υπάρχει ο επιπρόσθετος λόγος ότι κανείς αναγνώστης μου δεν πρόκειται να καταληφθεί από τα ίδια συναισθήματα, δεδομένου ότι και το όνομα ακόμη του πρόωρα χαμένου φίλου μου [...] του είναι παντελώς άγνωστο. (σ. 11)

(3) Φυσικά, δεν νομίζω ότι ο αναγνώστης θα έχει την αξίωση να θυμηθώ, λέξη προς λέξη, το επίμαχο εκείνο, μακροσκελέστατο άλλωστε, στιχούργημα. (σ. 18)

(4) Πέρασαν αρκετά χρόνια, χρόνια προσωπικών μου περιπετειών και αναστατώσεων – που διόλου δεν ενδιαφέρουν τον αναγνώστη, μιας και το αντικείμενο του παρόντος ποιήματος είναι άλλο – και μόλις στα 1952 ξαναβρήκα τον Μανούσο στην Αθήνα [...]. (σ. 31)

(5) Πρόκειται για ένα έργο [του Φάσση] που βρίσκεται ολότελα έξω από το δρόμο που διάλεξα (ή με διάλεξε) για να στησω κι εγώ την όποια ποιητική μου δουλειά κι ο έντιμος αναγνώστης που έχει κάνει το μόχθο να διαβάσει όσα κατά καιρούς έχω γράψει είμαι βέβαιος ότι θα με καταλάβει καλά. (σ. 44-45)

(6) Αλλά εν πάση περιπτώσει μου έχει ήδη ενσφηνώσει το Χρέος μιας αποστολής. Και την αποστολή αυτή επιτελώ, φιλε αναγνώστη. (σ. 49)

(7) Αν παρέθεσα εδώ το λησμονημένο αυτό ποίημα [...] είναι γιατί θέλω να αποδείξω στον αναγνώστη ότι ξεπέρασα από πολύ νωρίς την ολέθρια επίδραση που ασκούσε ομολογουμένως επάνω μου και για κάμποσο διάστημα ο Μανούσος [...]. (σ. 65)

(8) Ο αναγνώστης ελπίζω να έχει αντιληφθεί και ταυτόχρονα εκτιμήσει με πόση προσοχή επιλέγω τις εκφράσεις μου: λέω ξεφύλλισμα και όχι κριτική παρουσίαση, και κυριολεκτώ. (σ. 71)

(9) Και τώρα νομίζω ήρθε η στιγμή, η πρό πολλού αναμενόμενη, να θέσω το αληθινά και-ριο ερώτημα για το οποίο αδημονεί ο αναγνώστης. Υπήρξε άραγε τίποτε άλλο εκτός από ερωτικός ποιητής ο Μανούσος Φάσσης; (σ. 76)

(10) Για τον αναγνώστη που δεν έχει υπόψη το βιβλίο αυτό [...] παραθέτω δειγματοληπτικώς τρία-τέσσερα στιχουργήματα [...]. (σ. 76)

(11) Ολόκληρη τη μελέτη (διότι περί μελέτης πρόκειται) ο υπομονητικός αναγνώστης θα έχει την ευκαιρία να την διαβάσει στο «Παράρτημα» αυτού του βιβλίου. (σ. 84)

(12) Να αποβάλω για μια στιγμή την κριτική μου ουδετερότητα; Να βγω για λίγο από τον αυστηρό φιλολογικό μονόδρομο; [...] Ας με κρίνει ο αναγνώστης. (σ. 93)

(13) [...] άρχισε πλέον να με τσιγκλίζει ο ιός της ζηλοτυπίας (ναι, γιατί να μην το ομολογήσω στον αναγνώστη; *hyprocrite lecteur mon semblable mon frère*<sup>22</sup>) και να μου δημιουργούνται φαντασιώσεις [...]. (σ. 111)

Γιατί εισάγει το κείμενο τον αναγνώστη, αποκλίνοντας και πάλι από τη συμβατική κριτική μελέτη; Οι αναφορές στον αναγνώστη συνθέτουν την εικόνα του «πλαστού (πεπλασμένου) αναγνώστη» ή «δέκτη της αφήγησης»,<sup>23</sup> παραπέμπουν δηλαδή σε έναν κειμενικό ρόλο, έναν υποθετικό δέκτη εγγεγραμμένο στο κείμενο, μέσω του οποίου ο αφηγητής κατευθύνει τις αντιδράσεις του πραγματικού αναγνώστη, υποδεικνύοντας με πλάγιο τρόπο ερμηνευτικές κατευθύνσεις. Ο υποθετικός αυτός δέκτης σκιαγραφείται εδώ έμμεσα ως αρχικά επιφυλακτικός αλλά, σε γενικές γραμμές, δεκτικός απέναντι στην «παρασπονδία» του συγγραφέα-αφηγητή, του οποίου το ποιητικό έργο γνωρίζει, ανυπόμονος, τελικά, να αποκομίσει μια σφαιρική εικόνα για τον Μανούσο Φάσση. Επιπλέον, μέσω του τεχνάσματος αυτού ο αφηγητής αυτοπαρουσιάζεται έμμεσα ως σεμνός, ελαφρώς ανασφαλής, αλλά απολύτως ειλικρινής και φιλικός προς τον αναγνώστη του, τον οποίο σέβεται και υπηρετεί, αλλά και κατανοεί απολύτως· στην πραγματικότητα, όμως, επιδιώκει να τον χειραγωγήσει, οδηγώντας τον στην κατεύθυνση της αντιπαλότητας μεταξύ Μανόλη και Μανούσου, παραπλανώντας τον, προσποιούμενος τον φιλότιμο, σχολαστικό και αντικειμενικό φιλόλογο-εκδότη, και υπογραμμίζοντας δεόντως τη σοβαρότητα της αποστολής του, η οποία έγκειται, ωστόσο, στην επικύρωση όχι της αντίθεσης ή αντιπαράθεσης αλλά της ταύτισης των δύο προσώπων/προσωπειών και στην ανασκευή της κρατούσας (μονοδιάστατης) κριτικής άποψης για τον ίδιο.

<sup>22</sup> Χρησιμοποιείται εδώ η γνωστή καταληκτική φράση από το ποίημα «Au Lecteur» («Στον αναγνώστη») από τα *Fleurs du mal* (*Άνθη του κακού*) του Charles Baudelaire, με την οποία ο Γάλλος ποιητής απευθύνεται στον αναγνώστη προτρέποντάς τον έμμεσα να παραδεχτεί ότι γνωρίζει την Ανία. Καθώς τη φράση αυτή παραθέτει και ο T. S. Eliot στην *Έρημη χώρα* (*Waste Land*), την οποία έχει μεταφράσει ο Σεφέρης, η διακειμενική γέφυρα που στήνει εδώ ο αφηγητής δημιουργεί μια (ειρωνική) σύνδεσή του με την παράδοση της μεγάλης μοντερνιστική ποίησης.

<sup>23</sup> Αναφέρομαι στους όρους *fictive reader*, *mock reader* και *narratee* (*narrataire*) που έχουν χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο της αναγνωστικής θεωρίας – για τον κειμενικό, δηλαδή, ρόλο του δέκτη της αφήγησης, την άμεση ή έμμεση παρουσία του σε ένα κείμενο, ένα αφηγηματικό τέχνασμα μέσω του οποίου ο συγγραφέας απευθύνεται έμμεσα στον πραγματικό αναγνώστη (βλ. ενδεικτικά Δημήτρης Τζιόβας, «Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της λογοτεχνίας», και «Η Πάπισσα Ιωάννα και ο ρόλος του αναγνώστη», *Μετά την αισθητική*, Αθήνα, Γνώση, 1987, σ. 235-236 και 275-276, αντίστοιχα). (Είναι προφανές ότι για λόγους οικονομίας χώρου δεν υπεισέρχομαι εδώ στον θεωρητικό διάλογο γύρω από τις έννοιες αυτές.)

Σε αντίθεση με τον αφελή, ευκολόπιστο και «έντιμο» υποθετικό δέκτη, ο «λανθάνων αναγνώστης»,<sup>24</sup> ως αφηρημένη κειμενική δομή που αντικατοπτρίζει εν πολλοίς τον ιδανικό αναγνώστη, παραπέμπει σε μια πιο πονηρή στάση, που διακρίνει την ειρωνεία, τη σατιρική διάθεση και το παρωδιακό πνεύμα και κατανοεί την παραπλανητική τακτική του κειμένου. Ο πραγματικός αναγνώστης καλείται με τη σειρά του να διαβάσει ανάμεσα στις αράδες, αποκωδικοποιώντας το τέχνασμα του «πλαστού αναγνώστη» και πιστεύοντας το αντίθετο από αυτό που ισχυρίζεται ο αφηγητής. Σε τελική ανάλυση, πάντως, μέσω των αποστροφών ή των αναφορών στον υποθετικό ή δυνητικό δέκτη, ο Αναγνώστáκης προ(σ)καλεί τη συνενοχή και τη συμμετοχή του (υποψιασμένου) αναγνώστη στην κατασκευή του τολμηρού και αιρετικού είδους αντικριτικής που οικοδομείται στον *Μανούσο Φάσση*. Στοχεύει, μέσα στο πλαίσιο αυτό, να επηρεάσει, με πλάγιο και λοξό τρόπο, τον πραγματικό αναγνώστη υπέρ της δικής του διαλογικής σύλληψης της ταυτότητας και να τον απομακρύνει από τον κυρίαρχο κριτικό λόγο, που έχει ακινητοποιήσει την εικόνα του στο κάδρο του πολιτικού ποιητή του ήθους και της ευθύνης.<sup>25</sup>

Τελειώνοντας: Αν η μάσκα της «κριτικής προσέγγισης» χρησιμεύει στον Αναγνώστáκη ως μέσο προβολής ενός αντιδογματικού (κριτικού) λόγου, ο οποίος ενσωματώνει τον διάλογο με τον αναγνώστη, αδιαφορεί για τη φιλολογική μεθοδολογία και αρνείται κάθε επίφαση αντικειμενικότητας, το κείμενο χρειάζεται και την αφήγηση (μέσω του βιογραφικού είδους ή της μαρτυρίας), δηλαδή την εξιστόρηση μιας ιστορίας όπου συμμετέχουν δύο ξεχωριστοί, ανταγωνιστικοί αφηγηματικοί χαρακτήρες, με σάρκα και οστά, διότι έτσι τονίζεται, από τη μια μεριά, ο διχασμός που έχει επιβάλει η κριτική και πολι-

<sup>24</sup> Ο «λανθάνων αναγνώστης», ως κειμενική δομή που συμπεριλαμβάνει και τον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής μεταχειρίζεται τον «πλαστό αναγνώστη» ή «δέκτη της αφήγησης», παραπέμπει στην εικόνα που έχει για τον αναγνώστη του ο συγγραφέας και αντιπροσωπεύει τις προδιαθέσεις του κειμένου, τις οποίες καλείται να πραγματώσει ο πραγματικός αναγνώστης. Πρόκειται για αφηρημένη κατηγορία που προκύπτει από κειμενικές ενδείξεις και δεν ταυτίζεται με τον πραγματικό αλλά είτε με τον νοούμενο ή τον ιδανικό αναγνώστη (ο όρος αρχικά από τον Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, Μόναχο, W. Fink, 1972· βλ. Τζιόβας, ό.π., σ. 243-244, 273-274, αντίστοιχα).

<sup>25</sup> Βλ. την άποψη του Νάσου Βαγενά σχετικά με την επιμονή της κριτικής στην ταμπέλα της πολιτικής ποίησης για το έργο του Αναγνώστáκη, η οποία επεσκίασε την υπαρξιακή του διάσταση («Ξαναδιαβάζοντας τον Αναγνώστáκη», στο Βαγενάς (επιμ.), ό.π. (σημ. 6), σ. 293-301). Ο ίδιος ο Αναγνώστáκης ορίζει τον εαυτό του ως «ερωτικό και πολιτικό» ποιητή και αρνείται τον χαρακτηρισμό «ποίηση της ήττας» (βλ. *Είμαι αριστερόχειρ ουσιαστικά*, επιμ. Μισέλ Φάις, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ. 59), ενώ, από την άλλη μεριά, θεωρεί τα ποιήματα του Φάσση κατεξοχήν πολιτικά: προβάλλουν τον τύπο του σατιρικού πολιτικού ποιήματος, καταλληλότερου για τη σημερινή εποχή από ό,τι το δραματικό (ό.π., σ. 57), ανανεώνοντας έτσι και όχι υπονομεύοντας την πολιτική ποίηση.

τική ορθοδοξία στον ποιητή και, από την άλλη, η διαλογική, συγκρουσιακή σύλληψη της ταυτότητας: η ταυτότητα του Μ.Φ./Μ.Α. δεν ανάγεται σε μια μονόπλευρη ακύρωση του ενός από τον άλλον αλλά σε μια διαλογική κίνηση αλληλο-ακύρωσης και αλληλο-επικύρωσης. Αυτή ακριβώς τη διαλογική σχέση εικονογραφεί το ιδιαίτερα εύγλωττο εξώφυλλο του βιβλίου, όπου απεικονίζεται ο συγγραφέας και – υποτίθεται – ο Μανούσος, σε παιδική ηλικία, να παλεύουν, όπως παλεύουν τα αγόρια: σε ένα παιχνίδι αγάπης και μίσους, παιχνίδι ερωτικό και πολεμικό, παιχνίδι συμπλοκής και σύγκρουσης, που ενώνει και χωρίζει. Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης φτιάχνει, εντέλει, το δικό του είδος,<sup>26</sup> ένα ανατρεπτικό και διαλογικό υβρίδιο, που δεν είναι ούτε κριτικό δοκίμιο ούτε ανθολογία, ούτε αυτοβιογραφία, ούτε μαρτυρία, ούτε φιλολογική μελέτη, ούτε «αυτοβιομυθοπλασία», ούτε «κριτική μυθοπλασία» – ένα είδος που αντανακλά ή παραδειγματοποιεί τη διαλογικότητα, δηλαδή τη σχετικότητα της αλήθειας και της ταυτότητας.

Αν εκείνο που υπονομεύεται τελικά στον Μανούσο Φάσση είναι ο θεσμός της λογοτεχνίας σε όλες τις εκδοχές του, ιδίως η εξουσία του κριτικού λόγου, ο οποίος διαμορφώνει και παγιώνει την εικόνα των λογοτεχνών, παράγει δηλαδή το προϊόν που θα διατεθεί στην αγορά των λογοτεχνικών αξιών, τότε ο Μανούσος Φάσσης είναι το πραγματικό υστερόγραφο του Αναγνωστάκη, η πιο αυθεντική και γνήσια πράξη του, παρά τις τεχνικές συγκάλυψης και απόκρυψης που επιστρατεύει. Με τον Μανούσο Φάσση ο Αναγνωστάκης εκφράζει, τελικά, με τον πιο εύγλωττο, αν και έμμεσο, τρόπο την αντιδογματικότητα που χαρακτηρίζει τη ζωή και το έργο του, τη δυσπιστία του προς τα κλειστά συστήματα, τα περιοριστικά σχήματα και τα απόλυτα νοήματα και την προάσπιση του καρναβαλικού γέλιου έναντι της μονολιθικότητας κάθε (πολιτικής, κομματικής, κριτικής ή άλλης) οριστικής αλήθειας. Από την άλλη μεριά: Καμία πρακτική αυτοπαρουσίασης δεν είναι απολύτως ειλικρινής ή μονοσήμαντη, αλλά ίσως ο καλύτερος τοίχος να κρύψουμε το πρόσωπό μας.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Για μια πραγμάτευση του είδους ως έννοιας δυναμικής, ανοιχτής και ιστορικά προσδιορισμένης, όπως την περιγράφει, λόγου χάριν, ο J.-M. Schaeffer, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Πέραν “ειδολογικών” διακρίσεων (ποίησης-πεζογραφίας και άλλω συναφών). Η πώς το κάθε κείμενο δημιουργεί το είδος του», στο Σ. Σκαρτσής (επιμ.), *Ποίηση και πεζογραφία. Πρακτικά του Όγδοου Συμποσίου Ποίησης* (Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1988), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1990, σ. 323-331· για τη διαλογική (μπαχτινική) αντίληψη περί είδους βλ. Δ. Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα-Λιβάνη, 1997, σ. 157-192.

<sup>27</sup> Παραπέμπω από τους τελευταίους, παρενθετικούς στίχους του ποιήματος του Αναγνωστάκη «Εκεί...» της συλλογής *Συνέχεια* (1954) (Αναγνωστάκης, ό.π. (σημ. 9), σ. 119): *Γιατί η ποίηση δεν είναι ο τρόπος να μιλήσουμε, / Αλλά ο καλύτερος τοίχος να κρύψουμε το πρόσωπό μας.*





Ο διάλογος ποίησης και κριτικής  
στο έργο του Μανόλη Αναγνωστάκη. Η λέξη *προδοσία*

Η αυθεντικότητα, αλλά και η έμμονη αναζήτησή της αποτελεί, τόσο σε ποιητολογικό όσο και σε γενικότερο ανθρωπολογικό επίπεδο, ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του έργου του Μανόλη Αναγνωστάκη. Η ανάδειξη της αυθεντικότητας αυτής επιτυγχάνεται μέσα από την εξέταση του διαλόγου ανάμεσα στην ποίηση και την κριτική του. Η διαπλοκή των συγκεκριμένων τύπων λόγου υπερβαίνει – όπως αποδεικνύεται όταν εξετάσει κανείς τις λεκτικές (και άλλες) αναλογίες στο σύνολο του έργου του Αναγνωστάκη – το επίπεδο της απλής και, εν πολλοίς, αυτονόητης χρήσης κοινών λέξεων, ή και πανομοιότυπων εκφράσεων πολλές φορές, και ανάγεται στο επίπεδο του βαθύτερου και ουσιαστικότερου *διαλόγου*.

Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης έρευνας η οποία πραγματοποιήθηκε κατά την εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής. Η έρευνα αποσκοπεί στο να δείξει ότι η ποίηση και η κριτική του Αναγνωστάκη συντίθενται από κοινό λεκτικό και θεματικό υλικό. Αυτό, βέβαια, για να αποδειχθεί, απαιτεί τη θεώρηση ενός κατά πολύ ευρύτερου από αυτό που θα μπορούσε να παρουσιαστεί στο συγκεκριμένο χρονικό περιθώριο μιας εισήγησης υλικού, οπότε αναγκαστικά θα γίνει επιλογή ορισμένων μόνο παραδειγμάτων στα οποία η ποίηση του Αναγνωστάκη συνομιλεί με τον κριτικό/θεωρητικό ή δοκιμιακό του λόγο. Ως εκ τούτου, η εργασία αυτή εξετάζει ενδεικτικά μία από τις λέξεις-κλειδιά οι οποίες στοιχειοθετούν αυτό τον διάλογο, φιλοδοξώντας πως θα δοθεί, έστω και μέσω της αναγκαστικά επιλεκτικής παρουσίασης, μια εικόνα του βάθους και της σημασίας του. Πρόκειται για τον όρο *προδοσία*, ο οποίος, κουβαλώντας το φορτίο μιας, σε μεγάλο βαθμό, παρεξηγημένης και καταχρηστικά χρησιμοποιημένης λέξης – τουλάχιστον στον λόγο της μεταπολεμικής Αριστεράς –, αποκτά μεγάλη σημασιολογική βαρύτητα τόσο στην ποίηση όσο και στην κριτική του Αναγνωστάκη.

Η *προδοσία* απαντά, στο σύνολο του έργου του, σε δύο εκδοχές: τη μονοφωνική-συμβατική και τη διαλογοποιημένη (ο όρος χρησιμοποιείται με βάση τη *διαλογική πολιτισμική/φιλοσοφική* ευρύτερα και *λογοτεχνική ειδικότερα* θεωρία του Μπαχτίν) έως πλήρως ανατρεπτική εκδοχή της. Επιπλέον, η *προδοσία* λειτουργεί

αμφίδρομα, σε δύο – χονδρικά – διαφορετικά σημασιολογικά πεδία: αφενός, ως μόνιμη ανησυχία του *επιζώντος* που εμφανίζεται να προσπαθεί να προστατευτεί από ή να αποτρέψει την προδοσία (π.χ. του παρελθόντος, της ιδεολογίας ή της ποίησης), αφετέρου, ως απόδοση ευθυνών και κατηγορία για προδοσία, η οποία προέρχεται από το στόμα των *άλλων* και επιρρίπτεται στον *επιζώντα*.<sup>1</sup> Στην παρούσα ανακοίνωση η εξέταση αναγκαστικά θα περιοριστεί στη διερεύνηση του τρόπου χρήσης του όρου σε δύο κατά κύριο λόγο κείμενα, ένα ποιητικό κι ένα θεωρητικό, ενδεικτικά της τελευταίας σημασιολογικής λειτουργίας του.

Ξεκινώντας από το δεύτερο, θα διαβάσω ένα απόσπασμα από το κείμενο του Αναγνωστάκη με τίτλο «Θέμα ευθύνης», το οποίο αναφέρεται στα Ιουλιανά και στο γενικότερο κλίμα πολιτικής και ηθικής κρίσης της εποχής, και στο οποίο η λέξη *προδοσία* απαντά στον ευθύ λόγο του *άλλου*. Παραθέτω το χωρίο:

*Πού εξαφανίστηκε σήμερα η ελεύθερη γνώμη μας; Τι έγινε η αδέσμευτη σκέψη μας; Πού πήγε και κρύφτηκε η ασυμβίβαστη παρρησία μας;*

«Πρέπει η στήλη αυτή να πει το λόγο της για τη μεγάλη κρίση που κρατάει δυο τώρα μήνες τον τόπο σε αγωνία, έχει αρμοδιότητα και δικαίωμα; και το δικαίωμα αυτό ως ποιο σημείο φτάνει;», ρωτά με θεία αφέλεια γνωστός παράγων της πνευματικής μας ζωής και επίδοξος ακαδημαϊκός, ο ίδιος που θεωρεί «αγεφύρωτες τις διαφορές πνευματικής και πολιτικής ζωής». Και παρακάτω: «Θεωρώ τόσο διάφορη την πολιτική ενέργεια από το πνευματικό έργο [ώστε] νομίζω έχω το δικαίωμα να χαρακτηρίσω προδοσία την προσαρμογή της ευαισθησίας και των λογοτεχνικών εκφραστικών μέσων σε οποιαδήποτε πολιτική ή ιδεολογική σκοπιμότητα». Για ποια – προς θεού – προσαρμογή πρόκειται; Γιατί αυτή η ηθελιμένη σύγχυση και προς ποιους ιδεατούς ανυποψίαστους αναγνώστες απευθύνεται ο συγγραφέας μας; Ποιος ζήτησε σήμερα, «κατά παραγγελίαν» καλλιτεχνική παραγωγή, ευθυγραμμισμένη στα τρέχοντα πολιτικά και κοινωνικά αιτήματα; Ποιος απαίτησε προσαρμογή της ευαισθησίας του καλλιτέχνη, όσον αφορά τη δημιουργική του δουλειά, σε ιδεολογικές σκοπιμότητες;

Την εντελώς ανθρώπινη ευαισθησία σας είναι που ζητάμε, την ευαισθησία του πολίτη του τόπου τούτου, τούτου του καιρού, της Ελλάδας του 1965. Σας ζητάμε να μας πείτε, αν βλέπετε ή αν δε βλέπετε γύρω σας τον τόπο να βυθίζεται ολοένα στο ζόφο του αμοραλισμού και της ανυποληψίας, αν νιώθετε ή αν δε νιώθετε τις βαθιές χαρακιές της απάτης, της ψευτιάς, της αναισχυντίας πάνω στο ματωμένο σώμα του έθνους. Σας ζητάμε να μας πείτε από τις στήλες που επί εικοσαετία κρατάτε στις εφημερίδες, και από το ύψος των βραβείων και των τίτλων σας, αν όλα αυτά τα βρίσκετε φυσικά ή αφύσικα, νόμιμα ή παράνομα, αν τις φτυσιές στα πρόσωπα όλων μας τις δέχεστε και σεις σαν φτυσιές ή σαν αθώες ψιχάλες.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ο όρος *άλλος* χρησιμοποιείται επίσης βάσει της *διαλογικής* θεωρίας του Μιχαήλ Μπαχτίν (βλ. G. S. Morson και C. Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1990, σ. 49-61· βλ. επίσης M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and His World*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1990, σ. 27-30 και 37-39).

<sup>2</sup> Μ. Αναγνωστάκης, *Αντιδογματικά. Άρθρα και σημειώματα 1946-1977*, Αθήνα, Στιγμή, <sup>2</sup>1985

Ο συγγραφέας αποκρούει την κατηγορία του «γνωστο[ύ] παράγ[οντος] της πνευματικής [...] ζωής» για προδοσία του πνεύματος ή της τέχνης, διευκρινίζοντας, παράλληλα, ότι το ζητούμενο δεν είναι σε καμία περίπτωση η στράτευση του στην υπηρεσία της πολιτικής ή προς εξυπηρέτησιν οποιασδήποτε ιδεολογικοπολιτικής σκοπιμότητας. («Καταρχήν κανείς δε ζητά την πολιτικοποίηση, με την καθορισμένη έννοια του όρου, του πνευματικού ανθρώπου, κανείς δεν του ζητά να μεταμορφωθεί ξαφνικά σε υπαίθριο ρήτορα ή σε κομματικό αρθρογράφο, κανείς δεν του ζητά στράτευση. Την τιμιότητα ζητάμε, την ειλικρινή φωνή, τη στοιχειώδη εκπλήρωση ενός πνευματικού χρέους»,<sup>3</sup> 129-130).<sup>4</sup>

Το κείμενο παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, όχι τόσο ως προς τη χρήση της έννοιας προδοσία, αλλά κυρίως εξαιτίας του άμεσου και σαφούς διαλόγου μεταξύ αυτού και της ποίησης του Αναγνωστάκη. Συγκεκριμένα, στο πρώτο ποίημα της συλλογής *Ο Στόχος*, το ποίημα «Ποιητική», εντοπίζεται η θεματοποίηση του συγκρουσιακού διαλόγου μεταξύ ποιητικού υποκειμένου και αποδέκτη της αφήγησης, ο οποίος εκτοξεύει την κατηγορία για προδοσία της *Ποίησης*[ς] προς τους αριστερούς ποιητές, ή ευρύτερα, τους εκπροσώπους της πολιτικής ποίησης:

*–Προδίδετε πάλι την Ποίηση, θα μου πεις,  
Την ιερότερη εκδήλωση του Ανθρώπου  
Τη χρησιμοποιείτε πάλι ως μέσον, υποζύγιον  
Των σκοτεινών επιδιώξεών σας  
Εν πλήρει γνώσει της ζημιάς που προκαλείτε  
Με το παράδειγμά σας στους νεωτέρους.*

*–Το τι δ εν πρόδωσες ε σ ύ να μου πεις<sup>5</sup>  
Εσύ κι οι όμοιοί σου, χρόνια και χρόνια,*

(<sup>1</sup>1978), σ. 131-132 (στο εξής οι παραπομπές στη συγκεκριμένη έκδοση θα γίνονται με την ένδειξη *Αντιδογματικά*... και τον αριθμό της σελίδας).

<sup>3</sup> Πρβ. τη χρήση της πανομοιότυπης σχεδόν φράσης στο πέμπτο ποίημα των *Εποχών 2*: *χωρίς αυτούς τους τυφλούς χιμαιρικούς υπαίθριους ρήτορες που βλέπουνε τα χρόνια τους αδιάφοροι να φεύγουνε σαν τους τροχούς μιας πανάρχαιας άμαξας βαριάς.* (Μ. Αναγνωστάκης, *Τα ποιήματα 1941-1971*, Αθήνα, Στιγμή, <sup>3</sup>1995 (4η ανατ. 3ης έκδ.: 1985. <sup>1</sup>1971), σ. 53· στο εξής οι παραπομπές στη συγκεκριμένη έκδοση θα γίνονται με την αναφορά της συλλογής στην οποία είναι ενταγμένο κάθε ποίημα και τον αριθμό της σελίδας).

<sup>4</sup> Πρβ. τη μαρτυρία του Αναγνωστάκη σχετικά με το γεγονός ότι αποσύρθηκε νωρίς από τον ποιητικό στίβο: «Φαίνεται πως υπήρξα κάποτε θερμός εραστής της ποίησης, αλλά δε δέχτηκα να την παντρευτώ. Αυτό πολλοί μου το καταλογίζουν σαν προδοσία, άλλοι το βρίσκουν ακατανόητο. Θεωρούμε εν τούτοις, πολύ κατανοητό και μάλιστα επιβεβλημένο, να αποσύρεται ένας αθλητής από το στίβο, όταν, για οποιοδήποτε λόγο δεν μπορεί πια να αποδόσει (sic). Τι διαφέρει η μια περίπτωση από την άλλη; Εγώ αισθάνομαι αυτή τη στιγμή σα φιλάθλος και όχι σαν αθλητής – και μερικές φορές, ομολογώ, αρκετά κουρασμένος φιλάθλος» («Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία του Μανόλη Αναγνωστάκη με τον Αντώνη Φωστιέρη και το Θανάση Νιάρχο», περ. *Η Λέξη*, τχ. 11 (Ιαν. 1982) 55.

<sup>5</sup> Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαίο να σημειωθεί ότι η αραίωση των λέξεων αποδίδει την τυπογραφική επιλογή του συγγραφέα (στο εξής, όπου δεν αναφέρεται διαφορετικά, ανήκει στον Αναγνωστάκη).

*Ένα προς ένα τα υπάρχουντά σας ξεπουλώντας  
Στις διεθνείς αγορές και τα λαϊκά παζάρια  
Και μείνατε χωρίς μάτια για να βλέπετε, χωρίς αφτιά  
Ν' ακούτε, με σφραγισμένα στόματα και δε μιλάτε.  
Για ποια ανθρώπινα ιερά μας εγκαλείτε;*

*Ξέρω: κηρύγματα και ρητορείες πάλι, θα πεις.  
Εναι λοιπόν! Κηρύγματα και ρητορείες.*

*Σαν π ρ ό κ ε ς πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις*

*Να μην τις παίρνει ο άνεμος.*

(Ο Στόχος, σ. 159)

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το διαλογικό στοιχείο μορφοποιεί την ίδια την αφήγηση. Όπως επισημαίνει ο Μίμης Σουλιώτης, η πρώτη στροφή είναι η θέση, η δεύτερη η άρνηση της θέσης και το τελευταίο μέρος του ποιήματος – όπου προβάλλεται σαφώς η βασική ποιητική που χαρακτηρίζει τον Στόχο – αποτελεί τη «Σύνθεση».<sup>6</sup>

Ο διάλογος λοιπόν εδώ, με βάση τη μπαχτινική θεωρία περί διαλόγου, διεξάγεται στο επίπεδο των παθητικών διφωνικών λέξεων,<sup>7</sup> με τη φωνή του ποιητικού υποκειμένου να ελέγχει απόλυτα τη φωνή του συνομιλητή του και να τη χρησιμοποιεί προς εξυπηρέτηση των δικών του σκοπών. Η κατηγορία του αποδέκτη της αφήγησης για προδοσία απευθύνεται προς το ποιητικό υποκείμενο (ως ποιητικό εκπρόσωπο της γενιάς του) και αφορά την *ιερότερη εκδήλωση του Ανθρώπου*, την *Ποίηση*, έτσι όπως αυτή σημασιολογείται στην καταχρηστική μεταχείρισή της μέσα από τον λόγο του άλλου. Το κεφαλαίο αρχικό στις δύο λέξεις (*Ανθρώπου* και *Ποίηση*) υπονομεύει καταλυτικά την εγκυρότητα της καταγγελίας, προϊδεάζοντας τον αναγνώστη για την ανατροπή της στη δριμεία αντεπίθεση του ποιητικού υποκειμένου, στη δεύτερη στροφή. Οι λέξεις *ιερότερη* και *υποζύγιον*, καθώς και γενικότερα ο επίσημος τόνος και η χρήση της καθαρεύουσας (*ως μέσον, εν πλήρει γνώσει, στους νεωτέρους*), ενισχύουν την προοικονομούμενη αντιστροφή της κατηγορίας για προδοσία.

Η αντέγκληση του «κατηγορούμενου» ποιητικού υποκειμένου προς τον εγκαλούντα δεν αφορά μόνο την ποίηση, αλλά γενικότερα την ποιητική, ιδεολογική και πολιτική στάση του ατόμου και ιδίως του πνευματικού ανθρώπου,

<sup>6</sup> Μ. Σουλιώτης, «Ένα στόχαστρο για τον “Στόχο” του Μαν. Αναγνωστάκη», στο Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Για τον Αναγνωστάκη. Κριτικά Κείμενα*, Λευκωσία, Αιγαίον, 1996, σ. 118-119.

<sup>7</sup> Η φράση αποδίδει τον όρο «passive double-voiced words» (Morson και Emerson, ό.π. (σημ. 1), σ. 150).

την οποία καθορίζει η πολιτικοκοινωνική κατάσταση της εποχής γραφής και έκδοσης του ποιήματος (Δικτατορία των Συνταγματαρχών). Κατηγορούμενοι αυτή τη φορά είναι όσοι πρόδωσαν την ιδεολογία τους, εξαγοράστηκαν ή συνεργάστηκαν με την πολιτική εξουσία, η οποία καθοδηγείται εν πολλοίς – όπως υπονοεί η έκφραση *στις διεθνείς αγορές* – από τις ξένες δυνάμεις. Όσον αφορά την ποιητική ηθική, το ποιητικό υποκείμενο επικρίνει έντονα την έμμεση υποστήριξη προς το καθεστώς, η οποία εκδηλώνεται, σε μια μερίδα των πνευματικών ανθρώπων, με την απόλυτη άρνηση της πολιτικής διάστασης της τέχνης και τη μονολιθική υιοθέτηση και εφαρμογή του δόγματος *η τέχνη για την τέχνη*.<sup>8</sup> Στη στροφή αυτή, το αραιό τύπωμα της αντωνυμίας *ε σ ύ*, όπως και ο γραμματικός αριθμός της, εξυπηρετούν, κατά τον Δημήτρη Τζιόβα, την προσπάθεια του ποιητή να προσωποποιήσει και να συγκεκριμενοποιήσει τον συνομιλητή του καθώς και να υπογραμμίσει την «υποκρισία των θιασωτών της μη στρατευμένης τέχνης».<sup>9</sup>

Η αισθητική, τέλος, που προκρίνεται, σχεδόν εμβληματικά, ως η ορθότερη στάση ποιητικής ηθικής έχει ως κύριο συστατικό τη λέξη-*πρόκα*<sup>10</sup> και ως βασικό εργαλείο την υλική – και με ρητορικό σθένος – δύναμη της γλώσσας, ενισχυμένη με τον λακωνικό και αυστηρό τόνο.<sup>11</sup> Το ποίημα ολοκληρώνεται με ένα στίχο που προβάλλει τον καταλυτικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης ποιητικής γλώσσας, η οποία ακυρώνει τον «φευγαλέο» χαρακτήρα του λόγου και τον εμποτίζει με τη βαρύτητα και τη δυναμικότητα της *Πράξης*. Λειτουργώντας έτσι δραστικά, πλήττει, με την αποκάλυψη της αλήθειας, την ψυχή όσων την ακούνε πραγματικά, αφήνοντάς της ανεξίτηλα σημάδια, και αποτελεί το καταλυτικό αντιστάθμισμα της έννοιας που κυριαρχεί στο υπόλοιπο ποίημα, της προδοσίας.

Επανερχόμαστε στο «Θέμα ευθύνης». Στην εισαγωγή του δημοσιεύματός του για τα Ιουλιανά ο Αναγνωστάκης διευκρινίζει:

Δεν είναι υποθετικά ερωτήματα όλα αυτά, είναι μια σαφής και συγκεκριμένη επιχειρηματολογία που προβάλλεται από όλους όσοι πασχίζουν να αιτιολογήσουν μια στάση τους – γιατί υπάρχουν και οι άλλοι, οι σφραγισμένοι, που έχουν προκρίνει την οδό της συνε-

<sup>8</sup> Βλ. σχετικά Θ. Ε. Μαρκόπουλος, «Μανόλης Αναγνωστάκης. Από τους δρόμους της Ιστορίας στους δρόμους της σιωπής», περ. *Πόρφυρας*, τχ. 106 (Ιαν.-Μάρτ. 2003) 497.

<sup>9</sup> Δ. Τζιόβας, «Η Ποιητική της ενοχής και το υλικό σθένος των λέξεων», περ. *Ποίηση*, τχ. 3 (άνοιξη 1994) 95.

<sup>10</sup> Βλ. την εμφατική αραιώση στο τύπωμα της λέξης *πρόκες*, αλλά και την επανάληψη της φράσης *κηρύγματα και ρητορείες*, η οποία αποκτά διπλή σημασιολογική φόρτιση: στην πρώτη χρήση της, στον λόγο του κατηγορού, σημασιολογείται αρνητικά, ενώ στη δεύτερη θετικά, και μάλιστα με τη ρητή υπεράσπιση της στην απολογητική απάντηση του ποιητικού υποκειμένου *Ε να λοιπόν!*.

<sup>11</sup> Βλ. Τζιόβας, ό.π. (σημ. 9).

τής σιωπής – και που τείνει να μεταβάλει τον κατηγορούμενο σε κατηγορο, να διαστρέψει τα πράγματα από τη βάση τους.

(*Αντιδογματικά ...*, σ. 129)

Η τελευταία φράση του παραθέματος αποδίδει ευκρινώς την αντιστροφή των κατηγοριών από το ποιητικό υποκείμενο<sup>12</sup> προς όσους *εγκαλ[ούν]* τους αριστερούς ποιητές για προδοσία της *Ποίηση[ς]*. Στο ποίημα «Ποιητική» η κατηγορία των υποστηρικτών της απόλυτης αυτονομίας της τέχνης ή της «αυτοδιάθεσης της μορφής»<sup>13</sup> για προδοσία συνοδεύεται με την καταγγελία για εκούσια πρόκληση *ζημιάς*<sup>14</sup> στους *νεωτέρους*. Στον λόγο των «κατηγόρ[ων]», εξάλλου, δραματοποιείται αυτό που ο κριτικός ονομάζει «υπερφόρτιση» της πνευματικής ζωής της εποχής με «πομπώδ[εις] έννοι[ες] και λέξ[εις]» (ό.π., 130).

Πέραν της κοινής επίκρισης, λοιπόν, για προδοσία της ποίησης, που είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, από μια άποψη αναμενόμενη, το ποίημα «συνομιλεί» με το πεζό κείμενο και μέσω άλλων (φραστικών ή νοηματικών) αναλογιών, όπως, λόγου χάρη, με το στίχο *Για ποια ανθρώπινα ιερά μας εγκαλείτε;*, του οποίου το βαθύτερο νόημα φωτίζεται από τη συνανάντησή του με το ακόλουθο απόσπασμα: «Για ποια – προς θεού – προσαρμογή πρόκειται;» (ό.π.)· ή και «Είναι πολύ βαρύ και κάποτε πολύ άδικο να παίρνει κανείς το δικαίωμα του κριτή και του κατηγορού. Όμως σήμερα μια ομάδα πνευματικών ανθρώπων δεν εγκαλείται από μίαν άλλη ομάδα, εγκαλείται απ' όλο το δημοκρατικό λαό» (σ. 132). Η παραβολή των δύο χωρίων – αν ειδωθεί στο πλαίσιο του συνόλου των αναλογιών των δύο κειμένων – είναι ενδεικτική της διφωνικής λειτουργίας της έννοιας *προδοσία*. Καταρχήν, η χρήση λέξεων από τη δικανική ορολογία (*εγκαλείτε [εσείς]*, «το δικαίωμα του κριτή και του κατηγορού», «εγκαλείται» [η ομάδα των πνευματικών ανθρώπων]) ορίζει τη βάση της

<sup>12</sup> Πρβ. επίσης την ανάλογη αντιστροφή των κατηγοριών της δογματικής αριστεράς για αδιαφορία της ανανεωτικής αριστεράς προς την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων σε διάφορες χώρες του κόσμου από τον Αναγνωστάκη: «Επιστρέφουμε τις υβριστικές ερωτήσεις, σύντροφοι. [...] Άλλοι είναι οι κατηγορούμενοι. Και το ξέρουν πολύ καλά. Εμείς είμαστε εκείνοι που πάντα και χωρίς περιέργες σκοπιμότητες και υπολογισμούς βαράμε συνέχεια προς τα εκεί. Δεν υπερασπιζόμαστε εμείς καθεστώτα Βιντέλα, στην Αργεντινή, έτσι για να εξηγηθούμε!» («Σοσιαλισμός και δικαιώματα του πολίτη», εφ. *Η Αυγή*, 12.6.1977, 4).

<sup>13</sup> Βλ. Σουλιώτης, ό.π. (σημ. 6), σ. 123.

<sup>14</sup> Πρβ. τις απόψεις του Αναγνωστάκη σχετικά με τον «εκ των υστέρων» προβληματισμό του Κοτζιά για την «τραγική ιστορία» του Ν. Πλουμπίδη: «Θεώρησε άραγε άκαιρο να υποκινηθούν τέτοια θέματα σε μια εποχή τόσο ρευστή και τόσο δύσκολη για το κίνημα, δέχτηκε δηλαδή να *σπαώσει*, πνίγοντας τη φωνή του στο λαρύγγι του, για να μην κάνει ζημιά, περιμένοντας την κατάλληλη ώρα, θυσίασε δηλαδή τον καλλιτέχνη στον ηθικό άνθρωπο και αγωνιστή; ή εντελώς αντίθετα, φρόνιμα και ταχτικά, πήγε ευθύς εξαρχής με το μέρος των κατηγόρων, χωρίς περιττούς προβληματισμούς και «συνειδησιακές» *ταλαντεύσεις;*» (*Αντιδογματικά ...*, σ. 119).

διφωνικής αυτής έννοιας καθώς και τα δύο πεδία σημασιολόγησής της. Στο «Θέμα ευθύνης» η λέξη *προδοσία* χρησιμοποιείται με αρνητική σημασιολογική φόρτιση στον λόγο όσων εγκυβαν τους εκπροσώπους της πολιτικής ποίησης για «προσαρμογή της ευαισθησίας και των καλλιτεχνικών εκφραστικών μέσων σε οποιαδήποτε πολιτική ή ιδεολογική σκοπιμότητα» (σ. 131).<sup>15</sup> Η ποίηση, τόσο στο ποίημα όσο και στο κριτικό κείμενο, αντιμετωπίζεται από την οπτική γωνία των *εγκαλ[ούντων]* ως κάτι *ιερό*.<sup>16</sup>

Πάσχει από μια υπερφόρτιση πομπωδών εννοιών και λέξεων η πνευματική μας ζωή: περί ήθους, περί συνεπείας, περί ανθρωπιάς. Το ελάχιστο τυπογραφικό λάθος, η μη αναφορά του ονόματός μας σε μια υποσημείωση μας γεμίζει ιερή αγανάκτηση για την αδικία και προκαλεί εκρηκτικές εσωτερικές εξεγέρσεις για την ανεντιμότητα των δραστών των απαράδεκτων αυτών πράξεων. [...] Επιχειρούμε χάρτινες εκστρατείες για ψύλλου πήδημα προκειμένου να «αποκαθάρουμε» τον ιερό χώρο του πνεύματος από άταχτα παράσιτα που τον μολύνουν, επαιρόμαστε με αυταρέσκεια και περισσή προκλητικότητα για την ελευθερία της γνώμης μας, για την αδέσμευτη σκέψη μας, για την ασυμβίβαστη παρηρησία μας.

(*Αντιδογματικά ...*, σ. 130-131)

Ο λόγος του *εγκαλ[ούμενου]* ομιλητή στο ποίημα – ως βασικού εκπροσώπου της λεγόμενης «πολιτικής» ή «κοινωνικής» ποίησης – είναι διάσπαρτος με στοιχεία της καθαρεύουσας, τα οποία εντείνουν το επίσημο ύφος και, κατ' επέκταση, το στοιχείο της ειρωνείας και τη διφωνικότητα των λεγομένων. Κατά την αντιστροφή των ρόλων «κατήγορο[v]» και «κατηγορο[υμένου]»,

<sup>15</sup> Βλ. επίσης τις απόψεις που εκφράζει ο Αναγνωστάκης, στο ίδιο κείμενο, όσον αφορά την ασυνεπή και, πιθανόν, καιροσκοπική, κατά τον ίδιο, στάση μιας ομάδας του πνευματικού κόσμου της Ελλάδας κατά τα Ιουλιανά (σε σχέση με τη στάση που τήρησε κατά τη λαϊκή νίκη της 16ης Φεβρουαρίου): «Γιατί τότε, όταν υμνούσαν με συγκίνηση την Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση – το ρωμαλέο και ευγενέστερο έργο της τελευταίας διετίας –, δεν έκαναν – τάχα – πολιτική, και τώρα, που η Μεταρρύθμιση έγινε ο στόχος των σκοταδιστών, κάθε προσπάθεια για τη στιβαρή και αδιάλλακτη υπεράσπισή της, κάθε μάχη εναντίον των φανατισμένων εχθρών της δεν είναι δική μας δουλειά γιατί έτσι κάνουμε πολιτική; Όταν μιλούσαμε για ελευθερία και δικαιοσύνη και ανθρωπινότερη ζωή δεν κάναμε δήθεν πολιτική. Τώρα που η θέληση του λαού στραγγαλίστηκε και κάθε έννοια νομιμότητας πετάχτηκε στη λάσπη, η σωπή ή η ματαιόσπουδη θεωρητικολογία επιστρατεύονται για να αποφύγουμε επιμελώς τον κίνδυνο να κάνουμε πολιτική. Είναι θλιβερή η εικόνα μιας ορισμένης, πάλαι ποτέ δημοκρατικής, μερίδας του πνευματικού μας κόσμου. Και δεν πρέπει να το κρύψουμε: και ύποπτη καιροσκοπίας» (*Αντιδογματικά ...*, σ. 133-134).

<sup>16</sup> Πρβ. «Μιλώντας γενικά, θα 'λεγα ότι το ποιητικό έργο του Φάσσης (ερευνητέον κατ' αρχάς αν νομιμοποιείται μέσα στον Ιερό αυτόν Χώρο που λέγεται Ποίηση) είναι όχι μόνον έξω από το περιθώριο κλίμα της εποχής μας, αλλά θεληματικά, επίμονα, προκλητικά θα 'λεγα, το σνομπάρει όταν δεν το χλευάζει ή το λοιδορεί. [...] Για να ξεκαθαρίσω ακόμη περισσότερο το ζήτημα: [...] Για μένα η Ποίηση είναι η Κορυφαία Εκδήλωση της Ανθρώπινης Πνευματικότητας. Είναι το θείο δώρο, το προορισμένο από τη φύση για εκλεκτούς και σπάνιους εκπροσώπους του είδους Άνθρωπος, που με τη σειρά τους προορίζονται να παρηγορήσουν την Ανθρωπότητα, να γίνουν οι ταγοί της, οι σεισμογράφοι των καιρών τους» (Μ. Αναγνωστάκης, *Ο ποιητής Μανούσος Φάσσης. Η ζωή και το έργο του: Μια πρώτη απόπειρα κριτικής προσέγγισης: Δοκιμακό σχεδίασμα*, Αθήνα, Στιγμή, 1996 (1η ανατ. 1ης έκδ.: 1987), σ. 45-46).

η έννοια *προδοσία* αρχίζει να επιβαρύνεται με ένα αρνητικό σημασιολογικό φορτίο, το οποίο οφείλεται στην κατάχρηση της λέξης από τους *εγκαλ[ούντες]*. Τελικά, στον λόγο του *εγκαλ[ούμενου]*, αποκτά ένα διφωνικό νόημα, στο οποίο συγχωνεύονται οι δύο χρήσεις της, η προσχηματική και η «απαραχάρακτη», δηλαδή αυτή που πλησιάζει στη βασική, την αυθεντική σημασία της λέξης. Ενδεικτικό της διφωνικής λειτουργίας της μετοχικής εκδοχής της είναι ένα απόσπασμα από την εισαγωγή του δημοσιεύματος για τα Ιουλιανά:

Ποιος καθορίζει αυτή την ευθύνη; και με ποιο δικαίωμα; και γιατί τάχα το πνεύμα πρέπει να στρατευτεί και να πάρει θέση υπέρ της μιας ή της άλλης παράταξης, απεμπολώντας την αυτοτέλειά του και προδίνοντας τον προορισμό του; και πώς είναι δυνατόν να γεφυρώσουμε χωρίς συνέπειες το χάος που χωρίζει την πολιτική από την πνευματική ζωή;

(*Αντιδογματικά ...*, σ. 129)

Η απορηματική διατύπωση στο τέλος του παραθέματος είναι ενδεικτική της όλης προσπάθειας του Αναγνωστάκη να κρατά τις ισορροπίες ανάμεσα σε οποιεσδήποτε απόλυτες και, ως εκ τούτου, άστοχες, αν όχι επιβλαβείς, απόψεις, υπενθυμίζοντας, παράλληλα, την εμμονή του στην αναζήτηση της *αλήθειας* και στην τήρηση της ορθότερης και αξιοπρεπέστερης, κατά το δυνατόν, ποιητικής και πολιτικής στάσης και ηθικής. Η ισορροπία αυτή επιτυγχάνεται και σε λεκτικό/εκφραστικό επίπεδο, με τη διφωνική λειτουργία των λέξεων.

Μια άλλη αναλογία μεταξύ του ποιήματος «Ποιητική» και του κειμένου «Θέμα ευθύνης» – η οποία φωτίζει το διφωνικό περιεχόμενο της έννοιας *προδοσία* – αφορά, αντίστοιχα, τους στίχους *Και μείνατε χωρίς μάτια για να βλέπετε, χωρίς αυτιά / Ν' ακούτε, με σφραγισμένα στόματα και δε μιλάτε και τα εξής αποσπάσματα*: «Σας ζητάμε να μας πείτε, αν βλέπετε ή αν δε βλέπετε γύρω σας τον τόπο να βυθίζεται ολοένα στο ζόφο του αμοραλισμού και της ανυποληψίας [... ]» (*Αντιδογματικά ...*, 132) και «Γιατί οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι δυνατόν να μη βλέπουν. Αλλά προσποιούνται πως δε βλέπουν (το αντίθετο θα ήταν προσβλητικό τουλάχιστον για τη νοημοσύνη τους)» (*Αντιδογματικά ...*, 134).<sup>17</sup> Στα αποσπάσματα από το πεζό κείμενο σημασιολογείται

<sup>17</sup> Αξιοπρόσεχτη είναι, επιπλέον, η αναλογία, τόσο σε νοηματικό όσο και σε φραστικό επίπεδο, στην απάντηση του Αναγνωστάκη στην έρευνα της εφημερίδας Θεσσαλονίκη, 30.12.1966, σχετικά με το χρέος συμμετοχής του λογοτέχνη στην πολιτική κατάσταση της χώρας του: «Δεν είναι ασφαλώς δείγμα εντιμότητας να ισχυριζόμαστε πως μέσα στο έργο μας “χτυπά η καρδιά της Ελλάδας” ή πως “συγκλονίζομαστε από το δράμα της ανθρωπότητας” και απέναντι σε όσα διαδραματίζονται μπρος στα μάτια μας, έξω από το παράθυρό μας, να βουλώνουμε τ' αυτιά μας και να σφραγίζουμε το στόμα. Είναι αστείο να φουσκώνουμε πως τάχα “εκφράζουμε την αγωνία της εποχής” και να μην έχουμε ιδέα για ό,τι βαθύτερα επιτελείται στην εποχή μας και να μένουμε αμέτοχοι και ουδέτεροι παρατηρητές», (*Αντιδογματικά ...*, σ. 171). Τέλος, αναφερόμενος στο θέμα της ηγεμόνευσης του δογματισμού στον χώρο της αριστεράς,



ευκρινέστερα ο όρος *προδοσία*, έτσι όπως αυτός χρησιμοποιείται – στη ρηματική του μορφή – στον λόγο του ποιητικού υποκειμένου. Το πραγματικό αντικείμενο της προδοσίας, αυτό που δικαιώνει το αυθεντικό νόημα και της σχετικής κατηγορίας, είναι, κατά τον συγγραφέα, η υποκριτική άρνηση μιας μερίδας των πνευματικών ανθρώπων να αντιληφθούν ή να παραδεχθούν την αλήθεια και να ονομάσουν την επικρατούσα κατάσταση σκοταδισμού, «αμοραλισμού» και «ανυποληψίας».

Επιπρόσθετα, η ουσία της κατηγορίας για προδοσία δεν περιορίζεται, κατά τον Αναγνωστάκη, στην απόσταση που τηρούν πολλοί άνθρωποι από τα πραγματικά προβλήματα τα οποία αντιμετώπιζε η χώρα υπό το καθεστώς της Δικτατορίας, αλλά αφορά και τη συναλλαγματική σχέση των ανθρώπων και την εμπορευματοποίηση της ζωής και των αξιών. Η καταγγελία που ρητά εκτοξεύεται από το ποιητικό υποκείμενο στους στίχους *Εσύ κι οι όμοιοί σου, χρόνια και χρόνια, / Ένα προς ένα τα υπάρχοντά σας ξεπουλώντας / Στις διεθνείς αγορές και τα λαϊκά παζάρια* αποκρυσταλλώνεται με αρκετή σαφήνεια στο εξής κριτικό απόσπασμα: «Σας ζητάμε να μας πείτε [...] αν νιώθετε ή αν δε νιώθετε τις βαθιές χαρακιές της απάτης, της ψευτιάς, της αναισχυντίας πάνω στο ματωμένο σώμα του έθνους. Σας ζητάμε να μας πείτε από τις στήλες που επί εικοσαετία κρατάτε στις εφημερίδες, και από το ύψος των βραβείων και των τίτλων σας, αν όλα αυτά τα βρίσκετε φυσικά ή αφύσικα, νόμιμα ή παράνομα, [...]» (ό.π., 132). Προς αυτή την κατεύθυνση, τουλάχιστον, οδηγεί και η συνανάγνωση των πιο πάνω στίχων με το τελευταίο κριτικό απόσπασμα, στο οποίο ο ομιλητής ζητάει από τους πνευματικούς ηγέτες της χώρας να αναγνωρίσουν, καταρχήν, την πραγματικότητα και να τοποθετηθούν με εντιμότητα απέναντι σε όλα αυτά που συμβαίνουν.<sup>18</sup> Η *σιωπή* τους αποτελεί, σύμφωνα με αυτή τη λογική και σε συνδυασμό με την υπαινικτική αναφορά στη συναλλαγματική σχέση τους με την εξουσία («από τις στήλες [...] τίτλων σας,

καταγγέλλει: «Γιατί το φοβερό είναι, ότι όλοι, ακόμα και οι πιο αφελείς ξέρουν τι σημαίνει αυτό, και η στιγμή το καλεί, το προκαλεί, τώρα να βγουν όσοι πνευματικοί άνθρωποι συντάσσονται με τη γραμμή του δόγματος, να βγουν ανοιχτά και προ παντός επώνυμα να αντιπαρεταθούν, να υπερασπισθούν τη θέση τους, να διαφενεύσουν αυτά που γίνονται μπρος τα μάτια όλων μας και αυτοί [sic] καμώνονται πως δεν τα βλέπουν. [...] Όλοι, όχι μόνο εμείς που ανήκουμε στο χώρο της ανανέωσης και που κατακτήσαμε με τόσους κόπους και με τόσες θυσίες το ιερό δικαίωμα στη διαφωνία, αλλά και κείνοι που καμώνονται πως τάχα δεν τους ενδιαφέρει η πολιτική, την έχουν “ξεπεράσει” ή θεωρούν ματαιότητα κάθε ενασχόληση μαζί της. Ας αναλογιστούν για ποια πολιτική πρόκειται αυτή τη στιγμή, τι κινδυνεύει και πως αν μέσα στη ζώνη του κινδύνου δεν καταλαβαίνουν πως βρίσκονται κι αυτοί, αργά ή γρήγορα θα το καταλάβουν. Αλλά τότε για ποια υπευθυνότητα του πνευματικού ανθρώπου θα έχουν πια το δικαίωμα να μιλούν;» («Αγώνας για την ανανέωση ή υποταγή στο δόγμα;», εφ. *Η Αυγή*, 27.9.1981, 4).

<sup>18</sup> Πρβ. το ποίημα «Η απόφαση» (*Είστε υπέρ ή κατά; / Έστω απαντήστε μ' ένα ναι ή μ' ένα όχι. / Το έχετε το πρόβλημα σκεφτεί, Η Συνέχεια* 3, σ. 143).

[... ]»), βασικό τεκμήριο της συννεοχής τους και της έμμεσης υποστήριξης προς το καθεστώς. Μια τέτοια στάση συνιστά, με άξονα την πολιτική και ποιητική ηθική του Αναγνωστάκη, μέγιστη προδοσία.

Όσον αφορά το ποίημα «Ποιητική», θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η σύνθεση που προκύπτει από την αντιπαράθεση των δύο φωνών, η οποία – όπως έχει ήδη διαφανεί – μπορεί να απαλλάξει τον εγκαλ[ούμενο] ποιητή από την κατηγορία για προδοσία, προϋποθέτει τον συνδυασμό των δύο αντίθετων αισθητικών θεωριών, του δόγματος η τέχνη για την τέχνη και της στρατευμένης τέχνης.<sup>19</sup> Η διφωνικότητα των τελευταίων στίχων συνίσταται στη διπλή σημασιολόγηση των δύο ουσιαστικών (*Κηρύγματα και ρητορείες*) που επαναλαμβάνονται: την καταχρηστική, αυτή με την οποία χρησιμοποιούνται στον λόγο των κατηγορών,<sup>20</sup> και αυτή που, για τον Αναγνωστάκη, αποτελεί την ουσία της ποίησης και του λόγου γενικότερα. Η κρισιμότητα της στιγμής και της εποχής κατά την οποία γράφεται το ποίημα απαιτεί την ευαισθητοποίηση του λογοτέχνη και γενικότερα του πνευματικού ανθρώπου και την έκφραση στο έργο του της αλήθειας και της βαθύτερης ουσίας της πραγματικότητας.<sup>21</sup> Μια τέτοια ανάγκη καθιστά απαραίτητη την επινόηση μιας νέας διάταξης στοιχείων,<sup>22</sup> μιας νέας ποιητικής, που να βασίζεται στην αναζήτηση της καιρίας, «γυμνής» λέξης (της λέξης-πρόκα) η οποία – για να μπορέσει να εκφράσει τη συσσωρευμένη, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Αγγελάτος,<sup>23</sup> ανθρωπογνωστική σοφία της – αναλαμβάνει «όρθια» τη δράση:

<sup>19</sup> Βλ. Ε. Γ. Καψωμένος, «Ιδεολογία και ποιητική στην πρώτη μεταπολεμική γενιά. Αναγνωστάκης–Αλεξάνδρου–Κατσαρός», περ. *Ελίτροχος*, τχ. 7 (φθινόπωρο 1995) 27, όπου και μια, κατά τη γνώμη μου, περιοριστική ερμηνεία του ποιήματος.

<sup>20</sup> Η έλλειψη πολυσημίας, η οποία χαρακτηρίζει το στοιχείο της μονοφωνικής ρητορείας, δεν αποτελεί γνώρισμα αποκλειστικά της, κατά τον Αναγνωστάκη, λανθασμένης εφαρμογής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ή γενικότερα της στρατευμένης, πολιτικά, ποίησης, αλλά αντανακλάται επίσης σε κείμενα που προβάλλουν ρητά και υπερτροφικά οποιοδήποτε άλλο στοιχείο όπως ο εθνικισμός ή ο αυτάρεσκος ελληνοκεντρισμός, η επική μεγαλορρημοσύνη, στοιχεία εξίσου αρνητικά στη σκέψη του Αναγνωστάκη (βλ. Θ. Ανθογαλίδου, «Η “λογοτεχνία” ως ιδεολογικό και πολιτικό διακύβευμα», *Virtual School. The Sciences of Education Online*, τ. Β', τχ. 1 (Μάιος 2000) 34, <http://www.auth.gr/virtualschool/2.1/TheoryResearch/AnthogalidouEnjeu.html>).

<sup>21</sup> Με βάση τη συγκεκριμένη ερμηνεία θα διαφωνούσα με τις απόψεις του Δ. Τζιόβα – κατά τον οποίο η «Ποιητική» δεν είναι απλώς αντιπονητική, αλλά προωθεί την «πνωτική εκλαίκευση» και οδηγεί στην άρνηση της ίδιας της ποίησης – περί «στενόμυαλο[v]» και «παρωχημένο[v]» μοραλισμού («προϊόν[τος] μιας τύψης για την ποίηση») του Αναγνωστάκη, και θεωρώ τον χαρακτηρισμό του ποιητή, έτσι όπως εμφανίζεται μέσα από τον διάλογό του με τον Καβάφη, ως «στενόκαρδο[v]» και «πικρόχολο[v]» τουλάχιστον απλουστευτικό (Τζιόβας, ό.π. (σημ. 9), 98-99, 101 και 105).

<sup>22</sup> Βλ. «Όταν αποχαιρέτησα...», *Η Συνέχεια* 2, σ. 129.

<sup>23</sup> Βλ. Δ. Αγγελάτος, *Η φωνή της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997, σ. 174-175.

Η δράση των λέξεων είναι ακαριαία: «πρόκες» που καρφώνονται στη σελίδα από το χέρι-σφυρί του ποιητή με τρόπο αναρμόδιο, ανθυγιεινό, πλήρως «αντιποιητικό», πέραν της (αντεστραμμένης) ομολογίας του νομοταγούς ποιητή [...].<sup>24</sup>

Ο διάλογος του συγκεκριμένου ποιήματος με το κριτικό έργο του Αναγνωστάκη δεν περιορίζεται, ως προς τη λεκτική ή νοηματική συγγενεία του, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά διατρέχει αρκετά κείμενα τα οποία αναφέρονται στο θέμα της στάσης των πνευματικών ανθρώπων απέναντι στην πολιτική κατάσταση της εποχής. Εν κατακλείδι, θα λέγαμε πως, παρακολουθώντας την εξέλιξη της σημασιολόγησης της λέξης *προδοσία* στο σύνολο του έργου του, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι ο ομιλητής διακατέχεται έμμεσα από μια διττή αγωνία: της προδοσίας και της κατηγορίας για προδοσία. Η εννοιολογική αυτή εξελικτική πορεία από τη μονοφωνική προς τη διαλογοποιημένη ή πλήρως ανατρεπτική λειτουργία της λέξης αντιστοιχεί προς το τρίπτυχο ανθρωπολογικό σχήμα: *επιζώντες, επίγονοι και σωσίες*.

Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του Αναγνωστάκη, ενός ποιητή ο οποίος κρίνει μέσω της ποίησής του – με την επίσκεψη του κριτικού – και ενός κριτικού ο οποίος – εμψυχωμένος από τον ποιητή – «φορτίζει» την κριτική του με την εκφραστική ιδιοτυπία και βαρύτητα της ποίησης, δικαιώνει την προσπάθεια διερεύνησης της μεταξύ τους σχέσης. Η κατανόηση και ερμηνεία της διαπλοκής ανάμεσα στη συγκεκριμένη ποίηση και κριτική – οι οποίες, όπως αποδεικνύει η εξέταση του συνόλου του έργου του, συντίθενται με το ίδιο υλικό και έχουν κοινή κατεύθυνση, υπό τους δικούς της βέβαια όρους η καθεμιά –, συμβάλλουν, φωτίζοντας και συμπληρώνοντας η μία την άλλη, στη βαθύτερη κατανόηση και εκτίμησή του.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Δ. Αγγελάτος, «Οι τίτλοι των “περιεχομένων” και το “καινούργιο ποίημα”. Όψεις της ποιητικής του Μανόλη Αναγνωστάκη», περ. *Ο Δεκαπενθήμερος Πολίτης*, τχ. 32 (21 Φεβρουαρίου 1997) 36-37.

<sup>25</sup> «Αν δεχθούμε ότι ο άνθρωπος είναι μια ολότητα που ωστόσο, στην πράξη, εμφανίζεται με ποιότητες, συχνά διαφορετικές μορφές και αν σταθούμε ειδικά στην περίπτωση του Μανόλη Αναγνωστάκη, μπορούμε, θαρρώ, να υπογραμμίσουμε δυο βασικές του ιδιότητες, του ποιητή και του διανοούμενου (του οργανικού διανοούμενου της Αριστεράς, ακριβέστερα), έτσι που ως πρώτη και κύρια να προβάλλει η συμπληρωματική σχέση ανάμεσα στο ποιητικό και πολιτικό πεδίο. Σχέση ζωής. Η σχέση διασύνδεσης ρημάτων: του *ποιείν* και του *πράττειν*. [...] Τότε τι ρόλο παίζει η κριτική; Τι ακριβώς διασυνδέει; Και με τι διασυνδέεται συμπληρωματικά; Με την ποίηση ή με την πολιτική; [...] Θα απαντούσα αδιάστακτα: και με τις δύο» (Παν. Μουλλάς, «Μισός αιώνας πνευματικής παρουσίας», *Τρία κείμενα για τον Μανόλη Αναγνωστάκη*, Αθήνα, Στιγμή, 1998, σ. 62-63). Βλ. επίσης την προέκταση της πρότασης του Παν. Μουλλά από τη Β. Αποστολίδου: «Αυτό που παράγεται από τη συμφιλίωση είναι κάτι εντελώς νέο, στο οποίο συγχωνεύονται η ποίηση, η κριτική και η πολιτική, χωρίς ούτε στιγμή να χάνουν τις διακριτές τους ιδιότητες και τα διακριτικά πεδία στα οποία ασκούνται. Νομίζω πως ο όρος “πολιτισμική πολιτική” είναι ένας όρος κατάλληλος να αποδώσει την όσωση αυτήν. Είναι ένας όρος εξάλλου που έχει χρησιμοποιήσει και ο ίδιος ο Αναγνωστάκης το 1977» («Πώς μελετούμε τον κριτικό Αναγνωστάκη; Η κριτική ως πολιτισμική πρακτική», περ. *Φιλολόγος*, τχ. 121 (Ιουλ.-Σεπτ. 2005) 396).



## Δείγμα κριτικής ωριμότητας από τον Μανόλη Αναγνωστάκη του *Ξεκίνηματος*

Ο Μανόλης Αναγνωστάκης (1925-2005) υπήρξε μεταξύ άλλων βασικός συντελεστής και αρχισυντάκτης του περιοδικού *Ξεκίνημα*, του οποίου εκδόθηκαν ένδεκα τεύχη από τον Φλεβάρη έως τον Νοέμβρη του 1944 στη Θεσσαλονίκη.<sup>1</sup> Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού<sup>2</sup> ανιχνεύεται ενδιαφέρον κριτικό σημείωμα του Μανόλη Αναγνωστάκη για την ποιητική συλλογή του Θανάση Φωτιάδη *Νοτιές* (1943), το οποίο ο συγγραφέας του δεν συμπεριέλαβε στην εκδοτική αποκρυστάλλωση του κριτικού-δοκιμιακού έργου του.<sup>3</sup> Το κριτικό σημείωμα είναι σφαιρικό και υποδηλώνει πεποίθηση γνώμης και υψηλόβαθμη ωριμότητα, παρά το νεαρότατο της ηλικίας του δημιουργού του (ο Αναγνωστάκης το 1944 ήταν δεκαεννέα μόλις ετών!). Με δεδομένη την από αρκετές πλευρές<sup>4</sup> επιβεβαιωμένη φιλική σχέση, καθώς και την ιδεολογική συνάφεια, του κρίνοντος με τον κρινόμενο (ο Θανάσης Φωτιάδης ήταν μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού, ενώ αναγραφόταν ως διευθυντής του στα δύο τελευταία τεύχη),<sup>5</sup> είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο Αναγνωστάκης κρίνει αμερόληπτα τα ποιήματα του Φωτιάδη και δεν χαρίζεται στον φίλο και σύντροφο, επισημαίνοντας και τα – κατά τη γνώμη του – θετικά αλλά και τα αρνητικά στοιχεία της ποιητικής συλλογής.

<sup>1</sup> Βλ. Χρήστος Μουχάγιερ, «Περιοδικό “Ξεκίνημα”. Αποτύπωση του περιοδικού σε πίνακες», στο Χρήστος Μουχάγιερ (επιμ.), *Μνήμες Επαυργίου. Η περίπτωση του ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη*, Θεσσαλονίκη, 2ο Γυμνάσιο Συκεών–Κέντρο Ιστορίας Δήμου Συκεών, 2005, σ. 77-114, Οντέτ Βαρών-Βασάρ, «Ο Αναγνωστάκης στο “Ξεκίνημα”», εφ. *Η Καθημερινή*, 04.12.2005, και Αλεξάνδρα Κ. Μπουφέα, *Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Κατοχής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2006, σ. 367-394.

<sup>2</sup> Περ. *Ξεκίνημα*, τχ. 1 (15 Φλεβάρη 1944) 30-32.

<sup>3</sup> Μανόλης Αναγνωστάκης, *Αντιδογματικά*, Αθήνα, Πλειάς, 1978, και *Τα συμπληρωματικά*, Αθήνα, Στιγμή, 1985.

<sup>4</sup> Βλ. ενδεικτικά Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Οι νέοι ποιητές της Θεσσαλονίκης (1943-1954)» [1958], *Αποθήκη Α΄*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Διαγωνίου, 1978, σ. 19-20, Θανάσης Φωτιάδης, «Η πνευματική αντίσταση στη Θεσσαλονίκη», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (1962) 434-442, Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εν Θεσσαλονίκη... Ποιητές και ποιήματα», στο Περικλής Σφυρίδης (επιμ.), *Η ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αιώνα. Συνέδριο αφιερωμένο στον Γ. Θ. Βαφόπουλο*, Θεσσαλονίκη, Δήμος Θεσσαλονίκης, 2003, σ. 38-40, Οντέτ-Βασάρ, ό.π. (σημ. 1), Μπουφέα, ό.π. (σημ. 1), σ. 373-379, Μανόλης Αναγνωστάκης, *Είμαι αριστερόχειρ ουσιαστικά*, πρόλ. Παντελής Μπουκάλας, επιμ.–επιμέτρο Μισέλ Φάις, Αθήνα, Πατάκης, 2011, σ. 48-50, κ.ά.

<sup>5</sup> Μουχάγιερ, ό.π. (σημ. 1), σ. 79.

Υπογραμμίζει, εγκαινιάζοντας τη ρουμπρίκα «Η κριτική του βιβλίου», ότι Η στήλη τούτη θά 'ναι απόλυτα αμερόληπτη, για να μπορέσει έτσι να εκπληρώσει τη «βασική» προϋπόθεση της καλής κριτικής, την αντικειμενική δηλαδή θεώρηση των κειμένων, ανεξάρτητα από προσωπικές συμπάθειες ή αντιπάθειες. Κι ακόμα θα προσπαθεί να κρατά σε επικοινωνία το αναγνωστικό κοινό με τα τελευταία έργα, ιδιαίτερα – τονίζω πάλι – των νέων μας συγγραφέων, και θα φροντίσει να μένει πάντα στα προγραμματικά πλαίσια του περιοδικού μας: «Περιοδικό γραμμένο από νέους, περιοδικό γραμμένο για τους νέους».

Αρχικά, και ως προς την ποιητική συλλογή του Θανάση Φωτιάδη, εξάγει ως θετικό το ότι αρκετοί στίχοι «ξεχειλίζουν από νεανικότητα, αισιοδοξία, χαρά, έρωτα», γιατί ο κριτικός θεωρεί ότι τον κύριο τόνο στη νεανική ποίηση της τότε εποχής έδιναν «οι κλαψάρικες φωνές των νέων [...] ποιητών». Ο Μανόλης Αναγνωστάκης είναι αλήθεια ότι αγάπησε, θαύμασε και στην προσωπική του ποιητική πορεία εν πολλοίς οικοδόμησε μια ποίηση χαμηλότονη και όχι αποκλειστικά πολιτική,<sup>6</sup> που δεν προβάλλει τη θρηνώδη παραίτηση, αλλά προωθεί τη συνέπεια, όχι όμως με κραυγαλέους και ρητορικούς τόνους. Την εποχή που γράφτηκε το κριτικό σημείωμα η βαριά σκιά του μεσοπολεμικού νεοσυμβολισμού και του καρυωτακισμού έπεφτε ακόμη στους στίχους των νέων ποιητών. Δεδομένων των ιδιαιτεροτήτων πνευματικών συνθηκών της Κατοχής, κατά την οποία – όπως η έρευνα ειδικά των λογοτεχνικών περιοδικών έχει δείξει – «τη σιωπή και τον τρόμο των πρώτων ημερών θα διαδεχθεί ο ψίθυρος, η φωνή, η κραυγή [...] ένα πολύμορφο φαινόμενο πνευματικής παρουσίας και εθνικής παρρησίας»,<sup>7</sup> αναμενόμενο ήταν και ο πολιτικά στρατευμένος σε εκείνη τη φάση της ζωής του νεαρός κριτικός να αναζητεί ένα ελπιδοφόρο κλίμα στους στίχους των νέων, το οποίο θα απείχε από την διακηρυγμένη θλίψη και την έντονα αποτυπωμένη ψυχολογική κατάπτωση. Αντλεί από τους στίχους του Φωτιάδη τα εξής παραδείγματα που δείχνουν «νιάτα, ειλικρίνεια, ζωή»:

*Τα κατάρτια πανηγυρίζουν  
κι οι αφροί έγιναν εθελοντές  
της αναστάσιμης χαράς... (σ. 9)*

*Εμείς χαιρόμαστε όπως τα καράβια.  
Απλώνουμε στους ήλιους τα πανιά  
κι αισθανόμαστε ζεστές τις φτερούγες  
με τους ασπασμούς του Φοίβου. (σ. 21)*

<sup>6</sup> Βλ. ενδεικτικά την ποιητική ανθολογία που ο Μανόλης Αναγνωστάκης εξέδωσε σε ώριμη ηλικία: *Η χαμηλή φωνή. Τα λυρικά μιας περασμένης εποχής στους παλιούς ρυθμούς*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.

<sup>7</sup> Μπουφέα, ό.π. (σημ. 1), σ. 18.

Σφυρίζω πρελούδια στον άνεμο  
 κι είναι η καρδιά μου  
 καράβι κατάστηθα στη νηνεμία. (σ. 25)

Ο Αναγνωστάκης συνεχίζει με μιρατήρηση που, παρά το νεαρό της ηλικίας του κριτικού, μπορεί να θεωρηθεί απότοκη μιας επαρκούς αναγνωστικής (ενδεχομένως και συγγραφικής) εμπειρίας: «Είναι βέβαια πολύ δύσκολο να μην πέσει κανένας στη μεγαλοστομία όταν χειρίζεται τέτοια θέματα» τα οποία θεωρούνται αναπόφευκτα συνδεδεμένα «με την υμνική διάθεση. Κακό όμως, πολύ κακό είναι όταν πέφτει κανένας στη μεγαλοστομία που συγγενεύει με τον κούφιο ρητορισμό». Υιοθετώντας στην πράξη την άποψη πως το αποδεικτικό υλικό συγκροτεί *sine qua non* στοιχείο της ευσταθούς κριτικής, εισφέρει συγκεκριμένο δείγμα για τον «ανυπόφορο βερμπαλισμό» που εκπηγάξει από ορισμένα ποιήματα του Φωτιάδη: *Το δέος της Δημιουργίας τρομάζει την απέραντη χαρά μου* (σ. 10). Ξεκινώντας τη χάραξη μιας κριτικής γραμμής ως προς την ποίηση του Ρίτσου, την οποία ολοκλήρωσε αργότερα με ώριμες και πολύ γνωστές κριτικές του τοποθετήσεις,<sup>8</sup> εισφέρει μια πρώιμη αλλά οξυδερκή παρατήρηση: «Σ’ αρκετούς στίχους του [Φωτιάδη] διακρίνεται ζωνή η επίδραση του Ρίτσου – όχι του λυρικού κ’ εξαίσιου Ρίτσου του “Τραγουδιού της αδελφής μου”, αλλά του ρήτορα Ρίτσου [...]». Ο νεαρός κριτικός θέτει μια άποψη για την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, από την οποία δεν αποστασιοποιήθηκε και κατά το στάδιο της ηλικιακής και κριτικής ωρίμανσης. Σε κριτικό κείμενο του 1960, στο οποίο ψέγει τους ανθολόγους-επίδοξους διαμορφωτές ενός αριστερού ποιητικού κανόνα, κρίνει δηκτικά τους ανθολογημένους στίχους του Ρίτσου, αλλά δεν παρασιωπά την εκτίμησή του για μη ανθολογημένους στίχους του ποιητή: «Ακόμη κι ο πραγματικός Ρίτσος – εννοούμενος ποιητής της Ανθολογίας –<sup>9</sup> δεν είναι ο ποιητής του *Τραγουδιού της αδελφής μου* ή της *Δοκιμασίας* ή του *Ξένου* [...]».<sup>10</sup>

Προαναγγέλλοντας, επίσης, και την κριτική-συγγραφική του προτίμηση προς τη γλώσσα του ποιητικού ρεαλισμού, που δεν κατέκτησε τη νεωτερική

<sup>8</sup> Βλ. χαρακτηριστικά Μανόλης Αναγνωστάκης, «Η ποίηση—Προσκλητήριο των καιρών», *Τα συμπληρωματικά*, ό.π. (σημ. 3), σ. 43-51.

<sup>9</sup> Το κείμενο γράφτηκε με αφορμή την έκδοση του Δ’ τόμου [= *ΙΙ. Νέοι Χρόνοι*, Αθήνα, Κυψέλη, 1959] του έργου *Η ελληνική ποίηση ανθολογημένη*, του οποίου την επιμέλεια είχαν οι Μάρκος Αυγέρης, Μ. Μ. Παπαϊωάννου, Βασίλης Ρώτας, Θρασύβουλος Σταύρου.

<sup>10</sup> Μανόλης Αναγνωστάκης, «Η νεοελληνική ποίηση “από τ’ αριστερά” – Ένα βιβλίο που δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο», *Τα συμπληρωματικά*, ό.π. (σημ. 3), σ. 38. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Δημήτρης Κόκορης, «Γιάννης Ρίτσος—Μανόλης Αναγνωστάκης. Συγγένειες και αμφιθυμίες», «*Μία φωτιά. Η ποίηση*». Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα, Σοκόλης, 2003, σ. 67-74.

της ταυτότητα αξιοποιώντας τη διανοητική σκοτεινότητα και την υπέρβαση της λογικής αλληλουχίας (η πρώτη ποιητική συλλογή του Αναγνωστάκη κυκλοφόρησε την επόμενη χρονιά, το 1945), αλλά προθετικά εκδίωξε κάθε ίχνος ρητορικής πόζας με σκοπό να αποδώσει απογυμνωμένα τον πυρήνα του σκληρού βιώματος, στηλιτεύει την

αδικαιολόγητη προσπάθεια προς το ακατανόητο, εκεί που το νόημα πρέπει να 'ναι απλό και καθαρό. Εγώ τουλάχιστο δεν μπορώ να εξηγήσω γιατί αυτή η τάση να προσωποποιούνται όλες οι έννοιες και οι λέξεις, [ίσως πρόκειται για τυπογραφικό λάθος, ίσως για εμφιλοχώρηση του πνεύματος του ηρωικού δημοτικισμού στη γλώσσα του νεαρού συγγραφέα] που όχι μόνο δε δίνουν κανένα βάρος στο νόημα του ποιήματος, αλλά αντίθετα ηχούν παράφωνα και δυσάρεστα (Πίκρα, Ειρωνεία, Αλήθεια, Άπειρο, Ωραίο, Καλοσύνη, Ηχώ, Στίχος, Ευτυχία και τόσα άλλα, όλα με κεφαλαία).

Ο Μανόλης Αναγνωστάκης, αξιοποιώντας και στο πρώιμο αλλά όχι ανώριμο κριτικό του σημείωμα τη δραστηριότητα της λειτουργικής αντίθεσης, παραθέτει διαδοχικά και δειγματοληπτικά «στίχους πραγματικά υποβλητικούς» και «στίχους τόσο ακατανόητους όσο και κενούς». Οι στίχοι που του αρέσουν:

*Όταν παραμερίσεις την άχλυ  
της μυστικόπαθης βυζαντινής οδύνης  
θα διακρίνεις άπλετα  
μέσα σ' απλούστατες νότες  
της αγαθής λαχτάρας  
μια λεπτή και πονετική μορφή  
που χαμογελάει στα χρώματα και στους ήχους  
ποθώντας την καλοσύνη σου.  
Μονάχα εσύ ξέρεις  
ποιο θά 'ναι το ευχάριστο επιμύθιο  
της αρχαίας σειράς των ψαλμών. (σ. 17)*

Ιδού και οι στίχοι που δεν του αρέσουν:

*Ντύθηκες την αστροφεγγιά  
και πήγες να ψάλλεις την καλοσύνη  
στα μεταλλεία της Πίκρας  
στα ορυχεία της Ειρωνείας. (σ. 18)*

Τα κεφαλαία αρχικά της «Πίκρας» και της «Ειρωνείας» εδραιώνουν μια υψηλόβαθμη και εξεζητημένη ρητορική, που ωθεί το συγκεκριμένο βίωμα προς αφηρημένη υπερύψωση, ενώ ο ρεαλιστικός και χαμηλός τόνος του πρώτου αποσπάσματος εικάζουμε – έχοντας και την πολυτέλεια να κρίνουμε εκ



των υστέρων – ότι εναρμονιζόταν και με την προσωπική ποιητική τού Μανόλη Αναγνωστάκη (γνωρίζουμε<sup>11</sup> ότι οι *Εποχές* – η πρώτη του ποιητική συλλογή – μπορεί να τυπώθηκαν στην Θεσσαλονίκη τον Οκτώβριο του 1945, αλλά γράφτηκαν από το 1941 έως το 1944, έτος δημοσίευσης και του κριτικού σημειώματος για τις *Νοτιές* του Θανάση Φωτιάδη).

Συμπληρωματικά και ως πρόσθετο δείγμα κριτικής ωριμότητας μπορούμε να αναφέρουμε το εισαγωγικό σημείωμα και τα έξι ανθολογημένα ποιήματα υπό τον τίτλο «Στη μνήμη του Κωστή Παλαμά»<sup>12</sup> (τον Φλεβάρη του 1944 έκλεινε ένας χρόνος από τον θάνατό του). Το δημοσίευμα δεν φέρει υπογραφή (άρα, υποθέτουμε βάσιμα ότι το υιοθετεί η συντακτική επιτροπή, του Αναγνωστάκη ως αρχισυντάκτη πρωτοστατούντος). Το πνεύμα του σημειώματος και τα ανθολογημένα ποιήματα δεν απηχούν εν όλω τη γραμμή Ζαχαριάδη ως προς τον Παλαμά (τμήματα της μελέτης *Ο αληθινός Παλαμάς* είχαν δημοσιευτεί το 1943 στους κατοχικούς *Πρωτοπόρους* και προφανώς τα μέλη της συντακτικής επιτροπής του *Ξεκινήματος* δεν αγνοούσαν τις θέσεις του Γραμματέα της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ για την παλαμική ποίηση). Η μελέτη του Νίκου Ζαχαριάδη *Ο αληθινός Παλαμάς* εκδόθηκε ως ολοκληρωμένο κείμενο το 1944<sup>13</sup> και έγινε ευρύτερα γνωστή με την τέταρτη έκδοση (από Τα Νέα Βιβλία) του 1945, αλλά γράφτηκε τους πρώτους μήνες του 1937, όταν ο Ζαχαριάδης ήταν κρατούμενος του μεταξικού καθεστώτος στις φυλακές της Κέρκυρας. Ο Κωστής Παλαμάς, που είχε σκιαγραφηθεί από τον Κωνσταντίνο Τσάτσου,<sup>14</sup> κατά κύριο λόγο, ως μονότροπα ιδεαλιστής και απολύτως εθνοκεντρικός, εκλαμβάνεται από τον Ζαχαριάδη σαν υλιστής και σοσιαλιστής ποιητής, και παρά την ολοφάνερη αντίθεση δύσκολα αποκρύπτεται μια δομική αναλογία των προσεγγίσεων Τσάτσου και Ζαχαριάδη: το παλαμικό έργο εντάσσεται σε μια εκ των προτέρων διαμορφωμένη οπτική, για την αταλάντευτη ιδεολογική ορθότητα της οποίας ο κάθε συγγραφέας είναι απόλυτα πεπεισμένος. Επομένως, και ο Ζαχαριάδης

<sup>11</sup> Βλ. Μανόλης Αναγνωστάκης, «Σημείωση στην έκδοση του 1971», *Τα ποιήματα 1941-1971*, Αθήνα, Στιγμή, 1985, σ. 179.

<sup>12</sup> Περ. *Ξεκίνημα*, τχ. 1 (15 Φλεβάρη 1944) 9-13.

<sup>13</sup> Το κείμενο της μελέτης άρχισε να δημοσιεύεται το 1943 στο περιοδικό *Πρωτοπόροι*, αλλά λόγω της διακοπής της έκδοσης του περιοδικού δημοσιεύτηκαν μόνο δύο συνέχειες, στα τχ. 3 (Οκτ. 1943) και 4 (Νοέμβρ. 1943). Βλ. και τις σχετικές αναφορές του Παναγιώτη Νούτσου, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, τ. Γ', Αθήνα, Γνώση 1993, σ. 89, 132, 224, 251, 325, 327, 443, 527, 685, και τ. Δ', Αθήνα, Γνώση 1994, σ. 69, 157, 292, 294, 358, 469.

<sup>14</sup> Βλ. Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Τυπογραφείο Κώστα Σ. Παπαδογιάννη, 1936. Για ιδεαλιστική προσέγγιση, με όρους περισσότερο πανανθρώπινους και λιγότερο ελληνοκεντρικούς, βλ. Ιωάννης Συκουτρής, *Ο δωδεκάλογος του Γύφτου του Κ. Παλαμά. Δύο διαλέξεις*, Αθήνα (ανατ. από τα *Νέα Γράμματα*), 1936.

λειτούργησε προκρούστεια και αξιοποίησε επιλεγμένους στίχους που υπηρετούσαν το ιδεολογικό του μόρφωμα, ενώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι ένα έργο σαν το παλαμικό, με εγγενείς ιδεολογικές αντιφάσεις και πολλαπλές – ενίοτε αλληλοσυγκρουόμενες – επιρροές, προσφέρεται για αποσπασματική ιδεολογική χρήση. Όπως σημειώνει η Αλεξάνδρα Κ. Μπουφέα, «κατά πληροφορία του Μ. Αναγνωστάκη, ο Ζαχαριάδης πρόβαλλε και επαινούσε το παλαμικό έργο, θέση που “είχε περάσει” και σ’ όλους τους αριστερούς νέους της εποχής».<sup>15</sup>

Ποια θέση πήρε ως προς το ζήτημα το *Ξεκίνημα*, άρα και ο αρχισυντάκτης του; (Ας μην ξεχνούμε ότι «το *Ξεκίνημα* εκδόθηκε με την υποκίνηση της ΕΠΟΝ, στην οποία ήταν οργανωμένοι οι περισσότεροι συνεργάτες του».<sup>16</sup>) Ανθολογήθηκαν και στίχοι του Παλαμά με κοινωνικό υπόστρωμα και αγωνιστική σφραγίδα, αλλά και στίχοι όχι απλώς με λυρική στόφα, μα και με ατομικής ή και ονειρώδους φύσεως αναζήτηση. Ας δούμε πιο συγκεκριμένα τα έξι ανθολογημένα ποιήματα. Στο πρώτο ποίημα (απόσπασμα από τον «Δουλευτή»), όντως η κορύφωση της τελευταίας ανθολογημένης στροφής υποβάλλει και λεκτικά σύνδεση με το αριστερό όραμα:

*Σβύσε κάθε σου ξεχώρισμα  
ρίχ' το δαχτυλίδι σου αρραβώνα  
μέσα στο κανάλι του λαού·  
ένας γίνε από τους στύλους τους αμέτρητους  
του μεγάλου έργου τού συντροφικού.*

Στο δεύτερο, όμως, ποίημα («Θεσσαλονίκη») η λογικά προβαλλόμενη – μες στη γερμανική Κατοχή – επίκληση στην ανάταση της Ελλάδας εδράζεται στη νεράιδα, στον γαλάζιο ουρανό, στο θεοφρούρητο Άγιον Όρος, στον Μυροβλήτη, γενικώς σε στοιχεία που δεν συνδέονται με ποίηση σοσιαλιστικών κατευθύνσεων. Από τα «Δεκατετράστιχα» ανθολογούνται δύο ποιήματα: στο ένα κυριαρχούν λυρικές εικόνες ατομικής ευφορίας (τα «ροδοζαχαρένια πελαργόνια», «της νύχτας οι ερωτοτρεμούλες», «τ' αηδονιού η θεία φλογέρα» συντελούν, ώστε να «σου τρυπάει μια γλύκα την καρδιά»). Στο άλλο εκφράζεται ένας ρυθμικά δικαιωμένος βιοθεωρητικός αγνωστικισμός, μάλλον ασυμβίβαστος με το αριστερό ιδεολογικό πρόταγμα:

[...]  
*Κι εγώ, πάντα σε ξάφνιασμα, στερνά  
που δεν καλογνωρίζω κι αν η τύχη*

<sup>15</sup> Μπουφέα, ό.π. (σημ. 1), σ. 375, σημ. 10.

<sup>16</sup> Ό.π., σ. 372.

*κι αν ο θεός τον κόσμο τούτο κυβερνά  
κι αν τον κρατάει του Σατανά το νύχι,  
κι εγώ που μόνο έχω Θεό το φόβο,  
το μοσκόδεντρο σύρριζα το κόβω.*

Στο πέμπτο ποίημα, το γνωστότερο ίσως απόσπασμα από τον «Προφητικό» («Προφητικός» τιλοφορήθηκε από τον Παλαμά ο όγδοος λόγος της σύνθεσης *Ο δωδεκάλογος του Γύφτου*), κυριαρχεί ο περιπόθητος «λυτρωμός» της πατρίδας και η λαχτάρα αυτή να ξαναβρεί «τα φτερά τα πρωτινά [της] τα μεγάλα», οπότε η αγωνιστική συνδήλωση και η αντιστασιακή κοινωνική προοπτική γίνονται αισθητές, όμως στο έκτο και τελευταίο ανθολογημένο ποίημα (απόσπασμα από την «Αγάπη») ο μυστικιστικός οραματισμός περί την «περδικόστηθη Τσιγγάνα» είναι τόσο υψηλόβαθμος, ώστε η αγωνιστική εικόνα των «αντρίκιων χεριών» αδυνατεί να μειώσει την έντασή του:

[...]

*που μιλώντας γιγαντεύεις  
και τους κόσμους ξεπερνάς  
και τ' αστέρια σου φορούνε  
μια κορώνα ξωτικιάς!*

*Σφίξε γύρω μου τη ζώνη  
των αντρίκειω σου χεριών  
είμαι ο μάγος της αγάπης  
μάγισσα των αστεριών.*

Από την ανάγνωση προκύπτει, λοιπόν, ότι δεν είναι απόλυτα ακριβές ότι «η επιλογή των ποιημάτων [...] γίνεται λιγότερο με αισθητικά κριτήρια και περισσότερο με ιδεολογικά [...]».<sup>17</sup> Η αίσθησή μας -- που δεν μπορεί να μεταβληθεί σε ακλόνητη βεβαιότητα, αφού την ευθύνη του δημοσιεύματος *de facto* αναλαμβάνει εν συνόλω η συντακτική επιτροπή -- είναι ότι η ώριμη αισθητική συνείδηση του δεκαεννιάχρονου αρχισυντάκτη έπαιξε και εδώ καλά τον ρόλο της, αρνούμενη να υποταχθεί ολικά σε προκαθορισμένο ιδεολογικό στερεότυπο. Υπάρχει μία ακόμη ευσταθής ένδειξη: στη φάση στην οποία βρισκόταν τότε ο Αναγνωστάκης υπήρχε χώρος να στηλιτευτούν οι «κλαψάρικες» ποιητικές φωνές, το είδαμε στο ενυπόγραφο κριτικό σημείωμα για τις *Νοτιές του Θανάση Φωτιάδη*. Διαβάζουμε στο εισαγωγικό σημείωμα, που αφορά τον Παλαμά και προηγείται των ανθολογημένων παλαμικών ποιημάτων:

<sup>17</sup> Ο.π., σ. 374.

Μας τον είχαν συστήσει [...] μ' έναν τρόπο τόσο σχολαστικό και μονότονο, που για πολύν καιρό μας έμεινε μια προκατάληψη [...] Ήταν ο καιρός, που ο εσώκαρδος δείχτης της αισθαντικότητάς μας έβρισκε πλέριαν ικανοποίηση στην παραπονιάρικη, θλιμμένη και καρτερική μοιρολατρία του Πορφύρα, κι ότι μας υπόσχονταν η προσπάθεια του Χατζόπουλου για τη μουσικοποίηση του στίχου, έσβυνε τον ερεθισμό κάθε ανησυχίας μας [...].

Στο σημείωμα εγκιβωτίζεται (και σωστά) θετική αποτίμηση της ρυθμικής ποικιλομορφίας της παλαμικής ποίησης («Η τεχνική του μεταχειρίζεται και δοκιμάζει όλες τις φόρμες. Ξεθάφτει λησμονημένα μοτίβα, λαμπικάρει τα μεταχειρισμένα, μεταχειρίζεται πρωτάκουστα και νέα»). Ανιχνεύεται, επίσης, οξυδερκής (κάθε άλλο παρά ιδεολογικά προσανατολισμένη) τοποθέτηση για τη θεματική της συνισταμένη:

το περίπλοκο αφήνει πολλές φορές κάποια εντύπωση φκιαστού, καθώς αφήνει μιαν υποψία υποκρισίας η φιλοσοφία του. Μα το δράμα του Παλαμά, το δράμα που πλέκονταν στην καρδιά του, ήταν αληθινό αναντίρρητα. Αγκαλιάζει, το περισσότερο, πεσιμισμό η σκέψη του, μα δεν κλείνει τον κύκλο της σε αδιέξοδο. Μια αισιοδοξία, καλύτερα μια βεβαιότητα, μια πίστη πολλές φορές λάμπει.

Εντοπίζεται, τέλος, μεστή αποτύπωση της πίστης του Παλαμά στην αίσθηση της «συνέχειας» του ελληνισμού μέσα στον χρόνο,<sup>18</sup> αίσθηση στην οικοδόμηση της οποίας η νεοελληνική μαρξιστική σκέψη σε γενικές γραμμές δεν συνέβαλλε υψηλόβαθμα. Είναι πολύ χαρακτηριστικές οι απαξιωτικές αναφορές του Νίκου Ζαχαριάδη στην «αστοτσιφλικιάδικη ιδεολογία» και στην «Μεγάλη Ιδέα»,<sup>19</sup> για των οποίων την προώθηση η αίσθηση της «συνέχειας» υπήρξε κεφαλαιώδης, γεγονός που ισχύει και για ικανό μέρος του παλαμικού έργου, ασχέτως του ότι αυτό το σημείο αποσιωπάται στον *Αληθινό Παλαμά* του Ζαχαριάδη. Από την άλλη, είναι ένδειξη σφαιρικής και αδογματιστής σκέψης η παραδοχή του ότι «ο Παλαμάς στο άγουρο αντί μας άφηνε ακατάληπτους και βαριούς ήχους, είτε Διονυσιακή άρπα χτυπούσε, είτε Βυζαντινή χορωδία διεύθυνε, είτε Νεοελληνικό λαγούτο έπαιζε». Πάντως, ας σημειωθεί ότι δεν ήταν καθόλου απλό για ένα νεανικό περιοδικό αριστερών προσανατολισμών εν έτει 1944 να παρακάμψει την επίσημη κομματική γραμμή και για πνευματικά θέματα, ένα εκ των οποίων αφορούσε την ερμηνεία και την πρόσληψη της παλαμικής ποίησης. Το πόσο ισχυρή, μάλιστα, παραμένει στον ορθόδοξο κομματικό χώρο ακόμη και στις μέρες μας η ερμηνευτική περί

<sup>18</sup> Βλ. σχετικά Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1992, ιδίως σ. 93-120.

<sup>19</sup> Βλ. ενδεικτικά Νίκος Ζαχαριάδης, *Ο αληθινός Παλαμάς*, Αθήνα, Τα Νέα Βιβλία, <sup>4</sup>1945, σ. 17.

τον Παλαμά γραμμή, που χάραξε ο Νίκος Ζαχαριάδης, το δείχνουν δημοσιεύματα σαν αυτό του Δημήτρη Σέρβου για το βιβλίο του Γιώργου Κ. Μωραΐτη *Ο Παλαμάς που δε διδάσκεται στην εκπαίδευση* (Αθήνα, Παπαδήμας, 2001),<sup>20</sup> σαν αυτό του Παναγιώτη Καραβασιλή για «Το τραγούδι του Εργάτη»<sup>21</sup> ή σαν αυτό της Σοφίας Αδαμίδου, που τιτλοφορείται «Κωστής Παλαμάς»,<sup>22</sup> και στο οποίο τονίζεται πως «η ποίηση, η ζωή, το όνειρο και η πράξη του [ενν. του Παλαμά] ήταν πάνω απ' όλα πόθος να εξυψωθεί και να αξιωθεί ο “δουλετής λαός” μας, να φτιάξει ο ίδιος τη δική του ελεύθερη, δίκαιη, ισότιμη κοινωνία, τη δική του ανεξάρτητη Ελλάδα της ειρήνης και της φιλίας των λαών».<sup>23</sup>

Ο επίλογος του κειμένου μας περιλαμβάνει την εκ νέου υπογράμμιση της πρώιμης κριτικής ωριμότητας ενός πνευματικού ανθρώπου, που απέφυγε τις ρητορικές κραυγές και δέσποσε με το ποιητικό του έργο καθώς και με τις κριτικές του παρεμβάσεις στο νεοελληνικό λογοτεχνικό πεδίο του Μεταπολέμου, αλλά και την κριτική αξία αρκετών κειμένων του Αναγνωστάκη, που δεν έχουν ακόμη μελετηθεί επαρκώς, κυρίως επειδή – για ποικίλους και σύνθετους λόγους, που δεν είναι της στιγμής να συζητηθούν – δεν περιελήφθησαν στην δίτομη εκδοτική αποκρυστάλλωση του δοκιμιακού έργου του.<sup>24</sup> Ας αναφερθούν δειγματοληπτικά το αντιρρητικά μαχητικό προς τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο κείμενο «Τα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου και ο Μεγάλος Νάρκισσος», το οποίο εντάχθηκε μόνο στη δυσεύρετη έκδοση *Υπέρ και κατά*,<sup>25</sup> τα μεστά κριτικά σημειώματα για βιβλία των Ήβης Μελεάγρου, Γιώργου Χειμωνά, Κώστα Λαχά, Γιώργου Θεοτοκά και Βασίλη Βασιλικού, που ο Αναγνωστάκης δημοσιοποίησε ως «Μίνως Αμαριώτης» στον *Σπουδαστικό Κόσμο*,<sup>26</sup> και η δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Μακεδονική Ώρα* βιβλιοκρισία του (με το ψευδώνυμο «Δήμος Κρητικός») για τη συλλογή πεζογραφημάτων *Για ένα φιλότιμο* του Γιώργου Ιωάννου.<sup>27</sup>

<sup>20</sup> Εφ. *Ριζοσπάστης*, 15.11.2001.

<sup>21</sup> Εφ. *Ριζοσπάστης*, 05.07.2003.

<sup>22</sup> Εφ. *Ριζοσπάστης*, 27.02.2011.

<sup>23</sup> Βλ. ό.π.

<sup>24</sup> Βλ. πιο πάνω σημ. 3.

<sup>25</sup> Βλ. Μανόλης Αναγνωστάκης, *Υπέρ και κατά. Σημειώσεις κριτικής*, Θεσσαλονίκη, χ.ε., 1965, σ. 100-106.

<sup>26</sup> Βλ. περ. *Σπουδαστικός Κόσμος*, τχ. 6 (1965) 19.

<sup>27</sup> Βλ. εφ. *Μακεδονική Ώρα*, 12.12.1966.



## Διερευνώντας τις λογοτεχνικές χρήσεις της γραμματικής και του συντακτικού.

### Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ*

Το 1952 ο Ζήσιμος Λορεντζάτος δημοσίευσε αυτοτελώς τη μελέτη του *Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ*.<sup>1</sup> Γραμμένη κατά τα έτη 1948-1949, η μελέτη αναλύει τον *Θησέα*, το τελευταίο έργο μυθοπλασίας του André Gide (1869-1951), που είχε εκδοθεί το 1946. Το βιβλίο θεωρήθηκε εξ αρχής ως η πνευματική διαθήκη του Γάλλου συγγραφέα, γεγονός για το οποίο ήταν ενήμερος ο Λορεντζάτος.<sup>2</sup> Παρά την έγκαιρα αναγνωρισμένη σπουδαιότητά του, ωστόσο, ο *Θησέας* παραμένει εκείνο από τα μείζονα βιβλία του Gide που έχει προσελκύσει λιγότερο το ενδιαφέρον των ερευνητών.<sup>3</sup> Είναι επομένως αξιοπρόσεκτο το ότι ένας Έλληνας κριτικός αφιέρωσε μια εκτενή μελέτη στον *Θησέα*, και μάλιστα λίγα μόλις χρόνια μετά την έκδοσή του.

Ο Λορεντζάτος προσεγγίζει τον *Θησέα* ως έργο κλασικό,<sup>4</sup> χρησιμοποιώντας ως πρότυπο αναφοράς τον ελληνορωμαϊκό πολιτισμό και τον γαλλικό 17ο αιώνα.<sup>5</sup> συμπίπτει έτσι με ένα τμήμα της γαλλικής κριτικής που προσέλαβε το βιβλίο με τον ίδιο τρόπο. Ο Gaëtan Picon, για παράδειγμα, με αφορμή τον *Θησέα*, τόνιζε την κλασικότητα του λογοτεχνικού έργου του Gide, την οποία εντόπιζε τόσο στο ύφος και στη γλώσσα όσο και στον αρνούμενο τη

<sup>1</sup> Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ. Και άλλα κείμενα*, Αθήνα, Σείριος, 1952 [= «Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ», *Μελέτες*, τ. Β', Αθήνα, Δόμος-Μουσείο Μπενάκη, 2007, σ. 217-292].

<sup>2</sup> Βλ. «Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ», ό.π., σ. 249, 271 (στο εξής ο αριθμός των σελίδων θα σημειώνεται μέσα σε παρένθεση στο τέλος κάθε παραθέματος).

<sup>3</sup> Βλ. τη σχετική διαπίστωση των Céline Dhérin και Claude Martin στην ανακοίνωσή τους στο συνέδριο «Η γραφή του André Gide» (Cerisy-la-Salle, 1996): «Pour en finir avec le *Thésée* d'Étiemble. Histoire du texte, histoire du style», στο Alain Goulet και Pierre Masson (επιμ.), *André Gide 10, L'écriture d'André Gide. 1: genèses et spécificités, rencontres de Cerisy-la-Salle* (24-31 Αυγ. 1996), Παρίσι-Caen, Lettres Modernes Minard (La Revue des Lettres Modernes), 1998, σ. 141. Η ανακοίνωση των Dhérin και Martin αποτέλεσε την πρώτη ύλη του αξιολογού βιβλίου τους με θέμα τη δημιουργία και την πρόσληψη του *Θησέα*, που εκδόθηκε το 2012: *Pour l'histoire du Thésée d'André Gide. Genèse et réception*, Παρίσι, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2012.

<sup>4</sup> Βλ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1998, σ. 106.

<sup>5</sup> Για το ζήτημα ευρύτερα του κλασικού στο «Δοκίμιο Ι-Το εκφράζεσθαι» και στον «*Θησέα* του Αντρέ Ζιντ» βλ. Γ. Δημητρακάκης, «Η έννοια του κλασικού συγγραφέα στον πρώιμο κριτικό στοχασμό του Ζήσιμου Λορεντζάτου», περ. *Παλίμψηστον*, τχ. 31 (φθινόπωρο 2013) 77-160.

χριστιανική πίστη και μεταφυσική γαλήνιο ουμανισμό του.<sup>6</sup> Διαφορετική ήταν η προσέγγιση του Étiemble, η οποία αξίζει να επισημανθεί για τον επιπρόσθετο λόγο ότι ο Λορεντζάτος τη γνώριζε: στη μελέτη του «Le style du Thésée d'André Gide», στην οποία ο Λορεντζάτος παραπέμπει και από την οποία αντλεί στοιχεία, ο Étiemble διατεινόταν ότι ο όρος «αττικισμός» είναι καταλληλότερος από τον όρο «κλασικισμός» για να περιγράψει το ύφος του Θησέα.<sup>7</sup> Ριζικότερα αντίθετος στον χαρακτηρισμό της πρόζας του Θησέα ως κλασικής, ο Roger Caillois υπερασπιζόταν τη «μπαρόκ» αισθητική της.<sup>8</sup>

Στις πρώτες σελίδες της μελέτης του ο Λορεντζάτος παρουσιάζει προγραμματικά τα ζητήματα που θα τον απασχολήσουν: «Το πρόβλημα της πνευματικής προπαρασκευής [του Αντρέ Ζιντ]· το πρόβλημα του μύθου ή του συμβόλου· και το πρόβλημα της εκτέλεσης, δηλαδή το γράψιμο του Θησέα» (σ. 224). Στο ζήτημα της εκτέλεσης «καταλήγουν ή αναιρούνται, για την τέχνη, όλα τα άλλα προβλήματα» (σ. 267). Κατά συνέπεια, ο τρόπος γραφής του Θησέα, δηλαδή το «ύφος που κατέληξε ο Ζιντ των εβδομήντα πέντε χρόνων, ύστερα από πολλά ψαξίματα πάνω και κάτω στα χρονικά της γαλλικής γλώσσας» (σ. 271), τοποθετείται στην κορυφή της ιεραρχίας των ενδιαφερόντων του κριτικού: σε αυτόν ο Λορεντζάτος θα αφιερώσει το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης του (σ. 267-292). Στις σελίδες αυτές, οι οποίες αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας εισήγησης, η λογοτεχνία κατανοείται πρωτίστως ως υπόθεση γλώσσας, μιας ορισμένης χρήσης της γλώσσας· και η λογοτεχνική χρήση της γλώσσας εμφανίζεται, σε μεγάλο βαθμό, συναρτημένη με συγκεκριμένες γραμματικές και συντακτικές επιλογές. Το θαύμα του λογοτεχνικού έργου, πιστεύει ο κριτικός, είναι απόρροια του τρόπου με τον οποίο

<sup>6</sup> Βλ. Gaëtan Picon, «Actualité d'André Gide», περ. *Fontaine*, τχ. 56 (Νοέμβρ. 1946) 614-625, αναδημ. στο περ. *Bulletin des Amis d'André Gide*, τχ. 34 (Απρ. 1977) 69-81. Ανάμεσα στο άρθρο του Picon και τη μελέτη του Λορεντζάτου υπάρχουν μερικές ακόμα ενδιαφέρουσες συγκλίσεις, όπως η συσχέτιση του Gide με τον Goethe. Είχε άραγε διαβάσει τον Picon ο Λορεντζάτος; Στη βιβλιοθήκη του που απόκειται στο Μουσείο Μπενάκη συγκαταλέγονται τεύχη του περιοδικού *Fontaine*, όχι όμως και αυτό στο οποίο δημοσιεύτηκε το εν λόγω άρθρο (οφείλω την πληροφορία στον Ν. Π. Παΐσιο).

<sup>7</sup> Étiemble, «Le style du Thésée d'André Gide», περ. *Les Temps Modernes*, τχ. 18 (Μάρτ. 1947) 1032-1038, αναδημ. στο Michel Raimond (επιμ.), *Les critiques de notre temps et Gide*, Παρίσι, Garnier, 1971, σ. 85-92.

<sup>8</sup> Roger Caillois, «Le style d'André Gide», εφ. *Spectateur*, 25.6.1946. Στην εισήγησή τους στο συνέδριο «Η γραφή του André Gide» οι Dhérin και Martin προέκριναν τον όρο «μπαρόκ» του Caillois έναντι του «αττικισμού» του Étiemble. Στη συζήτηση που ακολούθησε την εισήγησή τους άλλοι σύνεδροι αντιπρότειναν τους όρους «μπουρλέσκο» και «μανιερισμός» (βλ. Dhérin και Martin, ό.π. (σημ. 3), σ. 151-152, 160). Τη χρήση του όρου «μπαρόκ» από τον Caillois είχε υπόψη του ο Λορεντζάτος, καθώς τη μνημονεύει ο Étiemble στο «Le style du Thésée d'André Gide» (*Les critiques de notre temps et Gide*, ό.π. (σημ. 8), σ. 85). Μπορεί κανείς να συμβουλευτεί τα άρθρα του Picon και του Caillois στον ιστότοπο [gidiana.net](http://gidiana.net).



συνδύαζονται οι γραμματικοί, συντακτικοί, προσωδιακοί, μετρικοί και φραστικοί αγωγοί (σ. 275). Δίνοντας πλήθος παραθεμάτων από τον *Θησέα* στο γαλλικό πρωτότυπο, χωρίς τη συνοδεία μετάφρασης, ο Λορεντζάτος εντοπίζει και αναλύει μια σειρά από γραμματικά και συντακτικά φαινόμενα, τα οποία αναγορεύει σε κεντρικής σημασίας ζητήματα: ακολουθίες των ρηματικών χρόνων, τοποθέτηση (ασυνήθιστη για τα γαλλικά) του επιθέτου μπροστά από το ουσιαστικό, χρήση του επιρρήματος, λειτουργία της αντωνυμίας, θέση του υποκειμένου και του αντικειμένου στη δομή της φράσης, αρχαϊσμοί, τοποθέτηση του ρήματος στο τέλος της πρότασης κτλ.

Δεν έλειψαν οι επιφυλάξεις και οι ενστάσεις για τις συγκεκριμένες αναλύσεις. Σε επιστολή του στον Λορεντζάτο από την Άγκυρα (11.9.1949) ο Γιώργος Σεφέρης τις χαρακτήριζε «υπερβολικά τεχνικές για ένα δοκίμιο που θα δημοσιεύονταν σε μια λογοτεχνική επιθεώρηση».<sup>9</sup> Ο ποιητής είχε διαβάσει το κείμενο του Gide μερικούς μόλις μήνες μετά την έκδοσή του.<sup>10</sup> Ο Απόστολος Σαχίνης, από τη μεριά του, σε βιβλιοκρισία του για τη μελέτη του Λορεντζάτου σημειώνει ότι «οι οξυδερκείς παρατηρήσεις και οι προσωπικές διατυπώσεις του συγγραφέα, ιδιαίτερα μάλιστα στο τρίτο μέρος όπου η ανάλυση γίνεται πολύ ειδική, ενδιαφέρουν περισσότερο τον μελετητή της γαλλικής λογοτεχνίας», για να καταλήξει: «θα τις ήθελα εφαρμοσμένες πάνω σ' ένα κείμενο νεοελληνικό».<sup>11</sup>

Αφετηρία των αναλύσεων του Λορεντζάτου είναι η διαπίστωση ότι δάσκαλοι του Gide στάθηκαν οι Γάλλοι συγγραφείς του 17ου αιώνα, του κλασικού αιώνα των γαλλικών γραμμάτων, οι Guez de Balzac, Pascal, Bossuet και La Bruyère, όλοι τους πρόθυμοι, όπως ακριβώς και ο Gide, να επιστρέψουν ύστερα από χρόνια σε μια μικρή και ασήμαντη φράση τους, «για να κουβεντιάσουν το ρυθμό της ή να αλλάξουν τη θέση ενός κόμματος» (σ. 274). Ειδική μνεία γί-

<sup>9</sup> Στην επιστολή του ο Σεφέρης, αφού εγκωμιάσει με θερμά λόγια τη μελέτη του φίλου του, θα προχωρήσει σε μια σειρά από παρατηρήσεις και υποδείξεις (βλ. *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου (1948-1968)*, επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1990, σ. 79-83). Για τις «υπερβολικά τεχνικές» αναλύσεις του ύφους του *Θησέα* ο Σεφέρης υποστηρίζει ότι «θα μπορούσαν να συμπυκνωθούν στην ανάγκη και να γίνουν μια σημείωση στο τέλος» (ό.π., σ. 83). Στην απαντητική του επιστολή ο Λορεντζάτος εκφράζει την αμηχανία του σχετικά με το «τι είναι το καλύτερο να γίνει με ένα κείμενο που δεν είναι ούτε ακριβώς δοκίμιο, ούτε διάλεξη, ούτε κριτική, με μια ουρά στο τέλος από σελίδες “υπερβολικά τεχνικές”, όπως λες, που μου χρησίμεψαν άλλοτε σε ατομικές απορίες» (ό.π., σ. 87).

<sup>10</sup> «Τις προάλλες δανείστηκα το *Θησέα* του Gide. Ένα από τα ελάχιστα φωτεινά ακρωτήρια που μένουν στην Ευρώπη, αυτός ο τόσο ζωντανός γέρος. Διαβάζοντας τη συνάντηση του *Θησέα* με τον Οιδίποδα, συλλογίστηκα το τέλος της *Κήλης* – “obscurité tu seras ma lumière”» (Γ. Σεφέρης, *Μέρες Ε'* (Νύχτα 31-1 Γενάρη [1947]. Αθήνα), Αθήνα, Ίκαρος, 1986, σ. 86).

<sup>11</sup> Απ. Σαχίνης, «Βιβλία κριτικής», εφ. *Έθνος*, 13.1.1953, 3.

νεται στον Guez de Balzac, ο οποίος «δοκίμασε από τους πρώτους να λύσει το πρόβλημα του συνδέσμου και της αναφορικής αντωνυμίας (μια θαμπή επιβίωση του οποίου βρίσκομε ακόμα σε ορισμένες φράσεις κομήτες του Προυστ)» (σ. 274). Η έμφαση στα γραμματικά και τα συντακτικά φαινόμενα είναι δηλωτική της κειμενοκεντρικής και μορφολογικής προσέγγισης του Λορεντζάτου και της διαφαινόμενης προσπάθειάς του να στοχαστεί πάνω στην ιδιαιτερότητα του λογοτεχνικού λόγου· χαρακτηριστικό είναι ότι το λεξιλόγιο του *Θησέα* λίγο απασχολεί τον κριτικό.<sup>12</sup> Το μειωμένο ενδιαφέρον για λεξιλογικά ζητήματα έρχεται ως αποτέλεσμα της επικέντρωσης στη μορφή: το λεξιλόγιο παρέχει αμεσότερη πρόσβαση στο επίπεδο των σημαινομένων, σε αντίθεση με τη γραμματική και το συντακτικό, που μπορούν να ξεταστούν σχετικά ανεξάρτητα από αυτά.<sup>13</sup>

Ο Λορεντζάτος γνωρίζει πολύ καλά τη βαρύνουσα σημασία που έχουν η γραμματική και το συντακτικό για τον ίδιο τον στοχασμό του Gide πάνω στη λογοτεχνία:

Οι παρατηρήσεις του Ζιντ για χιλιά δύο ζητήματα της γραμματικής, του συντακτικού, της προσωδίας, του μέτρου ή της φρασεολογίας, που βρίσκομε άφθονες στο *Ημερολόγιο*, στις *Φανταστικές συνεντεύξεις* ή αλλιού, δείχνουν και αυτές με τον αλάθητο τρόπο τους τον άνθρωπο που στοχάζεται αδιάκοπα πάνω στην πρώτη ύλη της τέχνης του, τη γλώσσα. (σ. 275)

Η θεωρητική ενασχόληση του Gide με τη γραμματική και τη σύνταξη κάθε άλλο παρά μεμονωμένο φαινόμενο αποτελεί στη γαλλική λογοτεχνική σκηνή της εποχής: σύμφωνα με τον G. Philippe, η κατανόηση της λογοτεχνικής γλώσσας με όρους γραμματικής και συντακτικού είναι κυρίαρχη στη σκέψη των λογοτεχνών και των κριτικών στη Γαλλία κατά την περίοδο 1890-1940, με αποκορύφωμα την περίοδο του Μεσοπολέμου.<sup>14</sup> Ο Philippe διαπιστώνει τη «γραμματικοποίηση» (grammaticalisation) της προβληματικής σχετικά με τη λογοτεχνία, γραμματικοποίηση από την οποία προκύπτουν ορισμένες βασικές παραδοχές, η πρώτη εκ των οποίων είναι η ακόλουθη: «κάθε αληθι-

<sup>12</sup> Στο «Le style du *Thésée* d'André Gide», αντίθετα, η λεξιλογική ανάλυση καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση από τη συντακτική. Ακολουθώντας το τριμερές σχήμα που καθιέρωσε η γαλλική εκπαίδευση, ο Étienneble προσφέρει μια λεξιλογική και υφολογική ανάλυση του *Θησέα*, ένα σύντομο συντακτικό σχόλιο και μια μικρή μελέτη του πολιτικού περιεχομένου του (βλ. σχετικά Dhéain και Martin, ό.π. (σημ. 3), σ. 148).

<sup>13</sup> Όπως υποστηρίζει ο γλωσσολόγος και ιστορικός της γαλλικής λογοτεχνίας Gilles Philippe, αυτός είναι ο λόγος που τα γραμματικά και τα συντακτικά φαινόμενα δεν απασχόλησαν τους μελετητές των λογοτεχνικών κειμένων στη Γαλλία μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα (βλ. Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Παρίσι, Gallimard, 2002, σ. 11-12). Η κατάσταση αυτή, σύμφωνα πάντα με τις αναλύσεις του Philippe, μεταβλήθηκε άρδην στη συνέχεια.

<sup>14</sup> Βλ. ό.π.

νός συγγραφέας είναι [...] καλλιτέχνης από τη μια πλευρά, φιλόλογος από την άλλη». <sup>15</sup> Η περίοδος των γαλλικών γραμμάτων που τοποθετεί τη γραμματική και το συντακτικό στο επίκεντρο της προσοχής, διακόπτεται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υποστηρίζει ο Philippe, με το έργο του Jean-Paul Sartre, για τον οποίο η λογοτεχνία δεν συνίσταται σε μια συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας, αλλά προσδιορίζεται από τη θέση που κατέχει μέσα στο πεδίο των κοινωνικών συγκρούσεων. <sup>16</sup> Στην επιλογή του Λορεντζάτου να εγκύψει στη γλωσσική σύσταση του *Θησέα*, απορρίπτοντας κατηγορηματικά την προσέγγιση της λογοτεχνίας με όρους ιστορικούς και κοινωνιολογικούς, μπορούμε ενδεχομένως να διακρίνουμε απηχήσεις του φαινομένου που ο Philippe περιγράφει ως «le moment grammatical de la littérature française». <sup>17</sup>

Σε ποια συμπεράσματα οδηγείται ο Λορεντζάτος αναφορικά με τη χρήση της γραμματικής και του συντακτικού στον *Θησέα*; Ο κριτικός εντοπίζει δύο διαστάσεις της λογοτεχνικής γλώσσας του Gide, χωρίς ωστόσο να δείχνει να προβληματίζεται για τον αντίρροπο χαρακτήρα τους. Από τη μια, ο Gide «αφιέρωσε τη ζωή του στην ανακάλυψη ή τη γόνιμη συνέχεια μιας μεγάλης παράδοσης» (σ. 271)· γαλλικά όπως αυτά του *Θησέα* «έχουν να γραφτούν από την εποχή του Λουδοβίκου 14ου, δηλαδή από το 17ο αιώνα· εποχή που ορίζουν για την πρόζα, τα ονόματα του Γκεζ ντε Μπαλζάκ, του Πασκάλ, του Μποσνέ και του Λα Μπρυγιέρ» (σ. 224· βλ. και σ. 274). Επομένως, το ύφος του Gide συνιστά «μακροχρόνιο θησαύρισμα γλωσσικής σοφίας» (σ. 271). Από την άλλη, ο Gide «βρήκε το νεύρο εκείνο που σπάει, καμιά φορά, την καθιερωμένη μάθηση» (σ. 275): προχωρά σε πρωτόφαντα ευρήματα που κανένας καθηγητής της γλώσσας δεν θα υπέγραφε (σ. 287), δοκιμάζει «παραξενές κατασκευές, ή πιο σωστά, τοποθετήσεις λέξεων [...], παραδείγματα πολύ επικίνδυνα για όποιον δεν είναι μάστορας της γλώσσας» (σ. 280), «παραξενιές στη σύνταξη ή τοποθετήσεις απρόβλεπτες», ορισμένες εκ των οποίων κρίνονται από τον Λορεντζάτο ως αριστουργηματικές (σ. 285). <sup>18</sup> Δίνει εν ολίγοις

<sup>15</sup> Ο.π., σ. 32 (οι μεταφράσεις των γαλλόφωνων παραθεμάτων είναι δικές μου).

<sup>16</sup> Βλ. ό.π., σ. 18.

<sup>17</sup> Εμβληματική είναι εν προκειμένω η ιδέα που προβάλλει ο Paul Valéry: «η Λογοτεχνία είναι και δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο παρά ένα είδος επέκτασης και εφαρμογής ορισμένων ιδιοτήτων της Γλώσσας» (η πλαγιογράφιση είναι του Valéry) («L'enseignement de la Poétique au Collège de France», *Œuvres*, τ. I, επιμ. Jean Hytier, Παρίσι, Gallimard, 1957, σ. 144ο· παρατίθεται στο Antoine Compagnon, *Ο δαίμων της θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική*, μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος, επιμ.-θεώρηση μτφρ. Άννα Τζούμα, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 49). Για τη σημαντική επιρροή που άσκησε η σκέψη του Valéry στις πρώτες μελέτες του Λορεντζάτου βλ. Δημητρακάκης, ό.π. (σημ. 5).

<sup>18</sup> Ο Étienne έκανε λόγο για «συντακτική αποδιάρθρωση» (désarticulation syntaxique), διατύπωση που προφανώς πρόσεξε ο Λορεντζάτος (βλ. *Les critiques de notre temps et Gide*, ό.π. (σημ. 7), σ. 90).

«προσωπικά δείγματα γραφής» (σ. 271). Ορμώμενος από τη δεύτερη αυτή διάσταση της γλώσσας του *Θησέα*, ο Λορεντζάτος υπερασπίζεται το δικαίωμα του αληθινού λογοτέχνη στον γλωσσικό αυτοσχεδιασμό και πειραματισμό:

πρέπει πρώτα να μάθουμε στο σχολείο ή στην παιδεία γενικά τις λογικές κατασκευές που αποτελούν, συντακτικά και γραμματικά, το γραφτό σύστημα μιας γλώσσας, και ύστερα πρέπει να σπάσουμε τις κατασκευές αυτές ή να αυτοσχεδιάζουμε γύρω μας, αν θέλομε να δώσομε στη γλώσσα μας τον αέρα της αληθινής λογοτεχνίας ή απλά και μόνο να γράψομε προσωπικά. Περίπου όλοι σταματούν στο πρώτο στάδιο. (σ. 287)

Κατά τον Λορεντζάτο, επομένως, το λογοτεχνικό ύφος του Gide, απόρροια γραμματικών και συντακτικών επιλογών, αφενός αποτελεί θησαύρισμα γλωσσικής σοφίας, αφετέρου προβαίνει στο σπάσιμο των κανόνων της γλώσσας και στον αυτοσχεδιασμό. Δεν είναι προφανώς σύμπτωση το γεγονός ότι παρόμοια διττή θεώρηση της λογοτεχνικής γλώσσας εκφράζεται στη σκέψη και του ίδιου του Gide. Όπως παρατηρεί ο Philippe, ο Gide επιδιώκει να ακολουθήσει τη μέση οδό: η λογοτεχνική γλώσσα συντηρεί την παράδοση, αποτελώντας ταυτόχρονα και εργαστήριο πειραματισμού.<sup>19</sup> Στην τρίτη μάλιστα από τις δεκαοκτώ *Φανταστικές συνεντεύξεις* (*Interviews imaginaires*, 1943), κείμενα που ο Λορεντζάτος είχε μελετήσει ενδελεχώς, όπως πιστοποιούν οι παραπομπές που κάνει σε αυτά, ο Gide αναπτύσσει διά μακρών τη σχέση των λογοτεχνών με τη γλωσσική νόρμα και θέτει το ερώτημα εάν μπορεί να είναι μεγάλος ένας συγγραφέας που κάνει γραμματικά και συντακτικά λάθη. Στο ερώτημα αυτό που τίθεται επανειλημμένα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, ενίοτε μάλιστα και με αφορμή το έργο του Flaubert, η απάντηση του Gide, που είχε και αυτός κατηγορηθεί για διάπραξη λαθών, είναι καταφατική.<sup>20</sup>

Η βασική ιδέα που διέπει τις αναλύσεις της γραφής του *Θησέα* είναι η αυτονομία και η αυτοτέλεια του αισθητικού παράγοντα. Στην αρχή του κεφαλαίου που περιέχει τις παραπάνω αναλύσεις, ο Λορεντζάτος υποστηρίζει:

Όπως δεν υποδουλώθηκε σε καμιά σχολή, έτσι δεν υποδούλωσε και την τέχνη του, ο Αντρέ Ζιντ, σε καμιά πολιτική σκοπιμότητα. Μέσα στη φιλοσοφία του η τέχνη, σα φαινόμενο κοινωνικό, δεν εξυπηρετούσε παρά μονάχα τον εαυτό της, καταφύγιο όπου ο άνθρωπος διοχετεύει ορισμένα δικά του πράγματα ή του συνόλου. (σ. 268)

Ο Σεφέρης, ο οποίος, απαντώντας σε έρευνα της *Νέας Εστίας* το 1945 με

<sup>19</sup> Βλ. Philippe, ό.π. (σημ. 13), σ. 22, 43-45. Ο Philippe χρησιμοποιεί αντίστοιχα τους όρους *conservatoire* και *laboratoire*.

<sup>20</sup> Βλ. André Gide, «Interviews imaginaires, III», *Essais critiques*, επιμ. Pierre Masson, Παρίσι, Gallimard, 1999, σ. 326-330, και Philippe, ό.π., σ. 40, 42-45.

θέμα «Η Τέχνη και η Εποχή», είχε αποφανθεί ότι «η αυτονομία της Τέχνης είναι αξίωμα», φροντίζοντας ωστόσο να ξεκαθαρίσει ότι δεν είναι υπέρ της θεωρίας «η τέχνη για την τέχνη»,<sup>21</sup> πρόσεξε το παραπάνω σημείο και προειδοποίησε τον Λορεντζάτο: «η τέχνη δεν εξυπηρετούσε παρά μονάχα τον εαυτό της». Προσοχή. [...] Φυσικά καταλαβαίνω τι θες να πεις: η απαρίθμηση μου το δείχνει ξεκάθαρα. Όμως είναι ευαίσθητα σημεία των καιρών και κινδυνεύεις να σου πουν πως μιλάς για art pour l'art. Πρέπει να τονιστεί η σημασία του ανθρώπου». <sup>22</sup> Η προτροπή αυτή δείχνει ότι ο Σεφέρης παραγνώρισε την κεντρική θέση που καταλαμβάνει η έννοια της ατομικότητας στον «Θησέα του Αντρέ Ζιντ». Για τον Λορεντζάτο η αυτονομία του αισθητικού πεδίου αποσκοπεί στο να κατοχυρώσει την ανεξαρτησία του καλλιτέχνη έναντι των πολιτικών, εθνικών και θρησκευτικών περιορισμών και καταναγκασμών, τίθεται επομένως στην υπηρεσία της χειραφέτησης του ατόμου.

Η προβληματική της απόκλισης του λογοτεχνικού και μάλιστα ποιητικού λόγου από τη γραμματική και συντακτική νόρμα επανέρχεται και στο μεταγενέστερο έργο του Λορεντζάτου. Θα σταθώ σε δύο περιπτώσεις. Στο δοκίμιό του «Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη. Αναλυτικά ύστερα» ο Λορεντζάτος παρατηρεί ότι ο Αλεξανδρινός ποιητής «κατάφερε να επιβάλει στους ελληνόφωνους αναγνώστες του (και μπορεί στον εαυτό του) ακόμα και ολοφάνερους σολοικισμούς, όπως τη γνωστή προσταχτική “επέστρεφε” από το ομώνυμο ποίημα». Σχολιάζοντας στη συνέχεια την επισήμανση του Γ. Π. Σαββίδη για την επιρρηματική χρήση του «μεγάλα» στο ποίημα «Θάλασσα του πρωιού», υποστηρίζει: «κανένας ελλαδικός δεν αφήνει να του περάσουν τον καθετήρα του καβαφικού επιρρήματος “μεγάλα” φωτισμένα – και εξακολουθεί να διαβάξει το ποίημα στο σημείο αυτό (κάνει πολύ καλά) με την παλιά πάντα γραμματική απροσδιοριστία». Για να καταλήξει: «Όπως με την προσταχτική “επέστρεφε” (που είναι παρατατικός), έτσι και με το “μεγάλα” φωτισμένα (που είναι επίρρημα), ο κανονικός αναγνώστης διαβάξει το ποίημα χωρίς να προβαίνει σε γραμματική αναγνώριση. Σταματάει στην ποίηση».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Βλ. Γ. Σεφέρης, «Η Τέχνη και η Εποχή», *Δοκίμες, Α'* (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>8</sup>2003, σ. 264, 265.

<sup>22</sup> *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου*, ό.π. (σημ. 9), σ. 82.

<sup>23</sup> Ζήσιμος Λορεντζάτος, «Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη. Αναλυτικά ύστερα», *Μελέτες*, τ. Α', Αθήνα, Δόμος-Μουσείο Μπενάκη, <sup>2</sup>2007, σ. 222-223 (213-233). Αντίστοιχη είναι η προσέγγιση του Πέτρου Κολακλίδη ο οποίος, σχολιάζοντας τους ίδιους ακριβώς καβαφικούς τύπους, το «επέστρεφε» και το «μεγάλα» στη «Θάλασσα του πρωιού», θα παρατηρήσει λίγα χρόνια αργότερα: «Η γραμματική συνείδηση του Καβάφη υποχωρεί αν η αισθητική του αντίληψη της γλώσσας ενοχλείται ή αν του αρέσει ή του συμφέρει ποιητικά ένας νεοτερισμός ή κι ένας ακόμη αγραμματισμός» (Πέτρος Κολακλίδης, «Η γλώσσα του Καβάφη», στο Σωκράτης Σκαρτσής (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη. Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλ. 1983, Αθήνα, Γνώση, 1984, σ. 139). Ας σημειω-

Στο υπ' αριθμόν 837 σημείωμα από τα *Collectanea* ο Λορεντζάτος προβληματίζεται για το πώς πρέπει να διαβαστούν οι στίχοι του Καρυωτάκη *Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα / είδα το βράδυ αυτό*:

Υπάρχουν δυο τρόποι να διαβάσει κανένας τους δυο αυτούς στίχους [...]. Η πρώτη λύση: Είδα το βράδυ αυτό (κάτι) σαν δέσμη από τριαντάφυλλα. Η δεύτερη λύση: Το βράδυ αυτό (το) είδα σαν δέσμη από τριαντάφυλλα. Από την (α) λύση λείπει το «κάτι» (μέσα στην παρένθεση): από τη (β) λύση λείπει το «το» (μέσα στην παρένθεση). Και οι δυο περιπτώσεις μας φέρνουν μπροστά σε ένα από τα μετρημένα εκείνα διλήμματα, όπου μονάχα ποιητικά μπορούμε να αποφασίσουμε και όχι συνταχτικά ή γραμματικά. Μονάχα ο Καρυωτάκης (ή εμείς, τώρα που λείπει) μπορεί να μας πει πώς διάβαζε εκείνος το δίστιχο, με ποιον από τους δυο τρόπους. Το συνταχτικό ή η γραμματική δεν μπορούν. [...]

Προσωπικά διαλέγω τον (α) τρόπο, βέβαιος πως ο Καρυωτάκης θα συμφωνούσε με το διάβασμα αυτό. Η ποιητική βεβαιότητα, στην περίπτωση τούτη, βαραίνει περισσότερο από κάθε άλλη, εκεί όπου η ζυγαριά του συνταχτικού ή της γραμματικής, αναποφάσιστη, δε γέρνει μήτε δεξιά μήτε αριστερά, αλλά απομένει απέναντί μας ακίνητη.<sup>24</sup>

Όπως στην περίπτωση του *Θησέα*, έτσι και στα πολύ μεταγενέστερα παραπάνω σχόλιά του για τον Καβάφη και τον Καρυωτάκη, ο Λορεντζάτος επιμένει στο πρωτείο του αισθητικού αποτελέσματος έναντι των κανόνων της γραμματικής και του συντακτικού. Διαπιστώνουμε ωστόσο μια μετατόπιση της οπτικής του: ενώ στον *Θησέα* εντόπιζε «πρωτόφανα ευρήματα», παράξενες και απρόβλεπτες κατασκευές, έστω και επικίνδυνες για όποιον δεν είναι μάστορας της γλώσσας, εδώ κάνει λόγο για «αναμφισβήτητες κακοτοπιές», «σολοικισμούς» και «καθετήρα», και ισχυρίζεται ότι τα διλήμματα στα οποία «μονάχα ποιητικά μπορούμε να αποφασίσουμε και όχι συνταχτικά ή γραμματικά», δεν είναι παρά μετρημένα. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, τη μετατόπιση αυτή έχει προκαλέσει η υποτίμηση της ανανεωτικής δύναμης του γραπτού (άρα και του λογοτεχνικού) λόγου έναντι του προφορικού.

Παρ' όλη την έμφαση στη γλωσσική μελέτη της λογοτεχνίας, ο Λορεντζάτος δεν ενδιαφέρθηκε να επεξεργαστεί και να υιοθετηθεί θεωρητικά σχήματα ικανά να υποστηρίξουν τις μορφολογικές αναλύσεις του. Εμπειρικός στις προσεγγίσεις του, αδιαφόρησε για τα θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα και στάθηκε εχθρικός απέναντι στη θεωρία της λογοτεχνίας. Το πλέον αξιοσημείωτο είναι ότι κι αυτός ακόμα ο εμπειρικός φορμαλισμός του, όπως εφαρμό-

θεί η φίλια που συνέδεε τον Λορεντζάτο με τον Κολακλίδη, μέσω του οποίου ο πρώτος είχε την ευκαιρία να γνωρίσει προσωπικά τον Roman Jakobson (βλ. σχετικά Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Collectanea*, επιμ. Σταύρος Ζουμπουλάκης, Αθήνα, Δόμος, 2009, σ. 240).

<sup>24</sup> Λορεντζάτος, *Collectanea*, ό.π., σ. 479-480.

στήκε στην ανάλυση του *Θησέα*, δεν είχε συνέχεια στο κριτικό του έργο. Η ριζική μεταβολή των απόψεών του για τη λογοτεχνία, που εκδηλώθηκε για πρώτη φορά στο εισαγωγικό κείμενο που προέταξε στη μετάφρασή του των *Γάμων του ουρανού και της κόλασης* του William Blake, ένα μόλις χρόνο μετά την έκδοση της μελέτης του για τον *Θησέα*, οδήγησε και στην οριστική εγκατάλειψη του μορφολογικού μοντέλου ανάλυσης. Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία «η Ποίηση είναι Προφητεία και ο Ποιητής σε όλες τις μεγάλες εποχές φέρνει για τους άλλους ή για λογαριασμό των άλλων το μήνυμα του Θεού»,<sup>25</sup> δεν άφηνε κανένα περιθώριο να κατανοηθεί η λογοτεχνία ως ορισμένη χρήση της γλώσσας και συνακόλουθα να εξεταστεί αυτοτελώς ο αισθητικός παράγοντας. Εάν στον *Θησέα* ο Λορεντζάτος δοκίμασε ορισμένα εργαλεία για να μελετήσει τη λογοτεχνική μορφή, τα εργαλεία αυτά περιέπεσαν γρήγορα σε αχρησία, αφ' ης στιγμής η αισθητική πλευρά της λογοτεχνίας υποτιμήθηκε ριζικά προς όφελος της υποτιθέμενης μεταφυσικής αποστολής της τέχνης. Η ίδια άλλωστε η μελέτη για τον *Θησέα* απαξιώθηκε από τον συγγραφέα της παραμονές ήδη της έκδοσής της: «Περνάει αύριο από το πιεστήριο ο *Θησέας*. Δε θα έγραφα ποτέ τέτοιο βιβλίο σήμερα, που θέλω μάλλον να τινάξω στον αγέρα όσα ανέχτηκαν ο Ζιντ και η γενιά του».<sup>26</sup>

Η υποχώρηση της πρωτοκαθεδρίας της αισθητικής, σε συνάρτηση με την υπερτίμηση του λαϊκού πολιτισμού,<sup>27</sup> επέφερε ορισμένες μεταβολές και στις αντιλήψεις του Λορεντζάτου για τη λογοτεχνική γλώσσα. Θα εστιάσω ακολούθως σε ένα από τα όψιμα collectanea, γραμμένο στα μέσα της δεκαετίας του 1990, στο οποίο είναι έκτυπη η μετατόπιση της προβληματικής σχετικά με τους κανόνες της γλώσσας και το σπάσιμό τους, καθώς αυτή τη φορά δεν είναι η λογοτεχνία στην οποία αναγνωρίζεται το προνόμιο της κατάλυσης των κανόνων, αλλά ο προφορικός λόγος. Ο Λορεντζάτος ανατρέχει στις αναλύσεις του Γάλλου γλωσσολόγου Joseph Vendryes που περιέχονται στο έργο του *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, από το οποίο δίνει ένα απόσπασμα τόσο στο γαλλικό πρωτότυπο όσο και σε μετάφραση:

Η γραφτή γλώσσα είναι ο πάγος απάνω στο ποτάμι. Το νερό που δεν παύει να κυλάει κάτω από τον πάγο που το περιορίζει, είναι η λαϊκή και φυσική γλώσσα. Το κρύο που σχηματίζει τον

<sup>25</sup> William Blake, *Οι γάμοι του ουρανού και της κόλασης*, μφρ.–εισ. Ζήσιμος Λορεντζάτος, Αθήνα, Διάττων, 1986, σ. 18· η μετάφραση με την εισαγωγή πρωτοδημοσιεύτηκαν στο περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Στ', τχ. 2 (φθινόπωρο 1953) 90-114.

<sup>26</sup> Λορεντζάτος, *Collectanea*, ό.π. (σημ. 23), σ. 68.

<sup>27</sup> Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Γιώργου Γιαννουλόπουλου, *Διαβάζοντας τον Μακρυγιάννη. Η κατασκευή ενός μύθου από τον Βλαχογιάννη, τον Θεοτοκά, τον Σεφέρη και τον Λορεντζάτο*, Αθήνα, Πόλις, 2003, σ. 198 κ.ε.

πάγο και που θα ήθελε να σταματήσει τον ποταμό, είναι οι προσπάθειες των γραμματικών και των παιδαγωγών. Και η αχτίδα του ήλιου που λυτερώνει τη γλώσσα, είναι η αδάμαστη δύναμη της ζωής, που νικάει τους κανόνες και σπάει τα δεσμά της γλωσσικής παράδοσης.<sup>28</sup>

Στη συνέχεια ο Λορεντζάτος μεταφράζει, με μεγαλύτερη ελευθερία αυτή τη φορά, τις φράσεις του Vendryes που προηγούνται του συγκεκριμένου παραθέματος (η αναφορά στον Δάντη, ανάμεσα στις παύλες, είναι προσθήκη του Λορεντζάτου):

Κάθε γλώσσα γραφή φανερώνει κάποιο σταμάτημα που στην πραγματικότητα δε συμβαίνει στη γλώσσα γενικότερα. Καμιά γλώσσα δε σταματάει ποτέ. Απάνω στη γλώσσα τη φυσική βάζουμε μια γλώσσα τεχνητή – naturalis και artificialis ονομάζει τις δυο γλώσσες ο Δάντης στο *De vulgari eloquentia* – με τον καιρό οι γλώσσες αυτές, τεχνητή και φυσική, ξεμακραίνουν ολοένα περισσότερο και μια μέρα το γένμα κόβεται που τις κρατούσε στην αρχή δεμένες μαζί.<sup>29</sup>

Ο Λορεντζάτος υιοθετεί την αντιδιαστολή του Vendryes ανάμεσα στη λαϊκή, προφορική και φυσική γλώσσα, από τη μια, και τη γραπτή και τεχνητή γλώσσα, από την άλλη. Η αντιδιαστολή αυτή, ωστόσο, δεν έχει στον Λορεντζάτο τον αδρό χαρακτήρα που παρουσιάζει στον Vendryes· αναλύοντας την εικόνα του Γάλλου γλωσσολόγου, ο Λορεντζάτος κρίνει ότι «και τα θετικά και τα αρνητικά στοιχεία, όσα την απαρτίζουν, ανήκουν όλα στον ίδιο αφεύγατο κύκλο της ζωής (και του θανάτου)»· η «ορμή που σπρώχνει μια γλώσσα» και η «παράδοση που κρατάει μια γλώσσα» συνιστούν δύο αντίρροπες αλλά εξίσου απαραίτητες δυνάμεις.<sup>30</sup> Παρότι οι διατυπώσεις του Λορεντζάτου είναι μετριοπαθέστερες από εκείνες του Vendryes, ο αναπροσανατολισμός της σκέψης του είναι εμφανής: εάν στη μελέτη του για τον *Θησέα* η λογοτεχνία του Gide (και εν γένει η αληθινή λογοτεχνία) είναι προικισμένη με τη δύναμη να παραβιάζει τους κανόνες, θεματοφύλακες των οποίων είναι οι σοφοί, οι γραμματισμένοι και οι καθηγητές της γλώσσας (σ. 275, 287), στο παραπάνω σημείωμα είναι ο προφορικός λόγος που καθίσταται φορέας της ανανέωσης και της σύγκρουσης με την παράδοση που εκπροσωπούν οι «γραμματικοί και οι παιδαγωγοί». Ως εκδοχή του γραπτού λόγου, η λογοτεχνία δεν μπορεί επομένως παρά να αποτελεί δύναμη συντήρησης, όχι «δύναμη που τραβάει μπροστά», αλλά «δύναμη που κρατάει πίσω».<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Λορεντζάτος, *Collectanea*, ό.π. (σημ. 23), σ. 581, και Joseph Vendryes, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Παρίσι, Éditions Albin Michel, 1968 (1923), σ. 303.

<sup>29</sup> Λορεντζάτος, *Collectanea*, ό.π. (σημ. 23), σ. 581, και Vendryes, ό.π., σ. 303.

<sup>30</sup> Λορεντζάτος, ό.π., σ. 581-582.

<sup>31</sup> Ό.π., σ. 582.



Μπορούμε εντούτοις να εικάσουμε ότι ο Λορεντζάτος δεν θα συμφωνούσε με την εφαρμογή από τον Vendryes της διχοτομικής διάκρισης προφορικού και γραπτού λόγου στη μελέτη της γαλλικής γλώσσας. Προφανώς δεν είναι τυχαίο το ότι ο Λορεντζάτος παρέλειψε να παραθέσει τις φράσεις που ακολουθούν το παραπάνω απόσπασμα του Vendryes που έδωσε στο πρωτότυπο και σε μετάφραση. Οι φράσεις αυτές είναι οι εξής: «Τα σημερινά γαλλικά δικαιολογούν αρκετά καλά την προηγούμενη παρομοίωση [του πάγου και του νερού που κυλάει κάτω από τον πάγο]. Η απόκλιση ανάμεσα στη γραπτή και την ομιλούμενη γλώσσα είναι όλο και μεγαλύτερη [...]. Γράφουμε σε μια νεκρή γλώσσα, τη γλώσσα που ανάγεται στους συγγραφείς του 17ου αι. [...]. Μιλούμε όμως πολύ διαφορετικά».<sup>32</sup> Έστω κι αν αποστασιοποιήθηκε από τη μελέτη του για τον Θησέα, όσο κι αν υποτίμησε την αισθητική λειτουργία της λογοτεχνίας, και παρά τον όψιμο «φωνοκεντρισμό» του,<sup>33</sup> ο Λορεντζάτος δεν έπαψε να θαυμάζει τη γαλλική λογοτεχνική γλώσσα του 17ου αιώνα. Ο χαρακτηρισμός της ως νεκρής δεν θα μπορούσε να τον βρει σύμφωνο. Σε ένα από τα τελευταία *collectanea*, γραμμένο προς το τέλος της ζωής του, ο Λορεντζάτος προσυπέγραφε αυτό που αποκαλούσε «κανόνα της μεγάλης κριτικής», την απόφαση δηλαδή του Ch.-A. Sainte-Beuve στο έργο του *Port-Royal* σύμφωνα με την οποία ο Racine και ο Pascal ενσαρκώνουν την τελειότητα της γαλλικής ποίησης και πεζογραφίας αντίστοιχα· για να σημειώσει εν κατακλείδι: «Μονάχα με τον अपαράβατο αυτόν κανόνα μπορεί να φωτίζει κανένας και σωστά να ζηγίζει τα επιτεύγματα του γαλλικού λόγου, ποιητικού ή πεζού, τόσο για τους περασμένους όσο και για τους ερχόμενους αιώνες».<sup>34</sup>

Ας προσθέσουμε ότι το εν λόγω βιβλίο του Vendryes και ειδικότερα οι αναλύσεις για την απόκλιση της προφορικής από τη γραπτή γλώσσα που προσέλκυσαν το ενδιαφέρον του Λορεντζάτου άσκησαν καθοριστική επίδραση στον Raymond Queneau. Στο δοκίμιό του «Écrit en 1937» ο δημιουργός της *Ζαζί στο μετρό* και των *Ασκήσεων ύφους*, αντλώντας επιχειρήματα από τη μελέτη του Vendryes, επιχειρεί να τεκμηριώσει γλωσσολογικά την άποψη ότι η ομιλούμενη γαλλική γλώσσα έχει διαφοροποιηθεί σε τέτοιο βαθμό από τη γραπτή, παρωχημένη πλέον, μορφή των γαλλικών, ώστε να μπορεί να εκλη-

<sup>32</sup> Vendryes, ό.π. (σημ. 28), σ. 303.

<sup>33</sup> Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί ο Jacques Derrida προκειμένου να δηλώσει το πρωτείο του προφορικού λόγου έναντι του γραπτού, το οποίο ο ίδιος θεωρεί ως θεμελιώδες γνώρισμα της δυτικής σκέψης, αρχής γενομένης από τον Πλάτωνα (βλ. Jacques Derrida, *Περί γραμματολογίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1990, και *Πλάτωνος φαρμακεία*, μτφρ. Χρήστος Λάζος, Αθήνα, Άγρα, 1990).

<sup>34</sup> Λορεντζάτος, *Collectanea*, ό.π. (σημ. 23), σ. 694.

φθεί ως αυτόνομη γλώσσα, ικανή να αποτελέσει την αφετηρία νέων λογοτεχνικών έργων. Ανάμεσα στα αποσπάσματα από το βιβλίο του Vendryes που ο Queneau παραθέτει για να στηρίξει τις θέσεις του περιλαμβάνεται και εκείνο με τον ηχηρό ισχυρισμό: «γράφουμε σε μια νεκρή γλώσσα». Ο Queneau προσχωρεί επίσης στη θέση του Vendryes περί αναγωγής της νεκρής γραπτής γλώσσας του παρόντος στη λογοτεχνία του 17ου αιώνα. Προς επίρρωση της επιχειρηματολογίας του, ο Queneau θα επικαλεστεί, στο ίδιο άρθρο, το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα, το χάσμα ανάμεσα στη δημοτική και την καθαρεύουσα, που είχε την ευκαιρία να διαπιστώσει στο ταξίδι του στην Ελλάδα το 1932, και τον τελικό θρίαμβο της δημοτικής. Σημειώνει μάλιστα ότι στη διάρκεια του ταξιδιού αυτού αποκρυσταλλώθηκε η πεποίθησή του ότι τα σύγχρονα γαλλικά πρέπει να αποδεσμευτούν από τις συμβάσεις του γραπτού λόγου.<sup>35</sup>

Τι είναι η λογοτεχνία; Σε τι έγκειται η ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής γλώσσας; Στις αναλύσεις των γραμματικών και συντακτικών φαινομένων του *Θησέα* υπόκεινται τα παραπάνω ερωτήματα. Ο συναφής προβληματισμός του Λορεντζάτου υπήρξε βραχύβιος: εγκαταλείφθηκε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, ως αποτέλεσμα διεργασιών που έθεσαν την αισθητική σε κατώτερη μοίρα έναντι της θρησκείας. Η πορεία του κριτικού στοχασμού του Λορεντζάτου δεν υπήρξε εντούτοις μονοσήμαντη. Ναι μεν ο κριτικός δεν επανήλθε στο έργο του Gide παρά για να στηλιτεύσει τις «θεωρίες της αισθητικής ή της λογοτεχνικής αυτάρκειας» με τις οποίες, όπως εκτιμούσε, ήταν γαλουχημένος ο συγγραφέας του *Θησέα* και οι σύγχρονοί του, με αποτέλεσμα να μην είναι άμοιρος ευθυνών για το «σημερινό αδιέξοδο» της τέχνης<sup>36</sup> όμως το πρότυπο με βάση το οποίο είχε αποτιμήσει και εξυμνήσει τον *Θησέα*, ο κλασικός γαλλικός 17ος αιώνας, δεν ξεθώριασε εντελώς στη σκέψη του, όπως εύγλωττα δείχνει η όψιμη αναφορά στη διαχρονική αξία της ποίησης του Racine και της πρόζας του Pascal που απαντά στα *Collectanea*. Ο παραγκωνισμός της αισθητικής δεν μοιάζει να υπήρξε τελεσίδικος στο έργο του Λορεντζάτου.

<sup>35</sup> Βλ. Raymond Queneau, «Écrit en 1937», *Bâtons, chiffres et lettres*, Παρίσι, Gallimard, 1965 (1950), σ. 11-26. Για τις επιδράσεις που δέχθηκε ο Queneau από τον Vendryes βλ. Jean-Charles Chabanne, «Queneau et la linguistique», (2). Queneau lecteur de J. Vendryes, de la linguistique à la philosophie du langage: Suivi d'une bibliographie», περ. *Temps Mêlés-Documents Queneau, Actes du Colloque International «Raymond Queneau et les langages»* (Thionville, Οκτ. 1992), 150+57-60 (φθινόπωρο 1993) 39-55.

<sup>36</sup> Βλ. Ζ. Λορεντζάτος, «Διόσκουροι-Γ. Σαραντάρης», *Μελέτες*, τ. Γ', Αθήνα, Δόμος-Μουσείο Μπενάκη, 2007, σ. 27, 326.

Ζήσιμος Λορεντζάτος, Γιώργος Σεφέρης· αντίπλευροι.

14 δελτία με τον τρόπο του ΞΑΚ<sup>1</sup>

(1) Πάνε σχεδόν είκοσι πέντε χρόνια που ο Ξενοφών Κοκόλης εκφώνησε στο «Σπίτι της Κύπρου» (26.4.1991), για τα εικοσάχρονα από τον θάνατο του ποιητή, τις ημερολογιακές αναγνωστικές του σημειώσεις από τους πρόσφατα τότε εκδομένους τόμους της αλληλογραφίας του Σεφέρη με τους Καραντώνη, Λορεντζάτο και Μαλάνο καθώς και από τις τότε (και τώρα) τελευταίες Μέρες.<sup>2</sup> «Πιο πολύ ο Λορεντζάτος φαίνεται. Ή φταίει ότι ξέρω ήδη αρκετά τον άλλον;» (σ. 318) κατέληγε ο Κοκόλης, χωρίς να τον απασχολεί αναλυτικότερα η θερμομέτρηση της φιλίας των δύο αλληλογράφων στην εξέλιξη της από το 1948 έως το 1969, στην οποία προτίθεται να εστιάσει η προκείμενη κατανομή σε δελτία. Από τις αντιλογίες μεταξύ των δύο αλληλογράφων, που σταμάτησαν και τότε την ανάγνωση, ας κρατήσουμε πάντως εδώ τον σκανδαλισμό του Κοκόλη εξαιτίας του ενθουσιασμού του Λορεντζάτου με τα *Κάντος της Πίζας* του Έζρα Πάουντ το 1949, αλλά και την ανακούφισή του που η αντίδραση του Σεφέρη «αργεί κάπως κι είναι ιδιαίτερα μετρημένη». Αντιγράφω από το σχετικό απόσπασμα:

Βέβαια το σημειώνει και ο ίδιος [ο Λ.] ότι «δεν ξέρω αν παρασύρομαι από το αυτοβιογραφικό στοιχείο» αυτών των ποιημάτων. Το πραγματικό γεγονός που υπόκειται στα *Κάντος* αυτά είναι γνωστό: η κράτηση του δοσίλογου Ezra Pound στο αμερικανικό στρατόπεδο της Πίζας μετά το τέλος του β' παγκοσμίου πολέμου. Όμως, διάβολε, βρισκόμαστε στο Φεβρουάριο του '49· και στην Ελλάδα υπάρχουν άλλα στρατόπεδα, άλλα τσαντίρια, άλλοι φύλακες ... (σ. 314)

<sup>1</sup> «Η εργασία αυτή», αντιγράφω από μία διευκρίνιση του Ξ. Α. Κοκόλη το 1975 (βλ. στο *Σεφερικά 1*, Αθήνα, Ίκαρος, 1982, σ. 38, και τώρα στο *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1993, σ. 42-43), «αποτελείται από δελτία (και όχι από παραγράφους). Αυτό (πρέπει και μακάρι να) σημαίνει: (α) Ότι τα δελτία μπορούν να διαβαστούν και με μια σειρά διαφορετική από αυτή που έχουν εδώ. β) Ότι τα δελτία μπορούν να λιγοστέψουν: οι αναγνώστες (ανάμεσά τους κι ο συγγραφέας) μπορούν, για όποιο λόγο (γιατί τα θεωρούν αυτονόητα, ή παραπλανητικά, ή σχολαστικά, ή ταυτολογικά, κτλ.), να παραμερίσουν ένα ή περισσότερα δελτία. γ) Ότι τα δελτία μπορούν να πολλαπλασιαστούν: να προστεθούν ένα ή περισσότερα δελτία σε ένα ή περισσότερα σημεία. δ) Ότι, τέλος, ένα δελτίο μπορεί να αντικατασταθεί με ένα άλλο, λιγότερο ασαφές, ή πιο λιγόλογο ή πιο αναπτυγμένο, κτλ.» Με άλλα λόγια, η κατανομή των ερευνητικών μας δεδομένων και υποθέσεων εργασίας σε δελτία, τα οποία αποτελούν υποσύνολο των δελτίων στο υπό προετοιμασία μελέτημα του υπογράφοντος *Απορίες διαβάζοντας τον Ζήσιμο Λορεντζάτο*, θέλει να αποφύγει τις λίγο πολύ οριστικές απαντήσεις (πρβ. σχετικά ό.π., σ. 28 και σ. 34).

<sup>2</sup> Τώρα στο *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π., σ. 307-326. Οι αναγνωστικές σημειώσεις του Ξ. Α. Κοκόλη από τα *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου* βρίσκονται στις σ. 312-318 (στο εξής οι παραπομπές σε παρόμοια εντός κειμένου).

Η εστίαση της προσοχής στο ημερολόγιο του αναγνώστη Κοκόλη δεν αποβλέπει πάντως στην ιστορικοποίηση, αλλά αποβαίνει, ας πούμε, ανθρωπολογικά χρηστική, καθώς δηλωμένη είναι η αίσθηση ότι «αυτά τα κείμενα ανήκουν στη βασική διατροφή του ανθρώπου· ή, έστω, τη δική-μου (ας μη γενικεύουμε!)» (σ. 313). Λ.χ. με αφορμή τη σχετλιαστική διάθεση των αλληλογράφων για την πνευματική κατάσταση του τόπου παραμονές πρωτοχρονιάς του '51 ο Κοκόλης σημειώνει:

Σταμάτησα τόση ώρα σε τούτες τις σελίδες, όχι για να χωνέψω αυτό το μείγμα παραπόνου κι αγανάκτησης στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, αλλά γιατί και του ενός και του άλλου τα γραφόμενα, κυρίως του μεγαλύτερου, λες κι είναι χθεσινά: σημερινά· ή (θε-μου, συχώρα με) αυριανά. (σ. 318)

(2) Το ενδιαφέρον του ΞΑΚ για τους δύο αλληλογράφους υπήρξε ασύμμετρο. Παρά την επίκοινη μέριμνά τους για τον Σεφέρη δεν φαίνεται να διασταυρώθηκε, τουλάχιστον συστηματικά, με τα γραπτά και τις τροπές της σκέψης του νεότερου.<sup>3</sup> Πιθανότατα πάντως θα πρέπει να βρέθηκε και εκείνος στην εταιρεία Τέχνη της Θεσσαλονίκης στις 29.3.1967 στην ομιλία του Λορεντζάτου «Ένα τετράστιχο του Χαϊλντερλιν», για την οποία η Σοφία Σκοπετέα θυμόταν πως, από κοινού με τη δημοσίευση του σφαιρικού *Οι Ώρες της «Κυρίας Έρσης»* στον *Ταχυδρόμο* της 15.4.1967 για τον Πεντζίκη, «προφητικά δίχως να το θέλει, στάθηκε εισόδιο στην επταετία, που έμελλε να ακολουθήσει και που αποδείχτηκε ένας μικρός μεσαίωνας, δική, μα κατάδική μας εποχή».<sup>4</sup> Εντός αυτού του μικρού Μεσαίωνα βρίσκει άλλωστε την αφετηρία της η εργασία του Κοκόλη στο εκφράζεσθαι του Σεφέρη, με πρώτο καρπό της τον *Πίνακα λέξεων*, τυπωμένο για τα εβδομηντάχρονα του ποιητή το 1970 στη Θεσσαλονίκη, με επιγραφή του έναν στίχο από το σφαιρικό «Υστερόγραφο» του 1941: *ανασαίνουμε όπως μπορούμε ν' ανασάνουμε*. Στη βιβλιοθήκη του Λορεντζάτου, σήμερα στο φιλόξενο Μουσείο Μπενάκη, διαβάζουμε στο εκεί αποκείμενο αντίτυπο την αφιέρωση: «Στον κ. Ζήσιμο Λορεντζάτο / με μεγάλη εκτίμηση / Ξ. Α. Κοκόλης». Για να μετρήσουμε τη διαφορά θερμοκρασίας, αντιγράφω την αφιέρωση ενός ακόμη βιβλίου χαρισμένου στον Λορεντζάτο την ίδια χρονιά από την ίδια πόλη, του πεντζικικού *Μητέρα Θεσσαλονίκη*:

<sup>3</sup> Πρβ. σε κάθε περίπτωση την κριτική του απόσταση από την «ευφάνταστη επιμονή» με την οποία υπογράμμισε ο Λορεντζάτος τη θρησκευτική διάσταση στο καθαφικό «Πάρθεν», στο «Θερμοπόλες» και «Πάρθεν». *Ένα πλην κι' ένα συν στην ποίηση του Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1985, σ. 63 σημ. 33.

<sup>4</sup> Σοφία Σκοπετέα, «“Λειψοί στην πράξη, στοχασμούς γεμάτοι”. Σημειώσεις για τον Χαϊλντερλιν», στο *Αντί χρυσέων. Αφιέρωμα στον Ζήσιμο Λορεντζάτο*, Αθήνα, Δόμος–Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1995, σ. 385.

«Στον άνθρωπο που πάει / να γίνει κλώνα, ορόσημο / ιδεατό στον τόπο, τον / Ζήσιμο Λορεντζάτο / με αγάπη / Ν. Γ. Πεντζίκης». Στο «Λέξεις-άπαξ». Στοιχείο ύφους του 1975, στο τελευταίο βιβλίο του Κοκόλη που εντοπίζουμε στη βιβλιοθήκη Λορεντζάτου, διακρίνεται ακόμη μεγαλύτερη απόσταση: «Στον κ. Ζήσιμο Λορεντζάτο / μ' εκτίμηση / Ξ. Α. Κοκόλης».

(3) Στα *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου*, στην επιμελημένη από τον Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλο έκδοση του 1990, ζώντος φυσικά του νεότερου μόνο των επιστολογράφων, η ιστορικοποιητική ανάγνωση δεν θα δυσκολευτεί να διαπιστώσει την πλοκή της *conversio*, μιας μεταστροφής, ακόμη κι αν το σημείωμα του επιμελητή αποφεύγει συστηματικά να προβάλλει το ζήτημα.<sup>5</sup> Άλλος είναι ο Λορεντζάτος στην αρχή της αλληλογραφίας (ας πούμε, για να συνεννοούμαστε, ο «πρώτος» Λορεντζάτος, ο συγγραφέας του *Δοκίμιου Ι* για τον Σολωμό, τυπωμένου τον Μάρτιο του 1947, στο οποίο, ένα περίπου εξάμηνο προτού γνωριστεί με τον Σεφέρη τον αποκαλεί «πολύτιμο τελευταίο απόχτημα της λογοτεχνίας μας»,<sup>6</sup> αλλά και της αφιερωμένης στον Σεφέρη μετάφρασης της *Κατάης* του Έζρα Πάουντ (1949), του *Ημερολογίου [Ρόδος]* (1950), και της μελέτης *Ο Θησέας του Αντρέ Ζιντ* (1952)), άλλος αποβαίνει στην απόληξη της (ο «δεύτερος» Λορεντζάτος, της μετάφρασης του *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κόλασης* του Μπλέηκ (1953), της ποιητικής συλλογής *Μικρά σύρτις* (1955), της μελέτης *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του* (1961) και φυσικά του *Χαμένου κέντρου* στο τέλος της ίδιας χρονιάς). Στην κρισιμότερη άλλωστε επιστολή της αλληλογραφίας, σταλμένη από την Κηφισιά στη Βηρυτό στις 18.4.1956, ο Λορεντζάτος ανακοινώνει την αποκήρυξη του πριν από το 1953 έργου του, προοιωνιζόμενος το *Χαμένο κέντρο* του 1961/1962 και σημειώνοντας για τη σεφερική συλλογή του 1955 ... *Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...* :

Φυλλομετράω το βιβλίο και, μα την αλήθεια, δεν ξέρω τι να σου πω βλέποντάς σε να κρατάς

<sup>5</sup> Διαφορετικές είναι πάντως οι εμφάσεις στη βιβλιοκριτική υποδοχή του τόμου *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου* (1948-1968), επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1990. Βλ. λ.χ. σχετικά Νίκος Χ. Γιανναδάκης, «Για κάποια αποσιωπητικά και μία τελεία», περ. *Αντί*, τχ. 441 (29.6.1990) 60-62, και Βρασίδης Καραλής, «Σύγκρουση νοοτροπιών», περ. *Διαβάζω*, τχ. 257 (20.2.1991) 79-82, και πρβ. τις ομόκεντρες παρατηρήσεις της Μ. Θεοδοσοπούλου, εφ. *Η Εποχή*, 29.1.2012, με αφορμή την έκδοση του τόμου *Ο Παπαδιαμάντης του Ζήσιμου Λορεντζάτου*, επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Ίκαρος, 2011.

<sup>6</sup> Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Μελέτες*, τ. Α', Αθήνα, Δόμος-Μουσείο Μπενάκη, 2007, σ. 29. Ένα προγενέστερο του 1948 γράμμα του Λορεντζάτου στον Σεφέρη, συνοδευτικό της αποστολής του *Δοκίμιου Ι* στον πρεσβύτερο, εντόπισε ο Νίκος Χ. Γιανναδάκης στο αποκείμενο αντίτυπο του βιβλίου στη Βιβλιοθήκη Σεφέρη (βλ. ό.π., σ. 60).

στα χέρια σου ένα όργανο – την ελληνική λαλιά – όργανο που ο σύγχρονος τρόπος ζωής θα εξαφανίσει σε λίγο εντελώς και που τώρα που γράφω το κατέχουν ακόμα ίσως τρεις άνθρωποι – βλέποντάς σε, λέω, να κρατάς στα χέρια σου ένα όργανο από τη φύση του ιερό, και χρησιμοποιώντας το ... στο κενό! (σ. 152)

(4) Προφανώς και ευστοχεί η επισήμανση του Σταύρου Ζουμπουλάκη<sup>7</sup> πως, παρά την επιστολική δήλωση του 1956, ο Λορεντζάτος επρόκειτο να επανεκδώσει ήδη από το 1966 τα πρώτα του αποκηρυγμένα γραπτά, επί παραδείγματι το *Δοκίμιο Ι* για τον Σολωμό στην πρώτη συγκεντρωτική έκδοση των *Μελετών* το 1966 στον Γαλαξία. Έχει πάντως σε κάθε περίπτωση σημασία να κρατήσουμε κατά νου την αρχική διαπίστωση του προλόγου της έκδοσης αυτής:<sup>8</sup> «Με απόσταση ανάμεσά τους δεκαπέντε χρόνια, οι δυο αρχικές εργασίες του 1947 [*Δοκίμιο Ι*] και του 1962 [*Χαμένο κέντρο*], που ξαναδημοσιεύονται μαζί, παρουσιάζουν ομοιότητες – τη διαφορά τους» (σ. 7). Η διαφορά αυτή καθίσταται απτότερη, συνέχιζε ο Λορεντζάτος, στη βάση του χωρίου από την αυτοβιογραφία του ιστορικού και φιλοσόφου R. G. Collingwood που επέγραφε την πρώτη μελέτη:

he is dealing with his tailor only in his capacity as a tailor, not as John Robinson, aged sixty, with a weak heart and a consumptive daughter, a passion for gardening and an overdraft at the bank. (σ. 11)

Αλληγορικώ τω τρόπω, δηλαδή, τον «πρώτο» Λορεντζάτο τον απασχολούσε ό,τι ο μεταστραφείς «δεύτερος» αποκαλούσε βάσει ενός θεωρήματος του Ζιντ «αισθητική άποψη», η πλευρά της δουλειάς του τεχνίτη, η μαστορική, «ανεβασμένη σε αυτόνομο *ens* και σε σχεδόν ιερατικό λειτούργημα» (σ. 7). Ο «δεύτερος» Λορεντζάτος είχε συνειδητοποιήσει «πως η μαστορική και η τέχνη δεν είναι σκοπός αλλά μέσο, δεν είναι το τέλος αλλά η (απαραίτητη) αρχή μόνο» και έγραφε:

καταπιάστηκα να ενδιαφέρωμαι για τον John Robinson, που ήταν εξήντα χρονών, είχε μια κουρασμένη καρδιά και μια κόρη φυματική, περιποιόταν με πάθος το περιβολάκι του και η κατάθεσή του στην τράπεζα άφηνε ένα χρεωστικό υπόλοιπο. Ήρθα πολύ κοντά με το ράφτη μου, θέρμανα μαζί του τη σχέση μου, αυτός τη δικιά του μαζί μου, τον παρακολουθούσα τώρα εντελώς διαφορετικά ... Κατάλαβα πως το ρούχο δεν έχει μόνο τη φυσική σκοπιμότητα που εμείς του δίνουμε ή στην οποία περιορίστηκε σήμερα. Κατάλαβα τη δόξα της στολής που γίνεται να στολίζει ακόμα και ένα γυμνό ανθρώπινο (ο *altra cosa*) κορμί. Έτσι άρχισα να αποχτώ ιδέ-

<sup>7</sup> «Πρώτες νύξεις για τη μεταθανάτια έκδοση του έργου του Λορεντζάτου με αφορμή μια ανέκδοτη μετάφρασή του», περ. *Αντί*, τχ. 823-824 (9.9.2004) 52.

<sup>8</sup> Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Μελέτες*, Αθήνα, Γαλαξίας, <sup>2</sup>1967 (στο εξής οι παραπομπές σε παρένθεση εντός κειμένου).

ες παράξενες για τα ρούχα. Η απλή παροιμία του τόπου μου «το ράσο δεν κάνει τον παπά» μεταμορφώθηκε σε πολύπλοκη θεωρία και πράξη που κλειδώνει ένα σοβαρό μυστήριο (σ. 7-8).

Κοντολογίς, στη βάση της νέας θεωρίας και πράξης οι σύστοιχοι Λορεντζάτος και Σεφέρης αποβαίνουν αντίπλευροι, και ο Λορεντζάτος απορρίπτει στο *Χαμένο κέντρο* την ποιητική (και αισθητική) του Γιώργου Σεφέρη.

(5) Στην πρώτη περίοδο της αλληλογραφίας των Σεφέρη και Λορεντζάτου, όσο δηλαδή τον δεύτερο τον απασχολούσε ο *ράφτης μονάχα ως ράφτης*, ανήκουν οι 65 επιστολές των πέντε ετών 1948-1952, στις σελίδες 19-140 της έκδοσης· στις υπόλοιπες τριανταπέντε σελίδες εκδίδονται οι επιστολές 66-101 των ετών 1953-1969, με πρώτη εκείνη στις 24.5.1953 από το σπίτι του Philip Sherrard στο Λονδίνο προς το νέο πόστο του Σεφέρη στη Βηρυτό. Σε πρωτόγνωρους τόνους, ο ολόενα και περισσότερο αντίπλευρος Λορεντζάτος έγραφε τα εξής για τις πηγές της γαλλοβρετανικής παιδείας αμφοτέρων:

Βρίσκω πως όλοι αυτοί οι λαοί κατάστρεψαν το όραμά μας, και κάθε μέρα που περνάει καταλαβαίνω όλο και περισσότερο τον D. H. Lawrence ή το Σικελιανό, ενώ απομακρύνομαι από το Βαλερύ ή το Gide ή τον T. S. Eliot. Βλέπω απάνω τους μια συνέχεια της Ρώμης ή της σχολαστικής λατινικότητας που παρακολουθεί τυπικά την Ευρώπη σε όλες τις εκδηλώσεις της, και καμιά φορά (μεταξύ μας) ευγνωμονώ τη σκλαβιά που μας κράτησε μακριά από τον «πολιτισμό» της Δύσης, όπως η Ιερή Εξέταση κράτησε για χίλια χρόνια στο σωτήριο σκοτάδι της την Ισπανία. Σήμερα οι δυο αυτοί λαοί του υπογάστριου της Ευρώπης, είναι νέοι, αγάλαστοι, γεμάτοι επαφές ή ανταποκρίσεις με τις χθόνιες δυνάμεις, από τις οποίες τούτοι εδώ και οι άλλοι ισχυροί της γης απομακρύνθηκαν «εσκεμμένα». Έκοψαν το λώρο της ζωής και παν κατά διαβόλου. (σ. 141)

Πρώτες απόπειρες να διαμορφωθεί ένα σχήμα καθ' οδόν προς το *Χαμένο κέντρο*, κατά την εποχή της συγγραφής των «*Νόμων*», του ανέκδοτου σήμερα βιβλίου που ετοίμαζε τότε ο Λορεντζάτος, σε χρονολογική (και όχι μόνο) παραλληλία προς τη δοκιμιογραφία του Sherrard για τον νέο ελληνισμό. Για τον Sherrard, πάντως, τη σύσταση του οποίου όφειλε ο Λορεντζάτος στον Σεφέρη (σ. 107), έγραφε στις 12.6.1950 ακόμη:

Είναι καλό και πρόσχαρο παιδί, Ιρλανδός (λέει), και αγαπάει αληθινά τα ελληνικά πράγματα, όπως έγραφες. Μου έδειξε τις καλύτερες μεταφράσεις του Καβάφη που ξέρω, και καμιά εκατοστή σελίδες από τη μελέτη του για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία. Νομίζω πως μας μπερδεύει ακόμα με την Ισπανία και πως βλέπει την Ελλάδα ανάμεσα από το έργο του Νίτσε και του Ουναμόνο, δυο πολύ κακούς οδηγούς. Εσένα σε βλέπει σχεδόν σαν ένα μυστικό (από κουβέντες και από ένα σχετικό άρθρο του). Αυτά όλα τα κάνει από αντίδραση στο πνεύμα της Οξφόρδης και στο φοβερά «ηθελημένο» έργο του Έλιοτ που, όπως κάθε μεγάλο έργο, άρχι-

σε κιόλας να πιέζει τη ζωή, δηλ. τους νέους που έχουν ανάγκη όπως όπως να βρουν κάτι ή να προχωρήσουν. Η παραμονή του στην Ελλάδα – θα μείνει ένα χρόνο – και η πείρα της δουλειάς θα τον στρώσουν, φαντάζομαι, κάπως, εκτός αν είναι από τη φύση του να μείνει ένας αδιόρθωτος ρομαντικός ή ακαταλόγιστος διονυσιακός (ή δεν ξέρω τι άλλο), οπότε δεν παίρνει γιαιτρεία. (σ. 108)

Τελικά συνέβη μάλλον το αντίστροφο με τη νέα φιλία: ο Sherrard σφράγισε στη μεταστροφή του Λορεντζάτου.

(6) Βάσει του άρθρου του Philip Sherrard «Ζήσιμος Λορεντζάτος. Τα κρίσιμα χρόνια: Μια προσωπική ανάμνηση» είμαστε σε θέση να ανιχνεύσουμε τις διαδρομές της μεταφυσικής *conversio* του Λορεντζάτου. (Η επίσκεψη της βιβλιοθήκης Λορεντζάτου διασφαλίζει άλλωστε την αναγκαία συνθήκη μιας ανάγνωσης των αναγνώσεων του ιδίου.) Ας κρατήσουμε από το άρθρο εκείνο την κρίσιμη συμβολή του πρόσχαρου Ιρλανδού στην ευρωπαϊκή καταγωγής στροφή του Λορεντζάτου τη δεκαετία του 1950 προς την ανατολική, ας πούμε, σοφία, τις πολιτείες της παράδοσης του *Χαμένου κέντρο*: ότι «ο Λορεντζάτος, έμμεσα αν όχι άμεσα, είναι θρέμμα της ορθόδοξης παράδοσης της Δύσης», ότι «η ριζική αλλαγή στην πορεία του Λορεντζάτου σ' αυτά τα χρόνια [...] δεν ήταν αποτέλεσμα μιας επιστροφής στην ορθόδοξη παράδοση της Ανατολής», πως εντέλει «δεν μπορούμε να κατηγορήσουμε σαν “ελληνοκεντρική” έναν δυτικοθρεμμένο». <sup>9</sup> Για τα χρόνια μέχρι το *Χαμένο κέντρο* στο ανατομικό τραπέζι του νεοελληνιστή αναδεικνύεται έτσι σε ικανή και αναγκαία συνθήκη η περιδιάβαση στις κοινές αναγνωστικές προσλαμβάνουσες των δύο νεότερων φίλων, του Sherrard και του Λορεντζάτου: κατά τρόπο πιο ομαλό τα «έργα των William Blake και W. B. Yeats, ή έργα πάνω σ' αυτούς τους δύο συγγραφείς», αλλά και τα βιβλία άλλων κοινών φίλων, του Μάρκου Πάλλη, της Kathleen Raine ή του David Gascoyne, κυρίως πάντως τα έργα του Antonin Artaud, του René Guenon και, προπάντων, του Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947), του «αποθησαυριστή της *philosophia perennis*», όπως αποκαλείται στα *Collectanea* (c. 721). <sup>10</sup> Τις πηγές αυτές της παιδείας

<sup>9</sup> Philip Sherrard, «Ζήσιμος Λορεντζάτος. Τα κρίσιμα χρόνια: Μια προσωπική ανάμνηση», στο *Αντί χρυσέων*, ό.π. (σημ. 4), σ. 61, 59 και 47. Βλ. πάντως και τον αυστηρό έλεγχο από τον Sherrard μιας φράσης του Λορεντζάτου από το *Χαμένο κέντρο*: «η δική μας ορθόδοξη παράδοση της Ανατολής – άμεσα ή έμμεσα – έδωσε στη Δύση ότι βαθύτερο ακριβώς έχει εκείνη να παρουσιάσει πνευματικά». Για τον Sherrard «φαίνεται πως εκφράζει μια υπερβολική, αν όχι ιμπεριαλιστική, μορφή του “ελληνοκεντρισμού”» (ό.π., σ. 59-60), αλλά και πρβ. την αναδιατύπωση της καταληκτικής παραγράφου του *Χαμένου κέντρο* από τον Λορεντζάτο, ήδη στην έκδοση του Γαλαξία, με την προσθήκη: «ποτέ εθνικά ή φυλετικά».

<sup>10</sup> Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Collectanea*, Αθήνα, Δόμος, 2009, σ. 390.



του Λορεντζάτου (από κοινού με άλλες ομόκεντρες, όπως λ.χ. τη σκέψη του Frithjof Schuon, του Seyyed Hossein Nasr ή του Titus Burckhardt, που όλες μαζί συγκροτούν ένα απόκρυφο παραδοσιοκρατικό ρεύμα της διανοητικής ιστορίας του 20ού αιώνα), τη ρητή αλλά και συχνότερα άρρητη διακειμενική παρουσία τους στο έργο του, είμαστε πλέον σε θέση να τις τεκμηριώσουμε με ασφάλεια, ελέγχοντας συγχρόνως τις αναγνωστικές πρακτικές και οφειλές του Ζήσιμου Λορεντζάτου.

Κοινός ελάχιστος παρονομαστής όλων των παραπάνω αναγνωσμάτων είναι η διάγνωση της πνευματικής κρίσης της νεωτερικότητας και της προμηθεϊκής φιλοσοφίας που την είχε θεμελιώσει, κρίση που οι ρίζες της ανάγονται στην προδοσία της Παράδοσης. Ενώσω η ανθρωπότητα είχε ανέκαθεν ισχυρούς δεσμούς με το ιερό και την πεμπτουσία της σοφίας, η Αναγέννηση, η Μεταρρύθμιση και ο ψευδεπίγραφος – για τη σκοπιά της παραδοσιοκρατικής *philosophia perennis* – Διαφωτισμός διαμορφώνουν μια Ευρώπη, και συνακόλουθα έναν παγκοσμιοποιημένο κόσμο, όπου κυριαρχούν η άρνηση της παράδοσης, η πρόοδος, ο ορθολογισμός, ο ανθρωπισμός, ο υλισμός, ο ατομισμός, η εμπειριοκρατία, ο εξισωτισμός κ.ο.κ. Κατά τον Nasr, έτσι, όλες αυτές οι τάσεις συνοψίζονται στα τέσσερα βασικά γνωρίσματα της νεωτερικής σκέψης: ανθρωπομορφισμός και εκκοσμίκευση, εξελικτική αντίληψη της προόδου, απουσία κάθε αίσθησης του ιερού, παντελής αδιαφορία για τις μεταφυσικές αρχές. Στους αντίποδες αυτής της κρίσης του σύγχρονου κόσμου βρίσκεται μόνο η Παράδοση, η οποία, κατά τον Guenon, «περιέχεται στα ιερά βιβλία όλων των λαών, μια Παράδοση που στην πραγματικότητα είναι παντού η ίδια, παρά τις διακριτές μορφές που δείχνει να υιοθετεί σε κάθε φυλή και σε κάθε εποχή».<sup>11</sup>

(7) «Προτού ξαναδιαβάσω σήμερα τη Σύρτι», απαντούσε ο Σεφέρης στις 16.1.1955 στην αποστολή από την Κηφισιά στη Βηρυτό του χειρογράφου του Λορεντζάτου, «πήρα και κοίταξα τα γράμματά σου από το 1948. Το διαφορετικό σ' εσένα που ένιωσα διαβάζοντας τον πρόλόγό σου στον Blake και ξανάνωσα (όχι στις λεπτομέρειες: αλλά στον γενικό τόνο που καλύπτει τις λεπτομέρειες) – αυτό το διαφορετικό ήθελα να εξακριβώσω» (σ. 149). Ο Λορεντζάτος δεν θα απαντήσει στην επιστολή αυτή, όπως και στην επόμενη του Σεφέ-

<sup>11</sup> Οι παραπάνω φράσεις αντλούνται σχεδόν αυτούσιες από την εισαγωγή του Harry Oldmeadow στην ανθολογία *The Betrayal of Tradition. Essays on the Spiritual Crisis of Modernity*, Bloomington, Ind., World Wisdom, 2005, που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων κείμενα των Frithjof Schuon, René Guenon, Kathleen Raine, Ananda K. Coomaraswamy, Seyyed Hossein Nasr, Titus Burckhardt και Philip Sherrard.

ρη, μετά την έκδοση της συλλογής, με την ευχή του πρεσβύτερου φίλου: «Εύχομαι να μπορέσουν οι άνθρωποι να πάρουν από την προσφορά της το καλύτερο (και για σένα κάνω την ίδια ευχή)» (σ. 150). Ο Κατσιμπαλής θα μηνύσει στον Λορεντζάτο πως η σιωπή του έχει θυμώσει τον Σεφέρη, ο Λορεντζάτος θα σπεύσει να βάλει τα πράματα στη θέση τους, «επειδή στον τόπο αυτό δεν ξέρει κανείς ποτέ πού μπορούν να καταλήξουν αυτές οι κουβέντες του κώλου, όπως λεν» (σ. 151), για να αποκριθεί ο Σεφέρης: «Είχα συνηθίσει το διάλογο μαζί σου. ... Το γράμμα σου πέφτει σε φουρτούνα» (σ. 152). Η αμέσως επόμενη επιστολική αναγνωστική ανταπόκριση του Λορεντζάτου για το ... *Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...* έβαζε πάντως τελεσίδικα τα πράγματα στον τόπο τους: ο νεότερος φίλος αναζητούσε στις πολιτείες της παράδοσης «μια μίμηση των υπερβατικών προτύπων – ως εν ουρανών και επί της γης –, μια εφαρμοσμένη ή εμπράγματη μεταφυσική» (σ. 153), ο πρεσβύτερος γύρευε σε απαντωτά προσχέδια της απαντητικής του επιστολής να βρει τον προσήκοντα τόσο. «Το υποψιαζόμουνα – υπάρχει ένας Άλλος Ζήσιμος και πρέπει τώρα να συνηθίσω» σημειώνει σε ένα από τα αποκείμενα στο Αρχείο Σεφέρη συνημμένα φύλλα. Αντιγράφο από την επιστολή της 26.4.1956:

Δεν βλέπω καλά τι γυρεύει ο νέος Ζήσιμος, ο μη αποκηρυγμένος. [...] Δε βλέπω ακόμη πώς με βλέπει εμένα. Μου γράφεις ότι έχω στα χέρια μου ένα όργανο ιερό – την ελληνική λαλιά και τη χρησιμοποιώ στο κενό. Αν τα ιερά όργανα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να σκοπίζουμε άδεια κανάτια, χωρίς να γίνουν στάχτη στα χέρια μας, τι σόι ιερά όργανα είναι; Κι αν είναι κενό να μιλάς για την ανθρωπιά και την τραγωδία και τούτη την προφορική παράδοση ενός τόπου δικού σου, ποιο είναι το μη κενό; Οι Αζτέκοι; (σ. 155)

«Σε παρακολουθώ πάντα με φροντίδα. Ο κίνδυνός σου είναι ο θεωρητικός ιεροφάντης. Πρόσεξε» διαβάζουμε στην ίδια επιστολή (σ. 155), ενώ αρκετά ευγλωττότερα ο Σεφέρης σημείωνε τα ακόλουθα στο πιο οργίλο προσχέδιο: «Δε φτάνει να κάνει [κανείς] τον ιεροφάντη· κι ούτε πιστεύω πως πηγαίνει κανείς στο θεό από κριτικές της ιστορίας» (σ. 206). Από το ίδιο προσχέδιο στις 25.4.1956 ως κρατήσουμε επιπλέον το χωρίο: «Κι ο Φίλιππας [Philip Sherrard] που παλεύει με τις μεγάλες ουσίες, μου 'γραψε τις προάλλες όπως κι εσύ για τον Ντάντε – λογοτεχνία. Μα τη Μεγαλόχαρη, παρακινήθηκα να κοιτάξω πίσω μου για να ιδώ με ποιον τρίτο μιλάτε» (σ. 205).

(8) Με το *Χαμένο κέντρο*, ο Λορεντζάτος, που ανήκει σε μια λογοτεχνική γενιά «σεφερογενή στα βασικά γνωρίσματά της»,<sup>12</sup> κρίνει πλέον ως αναχρονισμό

<sup>12</sup> Πρβ. σχετικά Λίζυ Τσιριμώκου, «Ο ποιητής και κριτικός στοχαστής», περ. *Αντί*, τχ. 808

για τον ίδιο τη «λογοτεχνία, όπως αναπτύχθηκε στην Ευρώπη ύστερα από το Δάντη» και αντιδρά «στην ολική ή μερική έκλειψη της παράδοσης και στο σημερινό κενό». Μόνον ο επανεντοπισμός του «χαμένου κέντρου», της παράδοσης, όπως την ανασηματοδοτεί, αποτελεί την προτεινόμενη έξοδο από την «κρίση ενός ολόκληρου κόσμου»: «Αφού η νεότερη τέχνη έχασε το μεταφυσικό κέντρο της, με άλλα λόγια, τη ζωή δεν χρειάζεται να πάμε στην τέχνη, αλλά στο κέντρο, για να βρούμε πρώτα τρόπους ζωής και, αργότερα, τρόπους τέχνης». Κείμενο συνεπώς προγραμματικό, ασυζητητί υψηλής πνοής, και με ανεξίτηλες τις τροπικότητες ενός προφητικού λόγου όσον αφορά το αναπόδραστο, όπως το οραματίζεται ήδη από τη *Μικρά Σύρτι*, τέλος ενός κόσμου σε κρίση, το *Χαμένο κέντρο* έρριξε το γάντι στα τέλη του 1961 στην ποιητική τέχνη του Σεφέρη, επαναλαμβάνοντας μια χειρονομία που τον Ιανουάριο του ίδιου χρόνου αφορούσε καταφατικά τότε στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, ο οποίος «δεν “έκανε τέχνη”. Τον έκαναν τέχνη».<sup>13</sup> Ο Σεφέρης δεν θα πρέπει να είχε πλέον αμφιβολίες για το πώς τον έβλεπε ο μη αποκηρυγμένος Ζήσιμος, για τον οποίο άλλωστε είχε προλάβει να γράψει στο προσχέδιο στις 25.4.1956:

Βλέπεις, ως τώρα τελευταία ήξερα έναν άλλο Ζήσιμο – ως τα σήμερα δεν είχε καταργηθεί για μένα – με κριτική διάνοια, προσεχτικό στην ευαισθησία του, τίμιο στο στοχασμό του, αυστηρό στα λόγια του. Τώρα πρέπει να τα πιστέψω ξεπερασμένα όλα τούτα και να πιάσω κουβέντα με αποφθέγματα. (σ. 205)

(9) Το γάντι του *Χαμένου κέντρου* δεν το σήκωσε σε πρώτο χρόνο ο Σεφέρης, ούτε στον δημόσιο χώρο ούτε στον εν απουσία λόγου της επιστολογραφίας. Οι δύο μοναδικές επιστολές του έτους 1962, του Λορεντζάτου από την Κηφισιά (28.3.1962) και του Σεφέρη από το Λονδίνο (14.4.1962), είναι πάντως εύγλωττες. Το πρώτο χωρίο είναι του Λορεντζάτου, το δεύτερο του Σεφέρη:

Μαθαίνω πως δεν πέρασες πολύ καλό χειμώνα, έχεις πόνους, και με την ευκαιρία που μου διάβασε χτες ο Σαββίδης δυο λόγια δικά σου για μένα, θέλω να ξέρεις ότι δε χρειάζεται να κουραστείς και να σκοτίζεσαι, τώρα που έχεις τις αδιαθεσίες σου, με το Ζήσιμο, άλλωστε τα ζητήματα που μας ενώνουν ή μας χωρίζουν δε λύνονται με την ανταλλαγή επιχειρημάτων, δεν έχουν τίποτα αποφασιστικό να κερδίσουν από το «εγώ κάνω έτσι» και εσύ «έτσι». (σ. 164)

(6.12.2004) 51. Αντιγράφω ως προς τη συνέχεια: «Κυρίως όμως, από ένα σημείο και πέρα, εκείνο που πρωτίστως τον ενδιαφέρει είναι να αρτιώσει ένα σύστημα αισθητικό και κοσμολογικό, θα λέγαμε, με βάση τον πολύτροπο νέο ελληνισμό. Σε αυτό το εγχείρημά του διακρίνει όλο και περισσότερο την απόκλιση, αν όχι το χάσμα, ανάμεσα στην ελληνική και τη δυτική αισθαντικότητα και διατυπώνει έναν ιδιότυπο ελληνοκεντρισμό, μια συγκεκριμένη ιδεολογική στάση και αντιμετώπιση των πολιτισμικών φαινομένων, γεγονός που του προσπορίζει πιστούς φίλους, αλλά και ορκισμένους εχθρούς».

<sup>13</sup> Λορεντζάτος, ό.π. (σημ. 6), σ. 255.

«Δεν είναι ανάγκη να κουραστείς και να σκοτίζεσαι με το Ζήσιμο, τώρα που έχεις τις αδιαθεσίες σου», λες. Δεν είναι αυτό – η στέρηση που ένιωσα μ' αυτή την κατάστασή μου ήταν στέρηση χαράς και κεφιού – μιας ανθρώπινης κατάστασης, αν μπορώ να πω, να κουβεντιάσεις μ' έναν παλιό φίλο που σώπασε πολύ καιρό και που λαχταρούσες ένα διάλογο μαζί του. Βέβαια, δεν ήταν ο λόγος για ανταλλαγή επιχειρημάτων, ούτε για το εγώ *κάνω έτσι κι εσύ έτσι* – ο λόγος ήταν για μια ανθρώπινη, αν μου επιτρέπεις, επαφή – μια επαφή ζωής. Τα «επιχειρήματα» τ' άκουσα και τα χόρτασα πολλές φορές – ξέρω, νομίζω, τι αξίζουν – αλλά οι φίλοι, οι άνθρωποι, είναι άλλη κουβέντα. (σ. 165)

Τμήμα της άλλης αυτής κουβέντας είναι κατά πάσα πιθανότητα και η αφιέρωση της μετάφρασης του *Φονικού στην Εκκλησιά* στον Λορεντζάτο το 1963.

Σε δεύτερο πάντως χρόνο δύο σεφερικές κρίσεις είναι αξιοσημείωτες, μία επιστολική το 1966 και μία δημόσια το 1967. Με την αφορμή των *Μελετών* του Γαλαξία ο Σεφέρης έγραφε στις 10.8.66:

Τις πρώτες μέρες εδώ η Μ. κι εγώ τις περάσαμε με τη συντροφιά σου. Διαβάσαμε τις μελέτες σου. Δεν πρόκειται να σου γράψω γνώμη γι' αυτές· την ξέρεις. Μόνο κοιτάζοντας το σύνολο του βιβλίου νομίζω πως εκείνο που κάνει την ατελεία του είναι το *ατελείωτό* του· είναι γεμάτο ιδεατά αποσιωπητικά θα έλεγα. Κάθε τόσο σταματούσα σ' έναν κλειστό διάδρομο. Σ' ένα σημείο που λες πως θ' αναπτύξεις αργότερα και που δεν αναπτύσσεται στο βιβλίο – και που μπορείς ν' αναπτύξεις, μόνο εσύ, για να ολοκληρωθεί η σκέψη σου. (σ. 170-171)

Στις *Ώρες της «Κυρίας Έρσης»* διαβάζουμε εξάλλου για τον Ζωσιμά:

Είναι φίλος με τίμια ψυχή, με ατόφια σκέψη και, καμιά φορά, περίεργος. Ενώ η μόνη του αγάπη είναι η λογοτεχνία (όσο μπορώ να ξέρω), εκδηλώνει ένα ξολοθρευτικό μίσος κατά της λογοτεχνίας. Ίσως να είναι κατάλοιπο εκείνου του συρμού που συνεχιζότανε ως τα χρόνια του Νταντά και μοιάζει ν' άρχισε, ανάμεσα στους λογοτέχνες της Γαλλίας, με την περιφρονητική και περιλάλητη φράση του Ρεμπώ: «*La main à plume vaut la main à charnue*» (= Το χέρι που κρατά την πένα αξίζει το χέρι που κρατά τ' αλέτρι). Αλλά δεν αισθάνομαι απολύτως καμιά περιφρόνηση για τ' αλέτρι. Ας είναι. Σε τούτη την περίπτωση συλλογίζομαι περισσότερο το στίχο του Όσκαρ Ουάιλντ: «Ο καθένας σκοτώνει ό,τι αγαπάει»· ίσως έτσι πρέπει να είναι. Δεν ξέρω. [...] Ο Ζωσιμάς αντιπαθεί τους καρπούς της Δυτικής Αναγέννησης, όσο και το πράγμα που ονομάζει «λογοτεχνία».<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ιγνάτης Τρελός, *Οι ώρες της «Κυρίας Έρσης»*. Ένα ψευδώνυμο δοκίμιο του Γιώργου Σεφέρη και ένα ανέκδοτο γράμμα του Νίκου Καχτίτση φροντισμένα και σχολιασμένα από τον Γ. Π. Ευτυχίδη, Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 15-17. Σε αντίθεση με τον Σεφέρη που κρίνει τον Πεντζίκη λογοτέχνη «ώς τα μπούνια» ο Λορεντζάτος/Ζωσιμάς διατεινόταν κατά τον Ιγνάτη Τρελό: «Ο Ν.Γ.Π. έχει αφομοιώσει όλους τους σπουδαίους που ξέρουμε, από τον Τζέιμς Τζόνς ως τον Προυστ και τον Κάφκα, μόνο πως ενώ εκείνοι έχουν απογυμνωθεί ως το κόκαλο και δεν τους μένει πια τίποτε άλλο, αυτός (ο Ν.Γ.Π.) έχει μια σκαλωσιά πίστης που τον σώζει». Συλλογίζομουν τους τόσους άλλους που έμειναν μόνο στη σκαλωσιά, χωρίς να μπορέσουν να χτίσουν την παραμικρή οικοδομή...».

(10) Αξίζει να προσεχτεί μία διόρθωση που επιφέρει ο Σεφέρης στο «Γράμμα σε έναν ξένο φίλο». Στη φράση «Τι τα θέλεις, είμαστε ένας λαός με μεγάλους πατέρες της εκκλησίας, αλλά χωρίς μυστικούς», την πολεμική αποκατάσταση της οποίας επιχειρούσε ο Λορεντζάτος στις καταληκτικές σελίδες του *Χαμένου κέντρου*, θα προστεθεί ο προσδιορισμός *σήμερα*. Διαβάζουμε στην οικεία σημείωση των *Δοκιμών*:

Εδώ αισθάνομαι το χρέος να σημειώσω ότι στην τρίτη έκδοση του βιβλίου μου *Θ. Σ. Έλιοτ, Η Ερημη Χώρα* κτλ. (Ίκαρος 1965) διόρθωσα τη φράση «αλλά χωρίς μυστικούς» σε «αλλά σήμερα χωρίς μυστικούς». Έτσι την είχα στο νου αυτή τη φράση, με την έννοια του σήμερα, όχι ενός ιστορικού παρελθόντος σε απροσδιόριστους καιρούς, όπως συνηθίζουμε να το εννοούμε όταν εκφραζόμαστε στον ενεστώτα.<sup>15</sup>

Πέραν τούτων, θα μπορούσε να αποβεί γόνιμη εκείνη η υπόθεση εργασίας που θα διερευνούσε την επίδραση της μεταφυσικής του Λορεντζάτου στην όψιμη ποίηση του Σεφέρη ή και των αντιστάσεων της ποιητικής του σε αυτήν την επίδραση, λ.χ. στα *Τρία κρυφά ποιήματα*.

(11) Το *Χαμένο κέντρο* είναι τόσο ισθμός όσο και δίαυλος για τη σκέψη του Λορεντζάτου. Εάν δεν ήταν έτσι, ο δογματισμός του νεοφώτιστου Λορεντζάτου – ας μου επιτραπεί ο χαρακτηρισμός – δεν θα γινόταν παρά να οδηγήσει στη ματαίωση της τριβής του με τη λογοτεχνική κριτική (με τη διπλή έννοια που αποδίδει στον όρο ο ίδιος στη δεύτερη μελέτη του για τον Σεφέρη, στο «Η έννοια της λογοτεχνικής κριτικής» του 1980, τη «σιωπηρή (και άγραφη) κριτική που κάνει ο λογοτέχνης την ώρα της κατασκευής»<sup>16</sup> και την κριτική της λογοτεχνίας του κριτικού). Όπως όμως γνωρίζουμε, ο Λορεντζάτος – ένας «τρίτος» πλέον Λορεντζάτος; – συνέχισε να γράφει ποίηση και κείμενα για τους ποιητές, ενώ όχι τόσο πολλά χρόνια μετά το *Χαμένο κέντρο* διαβάζουμε στη δεύτερη σολωμική του μελέτη του 1965 διατυπώσεις του τύπου: «Η ποίηση, λοιπόν, αποβλέπει στην κατάχτηση της αλήθειας, μέσα από ένα αδιαίρετο συνολικό αποτέλεσμα, καμωμένο από σκέψη, φαντασία, αίσθημα, και γλώσσα».<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές, Β'* (1948-1971), Αθήνα, Ίκαρος, <sup>4</sup>1981, σ. 352.

<sup>16</sup> Λορεντζάτος, δ.π. (σημ. 6), σ. 425.

<sup>17</sup> Ό.π., σ. 129. Πρβ. εκεί στο πλαίσιο της επιχειρηματολογίας αυτής τη σύζευξη του Σεφέρη με τον Κόντογλου ως «παραδείγματα από τα γνωστότερα» για τον μικρασιατικό ελληνισμό, που «δεν έχει στο πνευματικό αίμα του καθόλου απομεινάρια από τους Βαυαρούς και τον ψευδαττικισμό, πράγμα που βοηθάει να παρακολουθήσουμε αποφασιστικότερα το νόημα και τη σημερινή επιβίωση, στα χώματά μας, της πολυσέβαστης ανατολικής παράδοσης».

Οι επικαλύψεις της τομής και της συνέχειας καθίστανται βεβαίως λιγότερο αντιφατικές, εφόσον συλλογιστούμε την ιδιαίτερη σημασία που αποδίδει ο Λορεντζάτος στην «κατάχτηση της αλήθειας». Το 1980 διαβάζουμε άλλωστε πως τον ενδιαφέρει η λογοτεχνική κριτική, στο μέτρο που αποκαλύπτει κάτι «από τη ζωντανή σχέση της λογοτεχνίας (α) με το λογοτέχνη που την κατασκευάζει, (β) με τον κριτικό που την κρίνει, και (γ) με το κοινό που χρησιμοποιεί στη ζωή του τα έργα έργα της τέχνης για όφελος και τιμή δική του και, τελικά, θα μπορούσε να πει κανένας, *ad maiorem Dei gloriam*».<sup>18</sup>

(12) Πώς κρίνει αυτός ο οιονεί « τρίτος » Λορεντζάτος τη σεφερική ποίηση; Ένας δρόμος να απαντήσουμε θα ήταν να παρακολουθήσουμε τη συνομιλία του ποιητή Λορεντζάτου με την ποιητική παρακαταθήκη του Σεφέρη, λ.χ. το «Θαλάσσια ξύλα» του 1964 ή το «Λίγο ακόμα, λίγο» του 1968,<sup>19</sup> απόπειρα θα ισχυριζόμουν διαγραφής και επανεγγραφής του Σεφέρη, που θα μπορούσε να συζητηθεί με τις κατηγορίες του άγχους της επίδρασης του Harold Bloom. Είτε πάλι μέσω της ανάγνωσης των *Τριών κρυφών ποιημάτων* από τον Λορεντζάτο «*ad maiorem Dei gloriam*» (και της αντιδιαστολής της ανάγνωσης αυτής με άλλες εκκοσμικευμένες, λ.χ. εκείνη του Ξ. Α. Κοκόλη). Ας αρκεστούμε ωστόσο με το δελτίο αυτό στην υπόθεση εργασίας πως τη θέση του Σεφέρη στα της γενιάς του και της ελληνικής ποίησης την ανατοποθετεί για τον « τρίτο » Λορεντζάτο η κρίση για τον Σεφέρη ενός ποιητή που τον απασχόλησε συστηματικά από το 1962 έως το 1997, του Γιώργου Σαραντάρη. Αντιγράφων από τις *Μελέτες*:

Αυτός ο αισθησιασμός ή ο ηδονισμός, όπως τον ονόμαζε, κίνησε την προσοχή του Σαραντάρη και σε ένα άρθρο του γραμμένο τον Ιούλιο του 1936 και δημοσιευμένο αργότερα στο περιοδικό «Νεοελληνικά Γράμματα» (25/6/1938) με τον τίτλο «Ποιητές της εποχής μας: Γιώργος Σεφέρης». Εκεί ο Σαραντάρης παρατηρεί πως ο ηδονισμός του Σεφέρη, δηλαδή η άποψη του ανθρώπου που ζει τη ζωή του δίχως ενεργητική πνευματική ή μεταφυσική πίστη, δεν επιτρέπει στον ποιητή «να χαρίσει ένα βλέμμα πάνω σ' έναν άλλο κόσμο», τον κόσμο του πνεύματος, παρά μονάχα στα σπάνια διαλείμματα που ο ηδονισμός του «παίρνει την κατιούσα». «Και τότε τα εγγίζεις» – γράφει ο Σαραντάρης – «τα όρια της έμπνευσης του Σεφέρη. Λέει *Δώσε μας, έξω από τον ύπνο, τη γαλήνη* [«Μυθιστόρημα», ΙΕ]. Είναι όμως μια γαλήνη, που δεν πέρασε από τη λυτρωτική πείρα του Χριστιανισμού, ανέφικτη γαλήνη των αισθήσεων. Όταν συλλογιστεί κανένας πως δεν υπάρχει στο έργο του Σεφέρη οποιαδήποτε μεταφυσική «έξο-

<sup>18</sup> Ο.π., σ. 427 (η πλαγιογράφηση δική μου).

<sup>19</sup> Βλ. το πρώτο με επιμέλεια του Ερρίκου Σοφρά στο «Αφιέρωμα στον Ζήσιμο Λορεντζάτο», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1786 (Φεβρ. 2006) 189-197, και το δεύτερο στα *Collectanea*, ό.π. (σημ. 10), σ. 109-111 (σ. 225).

δος» ή και απόπειρα εξόδου «από τη θνητή μας υπόσταση» [...] τότε γίνεται αποφασιστική και η ακόλουθη παρατήρηση του Σαραντάρη (στο ίδιο άρθρο), παρατήρηση που φανερώνει μεγάλη κριτική οξυδέρκεια: «Χαρακτηριστικό, κατά την αντίληψή μου, το ότι ο Σεφέρης, παρ' όλη την άμεσή του σχέση με την γαλλική ποίηση, δεν παίρνει τίποτε, δεν μαθαίνει τίποτε το ουσιαστικό από τον Ρεμπώ». Ολάκερο το άρθρο αξίζει περισσότερη προσοχή.<sup>20</sup>

(13) Παραθέτω την απάντηση που δίνει ο Σταύρος Ζουμπουλάκης σε ερώτημα του Κώστα Σπαθαράκη στα «Ενθέματα» της εφ. *Αυγής* για τη σχέση Λορεντζάτου και Σεφέρη:

Βαθιά και ισχυρή. Τον θεωρεί δάσκαλό του και συνομιλεί διαρκώς μαζί του. Τον αγαπάει. Προϊόντος όμως του χρόνου η κρίση του Λορεντζάτου γίνεται όλο και πιο αρνητική για τον Σεφέρη, όσο συγκρατημένα και αν φροντίζει να την διατυπώνει. Έχουμε πολλά τεκμήρια αυτής της αρνητικής στάσης στα *Collectanea*. Ακόμη και στον έπαινό του υποκρύπτεται συχνά αρνητική κρίση, όπως αίφνης όταν γράφει ότι το μεγαλύτερο μάθημα του Σεφέρη ήταν η γλώσσα του, η «σεμνά μετρημένη ελληνική άρθρωση» (c. 181). Αυτό ήταν ο Σεφέρης, κάποιος που έγραφε απλώς καλά και αρητόρευτα ελληνικά;<sup>21</sup>

Ας αντιγράψουμε στο δελτίο αυτό δύο ενδεικτικές κρίσεις του Λορεντζάτου από τα *Collectanea*:<sup>22</sup>

Πρόσφατες σκέψεις καθώς διαβαίνει ο καιρός. Στην περίπτωση Σεφέρη έχομε στα ελληνικά έναν ποιητή με περιεχόμενο πολύ φτωχότερο από την ποιητική γλώσσα του. Σημαντική δυσαναλογία ανάμεσα στα δυο – τόση που κάνει έναν άνθρωπο σαν εμένα, λόγου χάρι, να ενδιαφέρομαι πάντα για τη γραφή του Σεφέρη (και να μαθαίνω από εκεί), δίχως να ενδιαφέρομαι για – ή να μου λείει μεγάλα πράγματα – το περιεχόμενό του. Ένας χρόνιος σκεπτικισμός, μια αφιβολία και δυσπιστία, ορισμένες ιστορικές αντιδιαστολές, με ένα πλούσιο ωστόσο συναίσθημα και μια ζέστα εσωτερική του ανθρώπου στα σημεία όπου μας παρουσιάζεται ο ποιητής – το δεύτερο. Το πρώτο, η γραφή του, άπειρα στερεότερο στοιχείο, όπου βλέπουμε αληθινότερα το πραγματικά ποιητικό, δηλαδή πλαστικό, βάθος του ανθρώπου πιο πολύ στην άρθρωση να βρίσκεται η αξία του, παρά αλλού.

Ο Σεφέρης θα έλεγα πως έχει σαν ένα ποδόφρενο ή αμπόδισμα στη φύση του, στην ιδιο-

<sup>20</sup> Λορετζάτος, ό.π. (σημ. 6), Γ', σ. 29-30. Βλ. και την παράθεση επιστολής του Σαραντάρη σε ένα νέο φίλο του τον Ιούλιο του 1937 στη σ. 97: «Είναι αναμφισβήτητο πως σ' εμένα δεν ταιριάζει σήμερα να ηγηθείς μιας όποιας πνευματικής κίνησης. Εκείνη η "απιστία", η αδυναμία προς πίστη, που στον Σεφέρη γίνεται η αφορμή μιας τέχνης που μονάχα σαν τέτοια αντλεί τον ελάχιστο ανθρωπισμό της, σ' εμένα αποκορυφώνεται: σ' εμένα, που είσαι πιο νέος απ' τον Σεφέρη, και βρίσκεσαι πιο κοντά στη ζωώδη αφετηρία, η "απιστία" δείχνεται "η αναιδεια της απιστίας". Γι' αυτό χωρίς να το καταλαβαίνεις εσύ ο ίδιος δεν σέβεσαι σχεδόν τίποτε», και πρβ. επίσης στις σ. 123-124 τη σύγκριση Σεφέρη και Σαραντάρη, στις σ. 213-214 τα όσα σημειώνονται για το «Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά» και την έκφραση «καιμός της Ρωμοσύνης», καθώς και την εκτενή σημείωση για τον Καβάφη στις σ. 330-334.

<sup>21</sup> «Ο ασύχναστος δρόμος του Ζήσιμου Λορεντζάτου», εφ. *Η Αυγή*, 5.7.2009.

<sup>22</sup> Λορετζάτος, ό.π. (σημ. 10), σ. 86-87 (c. 181) και σ. 124 (c. 249).

συγκρασία του, και επομένως στον τρόπο που βλέπει τον κόσμο μέσα από το έργο του. Έχει τη φρονιμάδα της δυσπιστίας, όχι τη δυσπιστία της φρονιμάδας (κάτι διαφορετικό). Είναι πρώτα δύσπιστος και έπειτα φρόνιμος, όχι το αντίθετο. Δεν μπορεί να έχει πίστη. Μονάχα ο Σαραντάρης το κατάλαβε και το διατύπωσε γραφτά, κανένας άλλος.

(14) Και οι αλληλογραφίες έχουν στοιχεία που τις καθιστούν παράλληλες. Αν στην περίπτωση της φιλίας Γιώργου Σεφέρη και Τίμου Μαλάνου η λυδία λίθος που καθόρισε την έκβασή της υπήρξε η ποίηση και η ποιητική του Κ. Π. Καβάφη, ως προς τους αντίπλευρους πλέον Λορεντζάτο και Σεφέρη θα πρέπει, εν είδει μίας ακόμη υπόθεσης εργασίας, να συναναγνώσουμε στην εξέλιξή τους τις μεταβαλλόμενες κρίσεις τους για την τέχνη και την πίστη του T. S. Eliot – ιδίως για την τελευταία.

Τον αναγνώστη Κοκόλη τον είχε πάντως σταματήσει το 1990/1991 στην αλληλογραφία Γιώργου Σεφέρη και Τίμου Μαλάνου μια φράση, την οποία επέλεξε και ως επιγραφή της σφαιρικής εκείνης ημερολογιακής συμβολής του. Την αντιγράφω εδώ εν κατακλείδι: «Τρίτο και σπουδαιότερο: θα βρεθεί κανένας χασομέρης να μας διαβάσει;».<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Κοκόλης, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, ό.π. (σημ. 1), σ. 307 και 321.



## Η αισθητική αμφιταλάντευση των λογοτεχνών της Διαγωνίου ανάμεσα στον μοντερνισμό και την παράδοση

Όσοι παρακολουθήσαμε το 2001 το συνέδριο «Η ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αιώνα»,<sup>1</sup> αφιερωμένο στον Γ. Θ. Βαφόπουλο, θυμόμαστε τη σφοδρή αντιπαράθεση ανάμεσα στον Ντίνο Χριστιανόπουλο, ο οποίος υπερασπιζόταν την ποιητική παράδοση που δημιούργησαν στη πόλη οι ποιητές της πρώτης (Μ. Αναγνωστάκης, Κλ. Κύρου, Π. Θασίτης) και δεύτερης μεταπολεμική γενιάς (Ντ. Χριστιανόπουλος, Ν. Α. Ασλάνογλου, Γ. Ιωάννου) και στον Παναγιώτη Μουλλά που υπερασπίστηκε τη (νεότερη) πρώτη μεταπολιτευτική γενιά (αυτή που στα γράμματά μας καταχωρήθηκε ως η γενιά του 1970 ή «της αμφισβήτησης»), η οποία με όχημα τις δύο πρώτες διαδρομές του λογοτεχνικού περιοδικού *Τραμ*,<sup>2</sup> και με πρωτεργάτη τον ποιητή Δημήτρη Καλοκύρη (ουσιαστικό διευθυντή του περιοδικού μέχρι το 1978), ανέτρεψε την παράδοση αυτήν. Ας θυμηθούμε το περιστατικό: ο Χριστιανόπουλος, με αφορμή την εισήγηση του Βαγγέλη Χατζήβασιλείου για τους ποιητές της γενιάς του 1970 στη Θεσσαλονίκη, είπε με τον γνωστό δηκτικό τρόπο ομιλίας του τα εξής:

Ο κ. Χατζήβασιλείου στην ανακοίνωσή του – όσο κι αν σας ενόχλησε – το είπε σωστά, αλλά όχι ολοκληρωμένα. Η γενιά του 1970 στη Θεσσαλονίκη, με προεξάρχοντα τον Καλοκύρη, τα ανέτρεψε όλα. Το δίδαγμα πάει περίπατο. Η δουλειά που είχε γίνει εδώ άρχισε να υποσκάπτεται ραγδαία. Ο υπερρεαλισμός, ο οποίος σαν ξεκίνημα υπήρξε γονιμότητας σε παγκόσμιο επίπεδο, είχε αρχίσει να εκφυλίζεται ήδη από τον Ελύαρ. Ο υπερρεαλισμός εκφυλίστηκε, διότι μας υποσχέθηκε το σκάψιμο της ψυχής και εκφράστηκε με εξυπνάδες του μυαλού. Ενώ, λοιπόν, παγκοσμίως ο υπερρεαλισμός ξεθύμανε, εδώ η φράζα Καλοκύρη και οι περί αυτόν τον αναζωπύρωσαν, οδηγώντας την ποίησή μας σε πολύ σκοτεινές προοπτικές. Κατόρθωσαν τελικά να ανατρέψουν την πραγματικότητα που είχε δημιουργηθεί στη Θεσσαλονίκη.

Είναι γεγονός ότι ο Χριστιανόπουλος στην τοποθέτησή του, προηγουμένως, για τον ρόλο του υπερρεαλισμού στην εξέλιξη της ποίησής μας υπήρξε

<sup>1</sup> Π. Σφυρίδης (επιμ.), *Η ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αι. Πρακτικά συνεδρίου αφιερωμένου στον Γ. Θ. Βαφόπουλο*, Θεσσαλονίκη 6-7 Δεκεμβρίου 2001, Θεσσαλονίκη, Δήμος Θεσσαλονίκης, 2003.

<sup>2</sup> Πρώτη διαδρομή: Οκτώβριος 1971-Απρίλιος 1972 (πέντε τεύχη)· δεύτερη διαδρομή: 1976-1979 (δώδεκα τεύχη).

ακόμα πιο επιθετικός, χαρακτηρίζοντας τον ποιητικό υπερρεαλισμό της γενιάς του 1930 «ένα σπουδαίο φίδι» και ότι οι Αθηναίοι υπερρεαλιστές επιμένουν να είναι προσκολλημένοι στα ξένα δυτικά πρότυπα και

αγνόησαν παντελώς τη νέα πραγματικότητα [μεταπολεμική] – κάτι σαν επανάσταση – που δημιουργήθηκε εδώ στη Θεσσαλονίκη, βασισμένη στην ελληνική παράδοση. Διότι, όπως όλοι γνωρίζουμε, ο Αναγνωστάκης στηρίχτηκε στον Καρυωτάκη και οι ποιητές της *Διαγωνίου* στον Καβάφη. Τι έκαναν οι Αθηναίοι γι' αυτή την παράδοση; Σας υπενθυμίζω τους Θεοτοκά, Δημαρά και Κατσιμπαλι, οι οποίοι προσπάθησαν να εξαφανίσουν τον Καρυωτάκη ως εκφραστή της νέας ελληνικής πραγματικότητας [...]. Δυστυχώς αυτό που συνέβη στη Θεσσαλονίκη – ως παράδειγμα ή ως διδάγμα – δεν είχε συνέχεια, διότι ήρθαμε στη θλιβερότερη περίοδο της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που είναι η λεγόμενη γενιά του 1970.<sup>3</sup>

Τα όσα είπε ο Χριστιανόπουλος στην τοποθέτησή του εκνεύρισαν τον Ξενοφώντα Κοκόλη, ο οποίος αντέδρασε βίαια, λέγοντας ότι τα όσα ισχυρίζεται ο Χριστιανόπουλος αποτελούν «ιοβόλες αυθαιρεσίες», «παραμορφώσεις» και «γελοιότητες», γι' αυτό και έφυγε από το πάνελ, παρά την παράκληση του διοργανωτή του συνεδρίου Περικλή Σφυρίδη και του πανεπιστημιακού συναδέλφου του Δημήτρη Γουνελά να επανέλθει και να εκθέσει, όπως είχε το δικαίωμα, τις δικές του απόψεις. Ο Κοκόλης παρέμεινε αμετάπειστος και παρακολούθησε τη συνέχεια του στρογγυλού τραπέζιού από το ακροατήριο, φωνάζοντας κάποια στιγμή ότι συμφωνεί με όσα στη συνέχεια είπε ο Μουλλάς στην τοποθέτησή του. Πριν όμως αναφερθώ σ' αυτήν, αξίζει ίσως να υπενθυμίσω την παρέμβαση του Αλέξανδρου Αργυρίου, με την οποία, κατά κάποιο

<sup>3</sup> Σφυρίδης (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), «Στρογγυλό Τραπέζι», σ. 434-435. Βλ. επίσης Π. Σφυρίδης, «*Διαγώνιος και Τραμ*. Δυο λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης», *Παραφνάδες. Κείμενα λογοτεχνίας και βιβλιοκρισίες 1979-1988*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 68-69, όπου ο Σφυρίδης επισημαίνει τα εξής: «Ο υπερρεαλισμός, που δεν ευδοκίμησε στο πνευματικό κλίμα της Θεσσαλονίκης, ούτε στους ποιητές του Μεσοπολέμου και στους αμέσως μετά, ούτε στους ποιητές της πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, φουντώνει στην τρίτη γενιά, αυτή που συνηθίσαμε να αποκαλούμε “γενιά του 1970”, η οποία, με όχημα το *Τραμ*, ζητάει βοήθεια για να σταθεί στα πόδια της από τους Αθηναίους υπερρεαλιστές της γενιάς του 1930 [...]. Στους Θεσσαλονικείς συνεργάτες της πρώτης διαδρομής [Δ. Καλοκύρης, Π. Θεοδωρίδης, Μ. Σουλιώτης, Γ. Χουλιάρας, Αλ. Τραϊνός, Αλ. Δεληγιώργη, Μ. Ξεξάκης] προστέθηκαν [κατά τη δεύτερη διαδρομή] ο Αλ. Ίσαρης κι ο Γ. Υφαντής, αλλά προσκολλήθηκαν και ανέβηκαν μπουλούκι οι Αθηναίοι [αναφέρει 23 ονόματα κατ' αλφαβητική σειρά και συνεχίζει πως], αν συνυπολογίσουμε ότι οι περισσότεροι από τους παραπάνω ποιητές εξέδωσαν και ποιητική συλλογή από τα «Τραμιάκια» (σειρά μικρών στο σχήμα βιβλίων που αποτελούσαν εκδοτικό παράρτημα του *Τραμ* – με διευθυντή πάλι τον Καλοκύρη), τότε δεν θα ήταν υπερβολή ο ισχυρισμός ότι το *Τραμ* συνετέλεσε ουσιαστικά στην προβολή και καθιέρωση της ποιητικής γενιάς του 1970, χωρίς αυτό να υπαινίσσεται και κάποια αξιολογική αποτίμησή της, που είναι έργο των κριτικών και του χρόνου». Επίσης, ο Γ. Π. Σαββίδης επισημαίνει κι αυτός τη σχέση ανάμεσα στους ποιητές της γενιάς του 1930 και σ' εκείνους της γενιάς του 1970 (ορισμένοι από αυτούς υπήρξαν μαθητές του στο ΑΠΘ) σε κείμενό του που δημοσιεύθηκε στην εφ. *Το Βήμα*, 20.5.1972.

τόπο, υπερασπίστηκε τον Χριστιανόπουλο από την αναπάντεχη επίθεση Κοκόλη λέγοντας τα εξής:

Δεν αισθάνομαι την ανάγκη να υπερασπιστώ τα όσα συνέβησαν στην Αθήνα [ ... ]. Σε πολλά απ' όσα είπε ο Ντίνος μπορεί να έχει δίκαιο. Η εξέλιξη όμως των λογοτεχνικών πραγμάτων υπήρξε το αναγκαίο φαινόμενο μιας πρωτεύουσας που έχει πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα. Από την άποψη αυτή δεν μπορούμε να μιλάμε για ποιητές που επηρεάστηκαν από το αθηναϊκό περιβάλλον. Μπορούμε όμως να μιλάμε για αστική λογοτεχνία. Με εντυπωσίασε η ομιλία του Ντίνου, γιατί μου έδωσε μια προσωπική του ανάγνωση της μεταπολεμικής μας λογοτεχνίας. Έτσι και να διαφωνήσω σε επιμέρους πράγματα δεν έχει νόημα.<sup>4</sup>

**Την υπεράσπιση του υπερρεαλισμού και της γενιάς του 1970 ανέλαβε ο Μουλλάς:**

Θέλω να θέσω κι εγώ ένα ερώτημα αντιστρέφοντας το κατηγορητήριο του Χριστιανόπουλου. Να αποστασιοποιηθούμε δηλαδή από τις καταγγελίες και καταδίκες του και να θέσουμε το πρόβλημα: Γιατί ο μοντερνισμός που εμφανίστηκε στη Θεσσαλονίκη, έστω και καθυστερημένα, δεν έρχεται υπό την υπερρεαλιστική μορφή του παρά μόνο αργότερα, στη δεκαετία του 1970; Ο Χριστιανόπουλος έδωσε μια εξήγηση με πρόσωπα και συνωμοσίες και φίδια. Τα λογοτεχνικά ρεύματα δεν είναι φίδια κι ούτε χρειάζονται καταδίκες. Είναι ζωντανοί οργανισμοί της λογοτεχνίας. Αν ο υπερρεαλισμός ήρθε στη Θεσσαλονίκη το 1970 ή το 1980 ή και το 2010, σημαίνει ότι ο υπερρεαλισμός είναι ζωντανός ακόμα. Δεν μας έρχονται πτώματα στη λογοτεχνία. Όταν εμφανίζονται κάπου τα ρεύματα, αυτό σημαίνει ότι κάποιοι άνθρωποι τα χρειάζονται, και γι' αυτό τα φέρνουν. Αν κάποια ρεύματα δεν περνούν σ' έναν τόπο, αυτό δεν οφείλεται ούτε σε λογοκρισίες, ούτε σε απαγορεύσεις. Σημαίνει ότι δεν χρειάζονται αυτά τα ρεύματα [ ... ]. Από την άλλη, δεν πρέπει να πιστεύουμε ότι η ποίηση της Θεσσαλονίκης είναι μια λογοτεχνία που ζει μέσα σ' ένα περιχαρακωμένο κόσμο. Για το όνομα του Θεού, το πνεύμα είναι ανοιχτό. Υπάρχει κανένας Θεσσαλονικεύς που διαβάζει μόνο Θεσσαλονικείς ποιητές και μένει μόνιμα στη Θεσσαλονίκη; Ασφαλώς όχι. Όλοι μπορούν να διαβάζουν τα πάντα. Όχι μόνον Έλληνες, αλλά και ξένους λογοτέχνες. Η λογοτεχνία επομένως δεν διαμορφώνεται μέσα σ' έναν κλειστό θάλαμο [ ... ]. Αν άλλαξαν στη Θεσσαλονίκη τα πράγματα είναι γιατί άλλαξαν παντού. Ο κόσμος προχωρεί προς μια παγκοσμιοποίηση κι εμείς προσπαθούμε να διατηρήσουμε μια εντοπιότητα; Δεν βλέπουμε τι γίνεται στον κόσμο; Δεν βλέπουμε ότι η αγορά έχει υποτάξει τη λογοτεχνία και κοντεύει να ξεπουλήσει τα πάντα; Θέλουμε να ζούμε στον πλανήτη του περασμένου αιώνα με εντοπιότητες και τοπικά χαρακτηριστικά; [ ... ] Καταλαβαίνω τον Χριστιανόπουλο, γι' αυτό τον άκουσα με προσοχή. Ο ίδιος έχει ένα έργο: την ποίησή του, τη *Διαγώνιο*. Το σέβομαι. Σέβομαι που υπερασπίζεται το έργο του. Δεν συμφωνώ όμως με την άποψή του. Εγώ ως μελετητής δεν μπορώ παρά να παρακολουθήσω την εξέλιξη της κοινωνίας και της λογοτεχνίας για να κατανοήσω τον κόσμο και τα φαινόμενα που εμφανίζονται στη λογοτεχνία. Αυτή είναι η δουλειά μου. Η εξέλιξη της λογοτεχνίας δεν γίνεται με συνωμοσίες

<sup>4</sup> Σφουρίδης (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), σ. 437.

και πραξικοπήματα. Δεν πιστεύω ότι λειτουργούν εδώ σχέσεις εξουσίας. Με ενόχλησε και ο όρος «ανατροπή» που χρησιμοποίησε ο Χριστιανόπουλος. Ανατροπές γίνονται στην πολιτική, όχι στη λογοτεχνία.<sup>5</sup>

Τα παραπάνω σε αρκετούς από εμάς τους παλιότερους φιλολόγους είναι ενδεχομένως γνωστά· δεν ξέρω όμως αν τα γνωρίζουν οι νεότεροι συνάδελφοι, αφού το υλικό των πρακτικών από τα τέσσερα συνέδρια για τη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης που διοργάνωσε ο Σφυρίδης (πεζογραφία, 1996· ποίηση, 2001· λογοτεχνικά περιοδικά, 2005· κριτική, 2008), με τη συμμετοχή πάντα καθηγητών του Τομέα μας και καταξιωμένων μελετητών από την Ελλάδα και το εξωτερικό, δεν έτυχαν, κατά τη γνώμη μου, της ανάλογης προσοχής. Ο σκοπός όμως της παρούσας εργασίας μου δεν είναι αυτός. Μελετώντας το έργο των λογοτεχνών του «στενού» κύκλου της *Διαγωνίου*, θέλησα να διερευνήσω αν οι απόψεις για τη γενιά του 1970, όπως με τόση δριμύτητα εξέφρασε ο Χριστιανόπουλος, πέρασαν εκτός από τα δοκιμαϊκά κείμενά τους – που εκεί τα συναντούμε συχνά – και σε πρωτότυπα έργα τους με άμεσο ή έστω και με έμμεσο τρόπο. Και όταν μιλώ για έμμεσο τρόπο, εννοώ τις εμφανείς σε όλους αισθητικές, θεματικές και αφηγηματικές διαφορές ανάμεσα στους συγγραφείς της *Διαγωνίου* και στις αντίστοιχες επιλογές των λογοτεχνών της γενιάς του 1970. Για παράδειγμα, στους ποιητές της «αμφισβήτησης» δεν βρίσκουμε μια ανάλογη μυθοποίηση της Αθήνας ή τον εκθειασμό του λαϊκού στοιχείου (ανθρώπων, τόπων, συνθηκών διαβίωσης, προσωπικών σχέσεων κτλ.),<sup>6</sup> που βρίσκουμε στα πρωτότυπα έργα των λογοτεχνών του κύκλου της *Διαγωνίου* για τη Θεσσαλονίκη, αυτό που ο Χριστιανόπουλος αποκάλεσε «εντοπιότητα» (βυζαντινή πόλη, πρωτεύουσα των προσφύγων, ερωτική πιάτσα, λαϊκά παιδιά και κορίτσια, φαντάροι ως ερωτικοί σύντροφοι κτλ.).<sup>7</sup>

Εδώ πρέπει να κάνουμε και μία ακόμη επισήμανση. Οι λογοτέχνες της *Διαγωνίου* δεν είχαν κόψει τις γέφυρες με τους αντίστοιχους του *Τραμ*. Ας σημειωθεί ότι ο Ιωάννου πρωτοδημοσιεύει το διήγημά του «Επιτάφιος θρήνος» στο *Τραμ*,<sup>8</sup> ότι ο Σφυρίδης δημοσιεύει ποιήματά του επίσης στο *Τραμ*,<sup>9</sup> και πως η πρώτη συλλογή διηγημάτων του, *Η αφίσα*, κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Εγνα-

<sup>5</sup> Ό.π., σ. 441-448.

<sup>6</sup> Κάποιες ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως αυτή του Γιώργου Χρονά, δεν ανατρέπουν τον κανόνα.

<sup>7</sup> Τα παραπάνω αφθονούν στο λογοτεχνικό έργο των Γ. Ιωάννου και Ντ. Χριστιανόπουλου, αλλά και στο έργο των Π. Σφυρίδη και Τ. Καζαντζή, σε μικρότερο βαθμό, ενώ σ' εκείνο των Ν. Α. Ασλάνογλου και Σ. Παπαδημητρίου σπανίζουν.

<sup>8</sup> Γ. Ιωάννου, «Επιτάφιος θρήνος», περ. *Τραμ* (δεύτερη διαδρομή), τχ. 7 (Γεν. 1978) 22-26· νωρίτερα και «Το ξεσκάτωμα», περ. *Τραμ* (β' ανατ.), τχ. 5 (Απρίλ. 1972) 107-11.

<sup>9</sup> Π. Σφυρίδης, «Ανθοπωλεία», «Μονοκατοικίες», «Μοναξιά», περ. *Τραμ*, τχ. 8 (Μάρτ. 1978) 142.

τία (1977), με επιμέλεια του Καλοκύρη. Αλλά και ο Αλέξανδρος Ίσαρης, πριν ενταχθεί στο δυναμικό του *Τραμ*, δημοσιεύει το 1968<sup>10</sup> και το 1969<sup>11</sup> τραγούδια και ποιήματά του στη *Διαγώνιο*. Κι ακόμα, όταν το 1987 ο Γιώργος Κάτος, ως εκδότης, αποφάσισε την επανακυκλοφορία του *Τραμ* και πρότεινε στον Σφυρίδη να είναι εκείνος που θα καθορίζει αποκλειστικά την ύλη του περιοδικού (σύμβουλος έκδοσης),<sup>12</sup> αυτός βρέθηκε σε δύσκολη θέση, διότι το *Τραμ* κουβαλούσε μαζί του μια ιστορία και μια αισθητική κατεύθυνση που είχε επιβάλει ο Καλοκύρης,<sup>13</sup> ενώ ο Σφυρίδης, από τους στενούς συγγραφείς του κύκλου της *Διαγωνίου*, έπρεπε να συστεγάσει στο ίδιο περιοδικό και τους από τη *Διαγώνιο* προερχόμενους λογοτέχνες. Προσπάθησε να ισορροπήσει ανάμεσα στις δύο τάσεις, με μόνο κριτήριο την ποιότητα των κειμένων που δημοσίευε, αν και είναι γεγονός ότι η πλάστιγγα έγειρε προς τη μεριά των λογοτεχνών της Θεσσαλονίκης και στην αναζήτηση νέων ντόπιων ταλέντων, κάτι που επεσήμαναν τόσο ο Ζήρας όσο και ο Χριστιανόπουλος, ο οποίος είπε: «Συμφωνώ κι εγώ με τον κ. Ζήρα ότι υπάρχει πλήρης ανατροπή του *Τραμ* με την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Περικλή. Αλλάζει τελείως το σκηνικό και σ' αυτό έβαλε την ουρά της και η *Διαγώνιος*, από την οποία προέρχεται ο Σφυρίδης. Ο Καλοκύρης μάς παρέπεμπε στο Παρίσι και στο Μπουένος Άιρες, ενώ ο Σφυρίδης οδήγησε το *Τραμ* στην εντοπιότητά του».<sup>14</sup>

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, με το *Τραμ* της τρίτης διαδρομής (1987-1991) και της άτυχης τέταρτης (1996), υπό τον Σφυρίδη, επέρχεται κάποια ισορροπία ανάμεσα στις δύο αισθητικές αυτές τάσεις και «καταλαγιάζουν» κάπως τα «πάθη» (εξάλλου, ο Καλοκύρης και ορισμένοι από τους συνεργάτες του είχαν εγκατασταθεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 στην Αθήνα ή είχαν φύγει από τη Θεσσαλονίκη). Ξαφνικά, όπως είδαμε, η αντιπαράθεση φουντώνει ξανά εκρηκτική στο συνέδριο για την ποίηση της Θεσσαλονίκης

<sup>10</sup> Αλ. Ίσαρης, «Προγράμματα», περ. *Διαγώνιος*, τχ. 14 (Απρίλ.-Ιούν. 1968) 89, και «Αγαπημένο πρόσωπο ξανθό», περ. *Διαγώνιος*, τχ. 15 (Ιούλ.-Σεπτ. 1968) 122.

<sup>11</sup> Αλ. Ίσαρης, «Θα χαθούμε στη βροχή», περ. *Διαγώνιος*, τχ. 17 (Ιαν.-Μάρτ. 1969) 23.

<sup>12</sup> Ο Σφυρίδης αρνήθηκε τον τίτλο του διευθυντή και προτίμησε εκείνον του «συμβούλου έκδοσης». Βλ. Ντ. Χριστιανόπουλος, Π. Σφυρίδης και Ηλ. Κουτσούκος, *Φιλολογικό Μνημόσυνο Γιώργου Κάτου (1943-2007)*, επιμ. Σ. Σταυρακοπούλου [Σειρά Λογοτεχνικών Εκδόσεων, 3], Θεσσαλονίκη, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 2009, σ. 15-16.

<sup>13</sup> Ο Αλ. Ζήρας, «Το *Τραμ* και οι πρώτες διαδρομές του (1971-1979). Ιστορικά και εκδοτικά ενός ποιητικού οχήματος», στο Π. Σφυρίδης (επιμ.), *Φυτώρια λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20ό αι. Πρακτικά συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 18-19 Νοεμβρίου 2005, Θεσσαλονίκη, Δήμος Θεσσαλονίκης, 2006, σ. 185, μίλησε για τον υπερρεαλισμό και την αιρετική του παράδοση ως τα «αγιασμένα φυλακτά» στο εικονοστάσι του *Τραμ*.

<sup>14</sup> Ό.π., σ. 213.

στον 20ό αιώνα. Τι έχει όμως εντωμεταξύ μεσολαβήσει; Μα φυσικά το γεγονός ότι η παλιά «παρέα» του Τραμ (Θεοδωρίδης, Καλοκύρης, Σουλιώτης, Ξεζάκης κ.ά.) προσκαλούνται και αναλαμβάνουν τις πολιτιστικές εκδηλώσεις του Οργανισμού «Θεσσαλονίκη 1997. Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης», με καλλιτεχνική διεύθυνση τον Θεοδωρίδη.<sup>15</sup> Αλλά αυτή είναι μια ιστορία που ξεφεύγει από τον στόχο της εισήγησής μου. Επανερχομαι, επομένως, στο θέμα της έρευνάς μου, στην οποία βρήκα δύο άμεσες αναφορές στη γενιά ποιητών

<sup>15</sup> Από την προσφώνηση του Σφυρίδη, κατά την τελετή έναρξης του Συνεδρίου «Παραμυθία Θεσσαλονίκης. Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995» (Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 23-25 Οκτωβρίου 1996), πληροφορούμαστε ότι το Δ.Σ. του ΟΠΠΕ «Θεσσαλονίκη 1997» του είχε ομόφωνα ζητήσει να αναλάβει τη διοργάνωση των λογοτεχνικών εκδηλώσεων. Εκείνος δέχτηκε προτείνοντας δύο συνέδρια: ένα για την πεζογραφία (1996) και ένα για την ποίηση (1997), και την έκδοση δύο δίγλωσσων ανθολογιών (ελληνικά-αγγλικά), η πρώτη με διηγήματα και η δεύτερη με ποιήματα Θεσσαλονικέων λογοτεχνών. Αυτά πριν αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση ο Θεοδωρίδης με τους Καλοκύρη, Σουλιώτη κ.ά. Δήλωσε μάλιστα ότι δεν δέχεται αμοιβή για την όλη εργασία του, «για να μην περάσει από το μυαλό κανενός», όπως είπε, «ότι προθυμοποιήθηκα να διοργανώσω το συνέδριο, για να γλείψω κι εγώ κάποιο κοκαλάκι από τα πλούσια εδέσματα που ευκαιριακά προσφέρονται» (βλ. Π. Σφυρίδης (επιμ.), *Παραμυθία Θεσσαλονίκης. Πρακτικά συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 23-25 Οκτωβρίου 1996, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 8). Από τις προτάσεις του ο Σφυρίδης κατόρθωσε να υλοποιήσει μόνο το συνέδριο για την πεζογραφία και την ανθολογία διηγημάτων, καθόσον η νέα καλλιτεχνική διεύθυνση υπό τον Θεοδωρίδη είχε τελείως διαφορετική κατεύθυνση για την προβολή της λογοτεχνίας της Θεσσαλονίκης. Πολλά δημοσιεύματα της εποχής (1996, 1997) αναφέρονται στα γεγονότα της «αλλαγής πορείας». Ενδεικτικά αναφέρω δηλώσεις του Χριστιανόπουλου και του Σφυρίδη, αλλά και την άποψη ενός δημοσιογράφου που μπορούμε να ισχυριστούμε ότι εξέταζε το θέμα αποστασιοποιημένα: Ο Χριστιανόπουλος δήλωσε για τη Θεσσαλονίκη στην εφ. *Ελευθεροτυπία*, 10.12. 1997: «Είναι μια άσπληχνη πόλη που αυτοβαπτίζεται Πολιτιστική. Έκαναν και κάτι για να μην πουν ότι έφαγαν τζάμπα τα λεφτά. Δεν τα αξιοποίησαν με τιμότητα και εντιμότητα. Είχαμε καμιά καύλα να τυπώσουμε σε χασαπόχαρτα ποιήματα του Ελύτη! Τα έκαναν κυριολεκτικά μούσκεμα. Άλλος ο παλμός της πόλης κι άλλος τα διαβούλια της Πολιτιστικής!». Ο Σφυρίδης στην εφ. *Νέα Μακεδονία*, 2.3.1997: «Η προβολή της λογοτεχνίας της Θεσσαλονίκης θα είναι αμαρτία να περιοριστεί μόνο σε χάπενινγκ του τύπου “χασαπόχαρτα”, “λογοτεχνία στα καφέ”, “ομάδες λογοτεχνικής κρούσης” και “τιμητικές βραδιές” σε καταξιωμένους λογοτέχνες». Και ο Ηλίας Κανέλλης στην εφ. *Η εποχή*, 29.12. 1996: «Αντί, λοιπόν, η νέα διοίκηση του Πάνου Θεοδωρίδη και των συνεργατών του να αντιμετωπίσει τα σοβαρά προβλήματα φυσιογνωμίας του θεσμού, μόλις ξεπέρασε το πρώτο αμήχανο διάστημα και εδραιώθηκε, διασφαλίζοντας ένα μίνιμουμ (φεστιβαλικό) πρόγραμμα, άρχισε τα φάλτσα. Ανάμεσά τους, στο όνομα της αβανγκάρντ (ή μήπως του απλού χαβαλέ;), οι ιθύνοντες της Πολιτιστικής επινόησαν “μεγαλειώδη παρέμβαση” στον πολιτιστικό και κοινωνικό ιστό της πόλης: Τύπωσαν αυτό το (πολυσυζητημένο πλέον) χασαπόχαρτο, μια φτηνή κόλλα χαρτί με ανάκατα ποιήματα σημαντικών Ελλήνων ποιητών (και Μαγιακόφσκι), στίχους ρεμπέτικων τραγουδιών, συνθήματα και συνθηματάκια (όπως: «Το πόσο διαρκεί ένα λεπτό της ώρας εξαρτάται από τη μεριά της πόρτας τον μάνιου που βρίσκεται» ή «Πιάσ’ το αυτό και Κούντερα» ή «Όταν είμαι στενοχωρημένη, είμαι γκρεμισμένη») και προσωπικά μηνύματα (π.χ. «Νότα, nota bene» και αρκετά ήδη δημοσιευμένα και ακροούντως ηλίθια και κακόγουστα). Αυτή τη «μεγαλοφυή» ιδέα την ονόμασαν «παρέμβαση» και έσπευσαν τα αντίτυπα του χασαπόχαρτου να τα μοιράσουν στα μαγαζιά της αγοράς Μοδιάνο και των άλλων εμπορικών καταστημάτων της πόλης – γιατί, λέει, δεν είναι κακό να τυλίγονται τα ψάρια σε χαρτί με πάνω του τυπωμένη ποίηση. Η περισπούδαστη αυτή φυλλάδα, μάλιστα, τιτλοφορήθηκε βαρύγδουπα “Λογοτεχνία ή Θάνατος” – και όποιον πάρει ο χάρος. Επιτέλους η λακέρδα καθαγιάζεται στα νάματα της ποίησης».

του 1970 και τον μοντερνισμό μόνο σε δύο πρωτότυπα κείμενα του Σφυρίδη.

Τα Χριστούγεννα του 1990 ο Σφυρίδης πρωτοδημοσιεύει στην *Παραφνάδα* το διήγημά του «Ρέκβιεμ για την αιώνια ποίηση».<sup>16</sup> Κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας η Στέφη, μια συνηθισμένη όμορφη κοπέλα από μικροαστική οικογένεια, που προσπαθεί να αποκατασταθεί οικονομικά (αρχίζοντας από λογίστρια σε βιομηχανία πλεκτών ενδυμάτων και φτάνοντας μέχρι να αποκτήσει η ίδια δική της ανάλογη βιοτεχνία), με τη βοήθεια διαφόρων εραστών της, που με ποικίλους τρόπους προσπαθούν να τη συνδράμουν. Ένας παλιός της φίλος είναι και ο Πέτρος (περσόνα του συγγραφέα), που ήταν γιατρός. Η Στέφη, αφού κατόρθωσε να σταθεί στα πόδια της οικονομικά, γνώρισε τον μοντερνιστή ποιητή Αλέξη και ανέπτυξε αμέσως ερωτική σχέση μαζί του, προκειμένου να μπει στον πνευματικό κόσμο του ποιητή, για τον οποίο έτρεφε (όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις λαϊκών γυναικών) έναν ακαθόριστο θαυμασμό. Μόνο που ο ποιητής Αλέξης, κάποια χαράματα, υπέστη καρδιακή ανακοπή και πέθανε την ώρα που συνευρίσκονταν με τη Στέφη στο κρεβάτι του σπιτιού του, το οποίο είχε κληρονομήσει από τους γονείς του. Η Στέφη, στην απελπισία της, τηλεφωνεί στον Πέτρο ζητώντας την βοήθειά του. Διαβάζουμε:

Και να που τώρα στο διπλανό δωμάτιο, στην κρεβατοκάμαρη, ο ποιητής Αλέξης είχε εγκαταλείψει τον κόσμο μ' έναν εμετό, πάνω στην κορύφωση του έρωτα, ακριβώς πάνω από τη Στέφη, που τώρα βρισκόταν σε απόγνωση. Είχαν καθίσει στον καναπέ να ηρεμήσει, να πάψουν να τρέμουν τα χέρια της, να ζεσταθούν που είχαν παγώσει. Όση ώρα ο Πέτρος την κρατούσε αγκαλιά και την παρηγορούσε, παρατηρούσε τον χώρο γύρω, τις βιβλιοθήκες με τα βιβλία, κι άλλα που ήταν παρατημένα σε καρέκλες, στο πάτωμα, εδώ κι εκεί, και κάτι πίνακες παράξενους, άμορφους, άκρως απωθητικούς, που κάποιοι σίγουρα θα τους βάφτισαν μοντέρνους. Εκείνο όμως που πιο πολύ ενόχλησε τον Πέτρο ήταν η αταξία που παντού επικρατούσε, η οποία ξεπέρασε τα όρια κι έγινε βρόμα στην κουζίνα, που ήταν με πιάτα άπλυτα και ποτήρια και σκουπίδια σε στάδιο αποσύνθεσης. Μετά βίας ανακάλυψε ένα φλιτζάνι καθαρό κι έφερε νερό στη Στέφη, να πάρει ένα χάπι για τα νεύρα της. Και τότε συνειδητοποίησε ότι η αντιπάθειά του για τον ποιητή, που ήταν αμοιβαία, αν και γνωρίστηκαν για λίγες μόνο ώρες, δεν ήταν τυχαία ή είχε κίνητρο μόνο τη Στέφη, αλλά υπήρξε το αποτέλεσμα των διαφορετικών τους αντιλήψεων γι' αυτό που λέγεται ζωή. Κι ήταν η δική του ζωή πρακτική και τακτική, με πρόγραμμα και προοπτική, που θα ταίριαζε πιο πολύ στη Στέφη, κι όχι εκείνη των ανέμων και υδάτων, που σιχάινεται τη δουλειά, αλλά δεν παύει να τα μασάει, που θα οδηγούσε τη Στέφη αργά ή γρήγορα στη χρεοκοπία. Κι όμως, ο ποιητής Αλέξης, με την ξαφνική του αναχώρηση, την απρογραμμάτιστη, όπως του ταίριαζε, θα έμενε πάντα ιδανικός σαν εραστής, στα μάτια, στην ψυχή εκείνης [...]. Στην εφημερίδα διάβασε για την κηδεία, τον επικήδειο του προέδρου της Ένωσης Λογοτεχνών και κάτι στίχους του Αλέξη που μιλούσαν για θάνατο. «Διαίσθη-

<sup>16</sup> Π. Σφυρίδης, «Ρέκβιεμ για την αιώνια ποίηση», περ. *Παραφνάδα*, τχ. 6 (1990) 23-35.

ση», αναρωτήθηκε, «ή μόδα;» Γιατί τον είχε ενημερώσει ο βιβλιοπώλης πως τα περισσότερα βιβλία του, τα ποιήματα, για θάνατο μιλούσαν, αν και αυτό δεν ήταν κάτι το παράδοξο ή μοναδικό, αφού οι περισσότεροι ποιητές και ιδίως εκείνοι της γενιάς του εβδομήντα – έτσι τους είχε ονομάσει ο βιβλιοπώλης – όλο με τον θάνατο είχαν να κάνουν, ήταν, του είπε, το αγαπημένο θέμα τους. «Όσοι φλυαρούν για τον θάνατο, ποτέ δεν θα τον καταλάβουν», μουρμούρισε ο Πέτρος και γύρισε σελίδα για να διαβάσει τις ειδήσεις.<sup>17</sup>

Νομίζω ότι κάθε σχόλιο από εμένα περιττεύει. Το κείμενο «μιλάει» από μόνο του. Θεματοποιεί την αταξία, την αμορφία και την πεισιθάνατη τάση της μοντέρνας ποίησης.

Το δεύτερο απόσπασμα που αφορά γενικότερα τον μοντερνισμό ως αισθητική τάση και ενέχει κάποιο τόνο αυτοκριτικής, ή και αυτοσαρκασμού ακόμα, προέρχεται από το αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του Σφυρίδη *Ψυχή μπλε και κόκκινη*:

Με γραμμάτια και τα πρώτα έπιπλα, που τα παρήγγειλα σ' ένα μαραγκό που τον είχα νοσοκόμο στο στρατιωτικό νοσοκομείο. Ήταν μια ωραία ξύλινη κρεβατοκάμαρα, αλλά λίγο πριν μου την παραδώσει, ρίχτηκαν στην αγορά οι πρώτες φορμάικες, που μου γυάλισαν στο μάτι με τη στιλπνότητά τους. Παρακάλεσα τότε τον μαραγκό να πουλήσει, αν μπορούσε, τα ξύλινα και να φτιάξει άλλα με το νέο υλικό. Ήταν η εποχή που κάθε καινούργιο προβαλλόταν σαν ανώτερο και αισθητικά μοντέρνο. Αναθεματίσαμε για δεκαετίες την παράδοση και μετατρέψαμε σε κιτσαρίες τα σπίτια και τις πόλεις μας. Θυμάμαι κάτι ωραίες παλιές κουρτίνες με κεντήματα στο χέρι που μου χάρισε η μάνα στο γάμο μου, αλλά δεν τις κρέμασα, γιατί προτίμησα κι αγόρασα νάιλον αμερικάνικες με σταμπωτά λουλούδια, σαν αυτές που σήμερα χρησιμοποιούμε για τις μπανιέρες μας στις τουαλέτες. Κάτι ανάλογο γινόταν στη λογοτεχνία ή στα εικαστικά. Ότι ακαταλαβίστικο ή πρωτότυπο (κι ας ήταν σαχλαμάρα) περνούσε για υψηλή μοντέρνα τέχνη. Το πνεύμα αυτό διαπότισε ακόμα και την πεθερά μου, που ήταν μανιώδης με την εκκλησία, αφού δεν έχασε ποτέ την κυριακάτικη λειτουργία και όχι μόνο. Μια μέρα δήλωσε: «Σήμερα μας μίλησε ένας παπάς πολύ σπουδαίος. Ανέβηκε στον άμβωνα και τα είπε τόσο ωραία, που δεν καταλάβαμε τίποτα!».<sup>18</sup>

Παρ' όλα αυτά, ο Σφυρίδης στα διηγήματά του, όπως και άλλοι λογοτέχνες του κύκλου της *Διαγωνίου*, έχουν οικειοποιηθεί πολλά στοιχεία από τα θετικά επιτεύγματα του μοντερνισμού για να ανανεώσουν τον ρεαλισμό της παράδοσης. Ειδικά για το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, ο κριτικός Γιώργος Αράγης δήλωσε πως «ως προς την τεχνική, παρουσιάζει σαφή απόκλιση προς τον μοντερνισμό».<sup>19</sup> Τι συμβαίνει, λοιπόν, εδώ; Τίποτα το περίεργο. Ο Χριστιανό-

<sup>17</sup> Ό.π., 30-31 και 33.

<sup>18</sup> Π. Σφυρίδης, *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 290.

<sup>19</sup> Σ. Σταυρακοπούλου, *Περικλής Σφυρίδης. Ο πεζογράφος και η κριτική για το έργο του*, Αθήνα, Εστία, 2011, σ. 269.



πουλος ήδη από το πρώτο τεύχος της δεύτερης περιόδου της *Διαγωνίου* (1965-1969) καθορίζει με σαφήνεια τη στάση του περιοδικού:

στη μέση της προσπάθειας άρχισα να αλλάζω προσανατολισμό. Έπαψα να πιστεύω στην αδέσμευτη συμβίωση και την ποικιλία των κατευθύνσεων και συνειδητοποίησα το χάσμα ανάμεσα στους μεγαλύτερους και νεότερους συνεργάτες. Το χάσμα αυτό δε γεφυρώνονταν με καλές προθέσεις· με ανάγκαζε να στραφώ στη γενιά μου. Έπειτα, οι απόψεις μου για μια λογοτεχνία πιο ρεαλιστική και μετρημένη, πιο ουσιαστική και λιγότερο μοντέρνα, έπαιρναν σιγά σιγά μαχητική έκφραση.<sup>20</sup>

Επίσης, σε συνέντευξή του στον Γιώργο Κορδομενίδη το 1986<sup>21</sup> ομολογεί:

Αντιλαμβανόμουν την τέχνη σαν ένα δέντρο με τις ρίζες του να απορροφούν την παράδοση και με τα κλαδιά του να απορροφούν το μοντέρνο [...]. Η αντινομία ανάμεσα στην απαίτησή μας για ελεύθερη έκφραση και στην αποκρυστάλλωση μιας αισθητικής κατεύθυνσης δεν ξεπεράστηκε ποτέ. Αλλά η γόνιμη σύζευξη μοντέρνου και παράδοσης επηρέασε τελικά πολλούς ποιητές – και όχι μόνο ποιητές – εντός και εκτός *Διαγωνίου*.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Ντ. Χριστιανόπουλος, «Το χρονικό της *Διαγωνίου*», περ. *Διαγώνιος*, τχ. 1 (Ιαν.-Μάρτ. 1965) 80.

<sup>21</sup> Ντ. Χριστιανόπουλος, «Γέννηση, πορεία και τέλος του περ. *Διαγώνιος*. Συνέντευξη με τον Γιώργο Κορδομενίδη», στο *Διαγώνιος. Τριάντα χρόνια προσφοράς*, Θεσσαλονίκη, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 1986, σ. 92.

<sup>22</sup> Βλ. και Δ. Κόκορης, *Λόγος γυμνός*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 2011, σ. 15 και 17, όπου τονίζεται ότι ο Χριστιανόπουλος ξεκινά ως νεωτερικός ποιητής, αποφεύγοντας όμως τη μερική διάσπαση της έλλογης τάξης και τη διανοητική σκοτεινότητα που απαιτεί ο μοντερνισμός.



## Η ελληνική αρχαιότητα στην ποίηση του Γιώργου Γεωργούση

Η παρουσία της ελληνικής αρχαιότητας στο δημιουργικό έργο του ποιητή Γιώργου Γεωργούση έχει ως αφετηρία το 1966, όταν εκδίδεται η πρώτη ποιητική συλλογή του με τον τίτλο *Νικτιλύκη*, ενώ συνεχίζεται αδιάπτωτα μέχρι σήμερα με τη σχετικά πρόσφατη ποιητική σύνθεσή του *Αφύλακτη διάβαση* (Διάττων 2012).<sup>1</sup> Ο ποιητής άλλοτε αναφέρεται στην αρχαιοελληνική γραμματεία, τη φιλοσοφία ή τη γλώσσα και άλλοτε στην αρχαιοελληνική ιστορία και τον μύθο. Η παρουσία αρχετυπικών ονομάτων, συμβόλων και αξιών, με αρχαιοελληνική προέλευση, στην ποίησή του, μπορεί να είναι εξίσου πρόδηλη όσο και άδηλη, καθιστώντας συχνά δύσκολη τη διάκριση ανάμεσα στο κειμενικό-γραμματειακό, το ιστορικό, το μυθολογικό ή το συμβολικό-αξιακό υλικό. Η αρχαία ελληνική γραμματεία αποτελεί για τον ποιητή μια μόνιμη πηγή ενδιαφέροντος και προβληματισμού, ένα ερέθισμα αναστοχασμού, που δεν σχετίζεται ούτε με την παρελθοντολαγνεία ούτε με τον εθνοκεντρισμό. Το στοιχείο της ελληνικότητας στην ποίησή του, όπως διαμορφώνεται από την παρουσία του αρχαιοελληνικού υλικού, δεν σχετίζεται με την ιδεολογία, αλλά αποτελεί τρόπο του υπάρχειν και του σκέπτεσθαι, καθώς «η αρχαιογνωσία μόνον ως αυτογνωσία έχει νόημα»<sup>2</sup> για τον δημιουργό.

Η πρόδηλη «συνομιλία» του Γεωργούση με την ελληνική αρχαιότητα στην ποιητική συλλογή του *Νυκτιλύκη* θέτει και τα θεμέλια του ποιητικού σύμπαντός του. Η ενότητα με τον τίτλο «Προμαχούντες» αποτελείται από ποιήματα με άμεση αναφορά στον Θουκυδίδη, στον Ηρόδοτο, στον Σοφοκλή

<sup>1</sup> Σύμφωνα με τον Θεοδόση Πυλαρινό προκύπτει «αδυναμία αβίαστης οργανικής ένταξης» του Γ. Γεωργούση στη δεύτερη μεταπολεμική γενιά, στην οποία εντάσσεται γραμματολογικά, ενώ «η μεγαλύτερη ακόμα αδυναμία να προσγραφεί ως όψιμος εκπρόσωπος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, παρά τις εμφανόμενες, όχι όμως καθαρά εμφανείς, καταβολές αυτής στο έργο του και τα τεχνοτροπικά της στοιχεία, καθιστούν χαρακτηριστική την περίπτωση του. Η περαιτέρω αδυναμία ένταξής του στη Γενιά του '70, αν και χρονικά εμπίπτει εν πολλοίς σε αυτήν, με τις αλληπάλληλες εκδόσεις ποιητικών συλλογών από το 1984 έως το 1990, καθιστά την ποίηση του Γεωργούση φαινομενικά ανένταχτη ή υπερχρονικά εντεταγμένη» (βλ. Θεοδόσης Πυλαρινός, «Εισαγωγή», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Οι Μεγάλοι Ίσκιοι. Μελετήματα για την ποίηση του Γιώργου Γεωργούση*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2013, σ. 8).

<sup>2</sup> Βλ. «Το σώμα και η σκιά. Ο Γιώργος Γεωργούσης απαντά σε 20 ερωτήματα του Στάθη Κουτσούνη», περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 41 (Μάιος-Αύγ. 2009), αφιέρωμα στον Γιώργο Γεωργούση, 17.

και στον Αισχύλο. Ποιήματα με σαφείς ιστορικές αναφορές, όπως το «Mors praesox. Ιππαγρέτας Λακεδαιμόνιος “εν πολέμω”» και το «Ο Ολόρου Αλιμούσιος εν Σκαπτησύλη», αποκαλύπτουν ως πηγή έμπνευσης τη ζωή και το έργο του Θουκυδίδη.<sup>3</sup> Η μορφή του Αριστόδημου του Λακεδαιμόνιου, του μόνου επιζήσαντα στη μάχη των Θερμοπυλών (480 π.Χ.), ο οποίος παρέμεινε με το όνειδος, παρά τη συμμετοχή και τον ηρωικό θάνατό του στη μάχη των Πλαταιών (479 π.Χ.), κυριαρχεί στο ποίημα «Αριστόδημος Λακεδαιμόνιος “εν πολέμω”», το οποίο εμπνέεται ο Γεωργούσης από τις Ηροδότου *Ιστορίες*.<sup>4</sup> Στην ίδια ενότητα ανήκει και το ποίημα «Αίας ο Τελαμώνιος», με τη μορφή του ομώνυμου ήρωα από την τραγωδία του Σοφοκλή *Αίας* να κυριαρχεί. Η αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα, σε άλλες περιπτώσεις, δεν συνδέεται άμεσα με την πηγή προέλευσης, όπως στην περίπτωση του ποιήματος «Αίλιον αιλινον είπε, το δ' ευ νικάτω», με τον τίτλο να παραπέμπει σε στίχο από την τραγωδία του Αισχύλου *Αγαμέμνων*. Το συγκεκριμένο ποίημα, ωστόσο, με την άδηλη αναφορά στην αρχαιότητα, προοιωνίζει την ποιητική συνέχεια του Γεωργούση: *Μεσ' απ' τις θημωνιές της μνήμης ξετυλίγονται οι θρόμβοι / της αρχαίας θλίψης σου / για να λαβώνουν τώρα τον αιθέρα, / έτσι όπως η γύρη πελαγίσσιου ανθού, σαν την ερωτευθεί ο γραίγος*.<sup>5</sup> Η ικανότητα του ποιητή να διέρχεται τις πρωτογενείς πηγές συντείνει στην κατάταξη των ποιημάτων του, κυρίως, στα λεγόμενα ως αρχαιογνωστικά.<sup>6</sup> Ο ποιητής ανατρέχει, διαρκώς, στην αρχαία ελληνική γραμματεία (Ευριπίδης, Πλάτων, Πλούταρχος, κ.ά.) και αντλεί με άνεση το υλικό που χρειάζεται για τη σύνθεση των ποιημάτων του.

Η προσέγγιση αυτή των πρώτων πηγών, των βασικών αρχών της τέχνης, του δίνει τη δυνατότητα να τις αξιοποιεί και να δημιουργεί με το δικό του πρωτότυπο τρόπο τα έργα του. Ο ποιητής αντιμετωπίζει τον μύθο και την αρχαιότητα, γενικότερα, ως διαύλους επικοινωνίας τόσο με το παρελθόν όσο

<sup>3</sup> Το πρώτο ποίημα αναφέρεται στον Ιππαγρέτα, τον επικεφαλής των πολιορκουμένων Σπαρτιατών στη Σφακτηρία, και το δεύτερο σε βιογραφικά στοιχεία του ίδιου του Θουκυδίδη, ο οποίος υπήρξε γιος του Ολόρου, γεννήθηκε στον αττικό δήμο Αλιμούντα (σημερινό Άλιμο) και εξορίστηκε, ως υπεύθυνος της στρατιωτικής αποτυχίας των Αθηναίων εναντίον των Σπαρτιατών στην Αμφίπολη, το 424/423 π.Χ. Ο Θουκυδίδης εγκαθίσταται, έκτοτε, στα κτήματά του στη Σκαπτήνη Ύλην της Θράκης και εκεί γράφει την ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου.

<sup>4</sup> Ηροδότου *Ιστορίες*, 9.71.2: «καί ἄριστος ἐγένετο μακρῶ Ἀριστόδημος κατὰ γνῶμας τὰς ἡμετέρας, ὃς ἐκ Θερμοπυλέων μόνος τῶν τριηκοσίων σωθεὶς εἶχε ὄνειδος καὶ ἀτιμίην». Ο Γεωργούσης θα πει: *Κάποτε, λείο ο Ηρόδοτος στο ένατο βιβλίο, / έσβησες κάπως τον ονειδισμό, στην εν Πλαταιαίς μάχη, που τσακιστήκαν οι εχθροί. / Και στην αιχμή επάνω του θριάμβου σου καθώς επιθυμούσες, / το φως του ήλιου πέταξε απ' τα μάτια σου* (βλ. Γιώργος Γεωργούσης, *Νυκτιλύκη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1966, σ. 36).

<sup>5</sup> Βλ. ό.π., σ. 17.

<sup>6</sup> Ο ποιητής διαλέγεται διαρκώς με την αρχαία ελληνική γραμματεία (βλ. τη μετάφραση του Γιώργου Γεωργούση για το έργο του Ευριπίδη *Βάκχες*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2009).

και με το παρόν της σύγχρονης δημιουργίας. Ο μύθος ακολουθεί τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της ποιητικής γλώσσας του Γεωργούση, αλλά και το αισθητικό στίγμα του ποιήματος. Μύθος και ποιητική γλώσσα αλληλοπροσδιορίζονται, οργανώνοντας, σε επίπεδο σημασίας, το μήνυμα. Ο ίδιος ο ποιητής, αναφερόμενος στην αρχαιότητα, παραδέχεται ότι «μια από τις μεγάλες συλλήψεις του αρχαίου ελληνικού πνεύματος είναι η σύλληψη της πραγματικότητας ως μορφής. Η δόξα των ελληνικών μύθων έγκειται στο ότι αδράχνει με απλό τρόπο μορφές διαυγείς, που είναι βασικές όψεις του όντος, θεμελιώδεις δυνάμεις που κυβερνούν τον ανθρώπινο βίο».<sup>7</sup> Στην ποιητική συλλογή *Τα Χρονικά των Κήπων* ο ποιητής θα πει:

[ ... ]  
 Κι είναι οι μύθοι μου οράματα  
 γιατί 'ταν πριν εικόνες.  
 Κι η μνήμη ξέθωρη,  
 αφού δεν άντεχε το τόσο φως,  
 που ωστόσο αυτό την έκανε να συνεχίζει να ζει.  
 [ ... ]<sup>8</sup>

Ο ποιητής συσχετίζει τον μύθο με το σύμβολο και επισημαίνει ότι «η τέχνη απαιτεί επεξεργασμένα πράγματα. Χρειάζεται η εντελής μορφή για να αντικειμενοποιηθούν βιώματα και ιδέες. [...] Το σύμβολο έχει μια αυτάρκεια, μπορεί να μιλήσει απ' ευθείας και ταυτόχρονα στο μάτι, την καρδιά και το νου. [...] Ο μύθος πάλι (το αφηγηματικό alter ego του συμβόλου) επιτρέπει την αναγωγή των επί μέρους σε ένα σταθερό πλαίσιο αναφοράς. Κι όχι μόνο παρέχει συνοχή, αλλά και επιδέχεται όλα τα αντιθετικά κατηγορήματα. Γιατί το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα του μύθου είναι η πολυσημία του».<sup>9</sup> Ο μύθος ως γλωσσικό σημείο αλλά και ως περίπλοκο εικονικό σύστημα διευκολύνει την αναζήτηση της πρωταρχικής ανάμνησης, καθώς συνδέεται με την πολιτισμική και την προσωπική μνήμη δημιουργώντας ένα στρόβιλο ονειροπολήσεων για τη γλώσσα, την ετυμολογία των λέξεων και τις συνδηλώσεις του. Ο πολιτισμικά διαμορφωμένος μύθος μετατρέπεται σε αδιαμόρφωτο υλικό από το οποίο αντλείται η μνήμη διαμέσου νέων σχέσεων σημαίνοντος και σημαί-

<sup>7</sup> Βλ. Γιώργος Γεωργούσης, «Συνέχειες και ασυνέχειες. Ποιήματα και μύθοι», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, Κέρκυρα, Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου, 2009, σ. 45.

<sup>8</sup> Βλ. Γιώργος Γεωργούσης, *Τα χρονικά των κήπων*, Αθήνα, Ίκαρος, 2001, σ. 56-57.

<sup>9</sup> Βλ. «Συνομιλία του Γιώργου Γεωργούση με τον Θάνο Κάνδυλα», περ. *Πάρδος*, τχ. 20 (2008) 2462.

νομένου.<sup>10</sup> Ο μύθος, καθώς είναι ιδιαίτερα εύπλαστος, διευκολύνει την ταυτοποίηση του εγώ ή την απομάκρυνση, την ετερότητα, την απόρριψη, αφού «ο άνθρωπος είναι ον μυθοδίατον, μυθολόγον και μυθοποιητικόν. Κι ο μύθος είναι το νοσταλγικό υπέδαφος του λόγου. Κι έχει πλούσια ενδοχώρα· βρίσκει ταυτότητες, πλάθει ταυτότητες».<sup>11</sup>

Η αναφορά του ποιητή σε ιστορικά και μυθικά πρόσωπα ή θέματα, όπως στους Λακεδαιμονίους Ιππαγρέτα και Αριστόδημο, στον Αίαντα τον Τελαμώνιο ή στην εξορία του Θουκυδίδη, ύστερα από την απώλεια της Αμφίπολης το 424/423 π.Χ., αλλά και σε πρόσωπα αντλημένα από τον κύκλο των Ατρείδων και τον κύκλο των Λαβδακιδών, υπενθυμίζει στον αναγνώστη τόσο την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης όσο και την τιμωρία κάθε ανθρώπινης υπέρβασης προκειμένου να αποκατασταθεί η Δικαιοσύνη. Η μορφή του Ορέστη, για παράδειγμα, όπως διαγράφεται στο ποίημα «Ατρείδες» και εντάσσεται στην ποιητική συλλογή *Φωνήεντα δέντρα* (2006), δίνει στον ποιητή το ιδεολογικό υλικό αλλά και το ερέθισμα να αναπτύξει τις κοσμολογικές ή ανθρωπιστικές θέσεις του σε επίπεδο συγχρονίας.

*Ο θάνατος τους ρίχνει ανεμόσκαλα  
κι εκείνοι ανεβαίνουν.  
Ο κόσμος, το ενδιάμεσο κοινό.  
Κι εσύ, θνησιγενής και νοερός, Ορέστη,  
μ' ένα μαχαίρι άνοιξε της μάνας σου τη μήτρα  
κι έλα νεκρός στο φως.<sup>12</sup>*

Η σύγκλιση μύθου και ιστορίας και η ανάδειξη του μύθου ως συνέχειας της ιστορικής πραγματικότητας είναι εμφανής στην ποίηση του Γεωργούση και διαμέσου της αναβίωσης του μύθου των Λαβδακιδών, όπως αναφαίνεται στο ποίημα «Theatrum Historiae ή Μετά εξήκοντα έτη». Οι μορφές του Ετεοκλή και του Πολυνείκη εκφράζουν το δράμα μιας σύνθετης πραγματικότητας και παράλληλα φωτίζουν περιστατικά της ατομικής και συλλογικής περιπέτειας. Το ποίημα ενταγμένο στην ποιητική συλλογή *Ακριανές συνοικίες. Τρίτο αλφαβητάρι* (2010), με τα περισσότερα θέματα της συλλογής να αντλούν

<sup>10</sup> Ο ίδιος ο ποιητής θα επισημάνει πως «οι μυθικές μορφές έχουν γίνει εικόνες που έχουν ήδη συμβολοποιηθεί, σχεδόν έτοιμες για την επεξεργασία τους. Επειδή έχουν δυνατότητα να παράγουν νέες σημασίες. [...] Οι λογοτεχνικοί μύθοι εμφανίζουν το παράδοξο ότι, ενώ είναι οι ίδιοι δημιουργήματα της γλώσσας, χρησιμοποιούν τη γλώσσα για να δημιουργήσουν ένα νέο σύστημα σημείων και σημασιών. Από τις μεγάλες αρετές του μύθου είναι η προσαρμοστικότητα του σε κάθε βίωμα και σε κάθε επικαιρότητα· εκεί μπορεί να εξεικονισθεί ο προβληματισμός κάθε εποχής» (ό.π. (σημ. 2), 18).

<sup>11</sup> Βλ. ό.π., 19.

<sup>12</sup> Βλ. Γιώργος Γεωργούσης, «Ατρείδες», *Φωνήεντα δέντρα*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2006, σ. 49.

νται από τη μυθολογία και την ιστορία της Κύπρου, συνδέεται εμφανώς με τα ιστορικά γεγονότα που οδήγησαν στην εισβολή των Τούρκων στο νησί:

*Φως αναμμένο, ράδιο ανοιχτό,  
μέσα, στο καμαρίνι του, ο Πολυνείκης, σιγοσφυρίζοντας,  
– το δόρυ πλαγιασμένο στην καρέκλα –  
χτενίζοντας τους στιλπνούς βόστρυχους,  
προβάρωντας μπρος στον καθρέφτη την ολόλευκη χλαμίδα.  
Εγώ, απ' έξω, στο μισόφωτο, κρυφακούοντας,  
ρίχνοντας μια φούχτα χρώμα  
στο άταφο κουφάρι του  
– για ν' αθιώσω την Αντιγόνη.<sup>13</sup>*

Τα ονόματα-σύμβολα λειτουργούν στην ποίηση του Γεωργούση ως το ερέθισμα, που εκκινεί τη διαδικασία της έκρηξης ιδεών. Η αρχική ιδέα μεταφέρεται από το περιβάλλον της αρχαιότητας στη σύγχρονη εποχή για να μετουσιώσει σε τέχνη κοινωνικά και, κυρίως, ανθρωπολογικά ζητήματα της νέας εποχής, τα οποία εκφράζουν τις προσωπικές αγωνίες, αλλά και την όλη ποιητική του δημιουργού. Τα ποιήματα του Γεωργούση, ολιγόστιχα ή πολύστιχα συνθέματα, χαρακτηρίζονται για την εξαιρετική πυκνότητα των νοημάτων που περικλείουν. Η τραγικότητα της ζωής με τις απρόσμενες εξελίξεις της, το μέγεθος των αντιθέσεων, αλλά και η καταστροφική για τον άνθρωπο νομοτέλεια των συγκρούσεων, οδηγούν στην τίσση διά του θανάτου. Τα ανθρώπινα πάθη, οι αστοχίες, οι υπερβολές, οι αδυναμίες, γενικότερα, της αθεράπευτα φθαρτής φύσης του ανθρώπου, αποτελούν το τίμημα του δικαιώματος να ζήσει κανείς ελεύθερος την επίγεια ζωή.<sup>14</sup>

«Οι χαροκόποι ή το μακελειό των λωτοφάγων»

*Καλό και το τρικάρτο, τρικούβερτο το γλέντι  
και με του Ήλιου τα παχιά σφαχτά, τα θεϊκά μοσχάρια  
καλά θα ξεφαντώσουμε εμείς οι πικραμένοι.*

*Το πλοίο ταξίδευε, οι Σειρήνες τραγουδούσαν,  
ο Οδυσσεάς δοκίμαζε το τόξο του στην Ιθάκη·  
μόνο το караβόσκυλο γάβγιζε  
αλαφιασμένο το φεγγάρι.<sup>15</sup>*

<sup>13</sup> Βλ. Γιώργος Γεωργούσης, «Theatrum Historiae ή Μετά εξήκοντα έτη», *Ακριανές συνοικίες. Τρίτο αλφαβητάρι*, Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 2010, σ. 38.

<sup>14</sup> Βλ. Θεοδόσης Πυλαρινός, «“Ότε τα δένδρα φωνήεντα ην”», περ. *Πάροδος*, τχ. 20 (2008) 2439 κ.ε.

<sup>15</sup> Βλ. Γιώργος Γεωργούσης, «Οι χαροκόποι ή το μακελειό των λωτοφάγων», *Φωνήεντα δέντρα*,

Η εξάρτηση του ποιήματος από το ομηρικό κείμενο δεσμεύει και τη σημασία του συμβόλου. Η ανελέητη καταστροφή των συντρόφων του Οδυσσέα, που έρχεται ως επακόλουθο της προσπάθειάς τους να επιδιώξουν τη θέωση, αντιστοιχεί στις συνεχείς ακυρώσεις των προσπαθειών του ανθρώπου, στις ματαιώσεις και στις διαψεύσεις των θνητών. Ο θάνατος, που είναι πανταχού παρών άλλοτε ως τιμωρία και άλλοτε ως δικαίωση των ανθρώπινων όντων, καθίσταται κυρίαρχο θέμα στην ποίηση του Γεωργούση και σχετίζεται άμεσα με έννοιες, όπως η λήθη και η μνήμη.<sup>16</sup> Η παλίνδρομη κίνηση μνήμης-λήθης διευκολύνει την αξιοποίηση της ανάμνησης, αποδεσμεύοντας τον παρελθόντα χρόνο και αποκτώντας αχρονία.

Ο ποιητής ανακαλεί διαρκώς στη μνήμη του προσφιλή πρόσωπα του παρελθόντος. Η «επικοινωνία με τους νεκρούς», τη μητέρα και τον πατέρα, από τους οποίους και αποσπά μέσω της μνήμης τη μέριμνα και το λόγο, τοποθετείται σε ένα σκηνικό, όπου ο γρήγορος ρυθμός διαδοχής των εικόνων κατευθύνει το ποιητικό εγώ στο «εσωτερικό» των πραγμάτων. Ο Γεωργούσης προσδίδει σε αυτό το σκηνικό τα χαρακτηριστικά μιας «καθόδου στον άλλο κόσμο». Το πρότυπο της ομηρικής νέκυιας, μέσα από λανθάνουσες όσο και ρητές αναφορές, μεταφέρεται στην ποιητική σκηνή για να περιγραφεί ο άλλος τόπος. Μόνο που δεν πρόκειται ακριβώς για κάθοδο, στο «παλάτι του Άδη», αλλά για μια περιδιάβαση στον χώρο και στον χρόνο. Ο ποιητής θα πει στα *Τετράδια του Νότου* (1988):

*Οι νεκροί είναι εδώ.  
Μπαινοβγαίνουν μες στα χαλάσματα  
μ' ένα κλαδάκι έλατο δίπλα στον ξύλινο σταυρό  
κι ύστερα δρασκελάνε το χαμηλό τοιχάκι  
στην πιο λευκή γωνιά της μνήμης  
και το τοπίο ακολουθάει πίσω τους  
σαν το χαμένο πρόβατο.  
Κι ό,τι μας κάνει να θυμόμαστε  
'κείνο το ίδιο δεν θυμάται τίποτα.<sup>17</sup>*

ό.π. (σημ. 12), σ. 47. Το ποίημα φανερώνει την επίδραση του ποιητή από την ποίηση του Σεφέρη («Οι σύντροφοι στον Άδη»). Βλ. επίσης Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 1994, σ. 91-92.

<sup>16</sup> Ο ίδιος ο ποιητής θα πει: «Ο ποιητής πρέπει να δρα σαν τον αρχαίο μύστη, πριν κατέλθει στο υποχθόνιο μαντείο του Τροφώνιου: να πίνει νερό κι απ' την πηγή της Μνήμης κι απ' την πηγή της Λήθης. Φτάνει να 'ναι στις σωστές αναλογίες – το πρόβλημα της χρυσής τομής για μια ακόμα φορά» (βλ. Γιώργος Γεωργούσης, «Τεχνάζειν ή Η παγκάλη παιδιά», περ. *Πάροδος*, τχ. 14 (2007) 1584, και *Οι μέρες και οι πέτρες. Ποιήματα 1966-2001: Επιλογή*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2007, σ. 109).

<sup>17</sup> Γιώργος Γεωργούσης, *Τετράδια του Νότου*, Αθήνα, Διάττων, 1988, σ. 24.



Στην τοπογραφία αυτή αποτυπώνεται μεν ο θάνατος και εμφανίζονται οι νεκροί, τους οποίους καλεί το ποιητικό εγώ, ο νόστος, ωστόσο, για τον οποίο γίνεται λόγος, δεν περιλαμβάνει την επιστροφή στη ζωή αλλά στο παρελθόν, επιστροφή που πραγματοποιείται με την αναβίωση της παιδικής ηλικίας. Η επικοινωνία με τους τεθνεώντες παραπέμπει στη ροή του χρόνου και στο αναπόφευκτο τέλος. Η εξιστόρηση των πεπραγμένων (*res gestae*), που δεν μπορεί να είναι παρά επιλεκτική λόγω της σύντομης φόρμας του ποιητικού λόγου, αποκαλύπτει την ανάγκη του ποιητικού εγώ για την εκμύθευση της εμπειρίας του. Η αναβίωση του βιωμένου υπόκειται στη μυθοπλαστική μεταποίησή του και αναπλάθεται σύμφωνα με τους κανόνες και τις απαιτήσεις της δραματικής αισθητικής. «Το πεπλασμένο, αυτό που λειτουργεί εντός της συγγραφικής φαντασίας», όπως αναφέρει και ο Ξ. Α. Κοκόλης, «επικρατεί και ρυθμίζει την “πραγματικότητα”, ό,τι δηλαδή κείται εκτός».<sup>18</sup>

[ ... ]  
 Ο πατέρας πάντοτε λείπει.  
 Στη θέση του η κρυφή φωσφορίζουσα  
 καταπακτή.  
 Ωριμος πέφτει μέσα  
 στη μαύρη τρύπα του μύθου  
 – της μνήμης το αντίπαλον δέος.  
 Εγώ σα να 'χω κιόλας ξοδέψει  
 το μερτικό μου.<sup>19</sup>

Η διαρκής μετατόπιση του ποιητή στο χρόνο διαμέσου του μύθου μέχρι να φτάσει στην πρώτη αρχή αποπνέει μια αίσθηση μελαγχολίας στη βάση της οποίας κρύβεται ένα *memento mori*, ακόμη και όταν ο ποιητής αυτοσαρκάζεται ή αποστασιοποιείται κατά ειρωνικό τρόπο. Η ποίηση του Γεωργούση δεν είναι στην ουσία παρά μια διαρκής θανατογραφία,<sup>20</sup> αφού ο τόνος του «τέλους» δίνεται από την «αρχή» άλλοτε με άμεσες αναφορές και άλλοτε με υπαινιγμούς στην εποχή των παιδικών χρόνων.

<sup>18</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, *Άνθρωποι και μη. Τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα: Μελέτες και σημειώματα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 111.

<sup>19</sup> Γιώργος Γεωργούσης, *Ωδή στο συμπαίκτη*, Αθήνα, Διάττων, 2011, σ. 13.

<sup>20</sup> Σύμφωνα με τον Γεωργούση, «ο θάνατος, από τη σκοπιά της εξέλιξης, είναι η μεγαλύτερη εφεύρεση της φύσης, όπως έχει λεχθεί με εωσφορική αναγωγή. [...] η ομορφιά της ζωής εκπηγάζει ακριβώς από την ευάλωτη φύση της» (βλ. ό.π. (σημ. 2), 23).

«[Τα τζιτζίκια]»

Αδειο τοπίο με λιόδεντρα  
 ούτε τζιτζίκια, ούτε στο βάθος η θάλασσα.  
 Τίποτα που να σε κάνει να θυμηθείς  
 τα παλιά καλοκαίρια.  
 Ο ήλιος ωστόσο άφθαρτος,  
 σα νεόκοπη λέξη.  
 Κάτω απ' το νύχι του κίτρινα ξεράγαθα,  
 κι ανάμεσά τους μια δαγκωμένη φέτα ψωμιού  
 και τ' άδεια τσόφλια από πεθαμένα τζιτζίκια.  
 Οι νεκροί, βέβαια, δεν θυμούνται,  
 όμως το ξέρεις πως  
 πάνω τους κρατιέται η μνήμη.<sup>21</sup>

Το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται σε μια διαρκή αντιπαλότητα με τη φθορά του χρόνου<sup>22</sup> αλλά και την ίδια την έννοια του θανάτου διαμέσου της μνήμης.<sup>23</sup> Ο ποιητής επικαλείται, διαρκώς, τον θάνατο μετονομάζοντάς τον ποικιλοτρόπως με ονόματα όπως Ξένος, χιόνι, μαύρος κότσυφας, Άδης, ψυχοπομπός, Χάροντας, τυφλός λωτός, φλύαρος Κάλχας, συμπαίκτης, κ.ά., σε μια προσπάθεια να εξοβελιστεί η απειλητική και τρομακτική παρουσία του και η ιδέα του θανάτου να χάσει την καταθλιπτική αμεσότητά της. Ο ποιητής επιδιώκει να χάσει ο νεκρός «την φρικώδη υπόσταση της αποσύνθεσης, αυτή την αβάσταχτη ωμότητα» και να αποκτήσει αναλλοίωτο πρόσωπο με μόνη την απουσία του.<sup>24</sup>

Κηπάκι των νεκρών  
 ο μαύρος ήλιος μέσ' από τα λιόφυλλα.  
 Βγαίνει, καθώς παλιά, μέσ' από τ' ανάγλυφα  
 ο καφετζής, ο ταβερνιάρης, παίρνουν παραγγελιές, γυρίζουνε.  
 Σα μεθυσμένοι οι νεκροί

<sup>21</sup> Γιώργος Γεωργούσης, «[Τα τζιτζίκια]», *Φωνήεντα δέντρα*, ό.π. (σημ. 12), σ. 17.

<sup>22</sup> Γιώργος Γεωργούσης, *Γραμμική Γραφή ΙΔ'*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2004, σ. 62: «απέθαντο κουρέλι ο χρόνος».

<sup>23</sup> Τότε αυτή χαμήλωσε τη φωνή και είπε: / Δικιά σου η μνήμη, δικά μου τα λύτρα της. / Κι ακούγονταν οι στερνοί οβολοί / να κατακυλάνε στην κουπαστή / και να πέφτουν μ' ένα κούφιο κελάρυσμα στα νερά, / σα να 'ταν κι αυτός ο ήχος μέρος από τον χρόνο. (βλ. Γιώργος Γεωργούσης, *Ελεγεία και φύλλα του Ξένου και της Λευκής*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2008, σ. 42).

<sup>24</sup> Βλ. Αγγελική Κωσταβάρα, «Ο ποιητικός λόγος ως αντίρροπη ροή στη σιωπή του θανάτου. Με έμφαση στην ποιητική συλλογή *Τα χρονικά των κήπων* του Γ. Γεωργούσης», στο *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούση. Κείμενα των Κωνσταντίνου Βάσση, Βάσου Η. Βογιατζόγλου, Αλέξη Ζήρα, Ηλία Κεφάλα, Στάθη Κουτσούνη και Αγγελικής Κωσταβάρα*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2007, σ. 103.

κι ό,τι έπιαναν κι ό,τι άφηναν  
 ατόφιο έλαμπε χωρίς την απειλή της σάρκας  
 πάνω στο μάρμαρο τινάζοντας νυχτερινό αέρα  
 – λιγνό χαμομηλάκι ξέφτιζε στις άκρες.  
 [...] <sup>25</sup>

Η εξιστόρηση των προσωπικών βιωμάτων διαμέσου της γραφής, που απευθύνεται στους άλλους, λειτουργεί ως κάτοπτρο στο οποίο αντανακλάται η μορφή, το είδωλο του ποιητή. Η εμφάνιση στο κατοπτρικό είδωλο του Εγώ δημιουργεί ένα αίσθημα ανοικειότητας που προκαλεί την αγωνία. Η αγωνία, όμως, συνδέεται με την αποκοπή του Εγώ από τον παροντικό χρόνο και στρέφει το υποκείμενο στην εκ νέου διαμόρφωσή του.<sup>26</sup> Επομένως, η ανάγκη της επικοινωνίας με τους νεκρούς υπαγορεύεται από αυτή τη σκοπιμότητα, η οποία και είναι πρακτικής φύσεως: από την ανάγκη της ενδοσκοπήσης, της καταβύθισης στον έσω κόσμο με απώτερο στόχο να οδηγηθεί το ποιητικό εγώ στην αυτογνωσία. Πραγματικό ή φανταστικό το τοπίο του ποιητικού σύμπαντος του Γεωργούση είναι μια Νέκυια, που παραπέμπει σε μυητικούς ροδώνες, κυριολεκτικά και μεταφορικά – ως *rosa mystica* – το σημείο της έλλαμψης που κάθε ποιητής επιδιώκει.

Α, εσείς κομμένα νήματα  
 και θάλασσες περισσευούμενες  
 απ' τις παλιές μου αγάπες,  
 από κόμπο λύνει τα μυστικά της κι η ψυχή  
 και μέσα απ' τις ρωγμές θηλάζει  
 μαζί μ' όλα τα νεογνά της τύχης μου  
 απ' το κοπάδι του  
 τού κάτω κόσμου ο Μοσχοφόρος,  
 μ' ένα κριό στον ώμο περασμένο  
 σαν ντουφέκι  
 να θρέψει εικόνα ορφανή  
 που εποπτεύει διαγώνια  
 το θαύμα το δεινόν, το εφήμερον,  
 αυτό που προσωποποιεί τα συμβάντα  
 μέσα στην ασυνέχεια του χρόνου.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Γεωργούσης, ό.π. (σημ. 8), σ. 51.

<sup>26</sup> Βλ. Ελισάβετ Αρσενίου, «Η αγωνία ως ποιητική συνθήκη. Με αφορμή ένα ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη», στο *Μνήμη Σοφίας Σκοπετέα. Πρακτικά της ΙΒ' Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ-ΑΠΘ*, 27-29 Μαρτίου 2009, Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2010, σ. 549 κ.ε.

<sup>27</sup> Γιώργος Γεωργούσης, *Αφύλακτη διάβαση*, Αθήνα, Διάττων, 2012, σ. 24.

Η ποίηση του Γεωργούση είναι ένα διαρκές παιχνίδι του έσω και του έξω χώρου, μια συνύπαρξη του άνω και του κάτω κόσμου, του μύθου και της σύγχρονης πραγματικότητας.<sup>28</sup> Η αρχαία ελληνική παράδοση επιτρέπει στον ποιητή όχι μόνο τη μελέτη του θανάτου και την αφήγηση του παρελθόντος σε συνδυασμό με αυτόν, αλλά και τη θέαση του κόσμου, τη σύνδεση του δημιουργού με το ιστορικό παρελθόν του, τη λιτότητα στην έκφραση και τον ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό της σύνολης ποίησής του. Ο ποιητής εγγράφει τον μύθο στις συνθέσεις του και εμμένει σε μια γραφή, άκρως προσωπική, συμφύροντας διαρκώς την «ετερότητα του παρελθόντος [...] με το συνειδητό εγώ του παρόντος».<sup>29</sup> Το ατομικό βίωμα, ωστόσο, και η σχέση του ποιητικού υποκειμένου με τον μύθο δεν μπορεί να βιωθεί μόνο ιδιωτικά ή ενδόμυχα και μετατοπίζεται στο ανώτερο επίπεδο του υπερπροσωπικού.<sup>30</sup> Το ποιητικό Εγώ μεταβαίνει διαρκώς στο Αυτός, έτσι ώστε αυτό που συμβαίνει δεν αφορά πλέον το άτομο, αλλά αποκτά τη δέουσα ανωνυμία, καθώς επαναλαμβάνεται σε έναν ατελείωτο διασκορπισμό.<sup>31</sup> Ακόμη, και μέσα από το αγαπημένο πρόσωπο αναδύεται ο άνθρωπος κάθε τόπου και κάθε εποχής, με αποτέλεσμα το ατομικό βίωμα να λειτουργεί τελετουργικά ως καθολικό βίωμα.

Η ποίηση του Γεωργούση προσφέρεται στον αναγνώστη, πολύ περισσότερο, ως πολυδιάστατος τόπος μέσα στον οποίο ενεργοποιείται το ατελείωτο διακειμενικό παιχνίδι ανάμεσα στις εμφανείς ή στις λανθάνουσες διακειμενικές αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα, στις άλλες φωνές ή στους κώδικες που συγκρούονται και συνυπάρχουν συνθέτοντας ένα παλίμψηστο. Οι αφομοιωμένες αναγνωστικές αναμνήσεις του ποιητή από την αρχαία ελληνική γραμματεία τροφοδοτούν την πορεία της σκέψης και την εκτύλιξη της συγγραφικής διαδικασίας. Ο διακειμενικός ιστός που συνέχει την ποίησή του, από την αρχή

<sup>28</sup> Ο ίδιος ο Γεωργούσης θα πει πως «η ποίηση είναι ο διπλός πράκτορας του μέσα και του έξω κόσμου» (βλ. «Μια συνομιλία Γιώργου Γεωργούση-Χρήστου Τουμανίδη. Άνοιξη 2004», στο *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούση*, ό.π. (σημ. 24), σ. 111).

<sup>29</sup> Σύμφωνα με τον Γεωργούση, «πρέπει η συγκίνηση του προσωπικού συμβάντος να μεταταγεί επεξεργασμένη στο ανώτερο επίπεδο του υπερπροσωπικού. Πρέπει να συμφύρεται η ετερότητα του παρελθόντος (ατομικού ή συλλογικού) με το συνειδητό εγώ του παρόντος. Κι αυτό το κράμα μόνον η εντελής μορφή μπορεί να το επιτύχει. Κι αν τα καταφέρει, χαρίζει αισθητική ήδονη κι ευφροσύνη κι ευδαιμονία, επειδή, όπως κι η ερωτική έκσταση, καταργεί όσο διαρκεί τον χρόνο. Το ιδεώδες της εντελούς μορφής είναι η απόσβεση της διαίρεσης του χρόνου» (ό.π. (σημ. 9), 2464).

<sup>30</sup> Για τον Γεωργούση «η ποίηση, καθολικεύοντας το ατομικό βίωμα, μπορεί να προσφέρει αυτή τη μέθεξη στο υπερατομικό. Ό,τι μετράει, είναι το προσωπικό και ειδικό και, μέσω αυτού, το γενικό και το απόλυτο, συναϊρώντας το συνειδητό και το μη συνειδητό, το διαρκές με το εφήμερο» (ό.π. (σημ. 28), σ. 111).

<sup>31</sup> Βλ. Ηλίας Κεφάλας, «Στις πηγές της ποίησης του Γιώργου Ε. Γεωργούση», στο *Η ποίηση του Γιώργου Γεωργούση*, ό.π. (σημ. 24), σ. 57-58.

έως το τέλος, την κάνει να μοιάζει με «ύφασμα όπου οι κόμποι και οι ραφές φαίνονται» (Montaigne). Ο ποιητής, κάνοντας διακειμενικές αναφορές σε θέματα, λέξεις, σύμβολα και μυθικά πρόσωπα, στρέφει την προσοχή του αναγνώστη στο γίνεσθαι της γραφής του, σε αυτή τη ζωντανή και «ανοιχτή» διαδικασία που διαμορφώνεται μέσα από το δυναμικό διάλογο με άλλα καλλιτεχνήματα. Ο αναγνώστης λοξοδρομεί διαρκώς από το κυρίως κείμενο για να δημιουργήσει ένα νοερό «ιστό» διακειμένων, πλούσιο σε διακλαδώσεις.



ΛΟΥΙΖΑ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΟΥ

## Επιγράμματα και επιτάφιος λόγος στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη

*Τη μέρα που οι ανέξοδοι νεκροί  
σηκώθηκαν ψηλά να τους ιδούμε  
φανήκανε τα ζώντα ποιήματα  
κρυμμένα πίσω από το θάνατό τους.*

«Θόλος» (1982)

Ακολουθώντας τη μακραίωνη παράδοση του επιτάφιου λόγου και της επιτύμβιας ποίησης, ο Κυρ. Χαραλαμπίδης συνθέτει πυκνά και ολιγόστιχα κομψοτεχνήματα, τα οποία έχουν ιδιαίτερη θέση στην ποίησή του. Οι επιτάφιας συνθέσεις του διανοητή ποιητή συνοψίζουν αξίες της ποιητικής του, αρχής γενομένης από τη ζωή και τον θάνατο, την τύχη/μοίρα, αλλά και την αίσθηση του έρωτα ως την ευαισθησία της Τέχνης και τη φιλοκαλία. Ο πλούτος της ελληνικής επιτύμβιας επιγραφικής αποτυπώνεται με αριστοτεχνικό τρόπο στα επιτάφια ποιήματά του, ώστε μέσω αυτών να ανακαλέσει το παρελθόν με όχημα τη μνήμη, αναζητώντας τις συστοιχίες των εποχών, αλλά και να προκαλέσει διανοητική-αισθητική συγκίνηση.

Χάρη στη στέρεη ιστοριοαρχαιολογική του σκευή – ο Χαραλαμπίδης έχει σπουδάσει Ιστορία-Αρχαιολογία – είναι άριστος γνώστης του ταφικού επιγράμματος. Συνεπώς, η οικείωσή του με την τέχνη αυτού του γραμματολογικού είδους είναι δεδομένη και γνωρίζει πολύ καλά τις δυνατότητες ποιητικής αξιοποίησής του. Ως ένας πολύ καλά διαβασμένος περιηγητής, πραγματοποιεί νοερές ή πραγματικές κυκλικές ποιητικές μετακινήσεις και ιστοριοαρχαιολογικές εξορμήσεις, τις οποίες ανακαλεί εντέχνως στην ποίησή του. Η πατρίδα σημασιοδοτείται ως ένα αρχετυπικό παλίμψηστο, εφόσον κατορθώνει μέσα από μια πολιτισμική περιδιάβαση, χαρτογραφημένη με ιστορική αυτογνωσία, να αποτυπώσει τα χνάρια της.

Είναι γνωστό ότι στο σύνολο της μέχρι τώρα ποιητικής κατάθεσης του Κύπριου ποιητή έχουν σχηματιστεί επάλληλοι κύκλοι που συστήνουν τον ποιητή-αναγνώστη. Είναι αυτόδηλες οι αναγωγές του, ως γνήσιου επιγόνου, στην ήδη «κατορθωμένη ποίηση» τόσο του Καβάφη όσο και του Σεφέρη, ποιη-

τών που επίσης διαλέγονται ευρηματικά και δημιουργικά με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο.

Θα εστιάσουμε, σε μια πρώτη προσέγγιση – χωρίς να εξαντλήσουμε το θέμα –, στις νεότερες εγχαράξεις του Χαραλαμπίδη στο σώμα της επιτάφιας ποίησης οι οποίες συναντώνται και διασταυρώνονται ενίοτε με τις αντίστοιχες καβαφικές. Είναι προφανές ότι ο Χαραλαμπίδης βρίσκεται σε γόνιμο διάλογο και επικοινωνία με τον Καβάφη, «ποιητήν κατεξοχήν ιστορικών», αντλώντας το απόσταγμα της ποίησής του. Το έργο του διέπεται, όπως και του Αλεξανδρινού, από σφαιρική, κοσμοπολίτικη ματιά προς την Ιστορία, με έντονη την πολιτική και ειρωνική αίσθηση.

Ο Κύπριος ποιητής συχνά υπονοεί ότι η Ιστορία μπορεί, σε ένα πρώτο επίπεδο, να επανακατασκευαστεί εκ των υστέρων όχι μόνο από τα φανερά και από αυτά που παραδίδουν οι ιστορικές πηγές, αλλά και σε ένα δεύτερο επίπεδο, από τα κρυπτικά, που επιμελώς οι ιστορικοί τόποι «αποκρύβουν». Ως εκ τούτου, ο Χαραλαμπίδης προσεταιρίζεται «τον τρόπο με τον οποίον δομείται η περί του παρελθόντος αφήγηση από τον Καβάφη»,<sup>1</sup> στο έργο του οποίου η Ιστορία φαίνεται να κατασκευάζεται από όσα διατηρεί η μνήμη, από όσα μπορεί κάποιος να ανακαλέσει μνημονικά αλλά και από όσα έχουν περάσει στη λήθη. Η παράμετρος της ποίησής του, που αφορά τη δημιουργία επιτύμβιων επιγραμμάτων, αυτό τον σκοπό έχει: τη διαιώνιση της μνήμης και την ακύρωση της λήθης.

Συνεπώς, ως σπουδαίος τεχνίτης, λαξεύει τα δικά του «μνημόνια τέχνης και τεκμήρια μνήμης»,<sup>2</sup> είτε αξιοποιώντας ενίοτε το καβαφικό πρόπλασμα, εφόσον με ποιητική ευφνία επιχειρεί να αναπλάσει επιτύμβια επιγράμματα και πρόσωπα της καβαφικής μυθολογίας, είτε κατασκευάζοντας παλίμψηστα δικής του κοπής, στηριζόμενος σε πρωτογενές υλικό, ενεργοποιώντας τα δικά του διαβάσματα για να μας οδηγήσει και σε άλλους γοητευτικούς δρόμους.

Ο θαυμασμός του Χαραλαμπίδη για τον Καβάφη είναι ομολογημένος και η ναρκισσιστική επιθυμία του να τον συναγωνιστεί και ανταγωνιστεί αποκάλυπτη. Ο ίδιος γράφει: Το «Παρατηρητής του εαυτού μου» είναι ένα από τα γνωρίσματα της ποιητικής μου κατάθεσης, κυρίως όταν, με τη μορφή κάποιας περσόνας, εμφανίζομαι να συμμετέχω και να σχολιάζω τα εντός του ποιήματος δρώμενα: τότε [...] ιστορικών ή μυθικών προσώπων, κάποτε δε και του Κα-

<sup>1</sup> Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Η νεοτερικότητα του ερειπίου», περ. *Μολυβδοκοντυλοπελεκητής*, τ. 7 (2000) 105.

<sup>2</sup> Παντελής Μπουκάλας, *Επιτάφιος λόγος. Αρχαία ελληνικά επιτύμβια επιγράμματα*, Αθήνα, Άγρα, 1999, σ. 181.



βάφη, τον οποίον υποδύομαι τοποθετώντας τον έντεχνα μέσα στο ποίημα».<sup>3</sup> Συνακόλουθα, η καβαφική εξοικείωση είναι δεδομένη και οι αντηχήσεις από τα καβαφικά επιτύμβια έκδηλες. Πρόκειται όμως και για οικειοποίηση; Μάλλον για αναδημιουργία πρόκειται. Η μίμησή του δεν υπόκειται δουλικά στο πνεύμα του ομότεχνού του. Όπως η ποιητική μεταφορά των επιτύμβιων επιγραμμάτων στο καβαφικό έργο «αποτελεί έναν δευτέρου επιπέδου στοχασμό πάνω σε μια ποιητική την οποίαν εκτιμά κι ανταγωνίζεται»,<sup>4</sup> καθώς και το γεγονός ότι οι «επιπλέον στρώσεις ιστορίας και ποίησης, τιθασευμένες από μια ποιητική τόλμη κρυπτικού χαρακτήρα, κάνουν το διάδοχο ποίημα πιο σύνθετο από το φαινομενικό του πρότυπο»,<sup>5</sup> όπως γράφει ο Ricks, το ίδιο ισχύει, κατ' αναλογία, και σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του καβαφικού έργου από τον Χαράλαμπιδη. Ο ποιητής ερμηνεύει τον ποιητή κατά το «η ποίηση ερμηνεύει την ποίηση ...».<sup>6</sup> Η επικοινωνία και ο διάλογος μαζί του στοχεύουν στην προέκταση και επανασημασιολόγηση της καβαφικής αίσθησης της Ιστορίας κυρίως, αλλά και της ζωής γενικότερα, της ανθρώπινης ύπαρξης και περιπέτειας, της ματίας για τον κόσμο. Αυτά είναι που κυρίως τον ενδιαφέρουν. Και μιας και η συνομιλία του Κύπριου ποιητή με τον Καβάφη είναι διαρκής, ανανεώνεται με αυτό τον τρόπο και η ποίηση του Αλεξανδρινού, εφόσον δίνεται η ευκαιρία να «ξαναδιαβαστεί» μέσα από το έργο του σημαντικού νεότερου ποιητή.

Ας σημειωθεί ότι εκτός από το ποίημα «Ο καλύτερος ποιητής της Αλεξάνδρειας»<sup>7</sup> του αφιερώνει και το «Αποθανών εν Αλεξανδρεία»,<sup>8</sup> του οποίου ο τίτλος συνειρμικά παραπέμπει στην επιγραφή που βρίσκεται στον τάφο του Καβάφη:

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Π. ΚΑΒΑΦΗΣ  
 ΠΟΙΗΤΗΣ  
 ΑΠΟΘΑΝΩΝ ΕΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ  
 ΤΗΝ 29ΗΝ ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1933

υπενθυμίζοντάς μας ότι «Ένα μήνα μετά το θάνατο του Ποιητή, οι διανοού-

<sup>3</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Ένα ποίημα ποιητικής που αντλεί από τον κόσμο του Ομήρου», στο Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, Κέρκυρα, Εκδ. Ιονίου Πανεπιστημίου, 2009, σ. 257.

<sup>4</sup> David Ricks, «Σκέψεις για τον Καβάφη και το ελληνικό επίγραμμα», περ. *Ποιητική*, τχ. 9 (άνοιξη-καλοκαίρι 2012) 104.

<sup>5</sup> Ο.π., 105.

<sup>6</sup> Νίκος Β. Λαδάς, «Σχόλια στο ποίημα του Καβάφη “Εις το επίνειον”», περ. *Ηλέξη*, τχ. 174 (Μάρτ.-Απρ. 2003) 362.

<sup>7</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Μεθιστορία*, Αθήνα, Άγρα, 1995, σ. 13.

<sup>8</sup> Ο.π., σ. 58.

μενοι της Αλεξάνδρειας οργάνωσαν προς τιμήν του μια συγκέντρωση, κατά την οποίαν απαγγέλθηκαν λόγοι επιμνημόσυνοι στα ελληνικά, γαλλικά, αγγλικά, ιταλικά και αραβικά».<sup>9</sup>

Τα ποιήματά του τα οποία προσιδιάζουν είτε στα επιγράμματα-επιτύμβια του Καβάφη είτε σε ποιήματα των οποίων οι ήρωες/ηρωίδες οδεύουν προς τον θάνατο, χωρίς κατ' ανάγκη να είναι επιτύμβια, άπτονται ιστορικών και ψευδοϊστορικών ή πλαστών προσώπων και αποτυπώνουν ψήγματα καβαφικών στοιχείων. Εντοπίζονται αναθηματικά ποιήματα-επιγράμματα με καβαφικούς τίτλους ή τίτλους με τον τρόπο του Καβάφη (π.χ. «Αποθανών εν Αλεξάνδρεια», «Κρατησίκλειας συνέχεια και τέλος», «Αισχύλου Ευφορίωνος αλκή», «Έρρει τα κάλα», «Μάρουλλου τάφος», «Πετράκης Γιάλλουρος Καρπασεώτης», «Η κηδεία του Σαρπηδόνας»). Παράλληλα, παρελαύνουν γνώριμοι καβαφικοί ήρωες και ηρωίδες, ο Αισχύλος («Αισχύλου Ευφορίωνος αλκή»), ο Μύρης («Επιτάφιος πόλις»), η Κρατησίκλεια («Κρατησίκλειας συνέχεια και τέλος»), ο Σαρπηδών («Η κηδεία του Σαρπηδόνας»).

Θυμίζω ότι στο «αμίστομο», κατά τον Σαββίδη, καβαφικό ποίημα «Νέοι της Σιδώνος» εγκιβωτίζεται ένα τμήμα από το, κατά πάσα πιθανότητα, «ψευδεπίγραφο του Αισχύλου»,<sup>10</sup> το οποίο χαραχθηκε στον τάφο του: *Αλκήν δ' ευδόκιμον Μαραθώνιον άλσος...*,<sup>11</sup> το οποίο ενσωματώνει και ο κύπριος ποιητής στο δικό του επιτύμβιο ποίημα που τιτλοφορείται «Αισχύλου Ευφορίωνος αλκή».<sup>12</sup> Παραθέτω το επίγραμμα σε απόδοση του Γ. Π. Σαββίδη: «Τούτο το μήμα σκεπάζει τον Αισχύλο του Ευφορίωνα, Αθηναίο, που πέθανε στην σιτοφόρα Γέλα· για την ευδόκιμη ανδρεία του μπορεί να πει το Μαραθώνιο άλσος και ο Πέρσης με την πυκνή χαιτή – που την γνώρισε».

Σε αυτό το «χάραγμα [που] εξαφνίζει», γιατί προβάλλονται μόνο οι πολεμικές ανδραγαθίες του Αισχύλου αντί των επιτευγμάτων της ποίησής του, ο Χαραλαμπίδης πυροδοτείται από την επιθυμία να καταθέσει τον δικό του προβληματισμό και τη δική του άποψη για το πολυσυζητημένο επιτάφιο επίγραμμα, απευθυνόμενος στον αρχαίο κλασικό:

<sup>9</sup> Βλ. στ. 1: *Ένα μετά το θάνατό του μήνα* (Ατανάζιο Κατράρο, *Ο φίλος μου ο Καβάφης*, Αθήνα, Ίκαρος (χ.χ.έ.), σ. 82).

<sup>10</sup> Γ. Π. Σαββίδης, «Επίμετρο 8. Παραλλαγές στους τάφους του Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, τ. Β' Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 461.

<sup>11</sup> Ολόκληρο το επιτάφιο επίγραμμα έχει ως εξής: *Αισχύλον Ευφορίωνος Αθηναίων τότε κελεύθει / μήμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας. / αλκήν δ' ευδόκιμον Μαραθώνιον άλσος αν είποι / και βαθυχαιτήεις Μήδος επιστάμενος* (Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1975, σ. 99).

<sup>12</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Κυδώνιον μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 45-46.

*αν ήθελες στο Μαραθώνιον άλσος  
να κατατάξεις άθλον, παμμακάριστε,  
γιατί παρέκαμψες τις ναυμαχίες  
που 'χαν στην αριστεία σου μερτικό;*

*Αλλ' όμως κράτει τώρα που το σκέφτομαι  
η μνεία του Μαραθώνος όλα τ' άλλα  
συγκεφαλαίωσε και μάλιστα καθάρισε  
της τέχνης τις ροές  
[...]  
υπάρχει  
στου νου την ευδοκίμηση, στο άλσος  
εκείνο που μοιράζει κατ' αναλογία  
τ' αρώματα, τα χρώματα και τις λατρείες.*

Και με μια ειρωνική και καυστική αποστροφή ο ποιητής, στοχαστικά, θα πει:

*Το πράγμα χρήζει μάλλον ερμηνείας<sup>13</sup>  
πιο βαθυπλόκαμης κι από του Μήδου.*

Σε αντίθεση λοιπόν με τον Καβάφη, ο Χαραλαμπίδης δεν αποστασιοποιείται από το εγκιβωτισμένο επιτύμβιο: «*Αλκην δ' ευδόκιμον Μαραθώνιον άλσος...*». Έτσι, σκηνοθετεί ένα ποίημα με πολυσήμαντο λόγο, του οποίου οι κρυπτικοί ακροτελεύτιοι στίχοι θα δώσουν εντέλει τη δική του ερμηνεία σε ό,τι αφορά την «επιλογή» του Αισχύλου να μην κάνει μνεία στο ποιητικό του τάλαντο παρά μόνο στην πολεμική του δράση:

*Προπάντων δε ως μαραθωνομάχος  
γνωρίζεις πόσο λιγοστά χρειάζονται  
για να ισορροπούν αισθητικά εκείνα  
που ο Μαραθώνας τεχνηέντως αποκρύβει,*

υπονοώντας ότι δεν είναι απαραίτητο να μιλήσει ο ίδιος ο Αισχύλος. Στη θέση του μιλά ο ίδιος ο Μαραθώνας, ως πολύσημο σύμβολο, αφού πίσω από το βαρύ του όνομα συγκεφαλαιώνονται τα πάντα, γιατί κάπου εκεί ενυπάρχει όλη η προϊστορία του τραγικού ποιητή. Στην ουσία υποδηλώνεται και η διαχρονικότητά του ως αιώνιου συμβόλου αρετής, που τα περικλείει όλα. Και μόνο η μνεία του ονόματος του Μαραθώνα αρκεί. Ο Ι. Α. Σαρεγιάννης γράφει πολύ εύστοχα: «Άμα αντικρίζει κανείς τον κόσμο από το 400 μ.Χ., είναι αδύνατο

<sup>13</sup> Πρβ. τον ειρωνικό στίχο από το καθαφικό ποίημα «Ο Δαρείος»: *Βαθέως σκέπτεται το πράγμα ο ποιητής.*

να μην αισθανθεί βαθιά το τι σημαίνει μια μάχη και μάλιστα μια μάχη που μπορεί να σώσει τον πολιτισμό». <sup>14</sup> Πέραν της έμπρακτης αντρείουσνης που επέδειξε στη μάχη του Μαραθώνα και στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, οι αριστείες του Αισχύλου αναγνωρίζονται σε όλα τα επίπεδα και έτσι η λέξη Μαραθώνας μετατρέπεται σε έννοια-σύμβολο που εμπεριέχει και άλλες συναφείς αρετές.

Το ποίημα «Κρατησίκλειας συνέχεια και τέλος», <sup>15</sup> παρόλο που δεν ανήκει στα αμιγώς επικήδεια ποιήματά του, συνιστά ενδιαφέρουσα περίπτωση, εφόσον ο Χαραλαμπίδης αποπειράται να γράψει τη συνέχεια των καβαφικών ποιημάτων: «Εν Σπάρτη» (1928) και «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων» (1929). Τα καβαφικά πρότυπα περιγράφουν, ως γνωστόν, τι συνέβη μέχρι τη στιγμή που η μητέρα του βασιλιά της Σπάρτης οδεύει προς το πλοίο και αναχωρεί για την Αίγυπτο. Η ιστορία είναι γνωστή: Ο βασιλιάς της Σπάρτης Κλεομένης Γ' (236-222 π.Χ.) ζήτησε από τον Πτολεμαίο Γ' τον Ευεργέτη βοήθεια στον πόλεμο κατά της Αχαικής Συμπολιτείας και της Μακεδονίας, με αντάλλαγμα να σταλεί στην Αίγυπτο η μητέρα του Κρατησίκλεια και τα παιδιά του ως εγγύηση. Όμως η τύχη της βασιλικής οικογένειας υπήρξε τραγική. Ηττημένος από τον Αντίγονο Γ' της Μακεδονίας (221 π.Χ.), ο Κλεομένης βρήκε καταφύγιο στον σύμμαχό του Πτολεμαίο Γ', αλλά μετά τον θάνατό του καταδιώχθηκε από τον διάδοχό του, Πτολεμαίο Δ' τον Φιλοπάτορα, και αυτοκτόνησε (219 π.Χ.). Η μητέρα του Κρατησίκλεια και τα παιδιά του εκτελέστηκαν. Πηγές της έμπνευσης του Χαραλαμπίδη είναι αδιαμφισβήτητα οι δύο διαμεσολαβημένες καβαφικές και ο *Βίος Κλεομένους* του Πλουτάρχου, όπως ήταν άλλωστε και του Καβάφη.

Ο Χαραλαμπίδης πιάνει το νήμα της ιστορίας από εκεί που το άφησε ο Καβάφης, και συγκεκριμένα από τον καταληκτήριο στίχο του ποιήματος «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων»: *Και μες το πλοίο μπήκε, παίνοντας προς το «διδώ»*. <sup>16</sup> Ο Χαραλαμπίδης, ευρηματικός καθώς είναι, παίζει με τον παραπάνω στίχο και, αναλαμβάνοντας ρόλο καβαφικό, προεκτείνει την καβαφική σκέψη γράφοντας τον τραγικό επιλογο στο δικό του ποίημα, που ξεκινά με την Κρατησίκλεια καθ' οδόν προς το πλοίο και τελειώνει με τον τραγικό θάνατό της. Ο ποιητής μας παίζει ακόμη με το προσωπύμιο-χαρακτηρισμό Φιλοπάτορας:

*Την Αίγυπτο του Πτολεμαίου Γ'  
και του Δ', βέβαια, Φιλοπάτορος,*

<sup>14</sup> Γιάννης Δάλλας, «Η πολυσυμία του καβαφικού ποιήματος. Ξαναδιαβάζοντας το “Νέοι της Σιδώνας (400 μ.Χ.)”», *Σπουδές στον Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 19.

<sup>15</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Στη γλώσσα της υφαντικής*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2013, σ. 39-40.

<sup>16</sup> *αι τύχαι δε, όπως αν ο δαίμων διδώ, πάρεισι* [«όσο για τις τύχες μας, μας παραστέκουν όπως δώσει ο θεός»] («Άγε ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων», Καβάφης, ό.π. (σημ. 11), σ. 113).

*πλην όχι Φιλομήτορος, γιατί  
άδοξο τέλος δίνει στη ζωή του  
ο γιος της Κλεομένης, εξαιτίας του.*

Πρόκειται για ένα χρονικό ενός τετραπλού προαναγγελλθέντος θανάτου.

Ένα άλλο πολύ ενδιαφέρον ποίημα, που όμως μετά βίας μπορεί να χαρακτηριστεί επιτύμβιο, είναι το «Αρτεμίδωρε ευψύχι»,<sup>17</sup> αφιερωμένο στη μνήμη του Κωστή Μοσκόφ. Ο Αρτεμίδωρος του Χαραλαμπίδη δεν είναι βέβαια ο σοφιστής Αρτεμίδωρος του «Μάρτιαι ειδοί». Το ποίημα είναι εμπνευσμένο από το νεκρικό πορτρέτο του Αιγύπτιου νέου Αρτεμίδωρου (Χαουάρα 100-120 μ.Χ.), τεχνοτροπίας Φαγιούμ, που στολίζει το ταριχευμένο σώμα του. Συνομιλεί όμως έμμεσα και με το καθαφικό ποίημα «Ευρίωνος τάφος», μιας και «ο Αρσινοΐτης νομός της αρχαίας Αιγύπτου είναι η σημερινή περιοχή του Φαγιούμ»,<sup>18</sup> όπως μας πληροφορεί η Λίζυ Τσιριμώκου στη λαμπρή μελέτη της για την επιτάφια καθαφική ποίηση.

Ανάμεσα στα επιτάφια ποιήματά του υπάρχουν κάποια τα οποία «είναι πιο επιτύμβια από άλλα», όπως θα έλεγε και ο Γιώργος Σαββίδης, και άλλα που είτε δεν τηρούν απαραίτητα τις προϋποθέσεις και τα συμβατικά γνωρίσματα των ταφικών επιγραμμάτων σε ό,τι αφορά τη μορφή ή τον λακωνικό τρόπο έκφρασης είτε δεν αφορούν επιτύμβια ποιήματα, με τη δόκιμη έννοια του όρου, όμως φανερά ή υπαινικτικά αναφέρονται σε ενεπίγραφα μνημεία και εμπειρεύουν ή υπονοούν λέξεις όπως σήμα, τάφος, μνήμα, τύμβος ή νεκροπόλεις. Ο επιτάφιος λόγος μας οδηγεί, συχνά, σε νεκροπόλεις και μέσα από δρόμους-τάφρους σε θολωτούς τάφους.

Οι σκηνογραφίες νεκροπόλεων, που εντάσσονται στην «ποιητική των ερειπίων», κατά την έκφραση του Diderot, αποτελούν σημαντική παράμετρο στην επιτάφια ποίησή του. Το Κούριο, η Αμαθούς και η Σαλαμίνα συνιστούν το κλασικότροπο σκηνικό των ερειπίων, που συνδέεται με τον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Με την παρουσία νεκροπόλεων επικυρώνεται η αδιάλειπτη συνέχεια του πολιτισμού από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή, κάτι που συνειδητά επιδιώκει στην ποίησή του ο Χαραλαμπίδης.

Η νεκρόπολη της Σαλαμίνας είναι συχνά παρούσα, κυρίως στη συλλογή του

<sup>17</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Δοκίμιν*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σ. 85.

<sup>18</sup> «Αρσινόη: πρωτεύουσα του Αρσινοΐτου νομού της Αιγύπτου, πρώην Κροκοδειλων πόλις, εξ' αυτής, δηλαδή εκ των ερειπίων της παρά το Ελ-Φαγιούμ, προέρχονται πλείστοι πάπυροι και από τη μεγάλη της νεκρόπολη, νεκρόπολη των αριστοκρατικών τάξεων, βγήκαν στο φως τα περίφημα νεκρικά πορτρέτα» (Λίζυ Τσιριμώκου, «Νεκρομαντική τέχνη. Η επιτάφια καθαφική ποίηση», *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σ. 315).

*Αμμόχωστος Βασιλεύουσα*. Οι στίχοι είναι δηλωτικοί: [Η] πέτρα [που] αιματοκύλισα παραπέμπει στον «κυκλώπειο μονόλιθο της “Φυλακής της Αγίας Αικατερίνης” πάνω από κτιστό τάφο στη Νεκρόπολη Σαλαμίνας, η οποία κάλυπτε ταφή αλόγων (7ος αι. π.Χ.)». <sup>19</sup> Η «Τούμπα Σαλαμίνας» δηλώνει τον «Τύμβο από άμμο που κάλυπτε παλαιότερα το ιδρωτήριο, τοιχογραφία και εντοιχία ψηφιδωτά του 3ου αι. μ.Χ.» <sup>20</sup> στη Σαλαμίνα. Ο «Λέβητας» αφορά τον «Χάλκινο λέβητα στο δρόμο του Τάφου 79, στη Νεκρόπολη της Σαλαμίνας, 8ος αι. π.Χ., με ανατολική επίδραση. Έχει διάμετρο 94 εκ. και διακοσμείται με οχτώ προτομές γρυνών και τέσσερις ανθρώπους – πουλιά με διπλό πρόσωπο. Στηρίζεται σε σιδερένιο τρίποδα και είναι γεμάτος με πήλινα δοχειάκια. Παρόμοιοι λέβητες βρέθηκαν στην Ετρουρία, την Ολυμπία και τους Δελφούς». <sup>21</sup> Τα «Κελιά» <sup>22</sup> είναι τάφοι της Νεκρόπολης της Σαλαμίνας όπου έθαβαν τους κοινούς θνητούς. Οι στίχοι τα μάτια μου γεμάτα λάδι και κρασί / χύνονταν σε δοχεία που δεν ξεχνώ, υπαινίσσονται ότι «στους δρόμους των “βασιλικών” τάφων στη νεκρόπολη Σαλαμίνας μεγάλοι αμφορείς με λάδι και κρασί ή και μέλι συντρέφευαν το νεκρό». <sup>23</sup> Ο στίχος *Τα άλογα σε μιαν άκρη* υπαινίσσεται «άλογα κτιστού τάφου από τη Νεκρόπολη Σαλαμίνας (8ος/7ος αι. π.Χ.), που μεταφέρθηκαν στο Επαρχιακό Μουσείο Αμμοχώστου». <sup>24</sup> Το άλογο αποτελεί συχνό και προσφιλές μοτίβο στην ποίησή του «για να αποδοθεί και κάποιο ηρωικότερο στοιχείο», <sup>25</sup> αλλά γίνεται και η αφορμή για να τιμηθεί Κύπριος αθλητής ο οποίος συμμετείχε σε αρχαίους αγώνες. Μία αθηναϊκή επιγραφή, με την αναθηματική φράση: «*Κέλητι τελείω*» *Αρίστων Νίκωνος Καρπασεώτης α[πό Κύπρου]* [Με άλογο της κούρσας ενήλικο· / ο Αρίστων γιος του Νίκωνος Καρπασίτης από την Κύπρο] τίθεται ως προμετωπίδα του ποιήματος «*Πουλάρια και άλογα*».

Τίτλοι ποιημάτων του είναι δάνεια από επιγράμματα ή επιτύμβιες επιγραφές, όπως συμβαίνει στο ποίημα «*Υψίστω Θεώ*», στο οποίο μάλιστα εγκιβωτίζεται τρεις φορές επιγραφή από την αρχαία Αμαθούντα, την αρχαία πόλη της Λεμεσού, η οποία επιλέγεται και ως μότο:

<sup>19</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Αμμόχωστος Βασιλεύουσα*, Αθήνα, Ερμής, 1982, σ. 135.

<sup>20</sup> Ο.π. σ. 136.

<sup>21</sup> Ο.π. σ. 137.

<sup>22</sup> «Πβ. και τάφους Νεκρόπολης Σαλαμίνας στην τοποθεσία “Τζελλάρκα. Σκεπάζανε κοινούς θνητούς”», ό.π., σ. 147.

<sup>23</sup> «θάνατος-ζωή. Όταν το λάδι χύνεται, η πρόληψη του λαού το θεωρεί κακό· όταν το κρασί χύνεται ο λαός το λέει με χαρά», ό.π., σ. 152.

<sup>24</sup> Ο.π., σ. 166.

<sup>25</sup> Μιχάλης Τσιανίκας, «Η παρέμβαση Χαραλαμπίδη», *Σεφέρης. Με τους ρυθμούς των αλόγων*, Αθήνα, Κανάκης, 2000, σ. 125.

Θεώ Ύψιστω  
 Κυπρής υπέρ  
 παιδίου Κυπρήτος  
 ευχών,<sup>26</sup>

και η οποία επαναλαμβάνεται εν είδει επωδού, ενώ ενέχει θέση παράκλησης για το παιδί και, κατ' επέκταση, για την Κύπρο, ερμηνεία που προκύπτει από ένα ενδιαφέρον στοιχείο, αυτό της ταύτισης του ονόματος της μητέρας (Κυπρής) και του παιδιού επίσης (Κυπρήτος), που παραπέμπουν και συνακόλουθα ταυτίζονται με άμεσο και έκδηλο τρόπο με την Κύπρο.

Η αιμάσσοσα ιδιαίτερη πατρίδα είναι παρούσα, πότε φανερά και πότε κρυπτικά ή υπόγεια, εφόσον η ποίηση του Χαραλαμπίδη είναι μεταποίηση και μαζί αναβίωση της Ιστορίας. Στην ποιητική του συλλογή *Κυδώνιον μήλον* (Αθήνα, Άγρα, 2006) η ενότητα που εμπεριέχει μία σειρά δεκαέξι έμμετρων επιγραφών-επιτύμβιων επιγραμμάτων, πυκνών και ολιγόστιχων, τιτλοφορείται *Πολυάνδριον*. Είναι, ενδεχομένως, μια έμμεση υπόμνηση της μακάβριας αποκάλυψης ομαδικών τάφων Ελληνοκυπρίων και Ελλαδιτών – σύνθετες φαινόμενο των τελευταίων ετών – οι οποίοι δολοφονήθηκαν κατά τη διάρκεια της τουρκικής εισβολής το 1974. Το corpus των ποιημάτων αυτής της ενότητας συγκροτείται είτε από ιστορικά/υπαρκτά είτε επινοημένα πρόσωπα. Οι βασικές αιτίες θανάτου συνίστανται σε θάνατο εις τον υπέρ πατρίδος πόλεμο, θάνατο από πνιγμό, δολοφονία, εκτέλεση, θάνατο από ασθένεια, γηρατεία ή φυσικό τρόπο. Είναι κυρίως δοξαστικά, μιας και τα περισσότερα αφορούν ήρωες που έπεσαν στα πεδία των μαχών. Είναι γεγονός ότι κανένα επιτύμβιο ποίημά του δεν τηρεί το θεσμοθετημένο πλατωνικό όριο των τεσσάρων στίχων για το εγκώμιο του νεκρού. Παρ' όλα αυτά, είναι συντομώτατα και ο αριθμός των στίχων τους κυμαίνεται από πέντε έως δεκατρείς. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε σε τρία μόνο επιτύμβια ποιήματα από το *Πολυάνδριον*.

Στο ποίημα «Μετάσταση 4ου αιώνας μ.Χ.»,<sup>27</sup> το οποίο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του αδελφού του ποιητή Ανδρέα, διακρίνονται αρκετά από τα χαρακτηριστικά των επιτύμβιων επιγραμμάτων: Απευθύνεται στον ξένο, το μήμα δηλώνεται με τη λέξη σήμα, η οποία είναι επική και δη ομηρική κληρονομιά και «συχνότατος τύπος των [αρχαίων] επιγραφών»,<sup>28</sup> αποκαλύπτονται τα

<sup>26</sup> Κυριάκος Χατζήϊωάννου, *ΑΚΕΠ*, τ. Δ', Μέρος Α', σ. 167, 33.15. Σε επιγραφή της Αμαθούντος: *Στον Θεό τον Ύψιστο, / η Κυπρής για το / παιδί της τον Κυπρήτα / τάμα.*

<sup>27</sup> Χαραλαμπίδης, δ.π. (σημ. 12), σ. 124.

<sup>28</sup> Αριστόξενος Δ. Σκιαδάς, *Επί τύμβω. Συμβολή εις την ερμηνείαν των ελληνικών επιτυμβίων έμμετρων επιγραφών*, Αθήνα 1967, σ. 7.

ονόματα του νεκρού, του πατέρα και του αδελφού: Απολλώνιος, Ευσέβειος και Πολυχρόνιος, αντίστοιχα. Επιπλέον, εισάγεται έμμεσα και θίγεται αδρομερώς το θέμα των σφοδρών αναταραχών και θρησκευτικών συγκρούσεων ανάμεσα στον χριστιανισμό και την ειδωλολατρία. Εμφανείς οι αναλογίες με το σχετικό θέμα που πραγματεύεται το καβαφικό «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.»

Το δεύτερο επιτύμβιο είναι το «Πετράκης Γιάλλουρος Καρπασεώτης»,<sup>29</sup> το οποίο συνδέεται με τον απελευθερωτικό αγώνα των Κυπρίων εναντίον των Άγγλων. Στον τίτλο, εκτός από το πραγματικό ονοματεπώνυμο του νεκρού ήρωα, σημειώνεται εμφατικά και το επίθετο «Καρπασεώτης», ώστε να δηλωθεί και η καταγωγή του από την κατεχόμενη πλέον Καρπασία. Πρόκειται για τον σημαιοφόρο μαθητή του Ελληνικού Γυμνασίου Αμμοχώστου, ο οποίος δολοφονήθηκε από τους Άγγλους το 1956 και τάφηκε στη γενέθλια γη του, στο Ριζοκάρπασο. Ο τάφος βεβηλώθηκε στις μέρες μας από τους Τούρκους εισβολείς. Ο Λεύκιος Ζαφειρίου, ο γνωστός φιλόλογος, λογοτέχνης και ερευνητής, εθελοντής καθηγητής στο Γυμνάσιο του κατεχόμενου Ριζοκάρπασου, βρήκε τον τάφο ανεσκαμμένο και τα κόκαλα πεταμένα: «Καταστροφή αυτού του σώματος-σήματος σημαίνει δεύτερο, ανεπανόρθωτο θάνατο για τον νεκρό».<sup>30</sup> Ο Salvatore Nicosia γράφει:

Είναι «πρωταρχική ανάγκη – που είναι πρακτική και συνάμα θρησκευτική – να ενταφιαστεί ένα νεκρό σώμα, είναι μια πνευματική κατεργασία που θεωρεί τον τάφο απαραίτητο για τη μνημονική διατήρηση ενός ατόμου μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινότητα. Με αυτή την οπτική συνδέονται και οι deprecationes εναντίον των βεβηλωτών τάφων, οι οποίες μαρτυρούνται στις επιτύμβιες επιγραφές από τον 4ο αι. π.Χ.»<sup>31</sup>

Το επιτύμβιο «Μάρουλλου τάφος»,<sup>32</sup> που είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο και μας δίνει αρκετές πληροφορίες για τον τεθνεώτα, τηρεί όλες τις προδιαγραφές ενός επιτύμβιου επιγράμματος. Μιλά ο ίδιος ο νεκρός, του οποίου το όνομα δηλώνεται στον τίτλο, όπως συμβαίνει και σε αρκετά καβαφικά επιτύμβια. Προσδιορίζεται ως τόπος γέννησης η Κωνσταντινούπολη, καθώς και η ιδιότητά του. Πρόκειται για τον ποιητή και σημαντικό κλασικό φιλόλογο Μιχαήλ Μάρουλλο Ταρχανιώτη<sup>33</sup> – είναι ο τρίτος νεκρός ποιητής που μας συ-

<sup>29</sup> Χαραλαμπίδης, ό.π. (σημ. 12), σ. 127.

<sup>30</sup> Τσιριμώκου, ό.π. (σημ. 18), σ. 319.

<sup>31</sup> Salvatore Nicosia, *Το σήμα και η μνήμη. Ταφικά επιγράμματα από την αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ευρ. Γαραντούδης, Αθήνα, Πολύτυπον, 1994, σ. 21, σημ. 24.

<sup>32</sup> Χαραλαμπίδης, ό.π. (σημ. 12), σ. 125.

<sup>33</sup> «Ο Ronsard του έγραψε, το 1560, ένα “Επιτάφιο” ποίημα. [...] Ένα βασικό βίωμα της ποίησης του Μάρουλλου είναι το βίωμα της εξορίας από την πατρίδα. Τόσο στους ύμνους του όσο και στις *Ελε-*



στήνεται (μαζί με τον Αισχύλο και τον Καβάφη) –, ο οποίος αγωνίστηκε κατά του Σκύθης, η γυναίκα του καταγόταν από τη Φλωρεντία και είχε άδοξο τέλος, καθώς πνίγηκε με τ' άλογο σε φουσκωμένο ποταμό της Τοσκάνης. Ο επιτάφιος λόγος απευθύνεται στον περαστικό που θα επιχειρήσει να αναγνώσει το επιτύμβιο επίγραμμα, διαλεγόμενος έτσι μυστικά και νοερά με τον νεκρό, εφόσον πάντα οι ξένοι / αποζητούν περίεργα να μάθουν την αλήθεια.

Από τις σημειώσεις του Χααραλαμπίδη,<sup>34</sup> ενδεχομένως αντλημένες από το σχετικό άρθρο του Νάσου Βαγενά,<sup>35</sup> μαθαίνουμε ότι ο λατινόγλωσσος ποιητής Μιχαήλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης (1453-1500), Κωνσταντινουπολίτης ουμανιστής, έγραψε ποιήματα στη λατινική γλώσσα και παράλληλα, στον πλάινητα βίο του, πρόσφερε στρατιωτικές υπηρεσίες σε Ιταλούς ηγεμόνες. Ο Μποτιτσέλλι, μάλιστα, είχε φιλοτεχνήσει το πορτρέτο του.<sup>36</sup>

As σημειωθεί παρενθετικά ότι στη συλλογή του Χααραλαμπίδη *Το αγγείο με τα σχήματα* (Λευκωσία 1973) εμπεριέχεται ένα corpus έντεκα μονόστιχων, δίστιχων ή τρίστιχων επιγραμμάτων, με γενικό επίτιτλο *Επιγράμματα*. Ενδεικτικοί τίτλοι: «Θραυσμένο ανάγλυφο» (1971), «Μωσαϊκό σε ρωμαϊκή έπαυλη»<sup>37</sup> (1964), «Αποκαθήλωση Γ'»<sup>38</sup> (1968), «Πάυλος Μελάς»<sup>39</sup> (1965), «Ξάνοιγμα» (1971), «Σχήμα μελαγχολίας» (1968), «Τα άρρωστα παιδιά» (1972), «Παρθενικό» (1965), «Η εποχή μας» (1972), «Επάνοδος» (1972), «Η αγάπη» (1971). Οι πηγές του είναι ποικίλες και άπτονται της αρχαιολογίας, εφόσον εστιάζει σε λεπτομέρειες από το μωσαϊκό δάπεδο της «Οικίας του Διονύσου», Πάφος, 3ος αι. μ.Χ., ή της γλυπτικής, «Θραυσμένο ανάγλυφο», ή της θρησκείας, που αφορά τη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Λομπάρδου από τον «Επιτάφιο θρήνο» (Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, 17ος αι.), αλλά και της

γείες και τα *Επιγράμματα* ο Μάρουλλος εκφράζει την οδύνη του για την υποδούλωση της πατρίδος του (της Ελλάδας: «Graeciae») από τους Οθωμανούς και τη σφοδρή επιθυμία για την απελευθέρωσή της και της επιστροφής του σε αυτήν» (Νάσος Βαγενάς, «Μιχαήλ Μάρουλλος Ταρχανιώτης», *Κινούμενος στόχος*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 15. Ευχαριστώ τη φίλη Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού για την επισήμανση).

<sup>34</sup> Χααραλαμπίδης, ό.π. (σημ. 12), σ. 164.

<sup>35</sup> Βαγενάς, ό.π. (σημ. 33), σ. 13-19. Επίσης, έχουν γράψει σχετικά οι Αυγ. Ζενάκος και Ν. Μπακουνάκης, εφ. *Το Βήμα*, 30.11.2003 και 1.12.2003.

<sup>36</sup> Το πορτρέτο συμπεριλήφθηκε στα εκθέματα της έκθεσης *Το φως του Απόλλωνα*, που διοργανώθηκε το 2003 στην Εθνική Πινακοθήκη στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας (Βαγενάς, ό.π. (σημ. 33), σ. 13).

<sup>37</sup> Λεπτομέρεια από το μωσαϊκό δάπεδο της «Οικίας του Διονύσου», Πάφος, 3ος αι. μ.Χ.

<sup>38</sup> Αναφέρεται στη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Λομπάρδου «Επιτάφιος θρήνος» (Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, 17ος αι.).

<sup>39</sup> Βλ. Ίων Δραγούμης, *Μαρτύρων και Ηρώων αίμα*, κεφ. ι': «Ακούσθηκε μια τουφεκιά και ύστερα μια φωνή. «Με χτύπησαν, παιδιά» [...] Ξεζώσθηκε κ' έπεσαν λίρες από το κεμέρι του που το είχε τρυπήσει το βόλι, φάνηκαν αίματα, άρχισαν πόνοι».

σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Συγκεκριμένα, αναφέρεται σε μία περικοπή από το βιβλίο του Ίωνος Δραγούμη *Μαρτύρων και Ηρώων Αίμα*, όπου περιγράφονται κάποιες λεπτομέρειες τη στιγμή της ανεύρεσης του σώματος του νεκρού ήρωα του Μακεδονικού Αγώνα Παύλου Μελά. Στην πλειονότητά τους ενέχουν θέση θυμοσοφικών γνωμικών και «στοχαστικών αυτορρυθμίσεων».<sup>40</sup>

Τα ποιητικά επιτάφια επιγράμματα του Κύπριου ποιητή, άρτια δείγματα υψηλής τέχνης, αφορούν εγχαράξεις σε κάποια ταφόπετρα, τύμβους, στήλες, ταφικά μνημεία, αγάλματα, ενώ συχνά βρίσκονται επί σκηνής και οι γλύπτες ή οι επιγραματοποιοί που σμίλεψαν την πέτρα ή εγχάραξαν το αναθηματικό επίγραμμα. Στην ουσία είναι ένας ποιητικός «ύστατος ασπασμός», λακωνικός – κυρίως στο corpus ποιημάτων που ανήκουν στο *Πολυάνδριον* – αλλά και πνευματώδης, που εμπεριέχει κυρίως παραμυθητικά λόγια. Λαξεύει τάφους («Μάρουλλου τάφος») και αγάλματα (Αντίνοος), ανασύρει μνήμες, ανασταίνει νεκρούς («Μετάσταση»), προβάλλει την ολύμπια υπόσταση («Πουλάρια και άλογα», «Πύρρος Δήμας»), αποτίει φόρο τιμής («Παύλος Μελάς»). Η απουσία που γίνεται παρουσία. Υμνεί κυρίως τη νεότητα:

*για τον Αντίνοο, που τόσο νέος  
εστέρησε τη φύση από τη λάμψη της,*<sup>41</sup>

εξαιρεί τον νεκρό, επιχειρώντας παράλληλα να διασφαλίσει την υστεροφημία του, και συμφιλιώνει τη ζωή με τον θάνατο. Σε κάθε περίπτωση αποδίδονται οφειλόμενες τιμές στον τεθνεώτα.

Τα ποιητικά σύμβολα του Χαραλαμπίδη, μέσω των μνημονικών ανακλήσεων, των νεκρολογιών, των «πένθιμων αφηγήσεων»<sup>42</sup> και των επιτύμβιων επιγραμμάτων, τα οποία συνείρονται στον επιτάφιο λόγο του, συνιστούν σπαράγματα πολιτισμικών εικόνων και αποτελούν μετωνυμία του μέτρου και του ήθους, ενώ παράλληλα ανάγονται σε σήματα αίσθησης και μνήμης. Αξιοποιημένο και επεξεργασμένο με αριστοτεχνικό τρόπο, το ποικιλόμορφο υλικό του ενέχει θέση *ανάγλυφ[ων] μιας τέχνης ταπεινής*.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Χαραλαμπίδης, ό.π. (σημ. 3), σ. 263.

<sup>41</sup> Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Αναθηματικό από το Κούριον», *Τμερος*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2013, σ. 56.

<sup>42</sup> Σαββίδης, ό.π. (σημ. 10), σ. 464.

<sup>43</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Α'», *Μυθιστόρημα, Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1989, σ. 43.

«Αναζητώντας χρόνο... βρίσκω λόγο».  
*Τα εύρετρα* της Κικής Δημουλά

Εισαγωγή

«Αυτό που απομένει, οι ποιητές το θεμελιώνουν...»<sup>1</sup> καταφάσκει ο Hölderlin (1770-1843), «ο ποιητής των ποιητών», κατά τον Heidegger (1889-1976). Έτσι, μετά το μνημειώδες *Είναι και Χρόνος* (*Sein und Zeit*, 1927), ο Martin Heidegger αφιερώνει σημαντικές μελέτες στην ποίηση εστιάζοντας σ' αυτή του ιδεαλιστή ποιητή και φιλοσόφου Friedrich Hölderlin. Ο κορυφαίος φαινομενολόγος αναζητά την ουσία της ποίησης, πιστεύοντας βαθιά στη στοχαστική της δύναμη και ανανεώνοντας δυναμικά τους δεσμούς φιλοσοφίας και ποίησης στον 20ό αιώνα. Στην οδό αυτή, λοιπόν, επιχειρούμε μια φιλοσοφική προσέγγιση της συλλογής *Τα εύρετρα* (Αθήνα, Ίκαρος, 2010) της Κικής Δημουλά (1931).

Κατά την κρίση μας, η ατελεύτητη αναζήτηση της ύπαρξης του όντος και η διαρκής έμπνευση από τη βιωματική πλευρά της ζωής συνδέουν, γενικά, τη γραφή της πολυβραβευμένης θεραπευνίδας της ποίησής μας με τον επικεντρωμένο στο ον και στην εμπράγματη παρουσία του στον κόσμο στοχασμό των φαινομενολόγων. Η έννοια κι η λειτουργία του χρόνου, ειδικότερα, στην ποίηση της Δημουλά μας παραπέμπει στη σκέψη του Heidegger. Στο δεύτερο μέρος του *Είναι και Χρόνος*, λοιπόν, εγχείρημα του φιλοσόφου αποτελεί η κατανόηση της έννοιας του όντος και μάλιστα η κατανόηση αυτού του όντος που είμαστε, του «Dasein» («Εδωνά-Είναι»)<sup>2</sup> στην ολότητά του. Ως ουσία του Dasein διατυπώνεται ρητά η έννοια της *χρονικότητας*, και κατά συνέπεια το Dasein «είναι χρόνος» και όχι «εντός του χρόνου»: δεν υπάρχουμε απλώς μέσα στη χρονικότητα, αλλά η χρονικότητα μας κάνει να υπάρχουμε· τηρουμένων των αναλογιών, όπως ακριβώς η χρονικότητα υποστασιοποιεί και μορφοποιεί τη γραφή της ποιήτριας.

Όπως είναι γνωστό από συνεντεύξεις της, η ίδια η ποιήτρια θεωρεί ότι κλειδί της ποίησής της είναι ο χρόνος, χαρτογραφώντας έτσι την ερμηνευτική

<sup>1</sup> F. Hölderlin IV, 63 (βλ. Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, μτφ. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier και J. Launay, Παρίσι, Gallimard, 1973, σ. 41).

<sup>2</sup> Έτσι μεταφράζεται στα ελληνικά, αλλά συχνά μένει αμετάφραστο (στο εξής: Dasein).

προσέγγιση του έργου της. Ήδη στις πρώτες καταθέσεις της Δημουλά στην τέχνη της ποίησης, *Έρεβος* (1956), *Ερήμην* (1958) και *Επί τα ίχνη* (1963), αναγιγνώσκεται η σημασία του χρόνου, η οποία και καθίσταται καθοριστικότερη στην απαρχή της ωριμότητας με *Το λίγο του κόσμου* (1971) και στις επόμενες σπουδαίες συλλογές της. Ο χρόνος, «μέγας ταχυδακτυλουργός»,<sup>3</sup> όπως περιγράφεται στον εισιτήριο λόγο της ποιήτριας στην Ακαδημία Αθηνών, είναι εκείνος που τα πάντα μετασχηματίζει και που μέσα στη βραχεία αλήθεια του χωράει το μεγαλείο των μεγάλων στιγμών.<sup>4</sup> Εκείνος με την κίνησή του καταλύει κάθε βεβαιότητα και κάθε όνειρο, ενώ μέσα στη στατικότητα του προκαλεί αγωνία και πόνο· κι αναμφίβολα, ο χρόνος γράφει τα «κατεβατά φθοράς»<sup>5</sup> που καταγράφει η μνήμη, «συμπύκνωση της σκέψης»<sup>6</sup> της Δημουλά.

Στα *Εύρετρα* η ανάλυσή μας οδήγησε σε μια τριμερή ταξινόμηση των μορφών του χρόνου. Διά μέσου της χαρακτηριστικής εικονοπλαστικής ενάργεια, λεκτικής δύναμης και ειρωνικής διάθεσης της ποιήτριας, η εμπειρία της χρονικότητας απηχείται για μας στο συνεχές, στο ασυνεχές και στο πεπερασμένο. Οι τρεις αυτές μορφές διαφωτίζονται «μέσα στη συνομιλία μιας σκέψης με μια ποίηση»,<sup>7</sup> ή αλλιώς μέσα στη διαλεκτική επικοινωνία που διασφαλίζει η εξομολογητική αφηγηματικότητα<sup>8</sup> της Δημουλά «μακριά από την πυκνοκατοικημένη γλώσσα». <sup>9</sup> Άλλωστε, «μια συνομιλία είμαστε»,<sup>10</sup> διαπιστώνει ο Hölderlin, στην οποία το ιδιοσυμβάν της γλώσσας ενώνεται με το γεγονός του χρόνου.

### Πρώτη μορφή χρονικότητας. Το συνεχές

Η πρώτη μορφή χρονικότητας στα *Εύρετρα*, το συνεχές, ως η διαδοχή «παρελθόν–παρόν–μέλλον», αποκαλύπτεται ακροθιγώς στο κατωτέρω παράθεμα:

Η ζωή  
γεννήθηκε στο παρελθόν της  
κι έρχεται δω

<sup>3</sup> Κική Δημουλά, «Ο φιλοπαίγμων μύθος», στο Δημήτρης Νικορέτζος, *Κική Δημουλά. Ένας μύθος διαπορενόμενος: Απογραφές ενός ανευλαβούς*, Αθήνα, Εκδ. Λιβάνη, 2013, σ. 183.

<sup>4</sup> Υπαινισσόμαστε το ποίημα «Ορισμοί» από τη συλλογή της ποιήτριας με τίτλο *Επί τα ίχνη*, Αθήνα, Φέξης, 1963.

<sup>5</sup> Κική Δημουλά, «Βιογραφικός πίνακας», *Επί τα ίχνη*, ό.π., Κωνσταντίνος Δημόπουλος (επιμ.), *Έλληνες ποιητές. Κική Δημουλά*, Αθήνα, Καθημερινές Εκδόσεις, 2014, σ. 39.

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *Essays et conférences*, μτφρ. Α. Préau, Παρίσι, Gallimard, 1958, σ. 152.

<sup>7</sup> Heidegger, ό.π. (σημ. 1), σ. 7.

<sup>8</sup> Νικορέτζος, ό.π. (σημ. 3), σ. 38.

<sup>9</sup> Δημουλά, ό.π. (σημ. 3), σ. 179.

<sup>10</sup> Hölderlin IV, 343 (βλ. Heidegger, ό.π. (σημ. 1), σ. 48).

ΤΑ ΕΥΡΕΤΡΑ ΤΗΣ ΚΙΚΗΣ ΔΗΜΟΥΛΑ

μόνο για να εκπληρώσει το παρόν  
ο ερχομός της  
συνταξιδεύει μ' ένα σωρό  
καλλιτέχνιδες απόψεις  
πως τ' ονειρώδες μέλλον απέχει απ' το παρόν ελάχιστα.<sup>11</sup>

Οι στίχοι αυτοί επιβεβαιώνουν ότι υπάρχει χρόνος όπου υπάρχει κίνηση. Κι η κίνηση στη γραφή της Δημουλά πιστεύουμε ότι παραπέμπει στην εκ-στατική χρονικότητα<sup>12</sup> του Dasein στον Heidegger. Παρελθόν, παρόν, μέλλον αφήνονται στην τριπλή κίνηση που δεν διαιρεί, αλλά εναρμονίζει μέσα στην ομοηχία της στιγμής· όπως η ουσία του Dasein πραγματώνεται, λοιπόν, με την ένωση των τριών εκ-στάσεων της χρονικότητας, η ουσία του ποιήματος αναζητείται στη σύνθεση των τριών διαστάσεων του χρόνου.

Δεύτερη μορφή χρονικότητας. Το ασυνεχές

Η δεύτερη μορφή χρονικότητας, το ασυνεχές, εντοπίζεται σε πληθώρα στίχων της συλλογής που μεταγράφουν ποιητικά το αποτύπωμα του προϊόντος χρόνου ή το ανεκπλήρωτο του εν τω χρόνω όντος. Πολλά ποιήματα, πολλά ονόματα για το φύσει γενόμενο ή για το παρά τη δυναμική του μη γενόμενο. Καίριες εμμονές της δημούλειας γραφής είναι οι ακόλουθες:

Η πάροδος του χρόνου:

Πετσέτα θαλάσσης  
την είχες απλώσει στην άμμο  
μιας θάλασσας κοντινής  
στην Επίδαυρο  
πόσα χρόνια πίσω  
από τότε πόσες θερινές παραστάσεις  
χειμώνιασαν  
πόσα χρόνια γεμάτα κόσμο  
που κατέβηκε.<sup>13</sup>

Η ήττα της σταθερότητας:

είδα  
από την πρώτη σειρά  
να χουμε σπρωχτεί στην τελευταία

<sup>11</sup> Κική Δημουλά, «Πασιέντζες», *Τα εύρετρα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2010, σ. 66 (στο εξής: *Τα εύρετρα*).

<sup>12</sup> Alban Gonord (επιμ.), *Le temps*, Παρίσι, Flammarion, 2001, σ. 23.

<sup>13</sup> Δημουλά, «Θερινές παραστάσεις», *Τα εύρετρα*, σ. 63.

ΜΑΡΙΝΑ ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ

δε βλέπαμε τίποτα  
καθότανε μπροστά μας  
εκείνη η νταρντάνα η αλλαγή.<sup>14</sup>

Η ανάλωση του χρόνου:

η μέρα θέλει σήμερα  
λιτά να ξεδευτεί.<sup>15</sup>

Η κατανάλωση της νιότης:

ωραία ή απλώς άθικτη, στητή ακόμα  
επάνω στον έφηβο μίσχο της  
– είναι και τα δεντράκια του πεζόδρομου  
που αργομασάνε πάνωθι της  
φύλλα όπου να 'ναι φθινοπωρινά  
θέλω μιαν άκρη μόνο  
από αυτή την ντροπαλή βραδύτητα  
με την οποία μασάει τη ζωή η νεότητά σου  
να κόψω.<sup>16</sup>

Η αλλοίωση: Σκόνη και στάχτη / αυτές οι δυο αλλοιώσεις του καθρέφτη μας.<sup>17</sup>

Η φθορά: Μόνο τα μαλλιά της κυμάτιζαν / κάτωσπρα από του χρόνου το αλάτι.<sup>18</sup>

Η ματαίωση:

Και λέω μήπως η ελπίδα κρυβότανε  
πίσω από αυτή την τόσο πρόθυμη  
ματαίωση κάθε φορά.<sup>19</sup>

Η ταχύτητα της ερωτικής διάψευσης:

Μόνο αν πλησιάσεις με το κεράκι σου  
και πάρεις φως για το σπίτι  
το φως αυτό  
μετά από λίγα βήματα σβήνει  
από μόνο του  
χωρίς θύελλα βροχή και χιόνι.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> Δημουλά, «Άμπωτις», *Τα εύρετρα*, σ. 61.

<sup>15</sup> Δημουλά, «Μονοήμερη μέρα», *Τα εύρετρα*, σ. 24.

<sup>16</sup> Δημουλά, «Κολατσιό», *Τα εύρετρα*, σ. 43-44.

<sup>17</sup> Δημουλά, «Επουσιώδης διαφορά», *Τα εύρετρα*, σ. 17.

<sup>18</sup> Δημουλά, «Αντί φωτογραφίας», *Τα εύρετρα*, σ. 31.

<sup>19</sup> Δημουλά, «Η ελπίδα Ι», *Τα εύρετρα*, σ. 34.

<sup>20</sup> Δημουλά, «Η τροφός», *Τα εύρετρα*, σ. 46-47.

Και τελικά η διάψευση της ίδιας μας της μοναδικότητας:

*Μόλις τα είδε ο κλεπταποδόχος  
είπε  
συνηθισμένα πράγματα  
εγώ δεν αγοράζω.<sup>21</sup>*

Μαρτυρώντας το ταξίδι του σκεπτικού ποιητικού υποκειμένου στον καιρό του όντος, λοιπόν, η πάροδος του χρόνου, η ήττα της σταθερότητας, η ανάλωση του χρόνου και της νιότης, η αλλοίωση, η φθορά κι η διάψευση, καθρεφτίζουν με θλίψη, αλλά χωρίς απόγνωση, τη ματαιωμένη δυνατότητα της ύπαρξης. Κι η ματαιωμένη δυνατότητα στον δημούλειο λόγο μας θυμίζει τη *βάσει της επερχόμενης βεβαιότητας χρονικότητα*<sup>22</sup> του χαϊντεγκεριανού Dasein. Ωστόσο, «η απουσία της ελπίδας δεν στερεί το Dasein από τις δυνατότητές του»,<sup>23</sup> εφόσον για τον φιλόσοφο που συγκρούεται εδώ με ολόκληρη τη δυτική φιλοσοφική παράδοση η δυναμική υπερτερεί της πραγμάτωσης. Έχουμε την αίσθηση ότι αυτό ακριβώς υπαινίσσεται κι η ποιήτρια γράφοντας πως

*κάθε φορά που μας ξεσήκωνε  
μας έπαιρνε τα μυαλά  
η απελπισία  
αίφνης κάτι βίαιο, ακατανίκητο  
μας τράβαγε πίσω, εδώ στη ζωή.<sup>24</sup>*

Τρίτη μορφή χρονικότητας. Το πεπερασμένο

Η τρίτη μορφή χρονικότητας στα ποιήματα από *Τα εύρετρα*, το πεπερασμένο, εκδηλώνεται με συχνές αποσπασματικές αναφορές ή νύξεις στη μόνη καθολική βεβαιότητα. Η ακροβασία στο νήμα του πεπερασμένου λαμβάνει χώρα από το χειροπιαστό βίωμα έως την υποβόσκουσα μεταφυσική και αντικατοπτρίζεται βασικά στα εξής:

Στις καθημερινές μας μέριμνες:

*Δος ημίν σήμερα τον άρτον τον επιούσιον  
όχι σήμερα  
καλύτερα δος ημίν αύριο  
πέρασε κιόλας η σημερινή μέρα*

<sup>21</sup> Δημουλά, «Το ρεμάλι», *Τα εύρετρα*, σ. 59.

<sup>22</sup> Gonord, όπ. (σημ. 12), σ. 24.

<sup>23</sup> Martin Heidegger, *Être et Temps*, μτφρ. F. Vezin, Παρίσι, Gallimard, 1986, σ. 289.

<sup>24</sup> Δημουλά, «Η ελπίδα Ι», *Τα εύρετρα*, σ. 34.

ΜΑΡΙΝΑ ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ

άλλωστε το κάθε σήμερα  
είναι τόσο πολυάσχολα θνητό  
πού να προφτάσει να φάει.<sup>25</sup>

Στις εκ γενετής ετοιμοθάνατες στιγμές μας:

Διέρρηξα το βίο μου.  
Και τι βρήκα  
ένα δυο πρωινά, από λίγο το καθένα  
σε φλιτζανάκι του καφέ να φανταστείς  
δυο τρία απογεύματα μέσα  
στο βιαστικό φέρετρό τους.<sup>26</sup>

Στην κατεξοχήν ασημαντότητά μας:

Πέθανες από ένα σήμερα ακαριαίο  
αγαπημένη μου ημέρα  
Σε κοιτάζω τώρα ξαπλωμένη  
πάνω στο άγραφο ατσαλάκωτο  
φύλλο του ημερολογίου.<sup>27</sup>

Στη βιαστική παρουσία μας:

ζωή  
– την είπαμε ζωή από λεπτότητα. Θα την ονομάζαμε συντομία  
αλλά ένα τόσο γρήγορο όνομα  
είναι προσβλητικό  
για τη δημιουργία.<sup>28</sup>

Οι παραδοχές της εφήμερης<sup>29</sup> ύπαρξής μας αντανακλούν ασφαλώς τη θνητότητα που ανακαλεί στη σκέψη μας την πεπερασμένη χρονικότητα<sup>30</sup> του χαϊντεγκεριανού Dasein. Αν, όμως, στο *Είναι και Χρόνος* η διαρκής παρουσία του θανάτου όχι μόνο δεν εξασθενεί το Dasein, αλλά συνιστά την πλέον διαυγή και απροσπέλαστη δυνατότητά του,<sup>31</sup> θεωρούμε ότι στα *Εύρετρα* η θνητότητα δεν είναι πια το τέλος κάθε δυνατότητας, αλλά γίνεται η ίδια η δυνατότητα.

<sup>25</sup> Δημουλά, «Ευλόγησον την παρουσία σου», *Τα εύρετρα*, σ. 8.

<sup>26</sup> Δημουλά, «Το ρεμάλι», *Τα εύρετρα*, σ. 59.

<sup>27</sup> Δημουλά, «Μπροστά σ' ένα επιτραπέζιο ημερολόγιο—Μεσάνυχτα», *Τα εύρετρα*, σ. 71.

<sup>28</sup> Δημουλά, «Πασιέντζες», *Τα εύρετρα*.

<sup>29</sup> Να θυμίσουμε εδώ ότι ο Κώστας Παπαγεωργίου αποκαλεί την Κική Δημουλά «χρονικογράφου του εφήμερου» (βλ. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, *Κική Δημουλά, χρονικογράφος του εφήμερου*, Αθήνα, Κέδρος, 2013).

<sup>30</sup> Gonord, όπ. (σημ. 12), σ. 24.

<sup>31</sup> Βλ. Heidegger, όπ. (σημ. 23), σ. 313.



## Η υπέρβαση της χρονικότητας

Με φιλοσοφική ορολογία, θα αποκαλούσαμε τη δυνατότητα αυτή *υπερβατολογικό ορίζοντα* του ερωτήματος για το *Είναι* ή και *υπερβατική άσκηση* του ερωτήματος για τον *Λόγο*. Θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε, μάλιστα, ότι *Τα Εύρετρα* αποτελούν σταθμό που εγκαινιάζει μια καινούργια φάση στον ποιητικό λόγο της Κικής Δημουλά. Πρώτον, επειδή τα συνήθη θέματά της – ο έρωσ, ο θάνατος, η φυγαλέα διάσταση των ανθρωπίνων πραγμάτων, η μνήμη της καθημερινότητας, η έλλειψη ερεισμάτων, η αναζήτηση του νοήματος, θέματα που εύλογα γεννιούνται στον κατακερματισμένο κόσμο της μεταπολεμικής γενιάς – ενηλικιώνονται τώρα μέσω της καταλυτικής εμπειρίας της χρονικότητας. Δεύτερον, επειδή το σημείο αναφοράς βάσει του οποίου τα θέματα αυτά εκφράζονται υπερβαίνεται εδώ από το σημάδι της γραφής: ο χρόνος της δημιουργίας, δηλαδή, ο χρόνος του ευρίσκειν και του εφευρίσκειν, υπερκερά κάθε άλλη έκφανση του χρόνου.

Κατ' αυτό τον τρόπο, η δημούλεια ποίηση, που χαρακτηρίστηκε «*ποίηση άνευ αντικειμένου*»,<sup>32</sup> όχι απλώς βρίσκει, αλλά και ονομάζει πλέον το αντικείμενό της, τοποθετώντας το ρητά στον πυρήνα της *ουσίας* της. Φυσικά είναι η ίδια η ποίηση. Μονάχα η ποίηση ακροβολίζεται στα όρια της γλώσσας, συνενώνει τις τρεις διαστάσεις του χρόνου, υπερνικά την περατότητα του ανθρώπου. «*Η ποίηση είναι θεμελίωση μέσω του λόγου και μέσα στο λόγο*».<sup>33</sup> και «*θεμελίωση σημαίνει: ίδρυση μιας σταθερής και αμετακίνητης βάσης*»<sup>34</sup> μέσα στους ρευστούς μας καιρούς. Τι θεμελιώνεται έτσι; «*Το παραμένον*» αποφαινεται ο Heidegger.<sup>35</sup> Γιατί η γραφή, *θρασεία λογοκλόπος*, παραποιεί το *μιλώ και το σώπασα / σε διαρκώ*.<sup>36</sup> συνεπώς, λειτουργώντας αυτοαναφορικά και οντολογικά, η γραφή μετατοπίζει οριστικά το αντικείμενο αναφοράς και αποκαλύπτει τελικά την ουσία της ποιήτριας, αλλά και της ποίησης:<sup>37</sup> την καθιδρυση του *Είναι* με βάση τον *Λόγο* ή αλλιώς... *Τα εύρετρα*.

<sup>32</sup> Νίκος Δήμου, *Στην τετράγωνη νύχτα της φωτογραφίας. Σημειώσεις σε ποιήματα της Κικής Δημουλά*, Αθήνα, Στιγμή, 1991, σ. 9 (η πλαγιογράφηση του συγγρ.).

<sup>33</sup> Heidegger, όπ. (σημ. 1), σ. 52.

<sup>34</sup> Όπ., σ. 57.

<sup>35</sup> Όπ., σ. 52.

<sup>36</sup> Δημουλά, «*Η θρασεία λογοκλόπος*», *Τα εύρετρα*, σ. 13.

<sup>37</sup> Η ουσία της τέχνης έγκειται ακριβώς στην ανάδειξη της αλήθειας του όντος μέσω του έργου του (βλ. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, μτφρ. W. Brokmeier, Παρίσι, Gallimard, 1962, σ. 37 και όλο το κεφ. «*L'origine de l'œuvre d'art*»).

ΜΑΡΙΝΑ ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ

Σα να ήταν κέρματα  
χοντρικά τα εξετίμησες  
ουκ ολίγα είπες  
έκπληκτος πως τ' απέκτησες με ρωτάς  
Υποκριτή  
τα εύρετρα είναι  
εσύ μου τα έδωσες  
επειδή σε βρήκα  
δε σου αφάιρεσα ούτε μία  
απ' τις χιλιάδες ωραιότητες που είχες  
ούτε μισή απ' τις πολύτιμες ασκήμιες σου  
κόσμε.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Δημουλά, «Τα εύρετρα», *Τα εύρετρα*, σ. 12.

## Το βάθος του καθρέφτη στην ποίηση της Ζέφης Δαράκη

Η αναμέτρηση της Ζέφης Δαράκη με τους καθρέφτες και η περιπλάνησή της στον αχαρτογράφητο χώρο τους εκκινεί από την πρώτη της ήδη συλλογή (το 1967) *Μεταπτώσεις*. Και καθίσταται εξαρχής σαφές ότι ο καθρέφτης δεν λειτουργεί ως κοινόχρηστη μεταφορά – αναπαράσταση της πραγματικότητας, καλλιτεχνική δημιουργία –<sup>1</sup> ούτε ως απλό εργαλείο θέασης του εαυτού. Διαθέτει βάθος, στο οποίο μπορεί κανείς να εισχωρήσει, όπως η Αλίκη του Lewis Carroll, διακινδυνεύοντας, ωστόσο, την ατομική του ακεραιότητα. Διαθέτει μεταμορφωτικές ικανότητες, διαθέτει μνήμη. Αποκαλύπτει αλλά και κρατά φυλαγμένα μυστικά. Οι καθρέφτες της Δαράκη περιβάλλονται από εκείνους του Ελύτη, στον κόσμο του οποίου, όπως έχει δείξει ο Ξ. Α. Κοκόλης, καθετί, ορατό ή αόρατο, αντικατοπτρίζει κάτι άλλο, σχηματίζοντας ένα πλέγμα συμμετριών.<sup>2</sup> αλλά και από εκείνους του Ρίτσου που ανοιγοκλείνουν, παγιδεύουν, φιλοξενούν αιγιματικές αλήθειες, αιφνιδιάζουν τον θεατή τους.<sup>3</sup> Περιβάλλονται επίσης αφενός από τους καθρέφτες της ρομαντικής λογοτεχνίας, όπως εκείνον που ραγίζει απ' άκρη σ' άκρη προμηνύοντας τον θάνατο της Lady of Shalott στο ομώνυμο ποίημα του Tennyson (1832/42), αφετέρου από τους απατηλούς, πανταχού παρόντες καθρέφτες που τρομάζουν και έλκουν τον Μπόρχες.<sup>4</sup> Αλλά και από τους καθρέφτες της φεμινιστικής θεώρησης του εαυτού στη νεωτερικότητα και τη μετανεωτερικότητα, όπως της Sylvia Plath και της Margaret Atwood,<sup>5</sup> καθώς και από εκείνους της λακανικής θεωρίας που

<sup>1</sup> Για αναλυτική συζήτηση του καθρέφτη ως μεταφοράς της τέχνης βλ. Μ. Η. Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως* [1953], μτφρ. Άρης Μπερλής, Αθήνα, Κριτική, 2001.

<sup>2</sup> Ξ. Α. Κοκόλης, *Ο κόσμος του καθρέφτη στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007.

<sup>3</sup> Στο «Οι λέξεις και το κενό. Αντικατοπτρισμοί στα Χάρτινα του Γιάννη Ρίτσου», περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 42 (Σεπτ.-Δεκ. 2009) 209-222, επιχειρώ να περιγράψω μια όψη της λειτουργίας του καθρέφτη στην ποίηση του Ρίτσου.

<sup>4</sup> Βλ., π.χ., ανάμεσα σε πολλά, το πεζό «Οι σκεπασμένοι καθρέφτες» και το ποίημα «Οι καθρέφτες», στη συλλογή κειμένων *Ο δημιουργός*, μτφρ. Τάσος Δενέγρης και Δημήτρης Καλοκύρης, Αθήνα, Ύψιλον, 1985, σ. 17, 50. Επίσης, το πεζό «Animales de los espejos», *El Libro De Los Seres Imaginarios* (σε συνεργασία με τη Margarita Guerrero), Buenos Aires, Kier, 1957/1967. Στην ελληνική μτφρ. του Γιώργου Βέη, *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*, Αθήνα, Libro, 1991, είναι δυστυχώς εξαντλημένο.

<sup>5</sup> Βλ., π.χ., Sylvia Plath, «Mirror» [1961], *Crossing the Water*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1971, σ. 52, Margaret Atwood, «Tricks with Mirrors» (1974), <http://wonderingminstrels.blogspot.gr/2003>. Βλ. επίσης τη θεματοποίηση της πολλαπλότητας του «εγώ» στην ποίηση της Νανάς Ησαΐα – π.χ. τους στίχους από «Το χαμένο θέμα»: *Όταν όμως θα έρθει αυτός ο καιρός / τότε από τον σταθερό καθρέφτη*

υποστασιοποιούν ένα «εγώ» ανύπαρκτο και το επιβάλλουν ως αλήθεια και ως ολότητα στο κατακερματισμένο υποκείμενο.<sup>6</sup> Οι καθρέφτες της Δαράκη επεκτείνονται και πολλαπλασιάζονται δυναμικά, καθώς από τη μία συλλογή στην άλλη αναπτύσσονται οι προβληματισμοί της αναφορικά με τον χρόνο, το «εγώ», τον «άλλον», τη μνήμη, τη φαντασία, την ποίηση.

Στα έργα της δεκαετίας του 1980 και εξής βρίσκουμε το βάθος του καθρέφτη να έχει πια προσδιοριστεί ως ένας χώρος δύσβατος όσο και γοητευτικός.<sup>7</sup> Ένας χώρος που μεταπορίζεται απρόσμενα μετατρέποντας τα είδωλα σε φάσματα κι απελευθερώνοντάς τα στον έξω κόσμο.<sup>8</sup> Ένας χώρος κυριαρχημένος από ανεξέλεγκτες δυνάμεις. Γι' αυτό και χαρακτηρίζεται *αβοήθητος* (B49),<sup>9</sup> ενώ και το καρφί του ακόμη λυγίζει από *μια μακρόσυρτη κραυγή* (B52). Μαγεύεται από το φεγγάρι (B49), αλλά ερειπώνεται αφήνοντας τον άνεμο να φυσάει μες στα χαλάσματά του (B76). Προσφέρει μια *ατέρμονη ευρυχωρία*, δεκτικός στις μνήμες, αλλοιώνει όμως τις μορφές και προδίδει: *Ότι φυτρώνει απ' τη ραγισματιά / δεν είναι πάντα / αυτό που θέλησες να πεις* (B91).

Η αντιφατική του, μεταίχμιακή υπόσταση συναρτάται με τη συνολική ποιητική της Ζέφης Δαράκη η οποία εξερευνά απάτητες περιοχές χωρίς να τις φωτογραφίζει. *Μήτε το λάθος της φωνής μήτε / το βάθος της σιωπής / Παρά χιό-*

*μον / θα πάρω πίσω το πρόσωπο / και το αίμα.// Θα στα προσφέρω. / Αν και τότε το ξέρω: θα μείνω και πάλι μόνη μου. / Εγώ ανάμεσα σ' ένα διπλό εγώ. / Το μοναδικό και χαμένο μου θέμα (Μέρες και νύχτες χωρίς σημασία, Αθήνα, Πολυπλάνο, 1977, σ. 42).* Την ίδια εποχή εκδίδεται η ποιητική σύνθεση της Νανάς Ησαΐα *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, Αθήνα, Πολυπλάνο, 1977, η οποία αφορμάται από το έργο του Lewis Carroll (1865/1871).

<sup>6</sup> Για μια παρουσίαση της λακανικής θεωρίας του «σταδίου του Καθρέφτη» βλ. Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Οξφόρδη, Blackwell, 1986, σ. 164 κ.ε.

<sup>7</sup> Η διερεύνηση των προηγούμενων συλλογών και συνθέσεων (1967-1982) δεν αποτυπώνεται εδώ για λόγους οικονομίας χώρου.

<sup>8</sup> Στο *Βιβλίο των φανταστικών όντων* του Μπόρχες, ό.π. (σημ. 4), τα όντα του καθρέφτη έχουν περιοριστεί εκεί μετά από μια σύγκρουση με τα γήινα όντα και έχουν καταδικαστεί να είναι απλοί αντικατοπτρισμοί. Ετοιμάζονται όμως να επαναστατήσουν και να εισβάλουν στον γήινο κόσμο, ώστε να τον κυριεύσουν. Σχετικά με τις συμβολικές διαστάσεις του αφηγήματος βλ. Lorraine Wier, «Fauna of Mirrors. The Poetry of Hébert and Atwood», περ. *Ariel. A Review of International English Literature*, τ. 10, τχ. 3 (1979) 99-113, ειδικότερα 99-100: «Loss of reflection is loss of our world; upon the harmony of glass and self our language itself feigns dependence. For, as Borges' parable reveals, the mirror world's defiance of enchantment not only fractures the code of mimesis but will also bring the submission or death of those who required it. To require it absolutely is to drown in its aqueous rebellion. To dream of an equilibrium between its worlds is perhaps to risk dissolution in both».

<sup>9</sup> Οι παραπομπές στα έργα της Ζέφης Δαράκη δίδονται με τις εξής συντομογραφίες:

A: *Τα Ποιήματα, 1967-1982*, Αθήνα, Νεφέλη, 2008

B: *Τα Ποιήματα, 1984-2004*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005

Γ: *Ο απέναντι χρόνος*, Αθήνα, Νεφέλη, 2006

Δ: *Σε ονομάζω θα πει σε χάνω*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2008

Ε: *Ερήμωνε*, Αθήνα, Ύψιλον, 2012.

νιζε αδιάκοπα πάνω απ' τη θάλασσα (B92): έτσι εισάγεται ένα από τα ποιήματα της συλλογής *Το ιερό κενό* (1988).<sup>10</sup> Υπερβαίνοντας το δίλημμα φωνή-σιωπή, μεταφερόμαστε αιφνίδια σε μια τρίτη κατάσταση, φαινομενικά άσχετη με τις δύο προηγούμενες. Ωστόσο, στο παγωμένο σκηνικό υπάρχει ένα δωμάτιο όπου εγκατοικεί – επιμένει – μια γυναίκα, ανάμεσα σε πρόσωπα καθρεφτισμένα και αιώνια, σκιασμένη από τα μεγάλα μυστικά, ντυμένη μ' ένα φως πολύ παλιάς παιδικότητας. Στο τέλος του ποιήματος αυτό το φως διαχέεται προς τα έξω και μετατρέπεται σε ύλη: *Και μόλις το άγγιξε η ζωή γινόταν χρώμα* (B92). Η υπέρβαση του διλήμματος συντελείται, λοιπόν, με τη στροφή σ' έναν εσωτερικό χώρο που συνομιλεί ακατάπαυστα με τον εξωτερικό. Δέχεται και αποστέλλει μηνύματα· δεν υιοθετεί, επομένως, τη σιωπή. Τα μηνύματα όμως αυτά δεν συνιστούν λόγο αλλά στοιχεία της φύσης, αισθήματα, όψεις του φωτός. Οι λέξεις που δομούν το ποιητικό σύμπαν της Δαράκη λειτουργούν σαν τους περίπλοκους καθρέφτες της: φιλοξενούν αντικείμενα, βιώματα, αισθήματα, ανθρώπινες παρουσίες, χωρίς να τα υποκαθιστούν και χωρίς να τα συμβολοποιούν. Μέσω των πολλαπλών ανακλάσεων, ρίχνουν το ένα πάνω στο άλλο, με αποτέλεσμα την ώσμωση ιδιοτήτων και σημασιών και τη δημιουργία μιας ποίησης όπου η φωνή διαθλάται στη σιωπή, και αντιστρόφως. Σχηματίζεται έτσι ένας νέος λόγος που αναθεωρεί τα πράγματα, καθώς μας τα δείχνει στο δυσπρόσιτο βάθος τους, μπροστά μας αλλά και πολύ μακριά.

Καθετί σε αυτό το σύμπαν γυρεύει διαρκώς να συμπληρωθεί: *Αυτό το φως που αναζητάει το φως του / Το σκοτάδι / που δεν του φτάνει το σκοτάδι του / Το κλάμα αυτό που κλαίει γι' άλλο κλάμα / και στον καθρέφτη το σώμα / που ζηλεύει το είδωλό του* (B125). Ο αυτοπολλαπλασιασμός ενέχει, βέβαια, την απειλή της μοναξιάς.<sup>11</sup> Το απόλυτα ανυπεράσπιστο σκοτάδι / που ξέρει να στολίζεται μοναχό του / καθώς μέσα στο βουλιαγμένο στήθος του / όλες οι χορδές του φεγγαριού έχουνε σπάσει (B128) το αποφεύγουν όλοι, προτιμώντας σκοτάδια φωτισμένα. Ωστόσο, η μοναχική ύπαρξη και το ανυπεράσπιστο αντίκρισμα στον καθρέφτη συντείνουν σε μια αναγέννηση. Μαζί με το είδωλο εμφανίζεται κάτι άλλο, αβέβαιο αλλά καταλυτικό, που μας απαγορεύει να ταυτιστούμε πλήρως με τον εαυτό μας: *Είμαι δεν είμαι / αυτή εκεί μες στον καθρέφτη / Από την πίσω μεριά υπάρχει*

<sup>10</sup> Στην επιγραφή του ποιήματος το πρόβλημα παρουσιάζεται αντεστραμμένο: *Μήτε το λάθος της σιωπής / μήτε το βάθος της φωνής.*

<sup>11</sup> Πρβ. τις δύο τελευταίες στροφές από το ποίημα του Μπόρχες «Καθρέφτες» (Ο δημιουργός, ό.π. (σημ. 4), σ. 50): *Καθρέφτες από μέταλλο ή καθρέφτες / κρυμμένοι μέσα στο μαδόνι που απ' την ομίχλη / του πορφυρένιου μισοσκόταδου αποσβολώνει / αυτό το βλέμμα όπως το κοιτάς και σε κοιτάει, // τους βλέπω πλήθος, αμετάκλητους εκτελεστές / κάποιος παμπάλαιας διαθήκης που τους έχει τάξει / να πολλαπλασιάσουν αιωνίως, άνπνοι τον κόσμο / σα να τελούν μια πράξη δημιουργίας.*

ένας πόνος υπερφυσικός / που σε ωθεί να ζεις // Εδώ ήταν που τα πρόσωπα αιφνίδια με αγκαλιάζαν τόσο και ασφυκτικά (B171).<sup>12</sup> Ο πόνος και οι, χαμένες τώρα, παρουσίες των άλλων μάς αναπροσδιορίζουν, καθιστώντας το είδωλο συμπλήρωμα του σώματος. Ταυτοχρόνως, καθώς αντικριζόμαστε και αυτοαμφισβητούμαστε, ανοιγόμαστε στο ακαθόριστο: βασικό ζητούμενο στην ποιητική της Δαράκη.

Αντίστοιχα, ο κόσμος του καθρέφτη μεταλλάσσεται δυναμικά, ανοιγοκλείνει, κινδυνεύει από την επέλαση του έξω:

*Ήρθε το σκοτάδι κουρέλιασε τα βάθη του καθρέφτη. Βάφτηκε στολίστηκε κι άσπρισε σαν αέρας. Δίχως να χτυπά τις ώρες το εκκρεμές να ρχεται πέρα δώθε από κάποιο άγνωστο μυστήριο. Το σκοτάδι κατέστρεψε τα πετρωμένα βάθη του καθρέφτη ψηλάφισε τα ίχνη του από λεκέδες αίματος. Θραύσματα τραγουδιών ακούγονταν και μακρινές μουσικές σωμάτων. Τότε ξαναγύρισε μέσα μου εκείνο το ξαφνιασμένο αίσθημα του πόνου. Η αγωνία μιας μουσικής ακόμη ανέκφραστης. (B129)*

Το σκοτάδι, εισβάλλοντας στο βάθος του καθρέφτη, εντοπίζει όσα κείτονται εκεί και τα αφυπνίζει, έλκοντάς τα ίσως κοντά του, χρησιμοποιώντας τα για να στολιστεί. Όσα έχουν λησμονηθεί (*Αυτό που λησμονήθηκε / κοιτάζεται μοναχό του σημειώνεται σε άλλο ποίημα (B136)*) ξυπνούν σαν ήχοι, δημιουργώντας την αγωνία της μουσικής τους σύνθεσης. Μια αγωνία που δεν θα βρει λύτρωση: στο τελευταίο ποίημα της ενότητας η μουσική, τραυματισμένη, μορφοποιείται σ' ένα κινούμενο σκοτάδι: *Στην άκρη του δρόμου περπατάει / το σκοτάδι μου / Μουσική // που την πυροβολήσανε στα πόδια (B131)*. Αντίστροφα, το σκοτάδι (αυθύπαρκτο, αυτονομημένο και οικείο τώρα: *σκοτάδι μου*) βιώνεται σαν μουσική η οποία, παρά τον πυροβολισμό, δεν ακινητοποιείται· βρίσκει άλλον τρόπο να περπατήσει. Τίποτε δεν ολοκληρώνεται μόνο του και τίποτε δεν μένει ακέραιο: οι μεταμορφώσεις συντελούνται, αλλά όχι πλήρως· η έκφραση του κόσμου βρίσκεται σ' ένα διαρκές γίγνεσθαι: *Της θλίψης το αρμένισμα δεν έχει τέλος / Τέλος δεν έχει η βοή της μνήμης / Το αίμα χτυπά παράφορα ξεριζώνει / τις λέξεις να μιλήσουν*. Όπως τα πετρωμένα βάθη του καθρέφτη σαρώνονται, ξυπνούν αλλά δεν ανασυγκροτούνται σε μουσική σύνθεση, έτσι και οι λέξεις ξεριζώνονται από το ακίνητο βάθος τους και καλούνται να μιλήσουν, χωρίς όμως ποτέ να προσδιορίζουν τα πράγματα. Υποδεικνύουν μόνο συνάψεις και αλληλουχίες, μέσω των οποίων υποστασιοποιείται το άπιαστο και υπονομεύεται η υπόσταση του υλικού: *Φυσάει αέρας φιλί μου / Παλιό σκοτάδι σώμα μου...* Ταυτοχρόνως, αυτοϋπονομεύονται, γυρεύοντας κι οι ίδιες τη σύνδεσή τους με την απουσία:

<sup>12</sup> Πρβ. «Το είδωλο», το ποίημα που ανοίγει τη συλλογή του Τίτου Πατρίκιου *Αντικριστοί καθρέφτες* (1988), *Ποιήματα IV*, Αθήνα, Κέδρος, 2007, σ. 9: *Τύλιγαν τον καθρέφτη / εσωτερικά φντά / σκέπαζαν το είδωλό σου / χάρδια χεριών που χάθηκαν / ψαξίματα χεριών που ακόμα / δεν σ' αναγνωρίζουν*.

Δε θα το γράψω αυτό το ποίημα  
 δε θα το πω  
 Σιωπή βαριά να πέσει απάνω του  
 Κι η μαύρη αγνότητα της λύπης  
 να το αφανίσει το ποίημα  
 που θά 'γραφα το ποίημα  
 που δε θά 'γραφα (B132)

Το άγραφο ποίημα αντικατοπτρίζεται στο γραμμένο, αλλά ατελώς. Και το γραμμένο προεκτείνεται στον χώρο του άγραφου και του ανείπωτου, συναντώντας τα αισθήματα που το διαποτίζουν.

Συναντά έτσι και το άγνωστο – *Χέρια που ακουμπούσατε πόμολα που / γελοούσατε νερά / σε άγνωστους καθρέφτες* (B207) – όπως και τη λήθη:

*Μαζεύεις τα πούπουλα της μνήμης  
 χορεύοντας μπροστά σε μαύρο καθρέφτη  
 Πιέξεις το φως μήπως μιλήσει  
 μα εκείνο τριβεται σαν ρίγανη  
 ανάμεσα στις στεγνές σου παλάμες* (B223)

Ο μαύρος καθρέφτης απορροφά· το φως θρυμματίζεται. Αλλού, αντίστροφα, ο καθρέφτης εκπέμπει φως, αποδιοργανώνει όμως τον λόγο: *Μαλλιά που ξετυλίγατε πάνω σας / το φως του καθρέφτη / Λόγια που λησμονούσατε τι θέλατε να πείτε* (B135). Τίποτε δεν μιλά τη γλώσσα που θα ήθελε, αλλά και τίποτε δεν σωπαίνει εντελώς. Ο λόγος κι η σιωπή συνυπάρχουν σ' ένα διαρκές και άφευκτο αλληλαντίκρισμα, το οποίο προϋποθέτει την αναζήτηση, την αποτυχία, την επανεκκίνηση, τη συνύφανση των αντιθέτων: *Σε ξεχνάω για να σε θυμάμαι κάθε μέρα πιο βαθιά / Μνήμη μιας άλλοτε / ανάμνησης Μιας / αξέχαστης λησμονιάς* (B239). Τα πράγματα αρθρώνουν έναν σιωπηλό λόγο· τα όνειρα μας θρέφουν, αρκεί να κοινωνηθούν χωρίς να αποκαλυφθούν· τα σώματα μετέχουν στην πράξη και στην απουσία: *Πού ήσουν εσύ όταν σε γύρευα / και μόλις μάθαινα μόλις ψηλάφιζα / πάνω απ' τα ρούχα μου το σώμα φλεγόμενο / όνειρο ζωής στους καθρέφτες του ύπνου* (B242). Στους αλληλοκατοπτρισμούς – της μνήμης με τη λήθη, του ύπνου με την καθημερινή πραγματικότητα – παρεισφρουν η επιθυμία, ο φόβος, ο πόθος, ο δισταγμός, περιπλέκοντας τα είδωλα. Και στο σύνολο των κινούμενων αυτών ειδώλων προστίθενται τα κάτοπτρα των λέξεων, τα οποία με τη σειρά τους φιλοξενούν κατοπτρισμούς και διαθλάσεις της σιωπής. Γι' αυτό και η *αγωνία μιας μουσικής ακόμη ανέκφραστης*.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Πρβ. την επισήμανση του Αλέξη Τραϊανού: «η ποιητική ύπαρξη [...] αναρωτιέται και [...]

Ωσάν λέξεις είναι ο τίτλος μιας συλλογής (1998)· ενδεικτικός του ενδιαφέροντος της Ζέφης Δαράκη, κατά την τελευταία εικοσαετία περίπου, για τον ρόλο και την υπόσταση αυτών των κατόπτρων. Αναζητεί πίσω από τις λέξεις εκείνο που τροφοδοτώντας τις χάνει τη δική του μορφή· έλκεται από αυτές, προκειμένου να φανερωθεί, αλλά δεν παύει και να τις έλκει στο δικό του βάθος, όπου οι λέξεις διαλύονται:

*Εκείνο το άλλο  
το άλαλο  
ωσάν λέξη  
το άδηλο  
[ ... ]  
Σμήνη πουλιών  
γύρω από λέξεις που  
χάθηκαν από το νόημά τους  
Αλίμονο  
Αλισμόνη* (B250)

Ωσάν λέξεις είναι όσα αισθήματα και βιώματα αντιστέκονται στη λεκτικοποίηση αλλά μας εκφράζουν· ωσάν λέξεις είναι και οι ίδιες οι λέξεις που αδειάζουν, αποπροσανατολίζονται, καταντούν φαντάσματα αλήθειας (B251).<sup>14</sup> Ωσάν λέξεις είναι και οι καθρέφτες, καθώς και το σκοτάδι ή το φως: *Χυμένο σκοτάδι τ' όνομά σου / καθρέφτης μιας στιγμής / που τη συλλαβίζα μόλις // Μια φωτεινή ερημιά το αίμα* (B255). Το όνομα καθρεφτίζει μια περασμένη στιγμή· κι αυτό που συλλαβίζεται με κόπο δεν είναι το ίδιο το όνομα αλλά η στιγμή. Με κόπο γιατί πάνω της έχει απλωθεί το σκοτάδι που ενυπήρχε στο όνομα. Η δυσκολία στην απόδοση του βιώματος οδηγεί σε τολμηρές μεταφορές, με τα δύο μέρη κάθε μεταφοράς να απέχουν τόσο μεταξύ τους ώστε αυτό που προσδιορίζεται – το όνομα, το αίμα – να εξαναγκάζεται σε μια μεγάλη μετατόπιση προκειμέ-

ζητά με πάθος την αρχή και τη ρίζα της έντονης αγωνίας της» («Το απόν και παρόν πάθος», περ. *Καινούργια εποχή* (χειμώνας 1976) 158). Επίσης την παρατήρηση του Κ. Γ. Παπαγεωργίου: «Ο ποιητικός λόγος της Ζέφης Δαράκη, οδηγημένος από μιαν ακατασίγαστη συνειρμική δύναμη-διάθεση, καθιστά ομοειδείς και ομοούσιες καταστάσεις, πρόσωπα και πράγματα, συχνότατα εντελώς διαφορετικής ιδιοσυστασίας και προέλευσης» («Ζέφη Δαράκη, *Η θλίψη καίει τις σκιές μας*», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 75 (Οκτ.-Δεκ. 1995) 38-39).

<sup>14</sup> Αναφορικά με τη συλλογή ο Αλέξης Ζήρας σημειώνει: «Τα φάσματα που βρίσκουν διέξοδο και ενοικούν το ποίημα, η ανάμνηση ενός συναισθήματος, η επίκληση ενός έρωτα που η συγκλονιστική του απόγερση ανασυγκροτείται κυρίως στην επικράτεια του φανταστικού, η εντύπωση από ένα χρώμα ή από τις διαθλάσεις του φωτός, όλα αυτά είναι στοιχεία που υπάρχουν γλωσσικά χωρίς ωστόσο να υπάρχουν στην “ολότητα” τους, υπάρχουν απλώς ωσάν λέξεις» («Ζέφη Δαράκη, *Ωσάν λέξεις*», περ. *Διαβάζω*, τχ. 398 (Ιούλ.-Αύγ. 1999) 146-147).



νου να συναντήσει τον προσδιορισμό του· μετατόπιση η οποία όμως συντελείται προς την κατεύθυνση της απροσδιοριστίας.<sup>15</sup>

Από τη διαδικασία αυτή δεν εξαιρείται, βέβαια, η ίδια η δημιουργός της:

Θάλασσα με περιβάλλει  
Όχι εμένα – εκείνο το άλλο  
που με ειρωνεύεται,  
δόλιο καθρεφτάκι

Διωγμένο απ' όλα τα βλέμματα  
ανοιγοκλείνει το φως του  
ξηλώνοντας τα χαρακτηριστικά μου  
τυφλώνοντάς με –  
έρως άλαλος

(B284)

Αυτό που περιβάλλεται από θάλασσα είναι το σμικρυνμένο ειδώλο της ομιλήτριας. Το καθρεφτάκι, μέσα από το οποίο κοιτάζει εκείνη τον εαυτό της και τον κόσμο, την αναιρεί και της αποστερεί το βλέμμα, ίσως και τη φωνή. Της απαγορεύει την άμεση επαφή με τον γύρω κόσμο, ενώ η ειρωνεία του πιθανόν συνίσταται στη μη σύμπτωση των ειδώλων με τα πράγματα.<sup>16</sup> Άλαλος θα μείνει ο έρως για τη θάλασσα και για ό,τι άλλο, καθώς η αφηγήτρια, χάνοντας τα χαρακτηριστικά της και το βλέμμα της, αδυνατεί να τον εκφράσει επαρκώς. Ο άλαλος έρως μπορεί όμως να αφορά και το καθρεφτάκι, το οποίο, παρά τη δολιότητα και την ειρωνεία του, βρίσκεται σε σχέση αλληλεξάρτησης με την ομιλήτρια: εκείνη το φιλοξενεί, επιτρέποντάς του να παρεμβαίνει στη φυσιογνωμία της, όταν όλοι οι άλλοι αποστρέφουν το βλέμμα.<sup>17</sup> κι εκείνο τη μετατοπίζει στον χωροχρόνο. Άλαλος ο έρως, λοιπόν, τόσο για τη θάλασσα όσο και για την ποίηση· ή, αντίστροφα, άλαλη τόσο η θάλασσα όσο και η ποίηση ώσπου να μιλήσουν μέσω της οδηγημένης στην απροσδιοριστία ποιήτριας. Χάρη στα κάτοπτρα, το ακαθόριστο και το άγνωστο πολλαπλασιάζο-

<sup>15</sup> Παράλληλα, καθώς χάνονται από το νόημά τους, οι λέξεις συναντούν άλλες λέξεις και άλλες τους επεξεργασίες, δημιουργώντας έτσι νέα νοήματα μέσω των συνδηλώσεων. Για παράδειγμα, οι λέξεις *Αλίσμονε/Αλισμόνη* ανακαλούν το δημοτικό μοιρολόι: *Κόρη μου σε κλειδώσανε κάτω στην Αλησμόνη*, όπως και τη φράση του Οδυσσέα Ελύτη από το ποίημα «Τα δύο του κόσμου»: *Άθελα έτσι όλα πάνε μες στην Αλησμόνης τα νερά (Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη μορφοιά [1971], Ποίηση, επιμ. Γιάννης Χάρης, Αθήνα, Ίκαρος, 2002, σ. 226).*

<sup>16</sup> Σε προγενέστερη σύνθεση (Θάλεια, 1982) η ειρωνεία αποδίδεται στη θάλασσα: *Αυτή την ειρωνική θάλασσα / που απλώνεται στα πόδια μας εσύ την αναγνωρίζεις; (A367).*

<sup>17</sup> Η αμφίσημη σχέση της ομιλήτριας με το καθρεφτάκι μορφοποιείται με την επιλογή του επιθέτου *δόλιο*: *πονηρό και ύπουλο στη στάση του απέναντί της, αλλά και καημένο, διωγμένο από όλους. I am not cruel, only truthful*, δηλώνει ο καθρέφτης στο «Mirror» της Sylvia Plath (ό.π. (σημ. 5)).

νται: *Αέρας καθρεφτιζότανε / σε άγνωστους βυθούς ανέβαινε / σε άγνωστους ουρανούς* (B253).

Παράλληλη δράση με του καθρέφτη αναπτύσσει ο λόγος. Δεν αλώνει το άγνωστο, δεν επιχειρεί να το τιθασεύσει· αντίθετα, το επεκτείνει και το περιπλέκει. Ο λαβύρινθος που σχηματίζεται δεν κατασκευάζεται ερήμην της ποιήτριας, αλλά με δική της πρωτοβουλία:

*επειδή υπάρχω σε δικούς μου βυθούς παρανοήσεων  
και προσηλώσεων  
πλέοντας προς το άγνωστο μες στο πάθος  
και μη γυρεύοντας την έξοδο  
αλλά πλέκοντας επάνω μου  
τους μύθους των λόγων  
όλο και πιο πολύ ονομάζομαι  
α γ ν ο ο ύ μ ε ν η* (B332)

Οι παρανοήσεις, οι εμμονές, το πάθος, αποτελούν τρόπο ύπαρξης· μέσα σ' αυτά χάνεται σ' ένα υποθαλάσσιο ταξίδι με άγνωστο προορισμό, εκχωρώντας με τους καθρέφτες ή τους μύθους όλο και περισσότερο έδαφος και όλο και μεγαλύτερο μέρος του εαυτού της στο άγνωστο. Και αποτείνει τον ποιητικό της λόγο σε όσους ακολουθούν αντίστοιχες ρότες: *Γι' αυτό μιλώντας απευθύνομαι / απευθυνόμουν πάντα / στους φυγάδες // σε ανθρώπους δίχως βεβαιότητες* (B373). Η ποίηση που καλείται να λειτουργήσει ως όχημα προς το άγνωστο, στέκει διαρκώς απέναντι στη σιωπή και καθρεφτίζεται μέσα της: *ότι ονομάζεται / είναι ότι παρασιωπείται // είναι το άλεκτο / που δεν προδίνεται* (B349).<sup>18</sup>

Πώς παρεμβαίνει, επομένως, το όνομα, η λεκτικοποίηση, στη σιωπή; Στον τίτλο μιας μεταγενέστερης συλλογής (2008) φαίνεται σαφές: *Σε ονομάζω θα πει σε χάνω*: οι λέξεις απομακρύνουν αυτό που έχουμε κοντά μας.<sup>19</sup> Στους προηγούμενους όμως στίχους οι λέξεις χρησιμεύουν στην ανάδειξη της σιωπής. Για να εμφανιστεί το *άλεκτο*, να οριστεί η περιοχή της παρασιώπησης, είναι απαραίτητες οι λέξεις. Ανάμεσα στις δύο αυτές απαντήσεις κυμαίνεται ο προ-

<sup>18</sup> Πρβ. τις παρατηρήσεις της Ελισάβετ Αρσενίου αναφορικά με τη συλλογή αυτή: «Μια διάρρηξη στο άρρητο της ποίησης. Ζέφη Δαράκη, *Το σώμα δίχως αντικείμενο*, 2000», περ. *Πόρφυρας* (Απρ.-Ιούν. 2002), [http://www.zefidaraki.gr/kritiko\\_arseniou.html](http://www.zefidaraki.gr/kritiko_arseniou.html): «Η ποίηση [...] προβάλλεται όχι ως έκφραση, αλλά ως αποτέλεσμα αναζήτησης του άδηλου, ως αναποφασιστικότητα των λέξεων να σημάνουν», και: «Η ποιητική φωνή της Ζέφης Δαράκη είναι αντιμετώπιση με την αντανάκλασή της σ' έναν καθρέφτη ούτε διαφανή ούτε αναπαραστατικό».

<sup>19</sup> Ο απόλυτος χαρακτήρας της εξίσωσης υπονομεύεται και πάλι από τη διάδραση των λέξεων. Αν: *σε ονομάζω θα πει σε χάνω*, τότε και: «σε χάνω θα πει σε ονομάζω»; Αν το όνομα επιφέρει την απώλεια, μήπως και η απώλεια γεννά το όνομα; Και από ποια γλώσσα σε ποια – και μέσω ποιου – γίνεται η μετάφραση που υποδηλώνεται στη φράση *θα πει*;

βληματισμός της Δαράκη αναφορικά με την αλληλόδραση λόγου και σιωπής. Όταν σωπαίνει, το πράττει μέσω του λόγου. Σε ονομάζω θα πει σε χάνω γράφει στη συλλογή *Το ακίνητο εν οδύνη* (2002). Σε σωπαίνω λοιπόν / μες στα χρόνια / [...] / και ψηλαφίζοντας το ανείπωτο / σαν το χέρι ενός παιδιού / κάτω απ' την άμμο // σιωπή και σε σωπαίνω (B430). Η ευρηματική σύνταξη (σε σωπαίνω) είναι δηλωτική της πάλης της ποιήτριας με τον λόγο: ζητά να δημιουργήσει μια ποίηση η οποία θα φιλοξενεί το ανείπωτο και το σιωπηλό. Κατασκευάζει έτσι αλληλουχίες λέξεων, όπου κάθε εικόνα αντικατοπτρίζεται σε μιαν άλλη, όχι σημαίνοντας αλλά υπάρχοντας. Ο κόσμος παίζοντας το νόημά του / σαν καθρεφτάκι / επάνω στο πάθος των εικόνων // κυνηγώντας την ποίηση / με κείνο το θηριώδες / υπάρχω (B408). Στο παιχνίδι με τους καθρέφτες εμπλέκεται ο ίδιος ο κόσμος. Το νόημά του δεν αποκαλύπτεται. Μετατοπίζεται όπως το φως που, μέσω του καθρέφτη, εσιτάζεται τότε στη μία, τότε στην άλλη εικόνα. Εικόνες τις οποίες κατοικούμε (ω Κύριε των εικόνων που κατοικήσαμε / δώσε μας πίσω το χαμένο μισό γράφει ο Γιώργος Γεωργούσης<sup>20</sup>) εμποτίζοντάς τις με το πάθος μας. Το πάθος, το κυνήγι της ποίησης και η υπαρξιακή λαχτάρα της αυτοπραγμάτωσης αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας βαθιάς ανάγκης: της ανεύρεσης του ανακλώμενου νοήματος.

Αν στα ορατά σώματα καθρεφτίζονται άλλα ορατά, όποιος κυνηγά το νόημα και την ποίηση πρέπει να εισχωρήσει στο βάθος του αθέατου (B433) – ή, αλλιώς, στο βάθος του καθρέφτη, όπου κυριαρχεί το σκοτάδι. Αυτό που σκοτεινιάζει / είναι ορατό / μόνο μες στο σκοτάδι (B440) – διαπίστωση στην οποία θα επιμείνει και αργότερα η ποιήτρια. Το αθέατο καθίσταται αντιληπτό και μεταδίδεται με τους δικούς του όρους. Για να αντικρίσεις το σκοτεινό σημείο που σε αφορά, πρέπει να κινηθείς μέσα στο σκοτάδι· αλλιώς το ακυρώνεις ή το απωθείς. Ο ποιητικός λόγος δεν επιχειρεί να φωτίσει το άγνωστο και το σκοτεινό, αλλά να μας επιτρέψει να περιπλανηθούμε στον χώρο τους υπακούοντας στους νόμους τους.<sup>21</sup> Η αοριστία, η αβεβαιότητα, οι αντιφάσεις, οι δυσνόητοι

<sup>20</sup> Γιώργος Γεωργούσης, *Φωνήεντα δέντρα*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2006, σ. 39. Οι συναντήσεις της ποίησης της Δαράκη με εκείνη του Γεωργούση παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ενδεικτικά, μόνο, στο θέμα του καθρέφτη: όπως η Δαράκη, έτσι και ο Γεωργούσης διερευνά τον χώρο από την άλλη μεριά του καθρέφτη (*Οι μέρες και οι πέτρες. Ποιήματα 1966-2001, Επιλογή*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2007, σ. 50), ενώ και οι κήποι συνδέονται και στους δύο με καθρέφτες: *Υστερα βγαίνω στους κήπους με τους καθρέφτες αφηγείται ο Γεωργούσης (Οι μέρες, ό.π., σ. 50) – καθρέφτης ο κήπος γράφει η Δαράκη.*

<sup>21</sup> Πρβ. τους στίχους του Eliot: *In order to arrive at what you do not know / You must go by a way which is the way of ignorance. / In order to possess what you do not possess / You must go by the way of dispossession. / In order to arrive at what you are not / You must go through the way in which you are not* (T. S. Eliot, «East Coker» [1940], *Four Quartets. Collected Poems 1909-1962*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1974, σ. 201).

υπαινιγμοί, αυτόν τον σκοπό εξυπηρετούν: *Περπατούσα στις μύτες των ποδιών μου για ν' ακούσω / τι ήθελα ν' ακούσω; διερωτάται, για παράδειγμα, η αφηγήτρια στο Ο απέναντι χρόνος (2006· στο εξής Γ)· ή επιμένει στην αόρατη δράση της ακινησίας (Γ28)· και, όταν ρωτά, δέχεται ως απόκριση μιαν άλλη ερώτηση: Αόριστα τον ρωτούσα παραμιλώντας / και κείνος πάλι μου απαντούσε ρωτώντας αόριστα (Γ10). Με τέτοιον τρόπο διεξάγει τη συνομιλία με τον καθρέφτη (Γ13) ή διαπιστώνει: Στον απέναντι καθρέφτη κάποιος μου κάνει νοήματα / απ' το ακατανόητο βάθος / Αλλά είναι η μόνη αλήθεια που επιστρέφει (Γ36).*

Ο καθρέφτης έχει σταδιακά καταστεί χώρος που απορροφά βιώματα και όνειρα. Οι μοναδικές αλήθειες που επιστρέφει είναι οι αόριστες και ακατανόητες – αυτές που δεν γνωρίζονται πλήρως. Το ίδιο ισχύει για τον ποιητικό λόγο:

*Ήθελα να μάθω  
τι κρύβεται πίσω απ' τα λόγια μου, ξύπνησα μ' έναν τριγμό  
να με παγώνει η ζωή στους ώμους ενώ εγώ περίμενα τι  
περίμενα Πίσω μου αθέατη εγώ, ξέρω μου λείει, τα λόγια σου  
την αλήθεια λένε, πίσω απ' την αλήθεια τι κρύβεται  
δεν ξέρω...* (Γ41)

Όπως του καθρέφτη, έτσι και του λόγου το βάθος είναι δυσνόητο, ενώ παράλληλα κάθε βάθος υποκρύπτει ένα άλλο. Πίσω από τα λόγια κρύβεται η αλήθεια: πίσω από τον εαυτό μας, αθέατοι, εμείς οι ίδιοι· πίσω από την αλήθεια, το άγνωστο.<sup>22</sup> Από εκείνο το άγνωστο, μονάχα κομμάτια λόγων ή χειρονομιών φτάνουν ως εμάς. Τα υπόλοιπα εγκατοικούν στον καθρέφτη, ο οποίος, εκτός από χώρο, είναι και χρόνος (ο χρόνος κάτοπτρο αναστραμμένο Γ32<sup>23</sup>) και υπόσταση, οικεία και αλλότρια. Η αναζήτηση του εαυτού και του άλλου, που βρίσκεται είτε μέσα μας είτε απέναντί μας,<sup>24</sup> πραγματοποιείται στον κόσμο του καθρέφτη όπου όλα – μνήμες, μυστικά, απωθημένες επιθυμίες, ατελεύτητες πράξεις – συνυπάρχουν, μεταμορφωμένα. Αντιστέκονται όμως στη λεκτικοποίησή τους. Μέσα στην ποίηση [ ... ] είναι σκοτεινά. Η ποίηση δεν συνιστά απλώς διάυλο εξερεύνησης του δυσδιάκριτου κόσμου αλλά και μέρος του. Προκειμένου να παραμείνει ποίηση – λόγος αλήθειας και πλήρωσης –,

<sup>22</sup> Για τον Λακάν, το Πραγματικό είναι εκείνο που βρίσκεται πίσω και πέρα από την επιμονή των σημείων και είναι αδύνατον να το συλλάβουμε μέσω του λόγου, επειδή δεν αποδίδεται με λέξεις (Ζακ Λακάν, *Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης* [1973], μτφρ. Ανδρομάχη Σκαρπαλέζου, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σ. 75 κ.ε.).

<sup>23</sup> Ομιλητής του ποιήματος στο οποίο ανήκει αυτός ο στίχος είναι ο Σεφέρης – ο δημιουργικός διάλογος της Δαράκη με την ποίησή του χρονολογείται από τις πρώτες της ήδη συλλογές.

<sup>24</sup> Πρβ. και η μορφή σου, η μορφή ενός άλλου / στον καθρέφτη (Θάλεια (1982): Α371).

πρέπει να κατορθώσει να ενσωματώσει, να οικειοποιηθεί και να καθρεφτίσει το σκοτάδι και το βάθος· έτσι θα μπορέσει, κατά παράδοξο φαινομενικά τρόπο, να φιλοξενήσει ένα φως:

*Έστω ότι εγώ προχωρώντας πιο μέσα στο σκοτάδι  
και θυμούμενη ότι αυτό που σκοτεινιάζει  
είναι ορατό μόνο μες στο σκοτάδι,  
συναντώ την απάντηση...*

*μέσα στην ποίηση όμως είναι σκοτεινά...*

*Εκεί σαν φτερά νυχτερίδων  
ανοιγοκλείνουν μυστικά  
που δεν μαρτύρησα  
πράξεις που δεν τόλμησα  
Χειραφίες που με το άγγιγμα θρυμματίστηκαν  
Σώματα που σκοτεινίασαν ερωτήματα  
πριν ξημερώσουν*

*(Επειδή αν απαντηθούν,  
θά 'χουμε χάσει μέσ' απ' τα λόγια μας  
το φεγγάρι του μεσονυχτίου)*

(Γ50-51)

Με το φεγγάρι του μεσονυχτίου κλείνει Ο απέναντι χρόνος, με Μισό φεγγάρι στον καθρέφτη ανοίγει η επόμενη συλλογή: Σε ονομάζω θα πει σε χάνω (2008· στο εξής Δ), όπου ο καθρέφτης είναι παρών σε όλα τα ποιήματα της πρώτης ενότητας («Στο μαύρο οβάλ του χρόνου»), ενώ και η τρίτη ενότητα τιτλοφορείται «Το καρφί του καθρέφτη».<sup>25</sup> Ο καθρέφτης συγκρατεί μακρινά και κοντινά γεγονότα, ιστορικά συμβάντα, τη λογοτεχνική τους διεργασία (όπως της πολιορκίας του Μεσολογγίου), φόβους και περασμένα όνειρα. Ο τρόμος μου διασχίζει την έρημο του καθρέφτη / σκοντάφτει πάνω στο είδωλό μου / Έχεις καμιά ιδέα πώς να χαθούμε; (Δ16). Όλα συναντιούνται, διασταυρώνονται, υποστασιοποιούνται, αλλά δεν αναδύονται. Στο βάθος του καθρέφτη η Ευρυδίκη / ποίημα αιώνια κρυμμένο, / κάνει νοήματα στο ανείπωτο (Δ18). Την Ευρυδίκη την

<sup>25</sup> Και η Margaret Atwood εστιάζει την προσοχή μας στο καρφί του καθρέφτη στο «Tricks with Mirrors»: *there are several nails, / think about the nails, / pay attention to the nail / marks in the wood, / they are important too.* Για τη λειτουργία του καθρέφτη στο πεζογραφικό και ποιητικό έργο της Atwood βλ. Constance Classen και David Howes, «Margaret Atwood. Two-Headed Woman», *Canadian Icon. Law, Anthropology and Canadian Identity*, <http://canadianicon.org/table-of-contents/margaret-atwood-two-headed-woman> (2014), όπου εξετάζονται ζητήματα όπως ο τρόπος με τον οποίο η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως «το άλλο» στον δυτικό πολιτισμό, καθώς και ο διχασμένος εαυτός στη νεωτερικότητα και μετανεωτερικότητα.

έχουμε ακούσει νωρίτερα (σε σύνθεση του 1974) να αντιστέκεται στο κάλεσμα του Ορφέα, προτιμώντας την αλήθεια του σκοταδιού στον κάτω κόσμο. Έτσι κι εδώ, το ποίημα-Ευρυδίκη επιλέγει την εγκατοίκηση στο βάθος, τη συνεννόηση με το ανείπωτο. Και η ποιήτρια αφενός επιθυμεί την πρόσβαση στο ποίημα, αφετέρου συνειδητοποιεί και διατυπώνει ρητά την αναγκαιότητα της απόστασης:

*Αν έσπαζα τον καθρέφτη θα χανόταν πάραυτα  
το ρίγος εκείνο το  
φευγαλέο ανάμεσα σε μένα  
και στο κάτι κρυμμένο*

*Και ασάλευτη μένω*

Αν στις πρώτες συλλογές της η Δαράκη επιχειρεί να ταράξει τη σιωπή των πραγμάτων και αναζητεί εκφραστικούς τρόπους που θα της επιτρέψουν να φέρει στην επιφάνεια τα υπόγεια ρεύματα της ύπαρξης, σταδιακά κατασταλάζει σε μια ποίηση που δείχνει και αποσιωπά, στρέφεται επίμονα προς το βάθος χωρίς να επιδιώκει να ανασύρει τα συστατικά του. Η ποίηση, διαφυλάσσοντας το άφατο, αυτοπροστατεύεται, καθώς το άφατο είναι εκείνο που την τροφοδοτεί. Όσοι όμως μετέχουν στον κόσμο της, βιώνουν τη συνύφανση της αλήθειας – *εν ονείρω οι ρίζες των λέξεων / με αρθρώνουν ερήμην μου* (Δ21) – με την απώλεια: *Κι από ανάγνωση σε απόγνωση κι από / απόγνωση σε ανάγνωση, / χαθήκαμε* (Δ20). Το αιώνια κρυμμένο ποίημα συντηρεί το απαραίτητο ρίγος της ύπαρξης, αλλά παραπλανά· ενώ παράλληλα η βίωση γεγονότων και καταστάσεων μέσα από τον καθρέφτη της ποίησης μας εγκλωβίζει σ' έναν χώρο γεμάτο ομοιώματα (Δ18), με χαμένο το σφυγμό των εικόνων (Δ16). Το ποίημα, όπως το αντιλαμβάνεται, το προτείνει και το κατασκευάζει η Ζέφη Δαράκη, στρέφεται διαρκώς προς την πηγή του: τα αισθήματα, τις εμμονές, τις μνήμες. Οι λέξεις υποδεικνύουν την πηγή, αφήνοντάς την όμως καλυμμένη στην ασάφεια και στην αοριστία της, με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται η σύνδεση του υποκειμένου με τον περίγυρό του, καθώς και με τον εαυτό τον παρόντα σ' έναν συγκεκριμένο χωροχρόνο. *Ερημώνει η ποίηση το πρόσωπό μου* (Δ25). Η μέθεξη στο βίωμα, η απόλυτη ταύτιση με τον εαυτό σε μια δεδομένη στιγμή, η ευτυχία του έρωτα, μπορούν να αναστρέψουν προσωρινά τη διαδικασία, ερημώνοντας κι ερειπώνοντας όχι το πρόσωπο, αλλά τον καθρέφτη. Ωστόσο, μόλις το βίωμα καταστεί ανάμνηση ή αντικείμενο νόησης, ο καθρέφτης ανασυγκροτείται εις βάρος του προσώπου. Αντίστοιχα, οι λέξεις караδοκούν, *αδηφάγες, να μας αρπάζουν* (Δ47), αιχμαλωτίζουντάς μας σ' έναν χώρο απομαγεμένο, σε μια ξεριζωμένη ζωή. Για να κρατήσουν οι λέξεις τις ρίζες τους, τη δι-

ασύνδεσή τους με το βίωμα και με το βάθος του βιώματος, πρέπει να περιορίσουν την εμβελέιά τους. Να μην αφηγούνται, να μην εξηγούν· να υπαινίσσονται, να παραπλέουν. Να δείχνουν το καρφί στο οποίο στερεώνεται ο καθρέφτης με το δυσδιάκριτο βάθος· ή και να στερεώνουν τον καθρέφτη στον χώρο μας, αλλά χωρίς να παραβιάζουν το μυστικό του.

Το *μισοειπωμένο*, το *ατέλειωτο* ποίημα προκύπτει από τη θέαση του καθρέφτη· ή και αντίστροφα, εξασφαλίζει τη θέαση, έστω και ενός μέρους του (Δ56). Αντίθετα, ο λόγος που αναλαμβάνει να λειτουργήσει ως καθρέφτης καταστρέφει: *ο καθρέφτης συντριβεται / μες στον καθρέφτη*. Το όνομα υποκαθιστά τον άνθρωπο· ο ορισμός εξαφανίζει τους αόριστους συνειρμούς που συνέχουν πράγματα, βιώματα και άτομα μεταξύ τους. Οι λέξεις πρέπει, επομένως, να κατακτήσουν την απροσδιοριστία προκειμένου να περισώσουν την ύπαρξή μας. Μέσω αυτών των λέξεων, που διαρκώς ξεφεύγουν από τον ίδιο τους τον εαυτό, επιδιώκει η ποιήτρια να υπερβεί τη *φτωχή αλήθεια του καθρέφτη* – όσα ανακλώνται στην επιφάνειά του – και να κατανοήσει τη σύσταση και τους μηχανισμούς της ποίησης: την ανεπάρκεια και την αυτοκαταστροφικότητα του λόγου, τη βαθιά του σιωπή, την ανολοκλήρωτη υπόστασή του, την παραπλανητική του δράση:

*να οδηγηθώ επιτέλους  
στη φοβερή στιγμή του ειδώλου  
ενός άλλου κόσμου  
να μάθω γιατί το ποίημα συστρέφεται  
γύρω απ' το ίδιο το νόημά του λόγια  
που διασχίζουν το χαρτί  
σαν αμήχανο άλμα  
σ' ένα δάσος βαθιάς κατήφειας απόηχοι  
λέξεων που πέσαν στους γκρεμούς τους  
ανείπωτο ποίημα  
σε ακολουθώ δε συναντιόμαστε ποτέ...  
Στο τέλος μένεις άναυδο στη θέα  
ενός αθέατου  
μοναδικού αναγνώστη  
Κι από ανάγνωση σε απόγνωση κι από  
απόγνωση σε ανάγνωση,  
χαθήκαμε* (Δ58-59)

Το ανείπωτο ή το *μισοειπωμένο* δεν είναι αύταρκες· λαχταρά τη συνάντησή με τον αναγνώστη που εντός του θα αναγνωρίσει τη δική του εικόνα. Το *μισοειπωμένο / νοσταλγούσε / Δεν ήξερε τι*, δηλώνεται στην επόμενη συλλο-

γή *Ερήμωνε* (2012· στο εξής Ε), σ' ένα ποίημα που κλείνει με τη φράση: *και / πάνω απ' το πηγάδι να σκύψει κανείς* (Ε11). Η ποιητική πρόταση της Δαράκη περιλαμβάνει την ενεργοποίηση των αναγνωστών: εκείνων που θα δεχτούν να σκύψουν στο πηγάδι· να κοιτάζουν στον καθρέφτη αναζητώντας τον εαυτό πίσω από το είδωλο, τον «άλλον» μέσα στον εαυτό, ξεπερνώντας τον φόβο τους και συναινώντας στην ανασφάλεια της απροσδιοριστίας, καθώς και σε μια περιπέτεια όπου ελλοχεύουν η απόγνωση και η σύγχυση.<sup>26</sup> Η αμηχανία του ποιήματος και η συστροφή του γύρω από το νόημά του συστοιχούνται με την αίσθηση της απώλειας που συνοδεύει τον αναγνώστη, με την επιστροφή του κάθε τόσο σ' έναν εαυτό οικείο και απωθημένο, με την πρόσδεσή του σ' έναν χρόνο διπλό: τον μυστικό δικό μας και εκείνον που συντελείται ερήμην μας. Το ηλιόλουστο *αβέβαιο του αόρατου βάθους* περικλείεται από ένα χιονισμένο λευκό, μέσα και γύρω από τον καθρέφτη (Δ60). Το είδωλο είναι πιασμένο στα δίχτυα του χρόνου, αλλά και ο χρόνος στα δίχτυα του καθρέφτη· τα δύο συνανήκουν στο ατελές ποίημα που καταλαμβάνει σταδιακά τη θέση του προσώπου: *αραιώνοντας τον χρόνο σου / σιγά σιγά εγώ ο καθρέφτης σου / [...] / Εγώ, ο δαίμονάς σου έγινα το πρόσωπό σου / απέναντι στο είδωλό του* (Ε9).<sup>27</sup>

Οι διαδρομές στο βάθος του καθρέφτη επιφέρουν, λοιπόν, μια ριζική μεταμόρφωση: το ορισμένο, ακίνητο πρόσωπο αντικαθίσταται από το αόριστο, η σταθερότητα από τη ρευστότητα. Τα όρια ανάμεσα στο πραγματωμένο και στο απραγματοποίητο, στο ειπωμένο και στο ανείπωτο, στο γεγονός και στη λέξη, συγχέονται: μια διαδικασία επώδυνη και δύσκολη, όπως έχει δείξει η Δαράκη. Μια διαδικασία, όμως, που τελικά επιτρέπει σε όποιον εμπλακεί να αυτοπροσδιοριστεί με νέους όρους:

*... Πρόκειται να κάνουμε  
ένα πρωινό περίπατο  
πρόκειται να μιλήσουμε  
για ανύπαρκτα γεγονότα  
αόριστες πράξεις  
Πρόκειται για πρόσωπα που φανταστήκαμε*

<sup>26</sup> Μέρος της σύγχυσης και της απροσδιοριστίας προκύπτει από το ερώτημα το οποίο υπογραμμίζει τη συλλογή, όπως επισημαίνει ο Βάκης Λοϊζίδης: «πόσο ονειρικό μένει τελικά αυτό που εκλαμβάνουμε ως αποκλειστικά ονειρικό. Πόσο πραγματικό είναι κάτι χωρίς τη διάσταση του ονειρικού» («Ζέφη Δαράκη, *Ερήμωνε*, 2012», περ. *Ποιητική*, τ. 10 (2012), [http://www.zefidaraki.gr/kritiko\\_loizidi\\_2.html](http://www.zefidaraki.gr/kritiko_loizidi_2.html)).

<sup>27</sup> Πρβ. την ανακοίνωση της ποιήτριας στο Συμπόσιο Ποίησης του Πανεπιστημίου Πατρών, Ιούνιος 2007, με τίτλο «Γιατί η ποίηση κεντάει απ' την ανάποδη. Είναι κανείς εδώ;», [www.zefidaraki.gr/eisigiseis.html](http://www.zefidaraki.gr/eisigiseis.html): «Η ποίηση αφήνει τον ποιητή [...] σαν έναν Άλλο μέσα στην ίδια του την ποίηση σε μια δραματική απόσχιση από τον εαυτό του. [...] Η ποίηση νοσταλγεί τον “αόρατο άλλο” απωθώντας τον».



ΤΟ ΒΑΘΟΣ ΤΟΥ ΚΑΘΡΕΦΤΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΖΕΦΗΣ ΔΑΡΑΚΗ

για λόγια που δεν ειπώθηκαν ποτέ  
Πρόκειται να υπερασπιστούμε  
την πιο ανυπεράσπιστη σιωπή  
να συναντήσουμε  
τα μάτια που ξενίτεψαν τον ουρανό  
να φιληθούμε  
με όσους μπόρεσαν να μας αγαπήσουν

Πρόκειται να επιμείνουμε  
στο ακαθόριστο του προορισμού μας (Ε66)

Η ποίηση που λειτουργεί όχι σαν την επιφάνεια του καθρέφτη αλλά σαν το σκοτεινό του βάθος, όπου όλα συμπλέκονται και τίποτε δεν ανακλάται όμοιο με την πρωταρχική εικόνα, δρα απελευθερωτικά υποδεικνύοντας ανοιχτές δυνατότητες. *Επάγγελμά μου: το ακαθόρθωτο* έγραφε ο Λειβαδίτης.<sup>28</sup> Προορισμός μας – επίμονα – το ακαθόριστο, συνεχίζει προς την ίδια κατεύθυνση η Δαράκη. Και, ταυτόχρονα, ένας ακαθόριστος προορισμός· που μπορεί, επομένως, να μεταβληθεί ή να διακλαδωθεί ανάλογα με όσα θα συναντήσουμε, διαφορούμενα, αμφίβολα, ανείπωτα ή μισοειπωμένα, και γι' αυτό ακριβώς αληθινά, κατά την επίμονη περιπλάνησή μας στο βάθος του καθρέφτη.

<sup>28</sup> Τάσος Λειβαδίτης, «Αυτοβιογραφία», *Ποιήματα 1958-1964, Ποίηση Α'*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 429. Ο δημιουργικός διάλογος της Ζέφης Δαράκη με τον Τάσο Λειβαδίτη υπογραμμίζει πολλά της ποιήματα, μεταξύ των οποίων και το «[Πρόκειται να κάνουμε]»: ως *αυτόπτης μάρτυρας και σε πολλά φανταστικά περιστατικά* αυτοσυστήνεται ο Λειβαδίτης (*Βιολέτες για μια εποχή* (1985), *Ποίηση Γ'*, Αθήνα, Κέδρος, 1990, σ. 25) – *πρόκειται να μιλήσουμε / για ανύπαρκτα γεγονότα* δηλώνει η Δαράκη· ή το «*Η ξενιτεμένη*» (Β302) από τη συλλογή *Ωσάν λέξεις*, όπου ενσωματώνεται στο ποίημα, με μια μικρή παραλλαγή, και η φράση του Λειβαδίτη: *Είμαστε εξάλλου πολύ υπερήφανοι για ν' ακουγόμαστε πιο δυνατά* (*Ο τυφλός με τον λύχνο* (1983), *Ποίηση Γ'*, σ. 117). Ζητήματα όπως το ακαθόρθωτο και το ακαθόριστο, η συνύφανση της απώλειας με την υπαρξιακή αλήθεια, της παρουσίας με την απουσία, συγκροτούν τη βάση αυτού του διαλόγου.



## Η λειτουργία του ονείρου στην ποίηση της Μπίλης Βέμη.

### *Τα φυτά του ύπνου*

Η Μπίλη Βέμη, η οποία από τα πρώτα της ποιήματα δείχνει μια προτίμηση στο όνειρο ως μέσον για την εξερεύνηση του εσωτερικού τοπίου, στα *Φυτά του ύπνου* (2000) το ανάγει σε στοιχείο που διαμορφώνει και διαπερνά ολοκληρωτικά το έργο της, όχι μόνο γράφοντας λογοτεχνικά όνειρα, αλλά και καταγράφοντας τον προβληματισμό της σχετικά με τη διαδικασία ποιητικής μεταστοιχείωσης του ονείρου. Αυτή ακριβώς η διττή στόχευση, υπαρξιακή αλλά και αισθητική, της ονειρικής γραφής της Μπίλης Βέμη συνιστά την αφετηρία της συγκεκριμένης εργασίας. Στηριζόμενη στην άποψη ότι τα όνειρα συνιστούν μια ιδιαίτερη μορφή ασυνείδητης σκέψης, προσεγγίζω τον ποιητικό κόσμο των ονείρων στα *Φυτά του ύπνου* σαν το πλαίσιο στο οποίο υλοποιείται η εικονογραφική αναπαράσταση της ψυχικής ζωής σε μια απόπειρα να καταστεί αυτή διανοητή.<sup>1</sup> Αυτό που με απασχολεί είναι ο ιδιαίτερος χαρακτήρας αυτών των κειμένων και ειδικότερα το ερώτημα «πώς ένα ποίημα μπορεί να διαβαστεί σαν “όνειρο”», το οποίο θα προσεγγίσω εξετάζοντας εάν και κατά πόσο η Μπίλη Βέμη έχει εκμεταλλευτεί βασικές ονειρικές διαδικασίες για να μεταγράψει το ονειρικό περιεχόμενο σε ποιητικό λόγο.

Τα *Φυτά του ύπνου* απαρτίζονται αφενός από κείμενα που συνδυάζουν το

<sup>1</sup> Αν και οι τρόποι προσέγγισης του ονείρου μεταβάλλονται σύμφωνα με την εποχή, γενικά παρέμειναν σε δύο βασικές θεωρήσεις: αφενός στο όνειρο ως εξωτερικό, θείκης προέλευσης, φαινόμενο που υπερβαίνει το ανθρώπινο και έχει μια σημασία προφητική, αφετέρου στο όνειρο ως δημιουργία του ατόμου, με σημασία που εξαρτάται από το παρελθόν του ονειρευόμενου, και ως τρόπο πρόσβασης στο ασυνείδητο – ένας τρόπος που αποκρύπτεται και αποκαλύπτει ταυτόχρονα. Σύμφωνα με τη σύγχρονη θεώρηση, εμπνευσμένη από τη φροϋδική ψυχανάλυση, το όνειρο είναι ένα δημιουργικό προϊόν, και όχι μια επανάληψη του υλικού της εγρήγορσης, που κάνει νέες συνδέσεις, οι οποίες δεν γίνονται τυχαία, αλλά καθοδηγούνται από τα συναισθήματα αυτού που ονειρεύεται. Αυτή η κατασκευή ευρέων συνδέσεων που καθοδηγείται από το συναίσθημα έχει μια προσαρμοστική λειτουργία, την οποία αντιλαμβανόμαστε ως «συνύφανση» νέου υλικού: να λαμβάνουμε νέες εμπειρίες και σταδιακά να τις συνδέουμε, εντάσσοντάς τις σε υπάρχοντα συστήματα μνήμης. Με άλλα λόγια, το όνειρο μας βοηθά να χτίσουμε και να ξαναχτίσουμε ένα έμπλεο νοημάτων συναισθηματικό μνημονικό σύστημα, το οποίο αποτελεί τη βάση του εαυτού μας. Αυτή η πρωταρχική λειτουργία εμφανίζεται ανεξάρτητα από το αν θυμόμαστε ή όχι ένα όνειρο. Όταν ένα όνειρο το θυμόμαστε, οι γενικές συνδέσεις μπορούν επίσης να συντελέσουν στην αύξηση της αυτογνωσίας καθώς και στην παραγωγή νέων ιδεών και δημιουργημάτων. Για το θέμα αυτό βλ. Ernest Hartmann, «The Dream Always Makes New Connections. The Dream is a Creation, Not a Replay», περ. *Sleep Medicine Clinics*, τ. 5, τχ. 2 (2010) 241-248.

λυρικό, την επεισοδιακή διάσταση, ακόμη και το ομιλητικό του δραματικού μονολόγου σε ένα συγκεκριμένο ποίημα,<sup>2</sup> αφετέρου από κείμενα κατεξοχήν πεζολογικού χαρακτήρα. Ελάχιστα είναι αυτά στα οποία υπάρχει η λέξη όνειρο («Το σύνδρομο της Περσεφόνης»), εφιάλτης («Ο εφιάλτης»), ή στα οποία προηγείται μια πλαισίωση που μοιάζει να θέτει τα όρια εγρήγορσης-πραγματικότητας / ονείρου («Επιφάνεια» ή «Δεν υπάρχουν λιοντάρια στην Ελλάδα», που τοποθετείται όλο μέσα σε εισαγωγικά). Θα μπορούσαμε βέβαια να ισχυριστούμε, αν στηριχτούμε τόσο στον τίτλο, που παραπέμπει διακειμενικά στο ποίημα «Όναρ» του Αλέξανδρου Μάτσα,<sup>3</sup> όσο και στους τίτλους καθενός από τα τέσσερα μέρη της συλλογής («Μυστήριοι επιβάτες», «Το σύνδρομο της Περσεφόνης», που συνδηλώνει τη γνωστή συνάρτηση ονείρου-ύπνου και θανάτου, «Τρία μνητικά όνειρα» και «Πώς γράφονται τα όνειρα»), τίτλοι που συνιστούν ένα είδος περικειμενικής πλαισίωσης, πως όλα τα κείμενα, που είναι γραμμένα σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, συνιστούν αποδόσεις της ονειρικής εμπειρίας. Αρκεί όμως αυτό, δεδομένης της ανομοιογένειας των κειμένων, αλλά και του ότι υπάρχουν πολλές μορφές με τις οποίες αποδίδεται λογοτεχνικά η ονειρική εμπειρία,<sup>4</sup> για να επιβεβαιώσουμε τη φύση της αφήγησης ως ονειρικής; Υπάρχει κάτι άλλο που προσδιορίζει τον ονειρικό χαρακτήρα – και αν ναι, τι είναι αυτό; Η θεματική, η απόδοση του υλικού;

Μια πρώτη συνολική παρατήρηση είναι πως τα κείμενα αυτά συγκροτούν μια δική τους πραγματικότητα, που θα μπορούσε κατ' αρχάς να θεωρηθεί ονειρική ως προς το ότι γεννά μια αίσθηση παραδοξότητας. αίσθηση που εντείνε-

<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον Γιώργο Βέη, η Βέμη προτείνει μια εναργή ανίχνευση των εσωτερικών, ομιλητικών σε μεγάλο βαθμό τοπίων (Γιώργος Βέης, «Ονειρο και καθημερινότητα στις αναζητήσεις δύο ποιητριών», εφ. *Η Καθημερινή*, 21.08.2001). Και η ίδια, άλλωστε, επισημαίνει στο «Ξυπνώντας το πρωί του Σαββάτου ή πώς γράφονται τα όνειρα»: «Υπάρχει η χρονική στιγμή όπου η παραγωγή εικόνων και η παραγωγή φράσεων στο όνειρο συνυπάρχουν με ίση ένταση» (Μπίλη Βέμη, *Τα Φυτά του ύπνου*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σ. 66).

<sup>3</sup> Το ξανθό σου κεφάλι, καθώς η λήθη το / διαφύλαξε: καθώς το βλέπω τώρα / την νύκτα, στων ονείρων το βυθό. / Τα μάτια λέγουν όσα δεν είχε πει το στόμα, / λόγια λεπτά, και που μαραίνονται σαν κρίνοι / υπνόβιοι, μόλις στο φως εξέλθουν. / (Ούτω, γράμμα νεκρόν γίνεται σαν ξυπνήσεις / η γλώσσα των ονείρων και λεξικά δεν έχει / μήτε μνημεία). / Το περιβάλλον τα φυτά του ύπνου, και σκιές / αλλόφυλες, κι αρχιτεκτονική / που σε γεωμετρικές ξένες υπακούει. / Μακράν απ' την αλλοίωση και τη φθορά / μες στες βαθιές μορφές (Αλέξανδρος Μάτσας, «Όναρ», *Ποιήματα*, Αθήνα, Ερμής, 1995).

<sup>4</sup> Προφανώς υπάρχουν πολλές μορφές με τις οποίες αποδίδεται λογοτεχνικά η ονειρική εμπειρία. Σε κάποια λογοτεχνικά κείμενα τα όνειρα παρουσιάζονται ρητά ως τέτοια. Σε άλλα υπάρχουν άμεσες αναφορές σε όνειρα, ενώ φυσικά υπάρχουν και αυτά στα οποία το λογοτεχνικό κείμενο μεταμφιέζεται σε όνειρο. Όπως γράφει ο Jean-Daniel Gollut στο βιβλίο του *Conter les rêves*, η ονειρική αφήγηση, σε αντίθεση με ό,τι θα μπορούσε να θεωρηθεί πραγματικό αφηγηματικό είδος με σταθερά χαρακτηριστικά, δεν ορίζεται από έναν προκαθορισμένο τυπικό μηχανισμό ή από την αξιοποίηση μιας συγκεκριμένης θεματικής (Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, Παρίσι, José Corti, 1993, σ. 450).

ται επειδή από το «εγώ» των ονείρων – ως προϊόν τόσο της διαδικασίας σχηματισμού των ονείρων όσο και της αφήγησής τους και, φυσικά, μέρος της λογικής τους – απουσιάζει η έκπληξη απέναντι σε ό,τι συμβαίνει.<sup>5</sup>

Στα *Φυτά του ύπνου* στο επίκεντρο τίθενται συχνά παράξενοι άνθρωποι, με ανοίκεια εμφάνιση, φίλοι υφίστανται μεταμορφώσεις και μοιάζουν με ενσάρκώσεις μεταβαλλόμενων και σύνθετων διαστάσεων της ύπαρξης, οι νεκροί συνεχίζουν να ζουν, οι μετακινήσεις από τοποθεσία σε τοποθεσία γίνονται χωρίς τους συνήθεις ρεαλιστικούς περιορισμούς, οι συναντήσεις με αναπάντεχους ανθρώπους δεν εκπλήσσουν, το απειλητικό υπάρχει σαν αμετάκλητη ετερότητα μέσα στο οικείο, κλυδωνίζοντας την επιθυμία ασφάλειας του εαυτού, αλλά και το μυστηριακό κάνει έντονη την εμφάνισή του. Η ατμόσφαιρα είναι συχνά μυστηριώδης και ανησυχητική: στους παράδρομους της Ομόνοιας εμφανίζονται «ξύλινοι άνθρωποι», με ξύλινα σκουφιά, σαν ξύλινοι κούκλοι, που προχωρούν δεμένοι με ξύλινο σκοινί («Εις τον προθάλαμον των Ηλυσίων»). ραδιενεργά νερά εμφανίζονται στο κέντρο της πόλης («Ραδιενεργά νερά»). επικίνδυνοι «μαύροι» (που μοιάζουν σαν τον Χάρυ Μπελαφόντε) κλέβουν και δολοφονούν σε αποκριατικές γιορτές («Η Αποκρία»). Και η παραδοξότητα εντείνεται, αφού το εγώ των κειμένων άλλοτε κινείται σε έναν κόσμο ο οποίος του φαίνεται ανοίκειος, είτε γιατί οι νόμοι που τον διέπουν είναι ξένοι προς αυτό είτε γιατί προκύπτει μια απρόβλεπτη αλυσίδα ανησυχητικών γεγονότων – πολλά από τα κείμενα αυτά φέρουν, άλλωστε, έντονο το σημάδι του θανάτου, της απώλειας, της αλλοτρίωσης –, αλλά και γιατί περιπλανιέται συχνά σε επικράτειες που υπερβαίνουν, χωροχρονικά, τα όρια του αναμενόμενου ή του πραγματικού. Γενικότερα, τα κείμενα χαρακτηρίζει μια συνεχής τάση προσέγγισης ή διέλευσης των ορίων, είτε αυτά τα όρια αφορούν το σώμα που κινείται αφηφώντας τους νόμους της φυσικής είτε τη ζωή και τον θάνατο, το ανθρώπινο και το ζώδες/ μυθικό,<sup>6</sup> το ορθολογικό και το μυστικιστικό. Επιπλέον, σαφής είναι η προτίμηση σε μυστικιστικές φιγούρες που δρουν ως ενδιάμεσοι, καθώς και σε ενδιάμεσους, μεταβατικούς χώρους, όπως τα σταυροδρόμια, το Καθαρήριο, ή σε τοπία στα οποία η κυριαρχία στοιχείων αμφίση-

<sup>5</sup> Όπως λέει, άλλωστε, και ο Paul Valéry, το «εγώ» δεν υπάρχει ως ξεχωριστή οντότητα, αλλά είναι μέρος του ονείρου. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι «στο όνειρο, όλα είναι όνειρο. Το “εγώ” είναι μέρος της ονειρικής διαδικασίας και αυτό είναι που με οδήγησε κάποτε να συγκρίνω την κατάσταση του ονειροπόλου με εκείνη ενός συστήματος εσωτερικών δυνάμεων» (Paul Valéry, «Questions du rêve», *Cahiers Paul Valéry III*, Παρίσι, Gallimard, 1929, σ. 130).

<sup>6</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά η «Επιφάνεια». Εδώ ο ταυτοτικός προβληματισμός αρθρώνεται γύρω από το μοτίβο της συνάντησης και της μεταμόρφωσης-αποκάλυψης: μιας διαδικασίας που αφορά τα όρια του ανθρώπινου και την, παρ’ όλα αυτά, μη-μεταλλαξιμότητα της ουσίας του εαυτού.

μων, όπως το νερό, οδηγεί στη μεταστοιχείωσή τους σε συμβολικές ψυχικές περιοχές που συνδηλώνουν τις απαρχές και το τέλος, τον κίνδυνο και την ασφάλεια, την «αποκάλυψη» και την απώλεια και τα οποία, πάνω από όλα, φέρουν πάνω τους το σημάδι του χρόνου. Το (ονειρευόμενο) ποιητικό υποκείμενο κινείται, άλλωστε, σε χώρους που προκύπτουν από τον συνδυασμό πραγματικού και φαντασιακού τόπου· σε χώρους που τους (ανα) διαμορφώνει ενόσω κινείται σ' αυτούς και χαρακτηρίζονται από διαδρομές που πηγαίνουν συχνά από έξω προς τα μέσα, προς έναν εσωτερικό χώρο, με τις διαβάσεις από γεφύρια, σκοτεινούς διαδρόμους, στόμια πηγαδιών, σκάλες, να αναπαριστούν μια μορφή περάσματος από το συνειδητό προς το ασυνειδητό.

Όσον αφορά την απόδοση του θεματικού υλικού, η Βέμη προτείνει μια «άλλη» αντίληψη καταστάσεων που είναι αναδομημένες μέσα από όνειρα, χωρίς να επιδιώκει να ανατρέψει τον λογικό έλεγχο, αλλά και προβάλλοντας τη δική τους, ιδιαίτερη, περιγραφική και αφηγηματική λογική. Στο «Ξυπώντας το πρωί του Σαββάτου ή πώς γράφονται τα όνειρα», κείμενο που συνιστά έναν αναστοχασμό για την ονειρική εμπειρία και την ονειρική γραφή, αφού παραθέτει τους προβληματισμούς της ποιήτριας όσον αφορά την συνειδητή καταγραφή των ονείρων θέτοντας ταυτόχρονα τις αρχές μετατροπής τους σε αισθητικό δημιουργήμα, γράφει, άλλωστε, ότι κατά τη διαδικασία ανασύστασης του ονείρου (σε μια διαδικασία ελεγχόμενης αφύπνισης, μια αντίστροφη υπναγωγική κατάσταση στην οποία η συνείδηση βρίσκεται ανάμεσα στον ύπνο και την εγρήγορση), η δράση ως αποτέλεσμα της απομνημόνευσης γίνεται γραμμική, δεν υπάρχει παράλογο, δεν υπάρχει κενό.

Πριν σηκωθώ να πιάσω το τετράδιο, αφυπνίζομαι σταδιακά με ελεγχόμενο τρόπο επαναλαμβάνοντας συνεχώς, για να διατηρηθούν στη μνήμη μέχρι τον κρίσιμο χρόνο της καταγραφής, τις συγκεκριμένες λέξεις με τις οποίες έγινε το πέρασμα από τις εικόνες του ύπνου σε φράσεις, από τη μια συμβολική γλώσσα στην άλλη. Υπάρχει η χρονική στιγμή όπου η παραγωγή εικόνων και η παραγωγή φράσεων στο όνειρο συνυπάρχουν με ίση ένταση. Όμως, όσο περισσότερο «ξυπνώ», τόσο πιο δύσκολα διατηρώ την επαφή με την πηγή των εικόνων και χρειάζεται μεγαλύτερη προσπάθεια για να μη χάσω τις αυθεντικές φράσεις όπως συνελήφθησαν εν ονείρω: στην επανάληψη, κάποτε χάνεται η σειρά τους, ή χάνω λέξεις-ψηφίδες. Απώλειες αναντικατάστατες, απ' τη στιγμή που το όνειρο σταματάει να εξελίσσεται ως ζωντανός οργανισμός και η πλήρης ανασύστασή του βασίζεται μονάχα στην αποστηθιστή λέξεων ή χαρακτηριστικών για τα σημεία όπου είναι απρόσμενη η τροπή, η αλλαγή τοπίου, η σύνδεση λόγων και προσώπων.

Σιγά σιγά, σκληραίνει αυτή η σχέση: βασίζομαι περισσότερο στις γλωσσικές φράσεις που θα μπορώ να θυμηθώ όταν ανοίξω τα μάτια, παρά στις εικόνες που ο σύνθετος χαρακτήρας τους τις εξαναιμίζει. Άλλα επεισόδια δεν δημιουργούνται, η σειρά παγώνει γιατί η δράση – ως απομνημόνευση – γίνεται γραμμική, δεν μπορώ πια να κυκλοφορώ προς όλες τις κατευθύν-

σεις του χρόνου ταυτόχρονα όπως στο εν εξελίξει όνειρο, όπου το πριν και το μετά εναλλάσσονται, υπάρχουν δράσεις παράλληλες, πάντα πέφτουν εικόνες χωρίς αμηχανία για τη συνέχεια, δεν υπάρχει παράλογο, δεν υπάρχει κενό. Τέλος, ανοίγοντας τα μάτια, χωρίς να σηκωθώ, σημειώνω τις φράσεις που αποστήθισα. Παγώνει η ιστορία. Χάρη στις λέξεις, μπορώ να φέρω στο νου μου τις εικόνες, αλλά συγκεκριμένες, τελειωμένες, σαν μια ταινία που έχω δει.<sup>7</sup>

Όταν αναφέρομαι λοιπόν στην παραδοξότητα, αναφέρομαι στην ιδιαίτερη «ονειρική» λογική, σε αυτό το ιδιαίτερο είδος συνειρμικής δύναμης που διαθέτει το μυαλό αυτού που ονειρεύεται, και στους τρόπους με τους οποίους αυτή αποδίδεται από τη Βέμη. Πράγματι, στις ονειρικές εικόνες των ποιημάτων της Βέμη άλλοτε αντιλαμβανόμαστε λεπτές ομοιότητες μεταξύ των στοιχείων που συγκροτούν την ονειρική πραγματικότητα, αλλά υπό την έννοια του όμοιου εντός του διαφορετικού, και άλλοτε μια συμπαράθεση φαινομενικά ετερόκλητων στοιχείων, αφού το όνειρο δεν εξαλείφει τις τυχαίες συσχετίσεις – ακόμη και όταν χαρακτηρίζεται από την αφηγηματική λογική που εισάγουμε εκ των υστέρων σε αυτό, έτσι ώστε να προσεγγίζει τις αρχές που διέπουν ένα κατανοητό μοντέλο εμπειρίας.<sup>8</sup> Πρόκειται βέβαια για μια λογική που δεν υπακούει στην αρχή «αιτία και αποτέλεσμα», με όλα εντέλει να συνδέονται σύμφωνα με τη συνείδηση του (ονειρευόμενου) ποιητικού υποκειμένου που δρα ως ενοποιητικό στοιχείο, εγκαθιδρύοντας αυτή την ιδιαίτερη «ονειρική» συνοχή ανάμεσα στο οικείο και στο ανοίκειο, ανάμεσα σε αυτό που μπορεί να συμβεί και σε αυτό που λέμε απλά ότι μόνο σε μια ονειρική κατάσταση μπορεί να συμβεί. Και όλα αυτά χάρη στην ονειρική τεχνική της μετάθεσης – στην οποία θα επανέλθω.

Επιπλέον, η «παραδοξότητα εάν εξεταστεί από τη σκοπιά της μικροδυναμικής της ονειρικής εικόνας, είναι το μέσο με το οποίο το όνειρο αναπαριστά αντικείμενα, πρόσωπα ή εμπειρίες που δεν μπορούν στην επικέντρωση της ονειρικής κατάστασης να απομονωθούν από την ιστορία του ονειρευόμενου στον χρόνο και τον χώρο. Στην ονειρική κατάσταση δημιουργούμε εκ νέου τον διαχρονικό κόσμο από τη σκοπιά της συγχρονικής συνοχής, όπως αυτή

<sup>7</sup> Βέμη, ό.π. (σημ. 2), σσ. 66-67.

<sup>8</sup> Σχετικά με το ζήτημα αυτό ο Φρόντ γράφει αναλυτικά, αναφερόμενος σε μία από τις εργασίες του ονείρου, τη δευτερογενή επεξεργασία (Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, μτφρ.-επιμ. James Strachey, Νέα Υόρκη, Basic Books, Inc., σ. 493-511). Σύμφωνα με τον Wallace Chafe, για να κατανοήσουμε τα ονειρικά δεδομένα το μυαλό πρέπει να προσανατολιστεί από την άποψη του χώρου, του χρόνου, του κοινωνικού πλαισίου. Αυτός είναι ο λόγος, υποστηρίζει ο Chafe, που οι περισσότεροι άνθρωποι αφηγούνται τα όνειρά τους με αφηγηματικούς όρους (Wallace Chafe, «Some Things That Narratives Tell Us about the Mind», στο B. K. Britton και A. D. Pellegrini (επιμ.), *Narrative Thought and Narrative Language*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum, 1990, σ. 79-98).

εγκαθιδρύεται σε μια συγκεκριμένη μήμη».<sup>9</sup> Για να γίνω πιο σαφής, η παραδοξότητα ευνοείται από την κατεξοχήν εικονογραφική τεχνική, επειδή, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την ονειρική διεργασία κατά την οποία το αφηρημένο δραματοποιείται, επιλέγοντας τις ιδέες που είναι δυνατόν να μετατραπούν σε συμβολικές εικόνες χάριν της μέριμνας για παραστασιμότητα,<sup>10</sup> στα *Φυτά του ύπνου* βρισκόμαστε αντιμέτωποι με εικόνες στον παράδοξο χαρακτήρα των οποίων καθοριστικό ρόλο παίζουν οι βασικοί ονειρικοί μηχανισμοί: η συμπύκνωση και η μετάθεση.

Η συμπύκνωση, ο μηχανισμός με τον οποίο μια ασυνείδητη αναπαράσταση συμπυκνώνει τα στοιχεία μιας σειράς άλλων αναπαραστάσεων, εμφανίζεται σε διάφορα επίπεδα.<sup>11</sup> Εκτός του ότι ο λόγος είναι λιτός και οι φράσεις απλές, σύντομες, ακριβείς χωρίς επίθετα, χωρίς υφολογική πολυπλοκότητα, πολλά από τα πρόσωπα μοιάζουν να προκύπτουν από τη συνάθροιση χαρακτηριστικών πολλών προσώπων, με αποτέλεσμα να φαίνονται ταυτόχρονα γνωστά και άγνωστα, να συνιστούν αρχετυπικές μορφές (ο πατέρας, ο σοφός, το παιδί-οδηγός, ο μελαψός τραγουδιστής) ή να μοιάζουν με σχήματα που κωδικοποιούν το πραγματικό. Το «Σύνδρομο της Περσεφόνης», που κινείται στη μεθόριο εγρήγορης και ύπνου, ζωής και θανάτου, αναδεικνύοντάς την σαν έναν χώρο άρθρωσης της βαθύτερης σημασίας, συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα:

*Να έρχονται τα όνειρα με τη σειρά:  
το πρώτο ήταν:  
και το δεύτερο ήταν:  
και το τρίτο ήταν:  
Και το πρώτο έλεγε για τη γραφή  
και το δεύτερο έλεγε για τον έρωτα  
και μετά ήταν το όνειρο με τους τρεις πατεράδες*

<sup>9</sup> Bert O. States, «Bizarreness in Dreams and Other Fictions», στο Carol Schreier Rupprecht (επιμ.), *The Dream and the Text. Essays on Literature and Language*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1993, σ. 25.

<sup>10</sup> Η μέριμνα για παραστασιμότητα, η μετατροπή των ονειρικών σκέψεων σε οπτικές εικόνες, περιγράφεται από τον Φρόντ ως το πιο ενδιαφέρον, ψυχολογικά, επίτευγμα της εργασίας του ονείρου, αφού αυτή η διαδικασία οδηγεί στη μετατροπή της άχρωμης και αφηρημένης έκφρασης των ονειρικών σκέψεων σε μια έκφραση εικονική και συγκεκριμένη (Freud, ό.π. (σημ. 8), σ. 354).

<sup>11</sup> Η συμπύκνωση περιλαμβάνει τη δημιουργία σύνθετων δομών και μορφών μέσα στο πρόδηλο όνειρο και επιτυγχάνεται είτε από τη συνολική παράλειψη των λανθανόντων στοιχείων είτε από τα θραύσματα αυτών των στοιχείων στα οποία έχει επιτραπεί να περάσουν στο πρόδηλο όνειρο, αλλά και από λανθάνοντα στοιχεία που συνδυάζονται και συγχωνεύονται σε μία ενιαία ενότητα στο πρόδηλο όνειρο (Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, τ. 1, μτφρ. J. Strachey, επιμ. A. Richards και J. Strachey, Harmondsworth, Penguin, 1984, σ. 205).



και μετά ήταν το όνειρο με τις δύο μητέρες  
 μετά το αίμα  
 μετά ο Δάσκαλος  
 ο χωρίς πρόσωπο εραστής  
 η με πρόσωπο τσιγγάνας αντιζήλος  
 ο με πρόσωπο μελαψού τραγουδιστή θάνατος  
 τα λόγια τους λακωνικά και κοφτά σαν χρησμοί  
 Και μάθαινες

Επιπλέον, σε εικόνες συμπυκνώνονται πολλές διαστρωματώσεις αναμνήσεων, βιωματικών και όχι μόνο. Είναι ενδιαφέρον ότι στο «Σύνδρομο της Περσεφόνης» και την «Αποκρία» ή στη «Στέρνα» και το «Μια κατοχή παράξενη» παρόμοιες διαστρωματώσεις προκύπτουν από την ανάμνηση άλλων κειμένων-ονείρων, συνιστώντας ένα είδος παλιμύνηστου όπου όνειρα επικαλύπτονται με σκηνές από προηγούμενα όνειρα.<sup>12</sup>

Σε άλλες περιπτώσεις βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ιδιαίτερα σύνθετους σχηματισμούς από δύο αντιφατικά στοιχεία ή από δύο παραστάσεις που αντιτίθενται. Σύμφωνα με τον Φρόντ, άλλωστε, το όνειρο φαίνεται πως αγνοεί τις κατηγορίες της αντίθεσης και της αντίφασης· δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση στη διαδικασία συνένωσης των αντιθέτων.<sup>13</sup> Να αναφερθώ ενδεικτικά στην «Αποκρία», τίτλος που «μεταμφιέζει» την κατάσταση από γιορταστική σε επικήδεια – όπως ακριβώς κάνει, σύμφωνα με τη Νόρα Αναγνωστάκη, ο Σαχτούρης στο ποίημά του «Η Αποκρία» (με το οποίο η Βέμη συνδέεται διακειμενικά μέσω των στίχων του ποιητή που θέτει ως μότο).<sup>14</sup>

Επίσης, μπορούμε να βρούμε σε μία μόνο εικόνα έναν συνδυασμό παροντικών και παρελθοντικών εμπειριών που επικαλύπτονται. Έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς ο συμπυκνωτικός μηχανισμός αφήνει το αποτύπωμά του στην προσέγγιση και αποτύπωση του χρόνου, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας άλλης χρονοτοπικής διάστασης, μιας οιονεί μυθικής εποχής όπου όλα ισορροπούν ανάμεσα στην αχρονικότητα/διάρκεια και την κίνηση. Να ξεκινήσω από τη διαπίστωση ότι τις περισσότερες από τις εικόνες στα *Φυτά του ύπνου* θα

<sup>12</sup> Ο με πρόσωπο μελαψού τραγουδιστή θάνατος από το Σύνδρομο της Περσεφόνης (27.2.92) εμφανίζεται σαν ένας εκφοβιστικός και επικίνδυνος Χάρυ Μπελαφόντε στην Αποκρία (24.8.83), ενώ το παιδί που βουτά στο βυθό κάνει την εμφάνισή του τόσο στη Στέρνα (16.6.1971) όσο και στο Μια κατοχή παράξενη (16.6.1971).

<sup>13</sup> Freud, ό.π. (σημ. 8), σ. 334.

<sup>14</sup> Νόρα Αναγνωστάκη, «Οι “Δύσκολοι Καιροί” μέσα από την ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη», *Διαδρομή. Δοκίμια κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σ. 27-51 (πρώτη δημοσίευση στο περ. *Κριτική*, τχ. 10 (1960)).

μπορούσαμε να τις παρομοιάσουμε, χρησιμοποιώντας έναν όρο του G. Deleuze, ο οποίος έχει επηρεαστεί από τον H. Bergson, με χρονο-εικόνες – χωρίς να λείπουν από τα κείμενα και οι εικόνες κίνησης. Σύμφωνα με τον Deleuze, υπάρχουν δύο τύποι κινηματογραφικής εικόνας ανάλογα με τη σχέση κίνησης και χρόνου στην εικόνα: πρόκειται για τις εικόνες κίνησης (στις οποίες η κίνηση των σωμάτων στον χώρο είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό και η εμπειρία του χρόνου προκύπτει από αυτή την πρωταρχική εμπειρία της κίνησης στον χώρο) και τις χρονο-εικόνες (ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγει και τις κινηματογραφικές αποτυπώσεις ονείρων).<sup>15</sup> Η χρονο-εικόνα, κυρίαρχη στα *Φυτά του ύπνου*, είναι μια εικόνα που είναι εμποτισμένη από τον χρόνο· πρόκειται, δηλαδή, για μια εικόνα που είναι διαφορετική από αυτή την ίδια, επειδή είναι εμποτισμένη από το παρελθόν, αλλά και από το μέλλον. Σε παρόμοιες περιπτώσεις μοιάζει σα να προσπαθεί το (ονειρευόμενο) ποιητικό υποκείμενο να καταγράψει και να επεξεργαστεί ταυτόχρονα ό,τι το εντυπωσιάζει, το προβληματίζει ή το ταλανίζει, αλλά δεν μπορεί και καταγράφει την εικόνα στην καθαρή μορφή της – δημιουργώντας έτσι και την αίσθηση του παράδοξου, τη διαφορά της εικόνας από την ικανότητά μας να την εντάξουμε στον κόσμο μας. Μπορεί να θεωρείται πως ο ονειρευόμενος αντιλαμβάνεται μόνο ό,τι βρίσκεται στο άμεσο πεδίο του και στην παρούσα στιγμή, από τη στιγμή όμως που το ασυνείδητο μοιάζει με κάτι άχρονο, υπό την έννοια της αέναης κυκλοφορίας και του μετασχηματισμού, η ονειρική στιγμή ισοδυναμεί με τη διάρκεια και, στην περίπτωση των λογοτεχνικών ονείρων, αποδίδει τη διάρκεια μέσα από εικόνες όπου συνυπάρχουν παρόν και παρελθόν – συχνά και το μέλλον.

Τα περισσότερα από τα κείμενα της συλλογής – κείμενα στα οποία η χρήση του αορίστου ή η εναλλαγή ενεστώτα και αορίστου είναι κυρίαρχη, καθιστώντας εμφανή την αναμνηστική διαδικασία του αφηγητικού εγώ και δίνοντας την εντύπωση πως πρόκειται για αφήγηση ονείρου – προσομοιάζουν με λυρική αυτοβιογραφία, με αυτοβιογραφικό σενάριο, αποκάλυψης, μυστικιστικής εμπειρίας ή υπαρξιακού προβληματισμού. Ανάμεσα σε αυτά, κείμενα όπως τα «Κόκκινα φύλλα φθινοπωρινά» διαβρώνουν τη διάκριση ανάμεσα σε στιγμή και διάρκεια, ανάμεσα στον παροντικό και τον παρελθοντικό εαυτό που γίνονται ένα ευρισκόμενοι σε κατοπτρική σχέση μεταξύ τους, ενώ μέσα από αυτή τη δημιουργία μεταφορικής σχέσης μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος υποδηλώνεται η ιδέα της ύπαρξης ενός διαχρονικού εγώ, ανεξάρτητα

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Cinema II. The Time-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson και Robert Galeta, Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1997, σ. 25-43.

από τον χρόνο και τον χώρο, αναδεικνύοντας τη συνέχειά του αλλά και την ευπάθειά του (ο εαυτός που αιμορραγεί, που εκτίθεται σε κίνδυνο, που χάνει κάτι ζωτικής σημασίας συνιστούν, άλλωστε, επανερχόμενα μοτίβα στα *Φυτά του ύπνου*).<sup>16</sup> Άλλα, όπως η «Νύχτα της Αγιάσου», μεταδίδουν την εντύπωση ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου παρόντος, ενός τώρα που δεν είναι ποτέ εντελώς τώρα, μέσα από εικόνες στις οποίες ο χρόνος μοιάζει να ρέει σε μια αδιάκοπη αλλαγή, να συσσωρεύεται και να είναι αδιαίρετος χάρη στη συνύπαρξη του παρελθόντος στο παρόν – όπως συμβαίνει στον εσώτερο εαυτό μας, όπου συναισθήματα, σκέψεις, αναμνήσεις κυλούν η μία πάνω στην άλλη, διαβρώνοντας, αλληλοδιαπερνώντας και επικαλύπτοντας η μία την άλλη. Κάποια άλλα («Τα χέρια», «Ανθρώπινο σολφέζ», «Προσευχή») μοιάζουν με τον τύπο των ονείρων που είναι κοινώς γνωστός ως «όνειρο μήνυμα» ή ως «όνειρο επιφάνεια»,<sup>17</sup> καθώς χαρακτηρίζονται από την παρουσία νεκρών, σε κάποιες περιπτώσεις, προσώπων (θυμίζοντας την αρχαία παράδοση επίκλησης των νεκρών, του να προσπαθείς να έρθεις σε επαφή με τα πνεύματα των νεκρών προγόνων στον ύπνο για να ζητήσεις συμβουλές για τον εαυτό), ή μυστικιστικών φιγούρων που καθίστανται μια πηγή διαφώτισης, μια πηγή παροχής γνώσης για το ονειρευόμενο υποκείμενο ή προσφοράς ιδιαίτερων δυνατοτήτων σε αυτό. Αυτά αποτυπώνουν είτε την κατάρρευση των ορίων ζωής/θανάτου και την εντύπωση ότι το παρελθόν είναι πάντα παρόν στο όνειρο είτε μια αίσθηση προοδευτικής εξάλειψης του χώρου, του χρόνου και της αίσθησης του εαυτού, μέχρι του σημείου της διάλυσης, ή την απώλεια των ορίων του εγώ και την αίσθηση της ένωσης με το(ν) Άλλο – καταστάσεις που συνοδεύονται συνήθως και από μια παροδική διεύρυνση των δυνατοτήτων του ονειρευόμενου. Καθώς δε μεταφέρουν και μια αίσθηση αποκάλυψης, πέρα από τη συνηθισμένη εμπειρία, λειτουργούν στην ουσία σαν ένα μέσον πρόσβασης σε μια βαθύτερη συνειδητοποίηση σχετικά με επώδυνους προσωπικούς προβληματισμούς αλλά και με την ποιητική τέχνη.

Ποιήματα όπως τα προηγούμενα είναι χώροι συμπύκνωσης του ασυνειδήτου ως διάρκειας, με τη λογική του ονείρου να είναι παραδειγματική της απόδοσης της διάρκειας ως ακατάπαυτης ροής, ως του παρόντος που εγκυμονεί

<sup>16</sup> Και το *Καθαρήριο* εκτοπίζει τις συμβατικές έννοιες του γραμμικού χρόνου, συνυφαίνοντας όμως το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Πρόκειται για ένα κείμενο με αποκαλυπτικό χαρακτήρα όσον αφορά την ύπαρξη ενός τόπου καλλιέργειας του αυθεντικού εαυτού, που συνιστά μια παραλλαγή του μύθου της κατάβασης στο βασίλειο των νεκρών (ένα από τα κίνητρα της οποίας είναι η αναζήτηση της ταυτότητας).

<sup>17</sup> W. V. Harris, *Dreams and Experience in Classical Antiquity*, Cambridge, Mass.–Λονδίνο, Harvard University Press, 2009, σσ. 36-37.

το παρελθόν σύμφωνα με τον Bergson. Παρ' όλα αυτά, πάντοτε υπάρχουν βαθμοί χωροποίησης, δηλαδή διαίρεσης της αδιαίρετης διάρκειας, θρυμματισμού του όλου που συνιστά το ασυνείδητο/τη μνήμη/το όνειρο. Πολλά από τα κείμενα της Βέμη είναι ενδεικτικά της μεταφοράς της αδιαίρετης διάρκειας σε μια πολλαπλότητα στιγμών, κάποιες από τις οποίες μπορεί να μοιάζουν αντιφατικές, δεν παύουν όμως να κρύβουν την εσωτερική αλληλοδιείσδυσή τους, καθώς συνδέονται από μια κοινή καθοδηγούσα ιδέα. Αναφέρομαι σε κείμενα όπως αυτά που απαρτίζουν τα «Τρία μνητικά όνειρα», που χαρακτηρίζονται από την αίσθηση της κίνησης με τη μορφή της μετακίνησης του ονειρευόμενου, μετακίνηση σε χώρους-αποθετήρια σκέψεων και συναισθημάτων. Τα «Τρία μνητικά όνειρα» αρθρώνονται ως αφήγηση βιωματικών εμπειριών μνητικού χαρακτήρα, εν είδει περιπέτειας ή συνάντησης, με τον ενεστώτα να εντείνει την εντύπωση ότι η ανάπτυξη του ονείρου είναι ένα είδος σκέψης εν δράσει – υπό την έννοια ότι σκέψεις και συναισθήματα βιώνονται εν δράσει από κοινού με κάθε λογής ενέργειες.<sup>18</sup> Τα κείμενα αυτά, που είναι ενδεικτικά και του μηχανισμού της μετάθεσης – έτσι όπως τα επιμέρους στοιχεία που τα συγκροτούν συνδέονται μετωπικά καθώς εξελίσσονται προβάλλοντας συνδέσεις στη βάση ενός οριζόντιου άξονα συνάφειας, με αποτέλεσμα να συνδέονται ψυχικά σημαντικές εντυπώσεις και, φαινομενικά, αδιάφορες εμπειρίες –, οδηγούν σε στιγμές επιφάνειας, μετάβασης από μία έντονη αντίληψη σε μιαν άλλη που φέρνει το (ονειρευόμενο) ποιητικό υποκείμενο αντιμέτωπο με μια σημαντική για το ίδιο αποκάλυψη, αλλά και με την ύπαρξη τόπων και καταστάσεων στους οποίους διασφαλίζεται η ηρεμία και η ελευθερία του· τόπων και καταστάσεων οι οποίες του επιτρέπουν να διασωθεί ή να υπερβεί την απειλή που συνιστά για το σώμα και τη συνείδησή του η απειλητική περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Και αυτή η παρατήρηση με οδηγεί στη διατύπωση μιας συνολικής άποψης για τα *Φυτά του ύπνου*.

Η Βέμη προσφεύγει στο όνειρο για να εκμεταλλευτεί την έντονη κινητικότητα του, έτσι ώστε να μιλήσει για περιπλανήσεις στις οποίες χαρτογραφούνται οι, συχνά αντιπαρατιθέμενες, θέσεις της υπαρξιακής διαδρομής του

<sup>18</sup> Πρόκειται για κείμενα πεζολογικού χαρακτήρα, γραμμένα στον ενεστώτα και σε πρώτο πρόσωπο, που μοιάζουν με αυτόνομο μονόλογο ή μάλλον με μια παραλλαγή αυτόνομου μονόλογου, αφού σε αυτά, και σε αντίθεση με τους άλλους αυτόνομους μονόλογους, ούτε η γραμμική ακολουθία εγκαταλείπεται ούτε τα σημεία στίξης απουσιάζουν, ενώ κυριαρχεί σε μεγάλο βαθμό η εξωτερική δραστηριότητα – με τη διαφορά, βέβαια, ότι στην ουσία αυτή η εξωτερική δραστηριότητα είναι δημιούργημα της ψυχικής δραστηριότητας του ονειρευόμενου. Για τον αυτόνομο μονόλογο και τα χαρακτηριστικά του βλ. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1978, σ. 217-255.

υποκειμένου.<sup>19</sup> Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μυητικά ταξίδια αναζήτησης εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου με δύο κατευθύνσεις (θέσεις): ένα ταξίδι προς τα έξω (στους άλλους/στην πόλη) και ταυτόχρονα προς τα μέσα (στον εαυτό), με τον υπαρξιακό προβληματισμό και τον θάνατο να κυριαρχούν – τον θάνατο όχι σαν κάτι σκοτεινό και εκφοβιστικό, αλλά σαν αντίβαρο στον ανησυχητικό, επικίνδυνο κόσμο· τον θάνατο ως επιθυμία επιστροφής σε μια κατάσταση φωτεινή ή απελευθερωτική, σε μια κατάσταση πρωταρχικής ηρεμίας και σταθερότητας. Απουσία/παρουσία, εξάτμιση και συγκέντρωση του εγώ: από τη μία πλευρά, ο κίνδυνος της διάλυσης, ο φόβος εισβολής από τον κόσμο/τους άλλους, εικόνες της διασποράς του εαυτού και της παράδοσης στις δυνάμεις της αναδίπλωσης ή της παραίτησης, και, από την άλλη, η άρνηση, ο θυμός, η επαναστατικότητα. Γύρω από αυτούς τους δύο πόλους οργανώνεται το εσωτερικό εγώ, γι' αυτό και η κυριαρχία της μετακίνησης, του εγώ σε κίνηση καθώς διασχίζει εσωτερικά τοπία σε αναζήτηση ισορροπίας, αλλά και της μετακίνησης ανάμεσα σε αντιθετικές/αντιφατικές καταστάσεις (φως/σκοτάδι ή σκοτάδι/φως, κατάβαση/ανύψωση, φόβος/αντίδραση)· μετακίνησης που, όπως προανέφερα, οδηγεί συχνά σε στιγμές επιφάνειας, μιας σημαντικής για το ίδιο αποκάλυψης, ή σε ένα έντονο αίσθημα προσοικείωσης του μυστηριακού,<sup>20</sup> που αφορά την τέχνη και τη δημιουργική διαδικασία έκφρασης. Παρόμοιες στιγμές, σε συνδυασμό με το κείμενο «Ξυπνώντας το πρωί του Σαββάτου ή πώς γράφονται τα όνειρα», με κάνουν να διατυπώσω την άποψη ότι τα κείμενα των *Φυτών του ύπνου* συνθέτουν ταυτόχρονα και ένα είδος μυητικού ταξιδιού προς την εμπειρία της γραφής· δεν μπορείς, άλλωστε, να προσεγγίσεις τα όνειρα παρά μόνο αν τα αντιμετωπίσεις ως είδος γραφής. Η ονειρική ποίηση ως χώρος επί του οποίου μπορούν να αποκαλυφθούν αναπαριστώμενες οι διαδικασίες του ασυνείδητου κατά τη δημιουργική διαδικασία, αφού το όνειρο προσφέρει πρόσβαση στο ασυνείδητο, δίνει στη Βέμη τη δυνατότητα να υλοποιήσει ό,τι ακριβώς συμβαίνει κατά την ονειρική διεργασία, αλλά και ό,τι κάνει αυτός που ονειρεύεται και αφηγείται το όνειρό του – και υπό αυτή την έννοια να διερευνήσει και τη σχέση μεταξύ των ονείρων και της γρα-

<sup>19</sup> Όπως το θέτει η Jeannette Marie Mageo, σε ατομικό επίπεδο «τα όνειρα μας δεσμεύουν κάθε βράδυ σε ό,τι θα μπορούσε να ονομαστεί μια φαινομενολογική κάθοδος στον εαυτό» (Jeannette Marie Mageo, «Subjectivity and Identity in Dreams», στο Jeannette Marie Mageo (επιμ.), *Dreaming and the Self. New Perspectives on Subjectivity, Identity, and Emotion*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 2003, σ. 23).

<sup>20</sup> Σύμφωνα με την H. Cixous, «Περνάμε μέσα από τα όνειρα, προκειμένου να αντιληφθούμε την υπερφυσική διάσταση του φυσικού» (Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1993, σ. 97).

φής ως πράξης ψυχικής δημιουργίας: τη συνύφανση, δηλαδή, μεταξύ του υλικού και του υποκειμένου της ρηματοποίησης, την κίνηση μεταξύ «πράγμα-τος» / (ονειρικής) εμπειρίας, εικόνας και λέξης, συχνά χωρίς τη συνειδητή βούληση του υποκειμένου, τον τρόπο με τον οποίο συνδιαλέγονται χρονικότητα και αχρονικότητα, συνειδητό και ασυνειδητό· με δυο λόγια, πώς ο ψυχισμός λεκτικοποιείται, γίνεται γλώσσα.

Αν δεχθούμε ότι η ποιητική λειτουργία καθορίζεται από την αναζήτηση του χαμένου παράδεισου της άμεσης βιωματικής σήμανσης της εμπειρίας μέσα από μορφές λόγου όπως η μεταφορά,<sup>21</sup> έναν από τους γλωσσικούς μηχανισμούς που, από κοινού με τη μετωνυμία, εξομοιώνονται με τους μηχανισμούς της συμπύκνωσης και της μετάθεσης,<sup>22</sup> τότε όλες αυτές οι υπεραντιπροσωπευμένες σκέψεις, τα υπερπροσδιορισμένα στοιχεία και οι συνειρμικές αλυσίδες τους που συγκροτούν την εικονοπλαστική γραφή της Βέμη, δεν κάνουν κάτι άλλο από το να συνδηλώνουν την επιθυμία επανασύνδεσης με τον «λόγο» του ασυνειδήτου, με το άμεσο βίωμα – έστω και αν το ζήτημα της γλώσσας και, συνεπώς, της αναπαράστασης είναι πανταχού παρόν. Όπως γράφει η ίδια η Μπίλη Βέμη:

Ημουν ο άνθρωπος που έβλεπε το ασυνειδητό του να μορφοποιείται και, ταυτόχρονα, τη συνειδησή του να οργανώνει τον τρόπο της απομνημόνευσης.

Εβλεπα δύο κομμάτια μου να επικοινωνούν σαν συνεργάτες στο χώρο του μοντάζ, μουβιόλες, μαγνητόφωνα, replay, cut, montage ...

«Ήμην ο άνθρωπος, όστις κατήρθωσε να συλλάβει με τας χείρας του προς στιγμήν εν όνειρον, το ίδιον όνειρόν του ... ».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Σύμφωνα με τον Α.-Φ. Χριστίδη, ο ποιητικός λόγος συγκαταλέγεται σε μια από τις εμπαιθείς μορφές λόγου, που καθορίζονται από την αναζήτηση αυτού του χαμένου παράδεισου της άμεσης βιωματικής σήμανσης της εμπειρίας μέσα από την υπονόμηση, σε διάφορους βαθμούς, της συμβατικής σχέσης του ήχου και νοήματος και των οροθετήσεων που συνεπάγεται, καθώς και της μεταφορά και της συνακόλουθης πολυσημαντότητας και διάχυσης – όλων αυτών, δηλαδή, των όψεων του ποιητικού λόγου που προσπαθούν να προσεγγίσουν αυτή τη χαμένη αρχέγονη, θολή σημασιακά, συγκινησιακή αφητηρία του λόγου (Α.-Φ. Χριστίδης, «Ο προφητικός λόγος», στο Α.-Φ. Χριστίδης (επιμ.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας. Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας–Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2001, σ. 1022-1029).

<sup>22</sup> Για την εξομίωση των μηχανισμών του ασυνειδήτου με τους γλωσσικούς μηχανισμούς της μεταφοράς και της μετωνυμίας, στο πλαίσιο της άποψης ότι «το ασυνειδητό είναι δομημένο σαν γλώσσα» βλ. Jacques Lacan, *Écrits*, μτφρ. Alan Sheridan, Λονδίνο, Routledge 1977, σ. 160. Την άποψη αυτή επαναλαμβάνει και η Βέμη στο «Ξυπνώντας το πρώι του Σαββάτου ή πώς γράφονται τα όνειρα»: «Ενδιαφέρουσα πολύ είναι η στιγμή που γίνεται η μετατροπή από τη μια συμβολική γλώσσα στην άλλη, όταν το όνειρο αποκτά παράλληλα γλωσσική διατύπωση εν ονείρω. Στο “Δεν υπάρχουν λιοντάρια στην Ελλάδα” ήταν τόσο χειροπιαστή η διαδικασία, που κατάφερα να τη ζω και ταυτόχρονα να την κατανοώ, μονολογώντας ενθουσιασμένη “δες, το ασυνειδητό est vraiment structuré comme un langage!”» (Βέμη, ό.π. (σημ. 2), σ. 68).

<sup>23</sup> Βέμη, ό.π., σ. 70.

Η οργή μορφοποιητικό στοιχείο ύλης  
και ύφους στην πεζογραφία:  
Ανιχνεύσεις στους Ιωάννα Καρυστιάνη (*Τα σακιά*),  
Νίκο Δαββέτα (*Η Εβραία νύφη*),  
Παύλο Μάττεσι (*Ο Παλαιός των ημερών*)

Η οργή, όπως και η έννοια της ταυτότητας, η οποία εμφιλοχωρεί στη μορφοποίηση των λογοτεχνικών ηρώων και ανιχνεύεται στο σύνολο της λογοτεχνίας, αποτελεί ένα αρχετυπικό θέμα που κινητοποιεί την ποιητική έμπνευση ήδη από τις απαρχές της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. «Μήνις» είναι η πρώτη λέξη της ομηρικής *Ιλιάδας*, η οποία εισάγει τόσο πρώιμα αλλά τεχνικά ήδη τόσο ώριμα *in medias res* την αφήγηση του πρώτου ευρωπαϊκού έπους.

Καθώς πληροφορούν τα λεξικά (ΛΚΝ, Κριαρά, Δημητράκου, Μπαμπινιώτη), η λέξη «οργή» δεν απαντά στον Όμηρο, αλλά η σημασία «οργή» της λέξης «θυμός» είναι ήδη ομηρική. Η οργή ερμηνεύεται ως πολύ έντονος θυμός, ως πάθος, έξαψη και ψιθυμία. Από την ομηρική εποχή η οργή και τα αποτελέσματά της ενέργειας που προκαλεί εμπνέουν και κινητοποιούν τους λογοτέχνες, οι οποίοι στην αρχαιότητα, μέχρι και την εποχή του Μπαρόκ, παρουσιάζουν την οργή ως αποκλειστικό προνόμιο του άρχοντα, όταν αυτός αισθάνεται να προσβάλλεται η τιμή του. Αυτός είναι και ο λόγος που προκαλεί τη «μήνιν» του Αχιλλέα εναντίον του Αγαμέμνονα.

Με την οργή ασχολήθηκε ο Αριστοτέλης στο δεύτερο βιβλίο της *Ρητορικής* (*Περί παθών* 1–11) ορίζοντάς την ως το αντιπροσωπευτικότερο των παθών συνοδευόμενο από την επιδίωξη της εκδίκησης, με αντίθετο την πραότητα.<sup>1</sup> Εντατικά ασχολήθηκαν οι Στωικοί και οι Επικούρειοι με το θέμα, ενώ ο Σενέκας του αφιέρωσε ολόκληρο το βιβλίο *De ira*, στο οποίο προχωρώντας ένα βήμα πέρα από την αριστοτελική παράδοση ξεετάζει και την οργή των αδύναμων, των σκλάβων.<sup>2</sup> Η Αγία Γραφή και οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς, ουσιαστικά το σύνολο της ιουδαϊκής και χριστιανικής παράδοσης, πραγματεύεται το θέμα της οργής ως κύριο κεφάλαιο που αφορά όχι μόνο τους ανθρώπους, για τους οποίους αποτελεί

<sup>1</sup> Βασίλειος Μπετσάκος, «Τα πάθη (οργή, φόβος, έλεος, φθόνος, χαρά, λύπη, φιλία, μίσος...) στη Ρητορική του Αριστοτέλη», [www.academia.edu/5191826](http://www.academia.edu/5191826).

<sup>2</sup> Johannes F. Lehmann, *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*, Freiburg–Βερολίνο–Βιέννη, Rombach Verlag, 2012, σ. 72 κ.ε.

θανάσιμη αμαρτία, αλλά και τον Θεό τον ίδιο, στον οποίο αποδίδεται η δυνατότητα του θυμού. Ο Θεός της Παλαιάς Διαθήκης πότε οργίζεται με τους Ιουδαίους και τους στέλνει διάφορες πληγές/τιμωρίες, πότε με τους εχθρούς τους και τότε κατευθύνει το «ποτήριον» της οργής του σ' αυτούς,<sup>3</sup> ενώ στην Αποκάλυψη του Ιωάννη είναι πολύ συχνά ο λόγος για τον θυμό και την οργή του Κυρίου: «Ἦλθεν ἡ ἡμέρα τῆς ὀργῆς αὐτοῦ καὶ τίς δύναται σωθῆναι;»,<sup>4</sup> και όταν πλησιάζει η ώρα της κρίσεως: «[ο αμαρτωλός] πίεται ἐκ τοῦ οἴνου τοῦ θυμοῦ τοῦ Θεοῦ [...] ἐν τῷ ποτηρίῳ τῆς ὀργῆς αὐτοῦ καὶ βασιανισθήσεται ἐν πυρί» (14.10). *De ira dei* γράφει και ο Λακτάντιος (250–325 μ.Χ.), ειδωλολάτρης που έγινε απολογητής του χριστιανισμού, όταν μεταστράφηκε, τονίζοντας μάλιστα πως χωρίς την οργή δεν μπορούμε να φανταστούμε την ύπαρξη του Θεού. Όλοι οι Πατέρες της Εκκλησίας ασχολήθηκαν στα θεωρητικά τους έργα με το θέμα της οργής περιγράφοντάς την ως βαριά ψυχική νόσο, ως μέθη που προκαλεί ταραχή και αταξία, κατακερματίζοντας την ψυχή και φυτεύοντας μέσα της τη σύγχυση. Σαν μοντέρνοι ψυχαναλυτές τονίζουν ότι η οργή αλλοιώνει τη χρήση του λογικού σε σημείο που να το αποκλείει και να το οδηγεί σε παροξυσμό (Άγιος Γρηγόριος ο Μέγας), ενώ ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος συμπυκνώνει επιγραμματικά ότι: «η οργή είναι οξύ πάθος», και ο Ιωάννης της Κλίμακος τη χαρακτηρίζει «εκούσια πνευματική επιληψία». Ο Μέγας Βασίλειος (Κατά οργιζομένων, ομιλία 10) προχωρεί βαθύτερα ανατέμνοντας την ψυχοσύνθεση του οργιζόμενου και παρατηρεί ότι τα προσβλητικά λόγια δεν είναι η πραγματική αιτία της οργής του θιγμένου. Η αλήθεια είναι ότι απευθύνθηκαν σε άνθρωπο που η οργή του τον αποκάλυψε ως υπερόπτη και λάτρη της ιδεατής εικόνας του. Με τη σκέψη αυτή ο Μέγας Βασίλειος μεταβαίνει με πολύ «μοντέρνο» τρόπο στην προβληματική τής αυτογνωσίας και της δημιουργίας ταυτότητας. Οι περισσότεροι Πατέρες συνδέουν ακόμη ακροθιγώς ή και διά μακρών την οργή με τη φιληδονία ως μία θεμελιώδη γενεσιουργό αιτία του πάθους της οργής: «Ἐγκέκραται τῇ ἡδονῇ τῆς ὀδύνης ὁ πόνο» (Άγιος Μάξιμος Ομολογητής), ενώ συγχρόνως διαπιστώνουν ότι το πάθος αυτό παράγει μέσα στην ψυχή του ανθρώπου γνώση παραπονημένη και παραληρηματική, είναι μια φωτιά που καίει και κατατρώνει τα πάντα.<sup>5</sup> Στην κοινή γλώσσα μιλούμε στα ελληνικά συχνά για την οργή του

<sup>3</sup> Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Εβδομήκοντα, Αθήνα, Αποστολική Εκκλησία της Ελλάδος, χ.χ.έ., Ησαΐας 51.17-23.

<sup>4</sup> Η Καινή Διαθήκη. Κείμενον-ερμηνευτική απόδοσις, Αθήνα, Αδελφότης Θεολόγων «Η Ζωή», χ.χ.έ., Αποκάλυψη 6.17.

<sup>5</sup> Όλες οι πληροφορίες οι σχετικές με τους Πατέρες της Εκκλησίας από την Πύλη [www.alopsis.gr/modules.php?name=news&file=article&sid=1021](http://www.alopsis.gr/modules.php?name=news&file=article&sid=1021).



Θεού, τη θεϊκή οργή, τη δίκαιη οργή, τη φωνή λαού που γίνεται οργή Θεού.

Στη Δυτική Ευρώπη μόλις τον 18ο αι. μετατοπίζεται η πρόσληψη της οργής και του θυμού από την πολιτική στην ιδιωτική σφαίρα, στην υποκειμενικότητα και την κοινωνικοποίηση του ατόμου, ενώ διαφαίνονται δειλά και οι απαρχές της ψυχολογίας ως επιστήμης. Ο Johannes Lehmann<sup>6</sup> διαφοροποιεί καθαρά τη χρήση των εννοιών «οργή» και «θυμός» μετά τον Διαφωτισμό, από την εποχή της νεωτερικότητας και εξής, σημειώνοντας ότι τώρα η οργή αντλεί τη βία της από την αδυναμία του κοινού ανθρώπου να αντιμετωπίσει διαφορετικά τις ελλείψεις, τις προσβολές, τη μη βιωμένη ζωή, σε αντίθεση με τη λογοτεχνική της αποτύπωση στην αρχαιότητα, όπου η βία της αντίδρασης σχετιζόταν με την εξουσία/δύναμη του άρχοντα.<sup>7</sup> Στο κατώφλι των Νέων Χρόνων η οργή που απελευθερώνεται από το στερεότυπο της εξουσίας γίνεται δικαίωμα κάθε κοινού ανθρώπου, απελευθερώνοντας συγχρόνως μέσα του ενέργεια η οποία τον ωθεί σε περισσότερο ή λιγότερο βίαιες πράξεις που αποσκοπούν στην αναίρεση των δυσκολιών, συχνά με τραγική κατάληξη. Το αρχαίο μοντέλο της οργής (προσβολή της τιμής του άρχοντα–εκδίκηση) παίρνει τώρα τη μορφή: επιθυμία του κοινού ανθρώπου–ματαίωσή της, απογοήτευση,<sup>8</sup> πράγμα που προκαλεί επιθετικότητα, η οποία εκδηλώνεται ως οργανική ενέργεια. Τον 19ο και τον 20ό αι. ο όρος «επιθετικότητα» εισβάλλει στον εννοιολογικό κύκλο της οργής. Την εποχή του ρομαντισμού η έννοια της οργής οδήγησε μάλιστα, κατά τον Lehmann,<sup>9</sup> και στη φανταστική λογοτεχνία τρόμου και δαιμονολογίας («βαμπιρισμός»), π.χ. των E. T. A. Hoffmann, Theophile Gautier κ.ά. Η οργή τροφοδοτεί τη λογοτεχνία με δραματικά κείμενα θεατρικά ή αφηγηματικά, τα οποία επιχειρούν να παρουσιάσουν, συχνά με εσωτερική προοπτική των ηρώων, τη γένεση, την εξέλιξη και τα αποτελέσματα της ενέργειάς της ξεετάζοντας την προσωπικότητα και ψυχικότητα των δρώντων. Στην παραπάνω εκτενή διατριβή για την ιστορία της έννοιας «οργή» σε συνδυασμό με τη λογοτεχνία, αρχαία και νεότερη, την ψυχολογία και την ψυχιατρική (φροϊδισμό) ο Lehmann αφιερώνει περίπου τριακόσιες σελίδες στη μελέτη της γερμανικής λογοτεχνίας, αρχίζοντας από τους Ληστές του Σίλερ, περνώντας στο κομβικό, για τη λειτουργία της οργής, μυθιστόρημα *Μίχαελ Κόλχας* του Κλάιστ, συνεχίζοντας με τους E. T. A. Hoffmann, F. T. Vischer, Theodor Storm, Gerhart Hauptmann και τελειώνοντας με τον Fritz Zorn (nomen ist omen).

<sup>6</sup> Lehmann, ό.π. (σημ. 2), σ. 13–42.

<sup>7</sup> Ό.π., σ. 40 κ.ε.

<sup>8</sup> Ό.π., σ. 195.

<sup>9</sup> Ό.π., σ. 312–381.

Μια τέτοια περιδιάβαση που, φυσικά, είναι δυνατή και στην ελληνική λογοτεχνία, παλαιότερη και σύγχρονη, επαληθεύει την αρχική υπόθεση εργασίας για τον γενεσιουργό ρόλο της οργής στη λογοτεχνική δημιουργία.

Τι είναι, όμως, αυτό που προκαλεί τη δημιουργία ενός «οργισμένου» κειμένου; Μια πρώτη, ίσως απλοϊκή, διαφοροποίηση πρέπει να γίνει μεταξύ της οργής του/της συγγραφέως και εκείνης των λογοτεχνικών ηρώων. Συνήθως είναι μια κατάσταση κοινωνική, πολιτική ή προσωπική που οργίζει τον/τη συγγραφέα και ερεθίζοντας την έμπνευσή του οδηγεί στην «οργισμένη λογοτεχνία». Υπάρχουν, ωστόσο, και περιπτώσεις στις οποίες ο λογοτέχνης ψύχραιμα και συνειδητά αποφασίζει να δημιουργήσει έναν «οργισμένο» ήρωα. Για τον αποδέκτη της λογοτεχνίας και τον κριτικό δεν είναι πάντα εύκολο να αντιληφθεί ποια από τις δύο περιπτώσεις παρήγαγε το συγκεκριμένο κείμενο, αλλά αυτό δεν είναι και απαραίτητο. Στερεότυπο, πια, παράδειγμα για τη νεότερη εποχή έχει γίνει το αγγλικό θεατρικό έργο του John Osborne *Look Back in Anger* (1957), που μεταφράστηκε και παρουσιάστηκε στην Αθήνα στο Εθνικό Θέατρο με τον τρίτλο *Οργισμένα νιάτα* (1960). Ο τίτλος αυτός έγινε για πολλά χρόνια «έπος πτερόεν». Ήταν το μανιφέστο της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς που αντιμαχόταν με ορμή το κατεστημένο και το σύνολο της «αστικής ηθικής».<sup>10</sup> Οι οργισμένοι νέοι εκείνης της εποχής ονομάστηκαν – και στην Ελλάδα – με τον αρνητικό χαρακτηρισμό «τεντιμπόηδες». Κοινωνικοπολιτικό ήταν το κίνητρο και της αμερικανικής «γενιάς των Beat», για την οποία γράφει ο Παναγιώτης Μουλλάς στο κείμενό του «Η λογοτεχνία της οργής».<sup>11</sup> Η οικονομική κρίση των τελευταίων περίπου έξι ετών δημιούργησε σ' ολόκληρη την Ευρώπη ένα κύμα οργής και αγανάκτησης που βρήκε έκφραση σε πολλά δημοσιεύματα/κείμενα, π.χ. του υπέργηρου Γάλλου Stephane Hessel *Indignez-vous! (Αγανακτήστε!)*.<sup>12</sup> Εδώ μπορεί να μνημονευθεί και το ελληνικό «κίνημα» των αγανατισμένων που γέμισε τις οθόνες των τηλεοράσεων με εικόνες (δίκαιας) οργής, αλλά και βίας.

Στην ελληνική λογοτεχνία θα μπορούσε κανείς να μνημονεύσει πάμπολλα κείμενα στα οποία η οργή μορφοποιεί ύλη και ύφος, π.χ. του Σκαρίμπα με τη δυναμική αποδόμηση της αστικής κοινωνίας του Παύλου Μάτεσι – θεατρικά και αφηγηματικά – με το αντιθρησκευτικό και αντιεθνικιστικό του μένος·

<sup>10</sup> J. A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας της λογοτεχνίας*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης και Μαρία Λιάπη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005, σ. 423.

<sup>11</sup> Παναγιώτης Μουλλάς, *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα, Στιγμή, 1992, σ. 13–49.

<sup>12</sup> Stephane Hessel, *Αγανακτήστε!*, μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, Αθήνα, Πατάκης, 2011.

του Σωτήρη Δημητρίου με τη σταθερή του ενασχόληση με περιθωριακούς και αποδιωγμένους «ήρωες», κείμενα μιας άμεσης κοινωνικής καταγγελίας· του Θανάση Βαλτινού με την έμμονη επάνοδό του στις ιστορικές πληγές κυρίως του Εμφυλίου, συνδυσασμένη με την επώδυνη προσπάθεια αναγνώρισης και κατανόησης των δεδομένων· έτσι και με τα κείμενά του που καταγγέλλουν το ψυχροπολεμικό κλίμα της μετεμφυλιακής εποχής ή τη Δικτατορία και τον αντίκτυπό τους στον κοινό άνθρωπο. Ο Γιώργος Χειμωνάς γράφει μια κατεξοχήν «οργισμένη λογοτεχνία» με ιδιαίτερα βίαιες εκφάνσεις. Τέκνα οργής και πίκρας, φυσικά, είναι επίσης όλα τα κείμενα με τραυματικές εμπειρίες, π.χ. τα αντιπολεμικά του Μυριβήλη με κορυφαίο το *Η ζωή εν τάφω*, αλλά και το *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* και *Η Παναγιά η γοργόνα*, στα οποία ανατέμνει με οργή τις συνέπειες των πολεμικών συρράξεων και των πολιτικών λαθών, καθώς και όσα θεματοποιούν τη Μικρασιατική Καταστροφή (Βενέζης, Δούκας, Βαλτινός κ.ά.). Σε όλα αυτά τα κείμενα της απώλειας, της οδύνης, της κατάρτησης του ανθρωπισμού, στα οποία η οργή κινεί τα νήματα, πρόκειται τόσο για την ενοχή, συλλογική ή ατομική, όσο και για το προσωπικό δράμα.

Πρός επίρρωση όσων ειπώθηκαν ως εδώ για την κινητήρια δύναμη της οργής στο πεδίο της λογοτεχνίας, θα εξετάσω στο εξής εκ του σύνεγγυς μερικά μόνο κείμενα.

Η Ιωάννα Καρυστιάνη στο μέχρι τώρα δημοσιευμένο έργο της τείνει σαφώς σε «οργισμένα» κείμενα τα οποία παράγονται από την προσωπική της οργή σε σχέση με κοινωνικές ή οικογενειακές καταστάσεις καταναγκασμού και βίας, όπως τις περιέγραψε στα *Μικρά Αγγλία*, *Κουστούμι στο χώμα*, *Άγιος της μοναξιάς*. Στο *Κουστούμι στο χώμα* η βία ασκείται από τον κοινωνικό περίγυρο ο οποίος, στο πλαίσιο του εθίμου της κρητικής βεντέτας, απαιτεί αδιάκοπα καινούριο αίμα, ενώ στα άλλα μυθιστορήματα η βία ασκείται ενδοοικογενειακά, ωστόσο κατάγεται εν μέρει από τους καταναγκασμούς της κλειστής νησιωτικής κοινωνίας.<sup>13</sup> Στο *Μικρά Αγγλία* η μάνα που χειρίζεται αυταρχικά τα του οίκου, επειδή ο πατέρας ταξιδεύει με τα καράβια, προκαλεί με τις αυσχολόγητες ενέργειές της (παντρεύοντας τη δεύτερη κόρη με τον άντρα που αγαπάει η πρώτη) την καταστροφή της οικογένειας. Η ύβρις της μάνας εξιλεώνεται, ωστόσο, με τον θάνατο της αδικημένης θυγατέρας, ένα δράμα που κινεί την μήνιν της συγγραφέως και του αποδέκτη.

<sup>13</sup> Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Φόνος και θάνατος στη μοντέρνα νησιωτική λογοτεχνία. Καταναγκασμοί των κλειστών κοινωνιών», στο Α. Αργυρίου (επιμ.), *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, τ. Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 593-605.

Η πολύπλοκη σχέση μητέρας-θυγατέρων, η οποία δομεί το *Μικρά Αγγλία*, αντικαθίσταται στα *Ο Άγιος της μοναξιάς* και *Τα σακιά* από την εξίσου πολύπλοκη σχέση μητέρας-γιου. Αν και το μυθιστόρημα *Τα σακιά* τοποθετείται στην Αθήνα και δευτερευόντως στην Πελοπόννησο, και οι νησιωτικοί καταναγκασμοί δεν ισχύουν, κινεί και εδώ τα νήματα η παθογένεια της ελληνικής οικογένειας. Στα κείμενα αυτά η βιογραφία της μάνας και η ψυχογραφία της προοικονομούν την εξέλιξη του γιου, ώστε η οργή για τα μη αναστρέψιμα λάθη να αποβαίνει κινητήρια δύναμη της αφήγησης. Ο σπόρος του κακού που στον *Άγιο της μοναξιάς* οδηγεί στη μητροκτονία και στα *Σακιά* σε τρεις βιασμούς και έναν φόνο αθώων γυναικών, φυτεύεται από τη μάνα στην ψυχή του παιδιού της σε τρυφερή ηλικία, βέβαια χωρίς συνειδητή κακή πρόθεση, αλλά το άνηθος του κακού που θα τους προσφερθεί από τα παιδιά τους αργότερα θα σημαίνει για τη μία τον φυσικό της θάνατο (*Άγιος*) και για την άλλη ψυχικό όλεθρο και κοινωνικό αποκλεισμό (*Σακιά*). Ο κόσμος φωνάζει στη δίκη του βιαστή «Πού είναι η προκομμένη η μάνα του, Καιιάδας της χρειάζεται κι αυτηνής, οι μάνες φταίνε για όλα» (σ. 287), επειδή το άγος της πράξης του γιου μεταφέρεται και στη μάνα, η οποία στα *Σακιά* αποδέχεται την ηθική ενοχή και τον ρόλο της ηθικά συγκατηγορούμενης εκτίοντας ισοβίως «την ποιή της μάνας δολοφόνου» (σ. 278). Τώρα έχει γίνει κι αυτή μαζί με τον γιο της «άχθος αρούρης», πρέπει να μοιραστεί μαζί του το σακί με τα κοινά τους αμαρτήματα. Η Βιβή Χολέβα αυτού του μυθιστορήματος ξέρει ότι ύβρις έλαβε χώρα κι ότι κάθαρση είναι αδύνατη: οι νεκροί δεν ανασταίνονται. «Μόνη κάθαρση είναι το άλγος καθαυτό, η τιμωρία της συνείδησης, παντοτινή και πέραν της ποινής του δικαστηρίου» λέει η ίδια η συγγραφέας.<sup>14</sup> Έτσι, ο γιος-φονιάς καταλήγει ισοβίτης, και η μάνα συνειδητά αυτοτιμωρούμενη αποκλείει κάθε αχτίδα χάρας, κάθε ελπίδα από τη ζωή της, την οποία αφιερώνει στον έγκλειστο γιο: ό,τι κερδίζει από τη βαριά δουλειά της περιποιούμενη ανήμπορους γέρους, μπαίνει στην άκρη για να υπάρξει κάποια μικρή περιουσία για το παιδί της όταν πεθάνει η ίδια ή όταν τυχόν κάποτε του δοθεί χάρη.

Η Βιβή Χολέβα, παιδί απλών αγροτών της Πελοποννήσου, μεγαλώνει σε πολύ στενεμένες οικονομικές συνθήκες, η φτώχεια και η ανέχεια σημαδεύουν από την αρχή τη ζωή της. Είναι ένα κλειστό, σιωπηλό παιδί που έχει ιδιαίτερο αισθητήριο για τα κακά και άσχημα του κόσμου, τα οποία διακρίνει και αποθηκεύει αμέσως. Οι οικογενειακές συνθήκες επιδεινώνουν τη φυσική ροπή

<sup>14</sup> Ιωάννα Καρυστιάνη, «Φέραμε τη βία στη γλώσσα», συνέντευξη στη Χρύσα Νάνου, εφ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 7.11.2010, <http://www.agelioforos.gr/default.asp?pid=7&ct=7&artid=66020>.

της προς κάθε τι αρνητικό. Ως φοιτήτρια της ιατρικής, παραμένει στην Αθήνα για μεγάλο διάστημα απομονωμένη, μέχρι που γνωρίζει την, τελικά, μοναδική της φίλη, η οποία θα παίξει δίπλα της αρνητικό ρόλο. Καθώς οι σπουδές δεν την ενθουσιάζουν, απουσιάζει και τελικά εγκαταλείπει το πανεπιστήμιο όταν μένει έγκυος στο πρώτο και μοναδικό παιδί της. Ο άνισος γάμος της με έναν απλό ξυλουργό εγκυμονεί επίσης ψυχολογικούς κινδύνους. Η Βιβή αναλαμβάνει τον αγώνα της ζωής ανοίγοντας ένα μαγαζάκι με απλά είδη δώρων, ενώ ο άντρας της, αντιλαμβανόμενος τη δυναμικότητά της και την πνευματική απόσταση που τους χωρίζει, βυθίζεται σιγά σιγά στο ποτό και πεθαίνει αλκοολικός όταν το παιδί είναι οχτώ χρονών. Από αυτό το σημείο αρχίζει το δράμα του παιδιού, που θεωρεί τη μάνα υπεύθυνη γι' αυτό τον θάνατο, είναι τώρα πια εξαρτημένο αποκλειστικά απ' αυτή και απομονώνεται σταδιακά από φίλους και συμμαθητές, ενώ ήδη από πολύ νεαρή ηλικία δέχεται τη σταθερή εντολή «κάνε ησυχία», επαναληπτικό μοτίβο που συνδέει όλες τις φάσεις της εξέλιξής του μέχρι το πικρό τέλος. Έφηβος, τιμωρεί τη μάνα του με τη σιωπή του, ενώ εκείνη πολεμώντας τώρα μόνη για την επιβίωσή τους, δεν έχει καιρό περισσευόμενο ούτε ψυχικές δυνάμεις να υπερβεί το τείχος της σιωπής του. Η επικοινωνία τους είναι σχεδόν ανύπαρκτη, ενώ η σχέση τους χαρακτηρίζεται από την ένταση της αλληλεξάρτησής τους. Η οργή που κυριεύει σταδιακά και τους δύο πρωταγωνιστές δεν τους χωρίζει μόνο, αλλά συγχρόνως τους συνδέει σε μια σχέση έλλξης και απώθησης. Πρόκειται για δύο παράλληλους και διαπλεκόμενους βίους στο στίγμα της σιωπής και του θυμού. Ενώ, όμως, η οργή της μάνας ξεθυμαίνει σχετικά εύκολα, η δική του μετατρέπεται τελικά σε βία που δεν στρέφεται εναντίον της, αλλά εναντίον του μισητού γυναικείου φύλου. Στο μίσος αυτό έχει συμβάλει σημαντικά και η μοναδική φίλη της μάνας του και νονά του, η καρδιολόγος Ρόδω, που δεν διστάζει να αποπλανήσει τον βαφτισιμίο της, πράξη που ο Λίνος δεν της συγχωρεί ποτέ. Η Ρόδω, αχόρταγη σεξουαλικά, ρίχνεται στο δεκαεφτάχρονο παιδί που προτιμά τις απλές τρυφερές περιπτύξεις και ακόμη δεν τα καταφέρνει στον πλήρη έρωτα. Το σεξουαλικό στοιχείο γίνεται η λυδία λίθος της εξέλιξης του νεαρού ανθρώπου και του μυθιστορήματος. Το πανεπιστήμιο ή κάποια επαγγελματική εκπαίδευση αφήνουν αδιάφορο τον Λίνο, ο οποίος το μοιραίο καλοκαίρι, μόνος και δυστυχισμένος, διατρέχει μια σχιζοφρενική φάση σεξουαλικής εξαρσης και βίας, ενώ βασικά είναι ήσυχος και υποτονικός. Η χαρά του καλοκαιριού, τα όμορφα κορίτσια με τα πολύχρωμα ρούχα και τα προκλητικά σορτάκια τον οδηγούν στην κατανόηση της δικής του ελλεινής κατάστασης και στο μίσος εναντίον κάθε ευτυχίας και χαράς. Η βία που ασκεί στρέφεται περισσότερο ενάντια σ'

αυτά τα στοιχεία που λείπουν παντελώς από τη δική του ύπαρξη. Μεταξύ των τριών βιασμών παρεμβάλλονται δύο αποτυχημένες απόπειρες αυτοκτονίας, που δηλώνουν τον βαθμό συνειδητοποίησης της κατάστασής του και της βαθιάς του απελπισίας. Η τραυματική εμπειρία της κηδείας του πατέρα του με τα φτυάρια που ρίχνουν χώμα πάνω στην κάσα και μέσα στον λάκο επανέρχεται κατά τη διάρκεια της έξαρσης και των βιασμών. «Αφού δεν μπορώ να γίνω δυνατός, ατάραχος και αναισθητος στον φόβο, μπορώ να γίνω κακός», είπε από μέσα του καμιά εκατοστή φορές σαν ξόρκι και σαν τιμωρία». Ο Λίνος εκδικείται για τη ζωή του, αλλά πάνω σε αθώα και αμέτοχα θύματα, πράγμα που αργότερα θα αναγνωρίσει και θα παραδεχτεί.

Η παράξενη συμπεριφορά του προκαλεί κάποτε υποψίες στη μάνα του, που ακούει στις ειδήσεις για τους βιασμούς και τον φόνο. Όταν μάλιστα ανακαλύπτει το κορδόνι των παπουτσιών του με κολλημένα χορτάρια, το κορδόνι αυτό γίνεται φίδι και την τυλίγει. Είναι αυτή που ύστερα από τέσσερις προσπάθειες θα μπει τελικά στο αστυνομικό τμήμα και θα τον καταγγείλει, αδυνατώντας να υποφέρει τις υποψίες και την ευθύνη τού τι θα μπορούσε ακόμη να συμβεί. Κατά τη διάρκεια της δίκης η Βιβή Χολέβα μεταφέρεται συγκλονισμένη στη θέση των γονέων, ιδίως της μάνας της σκοτωμένης κοπέλας, και ζώντας και συγκρίνοντας εκείνο το δράμα με το δικό της έχει την ευκαιρία να καταλάβει πως έπραξε σωστά αναλαμβάνοντας το μέρος της δικής της ευθύνης και επωμιζόμενη το άγος του δικού της παιδιού: «Κατά κάποιο τρόπο η δίκη αφορούσε κυρίως τους δυο τους, ταυτόχρονα αντίδικους και αλληλοκατηγορούμενους. Δίκασαν λοιπόν και καταδίκασαν ο ένας τον άλλο στην εσχάτη των ποινών» (σ. 289). Το μυθιστόρημα τελειώνει, ωστόσο, συμφιλιωτικά: δέκα χρόνια μετά τη δίκη ο ισοβίτης παίρνει πενθήμερη άδεια και πηγαίνει με την αγχωμένη μάνα του στους Δελφούς. Η σιωπή τους συντροφεύει και τώρα μέχρι τη στιγμή που, γυρίζοντας στην Αθήνα, κάνουν ένα λυτρωτικό μπάνιο στη θάλασσα, πράξη που λειτουργεί σαν ανάνηψη και βάφτισμα, σαν αναγνώριση λαθών και αμοιβαία άφεση αμαρτιών. Καταφέρνουν επιτέλους να μιλήσουν για το παρελθόν και το μέλλον, προπάντων καταφέρνουν να αγκαλιαστούν μπροστά στην πύλη της φυλακής, όπου αυτός επιστρέφει. Ο Λίνος παρακαλεί τη μάνα του να τον ξεχάσει: «Αρκετή η ποινή σου ως τώρα. Σου δίνω χάρη». Το στέρνο της μάνας του ξεσηκώθηκε, χαλασμός, νόμιζες η καρδιά της θα πηδούσε έξω. –“Αχ, Λίνο, αχ, δεν είναι στο χέρι σου”» (σ. 334).

Το μυθιστόρημα δομείται σε πέντε μεγάλες ενότητες-κεφάλαια, οι τέσσερις από τις οποίες εκτελούνται από την οπτική γωνία της μάνας, είτε πρόκειται για αναδρομές είτε για την πλοκή του παρόντος. Οι αναδρομές καλύπτουν μεγάλα

μέρη του παρελθόντος, η αφήγηση του οποίου αποτελεί βασική προϋπόθεση κατανόησης του μυθοπλαστικού παρόντος, άλλοτε είναι διάσπαρτες, συχνά όμως, όπως π.χ. στο δεύτερο κεφάλαιο («Το ταχίρι»), όπου η Βιβή Χολέβα ανακεφαλαιώνει την περασμένη ζωή της, αποτελούν ενότρητες δεκάδων σελίδων. Το τελευταίο μέρος του πέμπτου κεφαλαίου («Το ντουβάρι») εκτελείται από την οπτική γωνία του Λίνου. Από τη δική του οπτική γωνία εκτελείται και ολόκληρο το τρίτο κεφάλαιο («Το φτυάρι»), το οποίο αποτελεί κομβικό σημείο της πλοκής: πρόκειται για τα φοβερά μερόνυχτα της απελπισμένης περιπλάνησης του Λίνου, των δύο αποπειρών αυτοκτονίας, των βιασμών και του φόνου. Εφιαλτικά οράματα με μυριάδες φτυάρια από την κηδεία του πατέρα του (σ. 152), ή μάτια «που θα ξεπηδούσαν από παντού γύρω του, θα πολλαπλασιάζονταν ραγδαία μέσα στο δωμάτιο, θα συντάσσονταν σε στρατό, θα βιάδιζαν καταπάνω του» τον κυνηγούν στις επώδυνες περιπλανήσεις του. Θαμπά, αλλά ακόμα κι αυτές τις ώρες, ο Λίνος ξέρει ότι «τα γερά μπράτσα δεν έφταναν για να νικήσουν το χάος στο μυαλό του, εκεί ήταν ο εχθρός!» (σ. 152).

Τις αναδρομές συντροφεύουν οι προσημάνσεις που τοποθετούνται απρόοπτα και χωρίς συνειρμική σύνδεση, χαρακτηριστικό στοιχείο της παλινδρομικής δόμησης μοντερνιστικών κειμένων τα οποία αποφεύγουν την *ab onο* και γραμμική αφήγηση. Η Καρυστιάνη, όπως και στα προηγούμενα μυθιστορήματά της, αποφεύγει τους αφηγηματικούς τρόπους που θα διευκόλυναν τον αναγνώστη· αντίθετα εισάγει τις μορφές «με συνεχείς αποσιωπήσεις και περιχομενικά άλματα δημιουργώντας ένα σκληρό περίβλημα, το οποίο καλείται ο αναγνώστης να διαρρήξει. Το δυσπρόσιτο της άμεσης, χωρίς προκαταρκτικές εξηγήσεις, παρουσίασης ύλης και ηρώων αποτελεί πρόκληση και κίνητρο για τον αναγνώστη»,<sup>15</sup> μια διαπίστωση που ισχύει για *Τα σακιά*, όπως και για τα προηγούμενα μυθιστορήματα της συγγραφέως. Η αφηγηματική προοπτική είναι σε συντριπτική αναλογία εσωτερική, ενώ συχνά καταλήγει σε γνήσιο εσωτερικό μονόλογο τότε της μίας και τότε της άλλης μορφής, κάτι που προσφέρεται ιδιαίτερος σε κείμενα της αδυναμίας επικοινωνίας των ηρώων, της μοναξιάς και της σιωπής. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι σχετικά σπάνιος.

Το κείμενο αυτό, που εκτελείται με τριτοπρόσωπη αφήγηση, παρουσιάζει μια μορφή αφηγητή επαναλαμβανόμενη και σαφώς αναγνωρίσιμη μέσα στο σύνολο της καρυστιανικής μυθοπλασίας. Ο αφηγητής αποτελεί το ιδιαίτερος σημαίνον υφολογικό χαρακτηριστικό της συγγραφέως. Όπως και στα άλλα μυθιστορήματα, απισχναίνοντας την αυτοτελή παρουσία του, ιδιοποιείται συ-

<sup>15</sup> Χρυσομάλλη-Henrich, ό.π. (σημ. 13), σ. 599.

χνά το γλωσσικό ιδίωμα των ηρώων του,<sup>16</sup> είναι έντονα ελευθεριάζων και στα σημεία τα σχετικά με τη σεξουαλικότητα γίνεται δραστικά και επανειλημμένα χυδαίος. Εδώ πρέπει, ωστόσο, να τονιστεί ότι αυτό αφορά κυρίως τις περικοπές οι οποίες αναφέρονται στον Λίνο όταν βρίσκεται στην κατάσταση σχιζοφρενικής έξαρσης που καταλήγει στους βιασμούς και τον φόνο. Ο αφηγητής τεκμηριώνει με λεξιλόγιο οργής και βίας την κατάσταση του ήρωα: «Ο εικοσάχρονος Λίνος Χολέβας εκπονούσε φράση τη φράση [...] τα λογύδρια-μονολόγους [...] καθώς του έφραζαν την ανάσα τα βρομόμουνα που ορμούσαν στους δρόμους πυρακτωμένα, απασφαλισμένες χειροβομβίδες έτοιμες να σκάσουν και να κομματιάσουν τα αρσενικά» (σ. 137). Ακόμα εντονότερη γίνεται η γλώσσα αυτή στους εσωτερικούς μονολόγους του Λίνου: «Να το γαμήσεις και να το πετάξεις [...] Αυτή γουστάρει γλείψιμο, γαμήσι, γλέντι με το χύσι» (σ. 137). Η βία αυτής της γλώσσας, για την οποία η Καρυστιάνη λέει στη συνέντευξή της στον *Αγγελιοφόρο της Κυριακής*<sup>17</sup> ότι τη δούλεψε ιδιαίτερα σ' αυτό το βιβλίο τρομάζοντας και η ίδια, τεκμηριώνει το συναίσθημα της οργής που τελικά οδηγεί σε αμόκ.

Το στοιχείο της ειρωνείας, αν και δεν απουσιάζει, είναι σχετικά σπάνιο, όπως ταιριάζει σ' αυτά τα συμφραζόμενα. Η συγγραφική αυτοειρωνεία βρίσκεται, ωστόσο, μια διασκεδαστική διατύπωση: Η Γερμανίδα ιδιοκτήτρια της πανσιόν στους Δελφούς λέει στην ηρωίδα κατά την αναχώρησή της: «Εσένα κάτι σε απασχολεί, καλέ, όλο σε σκέψεις, όλο συννεφιασμένη, μουντρωμένη θα 'λεγα και αφού δεν γλεντάς τη ζωή, γίνου συγγραφέας, βρε κορόιδο!» (σ. 328).

Το ύφος της Καρυστιάνη, όπως και σε όλα τα προηγούμενα μυθιστορήματα, δομείται με τον μακροπερίοδο λόγο, την ασύνδετη σύνταξη, την απλή παράταξη κύριων και παρενθετικών προτάσεων, οι οποίες συχνά είναι ονομαστικές. Σχεδόν απουσιάζει ο λόγος της υπόταξης και των δευτερευουσών προτάσεων. Μια νοηματική ενότητα μπορεί να περιλαμβάνει μέχρι και δεκαεφτά αράδες. Πολύ περισσότερο απ' ό,τι π.χ. στη *Μικρά Αγγλία* η συγγραφέας παραιτείται από την παρουσίαση ενός φωτεινού διαλείμματος, μιας έστω αποσπασματικής αισθητικής του ωραίου. Στο μυθιστόρημα *Τα σακιά* επικρατεί απόλυτο σκοτάδι (η λέξη επανέρχεται πάμπολλες φορές), κάτι που βεβαίως συνάδει με το θέμα. Ο μακροπερίοδος λόγος παράγει και χειρίζεται επιδέξια το άγχος του ήρωα και του αναγνώστη, δημιουργώντας όχι μόνο το χαρακτη-

<sup>16</sup> Franz Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999, σ. 266, 297-298: «έξομοίωση της γλώσσας του αφηγητή με τη γλώσσα των ηρώων».

<sup>17</sup> Καρυστιάνη, ό.π. (σημ. 14).



ριστικό για τη μυθοπλασία της Καρυστιάνη ύφος, αλλά και το καταλληλότερο για το συγκεκριμένο κείμενο. Ο επαρκής αναγνώστης κλείνοντας το βιβλίο αντιλαμβάνεται ότι η οργή που ενοικεί στον βασικό μύθο σχετικά με την ανεπάρκεια των ανθρώπινων σχέσεων, η οποία οδηγεί στην καταστροφή τόσων προσώπων, δεν μπορούσε παρά να βρει έκφραση με ένα τέτοιο ύφος, πως το συγκεκριμένο ύφος είναι, στο συγγραφικό σύμπαν της Καρυστιάνη, έκφραση και συνδυασμός των δομών βάθους (υπόθεση) και της γλωσσικής επιφάνειας. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει πως άλλος/άλλη συγγραφέας δεν θα μπορούσε να μορφοποιήσει παρόμοια συμφραζόμενα με διαφορετική δομή, κυρίως με διαφορετική γλωσσική επιφάνεια.

Ο Νίκος Δαββέτας<sup>18</sup> στο μυθιστόρημα *Η Εβραία νύφη* (Κέδρος 2009) καταπιάνεται με τη θεματική της εβραϊκής γενοκτονίας και οργίζεται με το γεγονός ότι ατιμώρητες αμαρτίες γονέων παιδεύουν δεκαετίες αργότερα τα αθώα παιδιά τους. Η βάση της οργής του είναι κοινωνικοπολιτική, αφού στη μυθοπλασία του ο δωσίλογος πατέρας, που μετά την απελευθέρωση όχι μόνο δεν πληρώνει για τα εγκλήματά του, αλλά είναι πλούσιος και ευπόληπτος, μεταβιβάζει στην κόρη του το «σακί» με το άγος των πράξεών του. Το βάρος αυτού του σακιού συνθλίβει τη νεαρή κοπέλα που κατά την αναζήτηση και κατανομή ευθυνών καταλήγει στον κόσμο των ψυχώσεων και τελικά αυτοκτονεί. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής γνωρίζει σ' ένα πρωτοχρονιάτικο πάρτι τη Νίκη, που με το εξαιρετικά λεπτό σώμα της ασκεί πάνω του μια ιδιότυπη γοητεία, και για καιρό κρατά μυστική την άχαρη ζωή της και το γεγονός της κακοποίησής της από τον πατέρα της, κάτι που, ωστόσο, αργότερα αφήνει μετέωρο μεταξύ αλήθειας και φαντασίας. Η ύβρις του ανθρώπου αυτού, που κατέδωσε στους Γερμανούς πολλούς Εβραίους της Θεσσαλονίκης και πλούτισε από τις περιουσίες τους, επαυξάνεται με το (πιθανό) έγκλημά του απέναντι στο ίδιο του το παιδί. Η πλούσια ζωή που εξασφαλίζει στην κόρη του δεν τον απαλλάσσει από την ευθύνη του απέναντί της ούτε ελαφρύνει τη δική της κατάσταση. Η Νίκη, έρμαιο της οικογενειακής της δυσπραγίας, προσπαθεί να αντιπαρέλθει πολλαπλές απώλειες: της μητέρας, της παιδικής αθωότητας, μιας οποιασδήποτε ταύτισης που θα την οδηγούσε σε μια ταυτότητα, αλλά αποτυγχάνει. Ο κόσμος μετατρέπεται γύρω της σε έρημο. Έτσι, παλεύοντας αδιάκοπα με το

<sup>18</sup> Βλ. και Athanasios Anastasiadis, «Datenblatt. Nikos Davettas, *Die Judenbraut*», στο Ulrich Moennig (επιμ.), *Narrative Vermittlung kollektiver traumatischer Erfahrungen am Beispiel des griechischen Bürgerkrieges*, Αμβούργο, Universität Hamburg, 2013, <https://www.trauma-civilwar.uni-hamburg.de>

παρελθόν και τις τραυματικές της εμπειρίες διαμορφώνει μιαν αλλοπρόσαλλη και εντελώς ασταθή προσωπικότητα, ζει μιαν απολύτως άστατη ζωή χωρίς σκοπό και προσανατολισμό. Οι σεξουαλικές της σχέσεις δεν την αποσπών από τα προβλήματά της, τα οποία τελικά θα τη συντρίψουν. Ο αγώνας της να γνωρίσει καλύτερα αυτό τον πατέρα που τώρα είναι νεκρός, και να αποδώσει δικαιοσύνη, την οδηγεί σε μια παράδοξη ταύτιση με τα θύματά του, τους Εβραίους. Επωμιζόμενη το σακί με το δικό του άγος, και επιδιώκοντας μ' αυτό τον τρόπο εξιλέωση, περνά στο στρατόπεδο των θυμάτων, ταυτιζόμενη με την *Εβραία νύφη* που απεικονίζει ο ομότιτλος πίνακας του Ρέμπραντ (σ. 121–126). Το μοτίβο του πίνακα, που ενδεχομένως απεικονίζει μια έγκυο γυναίκα, και έτσι ο τίτλος του μυθιστορήματος, επανέρχεται στο κείμενο στη μνεία φωτογραφιών που εικονίζουν Εβραίες κοπέλες, μία από τις οποίες πρέπει να είναι έγκυος, στα στρατόπεδα του θανάτου (σ. 176–178).

Η ομοιότητα με τη Νίκη ήταν τόσο έντονη, που νόμιζα πως επρόκειτο για ένα αριστοτεχνικό φωτομοντάζ. Πίσω της κι άλλες κοπέλες, σκελετωμένες, γυμνές, παγωμένες. (σ. 177)  
Όμως η Νίκη, η σωσίας της Νίκης, κουρεμένη γουλί, χωρίς στολή, με το ψωμί να λάμπει στο πρωινό φως σαν φέτα από χρυσάφι, [ήταν] μια γυναίκα έγκυος που ίσως δούλευε στο βοηθητικό προσωπικό των Ες-Ες ή στη χειρότερη περίπτωση στο πορνείο του στρατοπέδου. (σ. 178)

Κι εδώ, η οργή για μια χαμένη ζωή σπλίζει την πένα του συγγραφέα. Κι εδώ, όπως στα *Σακιά*, κυριαρχεί το πένθος και το σκοτάδι. Η θυσία της Νίκης δεν οδηγεί σε κάθαρση, αφού και η ίδια είναι θύμα, λυτρώνει μόνο την ίδια από μιαν αφόρητη ζωή. Η γλωσσική επιφάνεια του κειμένου τεκμηριώνει την οργή και το πένθος του αφηγητή με σπάνιες εκδηλώσεις τρυφερότητας και πολύ πιο συχνά με ιδιαίτερα σκληρές περιγραφές που δεν φείδονται ούτε της χυδαιότητας, όταν αυτό συνάδει με το συγκεκριμένο σημείο της αφήγησης.

Ο Παύλος Μάτεσις είναι ένας κατεξοχήν «οργισμένος» συγγραφέας, τόσο στα θεατρικά όσο και στα αφηγηματικά του κείμενα. Έτσι, η οργή του για την κοινωνική υποκρισία και την πατριδοκαπηλεία οδηγεί την πένα του στο *Η μητέρα του σκύλου* (Καστανιώτης 2001), ενώ η θρησκοληψία αποτελεί τον στόχο του στο *Ο Παλαιός των ημερών* (Καστανιώτης). Εκφραστικό όργανο της οργής του είναι η ειρωνεία, η παρωδία, η σάτιρα και ο σαρκασμός.<sup>19</sup> Στο

<sup>19</sup> Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Σάτιρα και ειρωνεία. Στοιχεία ανατροπής της τραγικότητας στο *Η μητέρα του σκύλου* του Παύλου Μάτεσις», στο Javier Alonso Aldama και Olga Omatos Saenz (επιμ.), *Cultura Neogriega. Tradición y Modernidad / Νεοελληνικός Πολιτισμός. Παράδοση και Νεωτερικότητα. Actas del III Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica*, Vitoria-Gasteiz, 2–5 de junio de 2005, Vitoria-Gasteiz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, σ. 329–340, και «Εξέλιξη

Η μητέρα του σκύλου πραγματεύεται τις τραυματικές εμπειρίες που διαπλάθουν την ηρωίδα του οδηγώντας την σε διάσπαση της συνειδησιακής της κατάστασης μεταξύ λογικής και τρέλας. Εδώ το έγκλημα της εγκατάλειψης της οικογένειας κατά τον Πόλεμο από τον λιποτάκτη πατέρα, η φοβερή εμπειρία της διαπόμευσης της μητέρας που συνήψε σχέσεις με δύο Ιταλούς για να σώσει τα παιδιά της από τον θάνατο της πείνας και η δραματική συμπαράσταση της κόρης της Παραούς αποτελούν την αιτία των δραματικών επιπτώσεων στα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, τα οποία υποφέρουν υλικά και ψυχικά από τις συνέπειες. Η μορφή της Παραούς, οριακά εξελιγμένη, επανέρχεται στο Σκοτεινός οδηγός (Καστανιώτης 2002) ως βίαιο, υπερρεαλιστικό πρότυπο διάστασης εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας στο πρόσωπο της εκεί πρωταγωνίστριας Μυρτάλης. Στον *Παλαιό των ημερών*,<sup>20</sup> πολυεπίπεδο κείμενο έντονης οργής, που βρίθει αρχαιοελληνικής και χριστιανικής-θρησκευολογικής διακειμενικότητας, ο Μάτεσις δημιουργεί μια δυστοπία στην οποία κινεί τους, σε μεγάλη αναλογία, υπερρεαλιστικούς του ήρωες, δυο απατεώνες που υποδύονται τον Ιωάννη τον Βαπτιστή και τον Χριστό. Το χριστεπώνυμο πλήρωμα αποδέχεται και ωθεί τους δύο σε πράξεις επαναλαμβανόμενης βίας (φόνους, βιασμούς, πυρπολήσεις) με την ελπίδα θαυμάτων που θα απαλύνουν τη θλιβερή του πραγματικότητα. Γίνεται σαφές ότι τα πρόσωπα αυτού του κειμένου ζουν μέσα στον ερμητικό κόσμο τους σε μια επώδυνη ετερότητα και ότι «μερικά απ' αυτά τη βιώνουν συνειδητά, πράγμα που τα πλουτίζει με μιαν αύρα τραγικότητας, παρ' όλο τον σαρκασμό με τον οποίο τα μεταχειρίζεται συχνά ο συγγραφέας».<sup>21</sup> Η οργή για την αρνητική επιρροή της εκκλησίας και την πνευματική κατάπτωση του λαού σπλίξει εδώ την πένα του συγγραφέα. Οι μορφές της Παραούς από τη *Μητέρα του σκύλου* και τον *Σκοτεινό οδηγό*, των Ζάγγρου και Ελισσαίου από τον *Παλαιό των ημερών* έχουν στοιχειώσει τον δημιουργό τους, επανερχόμενες με επίμονη αυτοαναφορική διακειμενικότητα στο κατοπινό έργο του και συγκροτώντας έτσι ένα συμπαγές μυθοπλαστικό σύμπαν.

Χαρακτηριστικό κείμενο επίκαιρης με τα γεγονότα οργής αποτελεί ο θεατρι-

και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18ος αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι», στο Κων. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006*, τ. Β', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2007, σ. 616-626.

<sup>20</sup> Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Ιερόσυλη ιδεοληψία και σαρκασμός. Δομιστικές συνιστώσες στον *Παλαιό των ημερών* του Παύλου Μάτεσι», στο Γ. Λαδογιάννη, Α. Μπενάτσης και Κ. Νικολουδάκη (επιμ.), *Εντυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Καψωμένο*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2010, σ. 595-606.

<sup>21</sup> Ο.π., σ. 596.

κός μονόλογος *Το κίτρινο σκυλί* (Πατάκης 2009) του Μισέλ Φάις, στο οποίο ο συγγραφέας πραγματεύεται την επίθεση με βιτριόλι εναντίον της Βουλγάρας καθαρίστριας Κωνσταντίνας Κούνεβα. Ο μονόλογος που απευθύνεται σε έναν αφανή αποδέκτη ανασυστήνει έναν βίο εξωτερικής ευτέλειας, αλλά εσωτερικής ευγένειας, αφού η ηρωίδα μετατρέπει την εντόπια άρνηση που την περιβάλλει σε αγάπη. Μια μετουσίωση που είναι απαραίτητη για να μπορέσει να αντέξει τη ζωή και το επάγγελμά της ως καθαρίστριας του δρόμου. Σωστά επισημαίνει ο Bart Soethaert: «Στο *Κίτρινο σκυλί* αυτή η πλήρης αφοσίωση στη “βρομιά” της κοινωνίας αποκαλύπτει τη Ρούσεβα ως “πρόσωπο δημόσιας αγάπης”, που μεταμορφώνει το βιτριόλι που ρίχνουν οι “βρομιάρηδες” στο πρόσωπο του άλλου, σε αγάπη».<sup>22</sup> Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στο κείμενο αυτό η οργή του συγγραφέα καταλήγει με παράδοξο, αλλά πειστικό, τρόπο στην κατάφαση της αγάπης που είναι ικανή να υπερβεί τα σύνορα της ετερότητας και του μίσους.

Ο Μισέλ Φάις παρακινείται συχνά από εξωτερικά αλλά και εσωτερικά κίνητρα στη δημιουργία «οργισμένων» κειμένων που δεν διστάζουν να στραφούν και εναντίον του εαυτού, όπως συμβαίνει στην *Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου* (Καστανιώτης 1995), ο τραγικός μονόλογος του οποίου στο κεφ. «κοιμόσουν» (σ. 191–220) προοικονομεί τον μονόλογο του *Κίτρινου σκυλιού*.

Συγκρίνοντας όσα συζητήθηκαν ως εδώ, διαπιστώνει κανείς ότι τα κείμενα της οργής παραιτούνται, αν όχι πάντα, ωστόσο συχνά, από την ποιητική και την αισθητική του ωραίου, αφού η θεματική τους απαιτεί – ιδίως από τη γλώσσα – σκληρότητα για την αποτύπωση του κακού και του άσχημου. Συγχρόνως, τα περισσότερα από αυτά τα κείμενα κινούνται μέσα σε μια πολύ ενδιαφέρουσα ηθική διάσταση, της οποίας η ανάδειξη αποτελεί ακόμη ζητούμενο της έρευνας. Διαπιστώθηκε επίσης ότι η οργή αποτελεί πολύτιμη κινητήρια δύναμη της λογοτεχνίας και ότι διακρίνεται ως βασικό συστατικό στοιχείο των κειμένων, ακόμη και αν η εκτέλεσή τους πραγματοποιείται με πολύ διαφορετικά λογοτεχνικά μέσα και αποτελέσματα, ανάλογα με την ψυχική ένταση που προκαλεί σε κάθε δημιουργό, και, φυσικά, ανάλογα με τις ικανότητες του καθενός και της καθεμίας.

<sup>22</sup> Bart Soethaert, «Η αγάπη είναι υπόθεση ασεβής», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 86 (Ιούλ.-Σεπτ. 2009) 175.

Λόγος και σιωπή. Ζητήματα ταυτότητας με επίκεντρο  
τη θεματική του πένθους στο μυθιστόρημα  
της Ρέας Γαλανάκη *Φωτιές του Ιούδα, Στάχτες του Οιδίποδα*

*Όλοι όσοι πέθαναν, μας μιλούν για μια τελευταία φορά*

J. Derrida

Το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη *Φωτιές του Ιούδα, Στάχτες του Οιδίποδα* από την εποχή της έκδοσής του, το 2009, έχει μελετηθεί και σχολιαστεί ποικιλοτρόπως. Έχει σχολιαστεί με βάση τη συμβολή του σ' έναν ευρύτερο διάλογο για την ετερότητα και τη διαχείριση της μνήμης στη δημόσια σφαίρα (βλ. Παπαθεοδώρου, Χατζηβασιλείου, Γκότση) και έχει καταγραφεί ως ένα μυθιστόρημα που θεματοποιεί γενικότερα την προβληματική της ταυτότητας – έμφυλης, θρησκευτικής, ταξικής (Φραντζή, Χρυσομάλλη-Heinrich).<sup>1</sup> Οι προηγούμενες είναι μερικές μόνο από τις βασικές χρήσιμες μελέτες, μεταξύ αρκετών άλλων μικρότερων ή εκτενέστερων δημοσιευμάτων που γράφτηκαν για το μυθιστόρημα.

Η δική μου ανάγνωση αντλεί από όλες αυτές τις αναγνώσεις, εστιάζει ωστόσο σ' ένα άλλο ζήτημα, που τέμνεται με τα στοιχεία που επισημάνθηκαν. Προσεγγίζει δηλαδή, ιδιαιτέρως, ζητήματα ταυτοτήτων μέσα από τη ρητορική του πένθους. Άλλωστε η ιστορία ή οι ιστορίες του μυθιστορήματος εξυφάνονται μέσα από το πλέγμα πρακτικών που σχετίζονται με τις διαδικασίες του πένθους. Συνδεδεμένες κυρίως με τη γυναικεία ταυτότητα, οι πρακτικές του πένθους δημιουργούν ένα είδος αντίστασης στον γραμμικό ιστορικό χρόνο, επανεξετάζουν λόγους και στάσεις ζωής και αξιολογούν μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο τις διαθέσιμες επιλογές για το μέλλον.

<sup>1</sup> Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Η νύχτα της τιμωρίας», περ. *The Book's Journal*, τχ. 2 (Δεκ. 2010) 78-79, Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η επιστροφή της πολιτικής στη λογοτεχνία», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 18.9.2010, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=204106>, Γεωργία Γκότση, «Εβραίοι και ελληνική λογοτεχνία», περ. *The Book's Journal*, τχ. 2 (Δεκ. 2010) 75-77, Άντεια Φραντζή, «Φυλετική ή/και έμφυλη ταυτότητα στη Ρέα Γαλανάκη», περ. *The Book's Journal*, τχ. 41 (Μάρτ. 2014) 59-61, Κυριακή Χρυσομάλλη-Heinrich, «Από το άγος της αιμομιξίας στο άχθος της ξενηλασίας. Αφηγηματικά επίπεδα και σύγχρονη πραγματικότητα στο *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα* της Ρέας Γαλανάκη», περ. *Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*, τχ. 14 (2011-2012) 475-496.

Το πένθος για τα απομεινάρια του παρελθόντος, σημειώνει ο Benjamin στα δοκίμιά του που αφορούν την πολιτική και ηθική σύσταση του πένθους *Theses on the Philosophy of History* (1940), υποδηλώνει κατά μια ευτυχή συγκυρία τη θεμελίωση μιας ανοικτής και ενεργούς σχέσης με την ιστορία.<sup>2</sup> «Η πολιτική του πένθους μπορεί να περιγραφεί ως μια δημιουργική διαδικασία διαμεσολάβησης σε μια ελπιδοφόρο ή απέλπιδα σχέση μεταξύ απώλειας και ιστορίας».<sup>3</sup> Δηλαδή η συζήτηση για τις απώλειες μπορεί να διεξαχθεί είτε με τους όρους μιας πολιτικής που δίνει ελπίδα είτε μέσω ενός πολιτικού λόγου και σχεδίου που επενδύει στην απελπισία. Επομένως, είναι εύλογο να συμπεράνει κανείς ότι η «ανάγνωση» και ο αναστοχασμός πάνω στις απώλειες έχουν σαφή πολιτική κατεύθυνση. Μόλις διαπιστωθεί η απώλεια και διατυπωθεί η ερώτηση: «τι έχει χαθεί;», αυτή μεταλλάσσεται σχεδόν αυτόματα στην αντίστοιχί της: «τι έχει απομείνει;». Η απώλεια γίνεται αντιληπτή από τα εναπομείναντα στοιχεία, καθώς τα απομεινάρια διαβάζονται, αξιοποιούνται και συντηρούνται ως σημάψεις των απωλειών.<sup>4</sup> Το κοίταγμα προς τα πίσω, η προσοχή στο εναπομείναν ίχνος, το ξαναδιάβασμα των πολιτικών γεγονότων του 20ού αι. που σφράγισαν τον κόσμο και την Ελλάδα αποτελεί ένα είδος δέσμευσης που σύμφωνα με τη συλλογιστική του Benjamin μπορεί να οριστεί ως «πολιτική του πένθους». Πρόκειται δηλαδή για μια δυναμική διαδικασία που επιτρέπει στις χαμένες παρελθούσες ιστορίες να εισέλθουν στο προσκήνιο, φωτίζοντας μια παροντική στιγμή κινδύνου και διερευνώντας, ενδεχομένως, τρόπους υπέρβασής της.<sup>5</sup> Μέσω της πολιτικής του πένθους προσδιορίζονται νέοι τρόποι αναπαράστασης και νέες ερμηνείες του παρελθόντος.

Το μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη ανιχνεύει το χνάρι της ιστορίας και τα σημάδια του στα υποκείμενα, στις οικογενειακές σχέσεις και τις σχέσεις των μελών μιας τοπικής κοινότητας, στην κοινωνική συνοχή της σύγχρονης Ελλάδας. Όπως τόνισε η ίδια η συγγραφέας, δύο παράλληλες κοίτες περιέχουν τη μυθιστορηματική αφήγηση. Από τη μια, ο μύθος που αποδίδει στον Ιούδα τα αρχετυπικά αμαρτήματα του Οιδίποδα, ανάγοντάς τον στο σύμβολο του απόλυτου κακού, και από την άλλη, η ανατομία μιας κλειστής ανδροκρατούμενης ορεινής κοινωνίας στην Κρήτη του 21ου αιώνα.<sup>6</sup> Το παρελθόν αφορά,

<sup>2</sup> Βλ. David L. End και David Kazanjian (επιμ.), *Loss. The Politics of Mourning*, επιμέτρο Judith Butler, Berkeley, Calif., University of California Press, 2003, σ. 1.

<sup>3</sup> Ό.π., σ. 2.

<sup>4</sup> Ό.π.

<sup>5</sup> Ό.π., σ. 5.

<sup>6</sup> Ρέα Γαλανάκη, «Ο χρόνος έχει πρόσωπο γυναίκα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30.10.2009, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=96861>.

επομένως, «το ανακάτεμα των πιο σημαντικών “αμαρτιών” από τις δυο πιο σπουδαίες προχριστιανικές παραδόσεις στη Μεσόγειο, την ελληνική και την εβραϊκή»,<sup>7</sup> όπως επίσης και τα ψήγματα της ιστορίας του Εμφυλίου αλλά και του εκτοπισμού των Εβραίων. Τα παραπάνω συνδέονται με την αλματώδη αύξηση της ξενοφοβίας, του ρατσισμού και της υφέρπουσας βίας στην ελληνική κοινωνία του 21ου αι. (το δυστοπικό παρόν). Όπως η ηρωίδα του μυθιστορήματος, η Μάρθα, «ψάχνει το αποσιωπημένο και λογοκριμένο παρελθόν της»,<sup>8</sup> αναζητώντας την εξιλέωση για τα κρίματα των προηγούμενων γενεών και ιχνηλατώντας την αβέβαιη πορεία (της) προς το μέλλον, έτσι στο συλλογικό επίπεδο – αυτό που μας αφορά όλους – το «αφηγηματικό ταξίδι στο παρελθόν έχει προορισμό το σήμερα».<sup>9</sup>

Η κριτική επίσκεψη στο παρελθόν, το ακούμπημα του τραύματος του Εμφυλίου και η εβραϊκή ετερότητα στη διαπλοκή της με την ελληνική ταυτότητα προϋποθέτουν επίσης ως διακείμενά τους ερωτήματα για την πορεία της «αριστεράς» στην Ελλάδα και για την ανάδυση ενός επικίνδυνου λαϊκότροπου νεορατσισμού. Είναι ή θα μπορούσε να είναι η αριστερά το αντισταθμισμα στις όψεις του κακού; Ένα πλέγμα ερωτημάτων προσεγγίζει την ηθική της ευθύνης και ότι αυτή συνεπάγεται. Ας μου επιτραπεί μια παρέκβαση εδώ για να υπενθυμίσω τον διαμεσολαβημένο λόγο του νεκρού πατέρα της ηρωίδας από το κράμα μνημονικής και φαντασιακής ανακατασκευής της κόρης, που προβάλλει τα ερωτήματα για το μέλλον και την επίτευξη των στόχων της «αριστεράς»:

*ο Αδάμης Μάτσας. Ο αριστερός Εβραίος μαραγκός από τη Θεσσαλονίκη [ ... ] κόβοντας στο μηχανήμα πορτοπαράθυρα για πολυκατοικίες, έλεγε, μόλις που το θυμάμαι αυτό, ότι τώρα πια αλλάζει η πατρίδα, αλλάζει ο κόσμος, έως και η Αριστερά αλλάζει, ή οφείλει να το πράξει, τα δε όνειρα θα εκφράζονται στο εξής μια ζωή πιο αναίμακτη, πιο ανθρώπινη, άρα γι' αυτό πιο απλή και πιο δίκαιη. (Άλλη μια ωραία φαντασίωση των πιο ωραίων ανθρώπων.) Και ταυτόχρονα επέμενε ότι κανείς νεκρός δεν έχει πεθάνει μια για πάντα.<sup>10</sup> (σ. 198-199)*

Εδώ έχουμε έναν διαμεσολαβημένο λόγο που με βάση την παροντική στιγμή της εκφοράς του κινδυνεύει να κριθεί άκυρος παρά την αντιστασιακή του χροιά. Πράγματι, «ο λόγος ως πράξη μνήμης και αντίστασης» θα μπορούσε να είναι ένας εύστοχος υπότιτλος για το μυθιστόρημα. Η προφορική μαρτυ-

<sup>7</sup> Ρέα Γαλανάκη, *Φωτίες του Ιούδα, Στάχτες του Οιδίποδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2009, σ. 186 (στο εξής οι παραπομπές σε παρένθεση εντός κειμένου).

<sup>8</sup> Παπαθεοδώρου, ό.π. (σημ. 1), 79.

<sup>9</sup> Γκότση, ό.π. (σημ. 1), 77.

<sup>10</sup> Η πλαγιογράφηση όπως είναι στο μυθιστόρημα για να τονίζει την ονειρική αφήγηση της ηρωίδας, τον λόγο που απευθύνει στη νεκρή μητέρα της.

ρία, η καταγραφή (ιστορική ή/και μυθοπλαστική) αποτελεί την πράξη διαφύλαξης και φυλάκισης ταυτοχρόνως – αν σκεφτούμε τη γαλλική ορολογία – της μνήμης (*garder*).<sup>11</sup> Η αφήγηση της Γαλανάκη, υποστηρίζει ο Παπαθεοδώρου, είναι, ωστόσο, πέρα από το «καθήκον της μνήμης» του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου· διαχειρίζεται πολλά ζωτικά θέματα τα οποία συγκλίνουν στον ριζωμένο φόβο για τον «άλλο».<sup>12</sup> Με το μυθιστόρημα αυτό, όπως σημειώνει, εξάλλου, και η Φραντζή, αποδίδεται με συνθετικό τρόπο η κοινωνική διάσταση της σύγκρουσης. Σύγκρουση με το «άλλο», ό,τι αυτό σημαίνει, τη διαφορετικότητα φύλων και φυλών, νοοτροπιών, εκδοχών βίου.<sup>13</sup> Ο τρόπος που διαφορετικές ιστορίες διερευνούν ταυτότητες και αξιολογούν τη σχέση με τον άλλο ή τους άλλους εντός και εκτός του εαυτού ξετυλίγεται σε μεγάλο βαθμό και μέσω της αφήγησης του πένθους.<sup>14</sup>

Ένα από τα βασικά ερωτήματα του μυθιστορήματος αφορά τη δυνατότητα των μη ισχυρών να συμμετέχουν με δραστικό τρόπο στη ροή της ιστορίας και τους μηχανισμούς που καθιστούν δυνατή αυτή τη δράση. Η ανδροκρατούμενη κοινωνία που προβάλλεται στο μυθιστόρημα χειρίζεται το μίρασμα λόγου/έξουσίας στα υποκείμενα ανάλογα με τη δραστηριότητά τους. Σε αυτούς τους διαμοιρασμένους ρόλους-λόγους αντιστέκεται ο γυναικείος λόγος. Με αφορμή το πένθος για τη μάνα (από την αρχή του μυθιστορήματος), ορίζεται μια πολλαπλή αναζήτηση μνήμης και αντίστασης. Άλλωστε, για να μιλήσει κανείς για ό,τι απομένει, για να επισκεφτεί ξανά την ιστορία και να εξορκίσει ό,τι θα ταίριαζε να απομακρυνθεί από τη διαδικασία της καταγραφής, πρέπει να βουτήξει στα βαθιά νερά του θανάτου και της απώλειας. Ο λόγος του πένθους δεν εκπροσωπεί τους νεκρούς ούτε αποσκοπεί απαραίτητα στην πειθώ των ζωντανών, διατηρείται στο ενδιαμέσο και διευκολύνει ένα είδος σύνδεσης με τους δύο κόσμους. Γνωρίζει το αναπόδραστο, δεν εκβιάζει ό,τι μοιάζει αδύνατο να κλονιστεί, αλλά επιθυμεί να δηλώσει τη διαφορά του, να διατηρήσει τις δυνατότητες μιας άλλης στάσης και συγκρότησης, ενός διαφορετικού κοινωνικού ή πολιτικού πλαισίου. Υπερβαίνοντας τα εκάστοτε συμφραζόμενα, ο λόγος του πένθους έχει κατά τη στιγμή της εκφοράς του επίγνωση της αδυναμίας του και, ωστόσο, επιθυμεί να εγκαθιδρύσει ένα είδος

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Συνομιλίες. Θεωρία και κοινωνία*, μτφρ. Μαντλέν Ακτόπη και Δημήτρης Γκινοσάτης, επιμ. Μιχάλης Καραχάλιος, Αθήνα, Πλέθρον, 1992, σ. 30.

<sup>12</sup> Βλ. Παπαθεοδώρου, ό.π. (σημ. 1).

<sup>13</sup> Βλ. Φραντζή, ό.π. (σημ. 1), 61.

<sup>14</sup> Βλ. Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, επιμ. Pascale-Anne Brault και Michael Naas, Σικάγο, The University of Chicago Press, 2001, σ. 50.



επικοινωνίας που δεν προϋποθέτει δίκτυα ισχυρών και αδυνάτων.<sup>15</sup> Θα σημειώνα, σχηματικά, ότι πρόκειται για έναν κατεξοχήν λόγο της αντίστασης απέναντι στο τετελεσμένο.

Ο Derrida μετατρέπει το θέμα του πένθους σε θέμα που αφορά την ηθική της ετερότητας. Το πένθος είναι μια εσωτερίκευση του άλλου, σημειώνει. «Το βίωμα του πένθους είναι φύλαξη, είναι ένα βίωμα πίστης, αλλά είναι επίσης το αντίθετο [ένα είδος απιστίας απέναντι στον άλλο]. Οπότε η αδυνατότητα να πενθήσει κανείς, και [η απόφαση] μάλιστα να μην πενθήσει, να μη δεχτεί τη στέρηση του άλλου, είναι κι αυτή μια μορφή πίστης: “faire son deuil” σημαίνει πενθώ, αλλά και αποστερούμαι, δέχομαι την αποστέρηση». Πάνω σε αυτή την αμφισημία στηρίζει τη συλλογιστική του.<sup>16</sup> Θα σημειώσει επίσης το δυσπόστατο της λειτουργίας του πένθους μέσα από την αντίσταση που αναπτύσσει κανείς απέναντι στην αποδοχή της στέρησης. Στο σημείο αυτό της απόφασης αποδοχής ή μη της απουσίας αναπτύσσεται ένα περίπλοκο τελετουργικό, μια ρευστή εμπειρία. «Δεν καταφέρνω να πενθήσω όλα όσα χάνω, γιατί θέλω να τα φυλάξω, και την ίδια στιγμή, το καλύτερο που κάνω είναι να πενθώ, να ζω την απώλεια, γιατί πενθώντας τα φυλάττω μέσα μου [...]. Πρόκειται για αυτή τη φοβερή μοίρα του πένθους· μισό πένθος ή διπλό πένθος».<sup>17</sup> Ο Derrida διαπιστώνει, νομίζω, στις στρατηγικές του πένθους αποφάσεις που έχουν πολιτική χροιά· τι αποφασίζει να πενθήσει κανείς, με ποιον τρόπο και για πόσο διάστημα;

Το βίωμα του πένθους προϋποθέτει την επεξεργασία προηγούμενων πενθών και την αίσθηση απώλειας του προσωπικού χρόνου. Οι πρακτικές του πένθους είναι απόλυτα συνδεδεμένες με τον λόγο και τις σιωπές (επικήδειοι, μοιρολόγια, λόγια συμπαράστασης, αλλά και σιωπές βουτηγμένες στην επιθυμία αναίρεσης και τη μελαγχολία). Το μυθιστόρημα της Γαλανάκη θεματοποιεί παράλληλες διεργασίες πένθους που υφίστανται στο προσωπικό και στο συλλογικό επίπεδο. Στο προσωπικό πένθος της ηρωίδας εντάσσεται το πολιτικό πένθος, ο Εμφύλιος, η ζωή και ο θάνατος των ανταρτών και οι απώλειες για την ελληνική κοινωνία. Στο πλαίσιο αυτό, ασφαλώς δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία και η αποβολή, η απώλεια του εμβρύου της αντάρτισσας γιαγιάς Μάρθας στην αναγκαστική πορεία του στρατεύματός της στα βουνά – το περιστατικό υπενθυμίζει ότι η απώλεια βαραίνει διπλά για τη γυναίκα.

<sup>15</sup> Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, σσ. 8-9.

<sup>16</sup> Derrida, ό.π. (σημ. 11), σ. 42 και σημ. 42.

<sup>17</sup> Ό.π., σ. 42.

Το παρόν της ιστορίας ξετυλίγει το κοινωνικό πένθος. Πρόκειται για μια κοινωνία στην οποία οι διαφορετικοί ωθούνται στη βίωση της αποστέρησης και ενίοτε της μνησικακίας των δυνατών μέσω της άρνησης μιας θεμελιώδους ανάγκης, της επιθυμίας ένταξής τους στον ιστό της κοινότητας. Τα παραδείγματα στο μυθιστόρημα είναι αρκετά για να σκιαγραφήσουν αυτή την εμπειρία: ο Παντελής τ' Αρβανάκι του σχολείου και η οικογένειά του, ο βοσκός, ο κάθε ξενομερίτης που είναι ανεπιθύμητος. Το μυθικό πένθος αφορά την ιστορία της οικογένειας των Λαβδακιδών – πρόκειται για την παράλληλη ιστορία που αναφέρθηκε ότι διατρέχει το μυθιστόρημα μέσα από το μεσαιωνικό κρητικό ποίημα «Παλαιά και Νέα Διαθήκη». Το διακείμενο αυτό αξιοποιεί τη μοίρα του Οιδίποδα, πατροκτόνου και αιμομίκτη.<sup>18</sup> Άλλωστε, ο μύθος είναι το αρχέγονο συμβολικό πρόταγμα μέσω του οποίου δίνεται νόημα και σε όσα δεν μπορούν να συλληφθούν ή να ειπωθούν. Τέλος, υπενθυμίζεται το πανανθρώπινο πένθος που αφορά την προδοσία και τη Σταύρωση του Υιού του Θεού, καθώς η χρονική περίοδος στην οποία πραγματοποιείται η κλιμάκωση της ιστορίας είναι το Πάσχα. Σ' αυτές τις επιστροφές δεν μπορεί να παραλειφθεί – αν και δεν συζητείται, δεν αποτελεί κομμάτι της πλοκής – και η μνήμη του μαρτυρίου των εκδιωγμών, των βασανιστηρίων και του αφανισμού των Εβραίων. «Η εχθρότητα της λαϊκής κοινής γνώμης απέναντι στους Εβραίους»<sup>19</sup> διατηρείται ως διακείμενο που υπενθυμίζει όχι μόνο το αδιανόητο κακό, το Ολοκαύτωμα, αλλά και την πιο εγγεία στην ελληνική κοινωνία αναγκαιότητα της αναγνώρισης της εβραϊκής ετερότητας μέσα στον κορμό της εθνικής ιστορίας.<sup>20</sup>

Αυτά τα παρελθόντα πένθη, οι απώλειες, οι λόγοι, οι σιωπές, οι μνήμες περιβάλλουν τον χαμό του έρωτα, τη δολοφονία του αγαπημένου της Μάρθας, του βοσκού Πέτρου. Πρόκειται για ένα πένθος που θα διακόψει τη χαρμόσυνη

<sup>18</sup> Πρόκειται για ένα ανώνυμο ποίημα που γράφτηκε περίπου στα τέλη του 15ου με αρχές του 16ου αιώνα. Πρωτοεκδόθηκε το 2004 από τους Στέφανο Κακλαμάνη και Ιωάννη Μαυρομάτη από το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας. Οι τελευταίοι παρακολούθησαν τη μελέτη του χειρογράφου που είχε ολοκληρώσει ο Ν. Μ. Παναγιωτάκης πριν τον θάνατό του. «Η αναφορά στον Ιούδα και η συσχέτισή του με τον [...] μύθο του Οιδίποδα (ο οποίος, ωστόσο, δεν κατονομάζεται πουθενά στο εν λόγω ποίημα) αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος του ποιήματος με 77 συνεχείς στίχους», όπως σημειώνει η συγγραφέας στις «Σημειώσεις» που ακολουθούν το μυθιστόρημά της (βλ. σ. 267-270, το παράθεμα στις σ. 268-269).

<sup>19</sup> Βλ. Παπαθεοδώρου, ό.π. (σημ. 1).

<sup>20</sup> «Ας σημειώσουμε [γράφει ο Άλκης Ρήγος] ότι ακόμη και η δική μας Αριστερά, που διεκδικεί την κληρονομιά του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ, δεν αναφέρεται στη μεγάλη συμβολή τους στη διάσωση 3.000 Ελλήνων Εβραίων, καθώς και του αρχιραβίνου των Αθηνών και του αρχείου της Κοινότητας στην Ορεινή Δωρίδα, όπως δεν τιμά και τους εκατοντάδες Εβραίους μαχητές του ΕΛΑΣ και της Αντίστασης» (εφ. *Η Αυγή*, «Αναγνώσεις», 16.3.2014, 40). Το ζήτημα αυτό, βεβαίως, χρήζει ευρύτερου και πιο εξειδικευμένου σχολιασμού.

αναστάσιμη μέρα του Πάσχα, αλλά θα μετασχηματιστεί σε αντίσταση απέναντι στις ενοχικές σιωπές, τις σιωπές του αποκλεισμού, τη βία και την αυθαιρεσία της εξουσίας. Ο φόνος του Πέτρου θα βρει τον απρόσμενο εκδικητή του και ο χαμός του θα δικαιωθεί από τη γυναικεία αντίσταση που θα επιβάλει – έστω και με έναν τρόπο που μοιάζει αναπαραγωγή του ανδρικού εξουσιαστικού ρόλου – μια αλλαγή στην πορεία της τοπικής κοινωνίας. Η κατακλείδα του μυθιστορήματος με την κυφορία της Μάρθας, που υπόσχεται μια νέα ζωή μέσα από τον θάνατο, θα επιβεβαιώσει στην προσωπική ιστορία, τουλάχιστον, τον λόγο του πατέρα της ότι «κανένας νεκρός δεν πεθαίνει μια για πάντα».

Θα ήθελα να σημειώσω στο σημείο αυτό δύο ακόμη ζητήματα με αφορμή τον λόγο και τις πρακτικές του πένθους που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα. Η σπιτονοικοκυρά της ηρωίδας, η Αγγελικώ, υπήρξε μάρτυρας στον αντάρτικο γάμο της γιαγιάς Μάρθας με τον επίσης αντάρτη ξάδελφό της, την εποχή που η μικρή τότε Αγγελικώ μετέφερε ραβασάκια για τους αντάρτες. Ως ενθύμιο της ακούσιας συμμετοχής της σε μια ιδιάζουσα αλλά ιερή τελετουργία, κρατούσε κρυμμένο το χιλιοτρυπημένο παγούρι από τις σφαίρες των ανταρτών που είχε πεταχθεί στον αέρα για σημάδι κατά τη διάρκεια του αυτοσχέδιου γαμήλιου γλεντιού. Είχε περισυλλέξει με τον θαυμασμό του μικρού παιδιού αυτό το αντικείμενο και το είχε περιβάλει με ιδιαίτερη φροντίδα· δεν είχε μάλιστα αποκαλύψει σε κανέναν την ιστορία του. Η μυστική του ύπαρξη αποτελούσε μέρος από το τραύμα του Εμφυλίου, κομμάτι των αμφιβολιών και των απωλειών του, αλλά και ένδειξη μιας δύναμει ιστορίας και του τεκμηρίου της. Συμβόλιζε το καλά κρυμμένο παρελθόν που ανέμενε την κατάλληλη στιγμή του παρόντος για να δώσει λόγο με την παρουσία του στις αποσιωπημένες ιστορίες.

Η Άννα Βιδάλη στις καταγραφές προφορικών μαρτυριών από τους συμμετέχοντες στον Εμφύλιο χρησιμοποιεί τον όρο «παγωμένο πένθος» που άκουσε από ανθρώπους στη Λατινική Αμερική, για να ορίσει ένα ιδιαίτερο είδος κατάθλιψης. Πρόκειται για την κατάθλιψη που οφείλεται στον αποχωρισμό και στον θάνατο που προκαλούν πολιτικά συμβάντα.<sup>21</sup> Ο όρος προσδιορίζει, επίσης, ένα είδος άρνησης ή αντίστασης απέναντι στην επεξεργασία του πένθους, είτε γιατί αυτό που έχει συμβεί φαίνεται αδιανόητο να εκφραστεί με τον λόγο είτε διότι δεν δίνεται ο λόγος ή επιβάλλεται η σιωπή στα υποκείμενα. Ενίοτε γιατί διαμορφώνεται μια εικόνα εξιδανίκευσης του παρελθόντος και των απωλειών του – η παγωμένη στιγμή στην οποία παγιδεύονται συναισθήματα

<sup>21</sup> Άννα Βιδάλη, *Το θέατρο της ιστορίας*, σχέδια Θ. Παπιώτης, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 2013, σ. 138.

και μνήμες.<sup>22</sup> Στην περίπτωση της Αγγελικώς ισχύουν και τα τρία ενδεχόμενα, η παιδική ματιά εξιδανικεύει ό,τι δεν μπορεί να συλλάβει ή δεν τολμά να εκφράσει, και στη συνέχεια η γυναικεία θέση δεν αφήνει περιθώρια μετάδοσης της προσωπικής ιστορίας. Η αλήθεια θα μαρτυρηθεί πολλά χρόνια μετά στην εγγονή της νύφης, την ηρωίδα του μυθιστορήματος, και θα ενισχύσει τη συνειδητοποίηση της θέσης των δύο γυναικών στη ροή της ιστορίας. Αφηγούμενη την ιστορία της, η Αγγελικώ απελευθερώνεται από τον αποπνικτικό εναγκαλισμό του παγωμένου πένθους. Αντιπαράκειται επίσης στον γραπτό θεσμικό λόγο της ανδρικής εξουσίας που επιθυμούσε μια άλλη εκδοχή της ιστορίας (εκδοχή που προκύπτει από τη συνηγορία του δασκάλου με τον Αθηναίο δημοσιογράφο υποστηρικτή του). Η περίπτωση της Αγγελικώς μάς δίνει το περιθώριο να κατανοήσουμε στην πράξη την οπτική του Benjamin για την παροντική στιγμή κινδύνου μέσω της οποίας οι διεργασίες του πένθους (συντελεσμένες, αναβληθείσες ή εξελισσόμενες) μπορούν να αποβούν δραστικές.

Θα ήθελα επίσης να θυμίσω ότι στο μυθιστόρημα υπάρχει μια από τις πιο ποιητικές περιγραφές απόδοσης ταφικών/συμβολικών τιμών στην ηρωίδα του λόγιου μεσαιωνικού κρητικού ποιήματος «Παλαιά και Νέα Διαθήκη», την Κιμπούρεα, από την ίδια τη συγγραφέα:

Όμως εγώ, μια γυναίκα άλλης εποχής και νοοτροπίας, δεκαετίες μετά την τελευταία καταγραφή του παραπάνω μύθου για τον αιμομίκτη Ιούδα στον τόπο της καταγωγής μου, που έτυχε να είναι η Κρήτη· εγώ, που το όνομά μου θα μπορούσε να 'ναι Μάρθα ή Ρέα ή οποιοδήποτε άλλο, επιθυμώ να μάθω τι απέγινε η Κιμπούρεα του παραπάνω μύθου. Μόνο αν το μάθω, τότε μόνο θα αναπαυθεί η Κιμπούρεα. Και βαθιά μέσα από την καρδιά μου επιθυμώ να χαρίσω ανάπαυση σ' αυτή την τραγική επίσης Κιμπούρεα. (σ. 205)

Η συγγραφέας φαντάζεται τη μετάβαση της Κιμπούρεας στον άλλο κόσμο μέσα από έναν ανεμοστρόβιλο και μια λιτή λευκή στολή (ένα δανεικό σεντόνι μαζί με τα λευκά της μαλλιά) που ραίνεται με ροδοπέταλα. Διεκδικεί μέσω του λόγου της και της χαρίζει το δικαίωμα της ταφής και της ανάπαυσης μαζί με λίγα δάκρυα – από γυναίκα σε γυναίκα (βλ. σ. 207-210).<sup>23</sup>

Στην ανάλυσή μου συσχέτισα τη θεματική του πένθους με τα ευρύτερα ζητήματα της διαχείρισης της μνήμης και της ετερότητας. Η επίσκεψη στο πα-

<sup>22</sup> Ο.π., σ. 133-137.

<sup>23</sup> «Από την ψυχολογική σκοπιά, τα ταφικά έθιμα έχουν έναν ψυχοπροφυλακτικό χαρακτήρα που διευκολύνει την εργασία του πένθους, προστατεύει, συμφιλιώνει τον κόσμο των ζωντανών με εκείνον των νεκρών. Γι' αυτό στις κοινωνίες τηρούνται σχολαστικά» (βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Ποτέ ξανά. Θεσσαλονίκη-Αουστρίτς 71 χρόνια», ομιλία που πραγματοποιήθηκε στις 15 Μαρτίου 2014 σε εκδηλώσεις του Δήμου Θεσσαλονίκης (ανάρτηση στο [www.neveragainthessaloniki.blogspot.com](http://www.neveragainthessaloniki.blogspot.com)).

ρελθόν που θεματοποιείται στο μυθιστόρημα (μέσω της συνομιλίας με τους νεκρούς και της προσπάθειας ερμηνείας του κακού) διευκολύνει την κριτική επανεξέτασή του και δημιουργεί έναν αναστοχασμό για την πορεία της ελληνικής κοινωνίας. Πενθώντας τα χαμένα χρόνια της ευημερίας, της άγνοιας ή της βολικής συννενοχής και αδυνατώντας να εντοπίσει αντιστάσεις λόγω και της διαβρωμένης λαϊκής κουλτούρας<sup>24</sup> και της έλλειψης αλληλεγγύης, η κοινωνία μας μοιάζει να αναζητά θύματα αποδεικνύοντας έτσι με τραγικότητα την αδυναμία της «γυμνής ζωής». <sup>25</sup> Όπως διαφαίνεται στο μυθιστόρημα, η φωνή του «άλλου», του αποκλεισμένου από την εξουσία, της γυναίκας, του αδύναμου, του μετανάστη, η προφορική εξιστόρηση, ο μη θεσμικός λόγος μπορούν εν μέρει, μέσα από συγκεκριμένες διαδικασίες, να λυτρώσουν από τα φαντάσματα του παρελθόντος. Είναι, ωστόσο, η φωνή του άλλου ισχυρή απέναντι στις ορατές σκιές ενός δυστοπικού παρόντος; Κανενός είδους δικαιοσύνη δεν είναι δυνατή ή πιθανή, γράφει ο Derrida, χωρίς τη συνθήκη της υπευθυνότητας απέναντι σε όσους είναι «θύματα πολέμων, πολιτικής ή άλλου είδους βίας, εθνικιστικής, ρατσιστικής, αποικιοκρατικής, σεξιστικής, καθώς και θύματα καταπίεσης/εξολόθρευσης από καπιταλιστικούς, ιμπεριαλιστικούς και ολοκληρωτικούς μηχανισμούς». <sup>26</sup> Αυτή είναι μια έντιμη στάση που θα έπρεπε να σφραγίζει τον τρόπο διαχείρισης του χρόνου, της μνήμης, του βίου, κυρίως τον τρόπο αντιμετώπισης του «άλλου».

Με το σκεπτικό αυτό, κλείνοντας, θα ήθελα να σημειώσω ότι το *Φωτίες του Ιούδα, Στάχτες του Οιδίποδα* είναι ένα πολιτικό μυθιστόρημα που καλεί σε αντίσταση. Ο Χατζηβασιλείου έχει αναφέρει την πολιτική χροιά που συνδέεται με την τωρινή κρίση αλλά και τους ευρύτερους μετασχηματισμούς του 21ου αιώνα, οι οποίοι «αναθέτουν στην τέχνη του μυθιστορήματος τον ρόλο της δημόσιας συμμετοχής και της συντεταγμένης παρέμβασης». <sup>27</sup> Όλα τα ζητήματα που πραγματεύεται το μυθιστόρημα έχουν σαφή πολιτική χροιά, δηλαδή πρόκειται για ζητήματα ταυτότητας, πολιτισμικής ετερότητας ή ενσωμάτωσης των αλλοδαπών στην ελληνική κοινωνία. Στον πυρήνα του επίσης

<sup>24</sup> Βλ. σχετικά όσα σχολιάζει ο Δημήτρης Τζιόβας στο βιβλίο του *Κουλτούρα και λογοτεχνία. Πολιτισμικές διαθλάσεις και χρονόστοποι ιδεών*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 48, 56, 58, 68, 69.

<sup>25</sup> Βλ. Giorgio Agamben, *Means without End. Notes on Politics*, μτφρ. Vincenzo Binetti και Cesare Casarino, Mινεσότα, University of Minnesota Press, 2000, σ. 19-21.

<sup>26</sup> Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, μτφρ. Peggy Kamuf, Νέα Υόρκη, Routledge, 1994, σ. xix (βλ. και Athena Athanassiou, «Reflections on the Politics of Mourning. Feminist Ethics and Politics in the Age of Empire», περ. *Historein*, τχ. 5 (2005) 56, σημ. 42).

<sup>27</sup> Χατζηβασιλείου, ό.π. (σημ. 1).

κυριαρχούν σημαντικά ερωτήματα που αφορούν την ιστορική έρευνα γενικότερα, «τι θέλουν και γιατί να θυμούνται οι άνθρωποι και οι κοινωνίες συλλογικά».<sup>28</sup> Οι επιλογές αυτές είναι καθοριστικές για τον τρόπο που μια κοινωνία χτίζει τη μελλοντική της πορεία. Επιχείρησα να υποδείξω επίσης ότι το μυθιστόρημα αναθέτει συμβολικά την ευθύνη διαχείρισης της μνήμης ως καθοριστικό παράγοντα αντίστασης στο κακό σε κάθε αναγνώστη του, σε κάθε αναγνώστριά του.

<sup>28</sup> Βλ. Πολυμέρης Βόγλης, «Πέρα από τη μνήμη και τη λήθη», εφ. *Η Αυγή*, «Ενθέματα», 26.10.2014, 35.